

Sadržaj / Contents

ANIMACIJSKE STUDIJE

- Giannalberto Bendazzi: DEFINIRATI ANIMACIJU **3**
Midhat Ajanović: OGLED O MIKROKADRU **8**
Marcin Giżycki: KRATKA POVIJEST POLJSKE ANIMACIJE **20**
Hrvoje Turković: MOŽE LI ANIMIRANI FILM BITI —
DOKUMENTARISTIČAN? **28**

FESTIVALI

- Goran Kovač: TREĆI ZAGREBAČKI FILMSKI FESTIVAL **33**
Hrvoje Turković: MEDITATIVNE IGRE (PRVI 25FPS — INTERNACIONALNI FESTIVAL EKSPERIMENTALNOG FILMA I VIDEA) **38**

REPERTOAR

- KINOIZBOR **45**
VIDEOIZBOR **87**

TUMAČENJA

- Janko Heidl: NICK BROOMFIELD — ČOVJEK S FILMSKIM
MIKROFONOM **101**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA — IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

- Dejan Kosanović: FILM KAO POVIJESNI IZVOR ZA PROUČAVANJE
RIJEČKE INDUSTRIJSKE BAŠTINE **107**
Jurica Pavičić: LOPTA I ČEKIĆ: KOLEKTIV I INDIVIDUA U GOLIKOVU
FILMU *PLAVI 9* **111**
Ante Peterlić: *H-8...* — NEKOĆ I SAD **119**
Irena Paulus: KONCEPT GLAZBE U TANHOFEROVU *H-8...* **141**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA — ARHIVISTIČKE I KINEMATOGRAFIJSKE TEME

- Mato Kukuljica: MORALNI I PRAVNI ASPEKTI ČUVANJA, ZAŠTITE I
RESTAURACIJE FILMSKOGA GRADIVA **149**
Siniša Juričić: ESTONSKA KINEMATOGRAFIJA ILI ČINI LI VAM SE SVE
OVO POZNATIM? **159**

POVODOM KNJIGA

- Nikica Gilić: POVIJESNO SJEĆANJE **167**
Petar Krelja: OSTAVŠTINA ZA BUDUĆNOST **169**

REAGIRANJA **173**

LJETOPISOV LJETOPIS

- KRONIKA **175**
BIBLIOGRAFIJA **177**

SAŽECI **179**

O SURADNICIMA **187**

ANIMATION

- Giannalberto Bendazzi: DEFINING ANIMATION **3**
Midhat Ajanović: AN ESSAY ON MICRO SHOT **8**
Marcin Giżycki: SHORT HISTORY OF POLISH ANIMATED FILM **20**
Hrvoje Turković: COULD ANIMATED FILM BE — DOCUMENTARY?
28

FESTIVALS

- Goran Kovač: THIRD ZAGREB FILM FESTIVAL **33**
Hrvoje Turković: MEDITATIVE GAMES (FIRST 25FPS — INTERNATIONAL FESTIVAL OF EXPERIMENTAL FILM AND VIDEO) **38**

REPERTOIRE

- CINEMA THEATRES **45**
VIDEO **87**

INTERPRETATIONS

- Janko Heidl: NICK BROOMFIELD — THE MAN WITH THE
MICROPHONE **101**

STUDIES AND RESEARCHES — FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

- Dejan Kosanović: FILM AS HISTORICAL SOURCE FOR THE STUDY OF
RIJEKA INDUSTRIAL HERITAGE **107**
Jurica Pavičić: A BALL AND A HAMMER: THE COLLECTIVE AND
THE INDIVIDUAL IN GOLIK'S FILM *BLUE 9* **111**
Ante Peterlić: *H-8...* — THEN AND NOW **119**
Irena Paulus: THE CONCEPT OF MUSIC IN TANHOFER'S *H-8...* **141**

STUDIES AND RESEARCHES — ARCHIVIST AND CINEMATOGRAPHIC THEMES

- Mato Kukuljica: MORAL AND LEGAL ASPECTS OF PRESERVATION,
PROTECTION AND RESTORATION OF FILM STOCK **149**
Siniša Juričić: ESTONIAN CINEMA OR DOES IT ALL SEEM FAMILIAR
TO YOU? **159**

BOOK REVIEWS

- Nikica Gilić: HISTORICAL REMEMBRANCE **167**
Petar Krelja: LEGACY FOR THE FUTURE **169**

REACTIONS **173**

CHRONICLE'S CHRONICLE

- CHRONICLE **175**
BIBLIOGRAPHY **177**

SUMMARIES **179**

ON CONTRIBUTORS **187**

Hrvatski filmski
LJETOPIS 44/2005.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 11. (2005), br. 44
Zagreb, prosinac 2005.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 11 (2005), No 44
Zagreb, December 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 (izvršni
urednik), Katarina Marić (kino i videorepertoar)

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: Mladen Burić (po kadrovima iz filma
H-8... N. Tanhofer)

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 (managing
editor), 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 Address:

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: Photo: Mladen Burić (frames from
H-8, N. Tanhofer)

Giannalberto Bendazzi

Definirati animaciju

Trnoružica (W. Disney)

»Umjetnost je«, pisao je Dino Formaggio u uvodu svoje *Umjetnosti kao ideje i kao iskustva*,¹ »sve ono što ljudi zovu umjetnošću.« I dodao je: »Ovo nije, kako bi netko mogao povjerovati, uobičajena uvodna dosjetka, nego radije jedina prihvatljiva i provjerljiva definicija koncepta umjetnosti.«

Anticipirat ću zaključke ove kratke studije kako bih predložio da se animacija² definira baš parafrazom pristupa milanskog mislitelja, možda s naknadnim naglaskom na element vremena kojemu je posvetio daljnje odlomke. (On je analizirao vizualnu umjetnost *in toto* te je potrebno implicitno upozoriti kako se, želimo li primijeniti taksonomski pogled,

animacija prema vizualnoj umjetnosti odnosi kao uža prema široj obitelji).

Stoga: »Animacija je sve ono što ljudi, u različitim razdobljima povijesti, nazivaju animacijom.«

Dopustio sam si dijelom izmijeniti izvorni izraz jer sam, kao povjesničar, izrazito osjetljiv na brze promjene značenja kojega riječi zaprimaju promjenom mentaliteta, a posebice tehnologije, tijekom godina koje sam dijelom i sam proživio.

Vrijedno je istaknuti kako se između 1895. i 1910. termin *animated* upotrebljavao baš za ono što mi danas smatramo

suprotnošću predmetu našeg zanimanja i što nazivamo *live action*, odnosno »kinematografijom istine«. Tada se govorilo »animirana fotografija«; malo kasnije je na snagu stupio ne manje rudimentarni izraz *motion picture* ili *moving picture*; *animated cartoon* je postao službenim izrazom tek izlaskom iz tiska prve knjige koja je razmatrala to područje (E. G. Lutz, *Animated Cartoons. How They Are Made, Their Origin and Development*, Scribner's, New York 1920). Dovoljno je prelistati kinoprograme koje je između 1925. i 1939. izradio jedan od prvih i najprestižnijih kinoklubova na svijetu, London Film Society, kako bismo se uvjerali da u prvoj polovici stoljeća ideja pojma *animation* nije bila proširena — kako je to, pak, slučaj danas — na apstraktne filmove Ruttmana, Fischingera ili Richtera, koji su bili radije definirani kao *experimental works* i pridruženi ostalima koje u dvijetisućitoj svrstavamo u, istina, avangardne filmove, no »istinite«; pa i da sam termin *animation* nije postojao kao imenica, nego isključivo kao particip prošli u zajednici s riječima »karikatura« i »vinjeta« (*animated cartoon*, kako je već rečeno).

Još 1949, u svojoj vrlo utjecajnoj znanstvenoj knjizi *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*,³ teoretičar Béla Balász je odvojio dva koncepta, govoreći u XIV. poglavlju o »apsolutnom« i »apstraktnom« filmu te o »animiranim crtežima«, koje je u XV. poglavlju pridružio optičkim varkama.

Što se, pak, tiče općeg mišljenja, velik dio gledatelja, pa čak i onih koji se bave proučavanjem filma, desetljećima je, a ponekad i danas,⁴ nastavlja animirani film razvrstavao među žanrove, pored vesterna, *space opere*, ratnih filmova itd.

Imenicu *animation* počeli su upotrebljavati francuski stručnjaci 1950-ih, kada se između Pariza i Cannesa konsolidirao međunarodni kulturni pokret koji je za ovaj izraz tražio specifični dignitet i protivio se hegemoniji — kako estetskoj, tako i ekonomskoj — recepta koji je nametnuo Walt Disney počevši od 1928. (kratkometražnim filmom *Parobrod Willie*, utemeljenim na Mickeyju Mouseu), a koji je ojačao od 1937. (dugometražnim filmom *Snjeguljica i sedam patuljaka*).

Godine 1960. u gradiću Annecy, smještenom na obali jezera u Gornjoj Savoiji, održan je prvi Međunarodni festival animiranoga filma na svijetu.

Netom spomenuti pokret pokrenuo je 1962. stvaranje Međunarodnog udruženja animiranog filma (*Association internationale du film d'animation*, ASIFA), neke vrste OUN sineasta i osoba koje se bave ovim područjem, a čiji je statut u preambuli naveo prvu službenu definiciju: »*Dok film (live action) putem fotografije donosi mehaničku analizu događaja koji su slični onima koji će biti prikazani na ekranu, animacijska kinematografija stvara događaje pomoću instrumenata koji se razlikuju od automatske registracije. U animira-*



Fantazija (W. Disney)

nom se filmu događaji na ekranu odvijaju po prvi puta.« Drugi je statut usvojen 1980. Poslije osamnaest godina gledanja djela stvorenih najrazličitijim oblicima manipulacije slikom, došlo se do zaključka da je prvotna definicija preopterećena tradicionalnim primjerom hollywoodske animacije te je odabrana formulacija u negativu: »Animacijom se smatra svaki kinematografski proizvod koji nije jednostavno snimanje stvarnog života tehnikom 24 fotograma u sekundi.« U trenutku u kojemu ovo pišem i ove riječi gube značenje pred prodorom digitalnih tehnika koje brišu i same koncepte kinematografije, fotograma, snimanja.

Sada, kada smo došli do ove točke, moramo pokušati identificirati poneki element fizionomije, a da ne stignemo do trenutka u kojemu ćemo se zapitati postoji li nešto »specifično za animaciju« (na način na koji smo se pred nekoliko desetljeća, kada se kinematografija borila za priznavanje statusa umjetnosti, pitali postoji li nešto »specifično filmsko«).

Na ovaj će način rizik sadržavati činjenica transformacije poetike u estetiku, uzimanja *pars pro toto*, postizanja minimuma kao odrednice fenomena, a prije teorijske razine; a naročito, još jedanput, izlaganja riječi uvenuću nametnutom go-dinama i povijesnim događanjima.

S ovom se zadaćom, međutim, moramo suočiti kako bismo barem započeli sudjelovati u općenitu osjećaju temeljem kojega animatori kao vlastite prihvaćaju tek određene filmove; drugim riječima, kako bismo se približili razumijevanju (vraćajući se definiciji koju smo najavili na početku) toga koji elementi čine da ljudi u različitim povijesnim razdobljima neke stvari nazivaju »animacijom«.

Prvo ću pokušati otkloniti nesporazum o animaciji kao filmskom žanru.

Žanr ima pravo postojati unutar nekog roda. Primjerice: u proznoj književnosti postoji žanr »krimića«, »avanturistički« rod, ljubavni roman, znanstvena fantastika itd.; u slikarstvu postoje portreti, pejzaži, mrtva priroda, apstrakcija itd.; u *live action* kinematografiji, kako je već rečeno, postoje vestern, *space opera*, ratni film itd.

»Žanr« je za mnoge opori koncept, no, krajnje sintetiziran, mogao bi se vrlo jednostavno smatrati utemeljen na ugovornoj klauzuli. Na jamstvu korisniku, to jest, da će taj specifični proizvod udovoljiti nekim njegovim specifičnim zahtjevima. Evo opet primjera: onaj tko želi konje, otvorene prostore i pucnjavu odabire vestern, a onaj tko traži jezu, gleda filmove strave. Spustivši se na popularizacijsku razinu, recimo da su kruška, naranča i breskva različite, no da je svaka od njih u stanju udovoljiti očekivanju svježine, sočnosti i slatko-sti koje definiramo terminom — i to baš »generičkim«, dakle »žanrovskim« — voća. Autorovo djelo po prirodi ima zadaću biti inovativno, djelo »žanra« ima zadaću biti repetitivno — pa prema tome i sigurno. (Time, naravno, ne negiramo da jači ili sretniji duh od drugih nerijetko u okviru nekog »žanra« stvara autorsko djelo).

Vratimo se našem predmetu: ukoliko se neki ljubitelj krimića (»žanr«) odjednom nađe pred »autorskim« remek-djelom, vrlo će vjerojatno ostati razočaran. Onaj tko hvali diznjevski mjuzikl *Ljepotica i zvijer* vrlo se vjerojatno neće osjećati

ugodno gledajući apstraktne filmove. Komičnost torti u lice Zekoslava Mrkve vrišti u usporedbi s aforizmima Istočne Europe komunističkog razdoblja.

Mnogi, dakle, »žanrovi« postoje unutar animacije. Ovo je dobro polazište kako bismo je predložili ne kao »žanr«, niti kao »nadžanr«, nego radije kao samostalnu kinematografiju, sestru »prave« kinematografije.⁵

Kinematografija se u doba svoga rađanja tijekom posljednjih dvadeset godina 19. stoljeća temeljila na načelu mitraljiranja gledatelja serijom statičnih dijapozitiva. Operateri i osobe zadužene za projekciju znali su da ljudsko oko percipira nepokretne slike u slijedu kao pokret ako bivaju prikazane brzinom većom od 16 do 18 u sekundi. Serijom vrlo brzih *stop-and-go*, kamera je fotografirala sukcesivne faze radnje koja se odvijala pred njezinim objektivom; projektor ih je istim postupkom nudio publici na ekranu. I to je sustav koji se upotrebljavao za zapisivanje pokreta (»kinematograf« = *kinéma* + *graphéin* [κίνημα + γραφῆν]).

Ručica kamere okretala se ručno tako da je operater imao gotovo taktilni odnos s filmskom vrpcom i njezinim protjecanjem. Nije bilo teško shvatiti da će, kada brzina projekcije jednom postane stalna, pri snimanju biti moguće izvoditi različite trikove. Jedan od tih trikova sastojao se u tome da se fotogrami snimaju jedan po jedan (*stop motion*), a ne više u stalnom pokretu, mijenjajući položaj predmeta tijekom stanke koju si je snimatelj dopuštao između dvaju fotograma. U fazi projekcije se činilo da predmet oživljava.

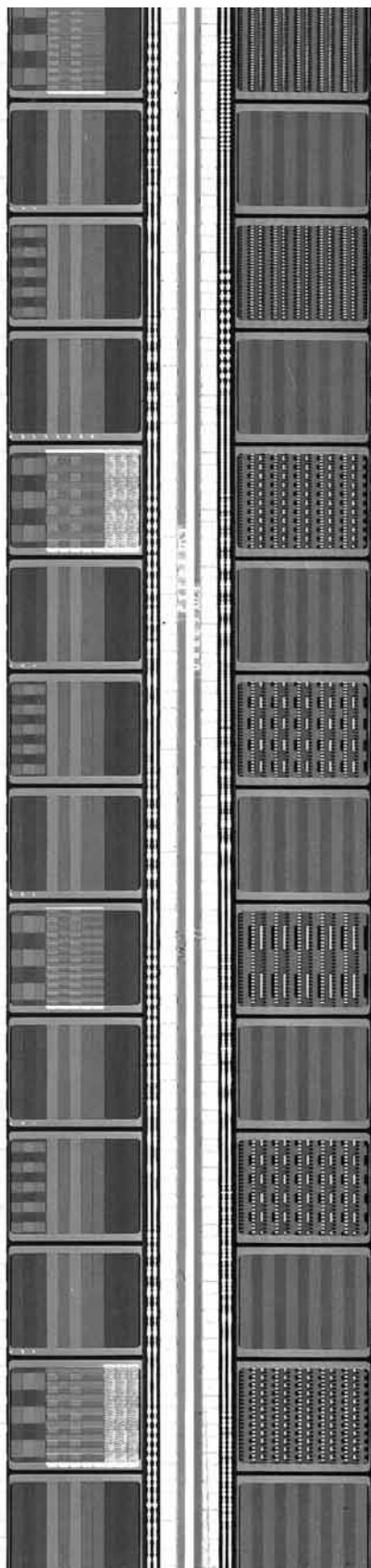
Ovaj trik je omogućio razvoj jednog izričaja. Tehnikom pojedinačnog fotograma mogli su se izumiti trenuci koji u prirodi ne postoje, drugim riječima, mogla je biti osvojena četvrta dimenzija (vrijeme) nakon dvodimenzionalnog slikarstva i trodimenzionalnog kiparstva.

I to je ono što se intimno uobičajeno smatra animacijom: dodijeliti ne toliko pokret, koliko baš dušu (to jest osobnost) predmetima, oblicima ili likovima (pa i apstraktnima) koji su inače nepokretni.

Rod animacije povijesno se povezuje s industrijom spektakla, shvaćenog u širem smislu. Prvotno je uključen u strukturu produkcija — distribucija — dvorane (kinematografi); zatim u televizijsku strukturu; zatim u internet. Sigurno je, dakle, ispravno govoriti o kinematografiji animacije, animiranom filmu, kratkometražnoj i dugometražnoj animaciji, animiranim televizijskim serijama; odnosno o komičnoj, horor, vestern (sve »žanrovi«, kako se vidi) ili autorskoj animaciji.

Ovdje može izniknuti jedno pitanje. Kada se dodjeljivanje duše inače nepokretnim oblicima učini mogućim upotrebom tehnologija koje se razlikuju od onih kinematografskih, mogu li se i tako dobiveni proizvodi nazvati animacijom?

Jedan glasoviti primjer odgovora potvrdno. Između 1892. i 1900. godine Parižanin Émile Reynaud projicirao je publici s plaćenim ulaznicama za Musée Grévin svoje *Svetlosne Pantomime*, kratke crtane komedije koje su crpile život i radnju zahvaljujući instrumentu (ne kinematografskom) kojega je on sam bio izmislio, tzv. »optičkom kazalištu« (*théâtre optique*). Stručnjaci za animaciju nikada nisu dovodili u pi-



Sinkromija (N. McLaren)

tanje činjenicu da je Reynaud pozdravljen kao pionir njihove umjetnosti.

Izričaj animacije, brat izričaja kinematografije *live action*, dijeli mnoga njegova obilježja.

Zaustavimo se na trenutak na dvama od njih: sposobnosti oživljavanja narativnih i nenarativnih djela te audiovizualnoj fizionomiji.

U animaciji je vrlo labilan psihološki temelj vjerojatnosti koji čini osnovu »istinite« kinematografije. U njoj, naime, očevidnost osoba i ambijenata, identifikacija publike i prizora diktiraju tempo filma. Gledatelj ne sumnja da radnja koja se odbija na ekranu zahtijeva vrijeme koje bi zahtijevala u životu, a njegovo sudjelovanje u *dramatis personae* omogućava mu da se ne dosaduje u slučajevima dugih prvih planova, monologa, dijaloga u planu (kontraplanu).⁶ Favorizirana je naracija. *Grosso modo*, mogli bismo reći da »istinita« kinematografija bliska književnoj prozi.

U slučaju animacije, publika ima posla sa crtanim, naslikanim, modeliranim ili, naposljetku, digitalno stvorenim slikama. Dakle, nestvarnima, to jest takvima da teško dovode do emotivne identifikacije. Naracija, naravno, nije isključena, kao što pokazuje postojanje sve većeg broja dugometražnih filmova, no svakako je teža jer je utemeljena na stiliziranom profilmskom prizoru kojega gledatelj mora usvojiti postupkom prihvaćanja. Postoji veliki broj radova vrlo kratke metraže kojima dominiraju eliptični i simbolični postupci. Postoji, dakle, nešto zajedničko s književnim djelom u stihu, koje svakako obuhvaća i primjerke dugih poema, no najbolje od sebe daje u kratkoj, aluzijskoj lirici utemeljenoj na analogijama.

Vratimo se sada na tvrdnju da je osnova animacije stvaranje pokreta i koreografija oblika.

Kada bi se radilo samo o tome, moglo bi se prigovoriti da je ona u osnovi tek specijalizirani odsjek kinetičke umjetnosti.

No druga polovica djela (posebice nenarativnog) sastoji se od zvučne kulise. Ne radi se o slikarstvu, nego o glazbi. Rod animacije je birano audiovizualan; prema mišljenju stručnjaka koji djeluje u getu, još je i više audiovizualan od audiovizualnih izričaja.

Animirane figure, oblici i likovi uvijek su stremili uskom kombiniranju s glazbom, to jest s bilo kakvom vrstom zvuka općenito. Glazbenici animacije su već od 1930-ih eksperimentirali s vrlo smionim avangardnim manipulacijama i gotovo uvijek su u svoju zvučnu kulisu uključivali kako pentagramske note, tako i buku, efekte i glasove na planu supstancijalne jednakosti, često prije, a ponekada i bolje od eksponenata konkretne glazbe. Ukoliko postoje sumnje o ovoj sinesteziji zvuka/pogleda, dovoljno je izvršiti elementarni eksperiment i projicirati bilo koji kratkometražni film hollywoodskoga zlatnog doba (neku epizodu s Tomom i Jerryjem ili pak neku drugu s Wille E. Coyotteom i Pticom trkačicom) bez zvuka. Primijetit ćemo kako oni na taj način gube vlastitu snagu i značenje. Ukoliko je o slučaj s masovnom i industrijskom produkcijom, slučaj elitne produkcije dostiže apsolutne vrhove, kao, primjerice, u slučaju *Uštimanja in-*

strumenata (*Strojenje instrumentów*, 2000) Poljaka Jerzyja Kucie, filma u kojemu je amalgam zvuk/slika nerazdjeljiv.

Bilo bi iluzorno smatrati, nakon ovih nekoliko napomena, da su iscrpljene bezbrojne nijanse i senzibilitet koje tvore ideju koju svaki od onih koji sudjeluju u stvaranju ima o predmetu o kojemu raspravljamo.

Vanjske su margine posebice uvijek pokretne. Slažemo li se ili ne sa starom izrekom »ako se ovaj prizor može snimiti kao *live action*, nema ga smisla crtati«? Tzv. *time lapse photography* (ona koja nam, da se razumijemo, omogućava da u nekoliko sekundi vidimo kako polagano raste neki cvijet) je ili nije kategorija animacije? Je li to virtualna stvarnost (ona koju studenti aeronautike uobičajeno upotrebljavaju)? Kako katalogizirati bezbrojne operacije šminkanja slika koje elektronska postprodukcija svakodnevno omogućava redateljima filmova poput *Titanica* ili *Gospodara prstenova*? Ako je moguće animirati u stvarnom vremenu, baš kao što je moguće i recitirati u stvarnom vremenu, radi li se o animaciji ili lutkarskoj umjetnosti?

Sada je potrebno prisjetiti se, kako bismo došli do zaključka, definicije koju smo anticipirali na početku ovog članka: »Animacija je sve ono što ljudi, u različitim razdobljima povijesti, nazivaju animacijom«.

Ona nije tautološka, kakvom bi se na prvi pogled mogla činiti, jer se referira na element koji je izvanjski apstraktnom rezoniranju i svijetu samih riječi. Referira se, to jest, na držanje u različitim razdobljima koje su zauzimali stručnjaci za ovo područje, aktivni u cijelom svijetu, različiti po kulturi i društvenim ili političkim uvjetima, no složni u mišljenjima. Ona nam ukazuje na činjenicu da rod koji nazivamo animacijom postoji kao autonoman oblik te da ima vlastitu ulogu i vlastiti prostor. Ukazuje nam i na to da taj njegov vlastiti prostor ima u povijesti kao i svaka druga relevantna ljudska djelatnost.

Ovakva definicija, nadalje, ima tu prednost da zaustavlja iskušnje intelektualnog virtuoziteta, dlake koja se siječe u nadi dohvata njezine duboke esencije.

Iskustvo stečeno u priličnom broju godina na ovom području, i to više nego ono stečeno u knjižnicama, uvjerava me da su definicije potrebne i plodonošne, ali pod uvjetom da ne dovode do mudrijaških debata. Čista dijalektika je često pogubna za razumijevanje života i/ili stvaralačkog djela.

Ovaj članak se ima, dakle, razumjeti kao nedogmatska preambula pravom radu stručnjaka znanosti o ljudima koji se uistinu sastoji u prevenciji toga razumijevanja.

S talijanskog preveo Goran Rukavina

Bilješke

- 1 Mondadori, Milano 1981, str. 11.
- 2 Radije upotrebljavam ovaj termin, iz razloga koji će postati jasnima naprijed u tekstu, nego termin *animacijska kinematografija*.
- 3 Referenca je na talijansko izdanje *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1952.
- 4 Dana 11. studenog 2003. američka doktorandica Shana Heinrich poslala je elektronsku poruku skupini koja je raspravljala na internetu pod nazivom »Animation Journal List« kako bi zatražila objašnjenja: profesori koji joj predaju na doktorskom studiju (!) nameću joj da animaciju naziva »kinematografskim žanrom«, a ona ima o tome svoje sumnje. Znanstvenica Maureen Furniss, koordinatorica skupine, šalji-vo joj je odgovorila da je *live action* kinematografija isto toliko »žanr« kao i animacija.
- 5 Ovdje je potrebno dodati, kako bismo razbili bilo kakve ostatke sumnje, da je nemali dio animacijske produkcije usmjeren djeci, no da bi bilo sljepilo animaciju kao takvu katalogizirati među dječje predmete.
- 6 Za dublje istraživanje ove teme v. *Animation and Realism / Animacija i realizam* Midhata Ajanovića (Hrvatski filmski savez, Zagreb 2004).

Midhat Ajanović Ajan

Ogled o mikrokadru

Montaža u animiranom filmu i filmskoj animaciji

Animacija iz jednog crteža

U svom kratkom animiranom filmu *Putovanje u Kinu* (*Travel to China*, Njemačka 2002) Gil Alkabetz pokazuje nam sliku sobe u kojoj je prikazan muški lik u šest različitih razdoblja života. To je čovjek koji cijeloga života sanja da otputuje negdje daleko, ali je odveć lijen da bi se pomaknuo s mjesta. U dvije filmske minute kamera prvo pregleda sliku, obavi inventuru detalja u njoj prikazujući u krupnijim izrezima dijelove pokućstva i figuru čovjeka ili njegovo lice iz neke od šest njegovih dobi. Rezovi postupno postaju sve brži, a kadrovi kraći, tako da mi nakon nekoliko sekunda odjednom vidimo čovjeka kako je ustao i počeo koračati, štoviše trčati, iako je očito da kamera i dalje snima istu onu sliku. I baš kao što njegov lik putuje u Kinu samo u mislima i pri tome se ne miče s mjesta, tako nam Alkabetz kreira vrlo bogatu i kompleksnu animaciju, iako je nacrtao samo jedan crtež. Na isti način na koji je nastala i jedna od najpoznatijih scena u povijesti filmske umjetnosti, ona u kojoj je Sergej Ejzenštejn u *Oklopnjači Potemkin* (*Bronenosac Potemkin*, 1925) sjajnim montažnim zahvatom slike nekoliko statua lavova stopio u jedan ekspresivni pokret kamenoga lava koji se propinje, Alkabetz je brižljivim komponiranjem različitih detalja snimljenih u svega nekoliko kvadrata učinio da mi na ekranu vidimo život i pokret koliko god da smo sve vrijeme svjesni da gledamo u jednu te istu sliku.

Je li to animirani film ili je zapravo tu riječ samo o vještoj snimljenoj varci u kojoj je običan *still*, tj. nepokretna fotografija, predstavljen kao film?

Odgovor je nedvosmislen: to je animirani film nastao, baš kao i bilo koji drugi, uporabom mikromontaže, što je zapravo oduvijek bila paradigmatička animacijska metoda kako na tehničkoj tako i u estetskoj razini.

1. Umjetno vrijeme

Montaža je riječ francuskoga podrijetla koja se u filmskim studijama javlja veoma često kao oznaka za temeljni element u procesu stvaranja filmske forme. Pojam montaže obično se definira kao (umjetnička) cjelina nastala sklapanjem različitih segmenata. Kada je riječ o pokretnim slikama, montaža je slikovno i zvučno izražajno sredstvo koje se razvilo i formiralo tijekom povijesti filma kao rezultat kreativnih napora takvih filmskih autora kakvi su braća Lumière, Georges Méliès, August Blom, David Wark Griffith, Lev Kulješov, Edwin Stanton Porter, Victor Sjöström, Cecil B. DeMille,

Dziga Vertov, Sergej Ejzenštejn, Aleksandar Dovženko, Abel Gance, Slavko Vorkapić, Jean-Luc Godard, Alain Resnais i mnogi drugi, među kojima i velik broj autora animiranoga filma kojih je golemi prinos razvoju montaže ostao nezasluženo neprepoznat i nepriznat.

Montaža funkcionira na dvjema razinama: u prvom slučaju imamo njezin tehnički aspekt, razdvajanje i sklapanje izabranih filmskih slika i kadrova, te estetski aspekt, gdje je pitanje montaže zapravo pitanje filmske forme. U nekim su jezicima tehnička i estetska razina pojmovno razdijeljene pa postoje riječi koje označavaju redigiranje, puko rezanje i slaganje kadrova (recimo u švedskom jeziku to je riječ *klippning*), dok se riječ montaža odnosi na misaoni proces stvaranja filmske strukture putem kreiranja specifičnog odnosa između njezinih pojedinačnih dijelova. Time se želi istaknuti kako je montaža mnogo više od sjeckanja i lijepljenja filmske vrpce na montažnom stolu. Štoviše, mogućnost stvaranja umjetnoga vremenskog tijeka putem spajanja različitih elemenata u jedinstvenu cjelinu katkada se naziva 'jedini istinski pronalazak filma'.

U uvodu svoje knjige o montaži Orpen (2003) dijeli tehnički proces montiranja filma u tri faze: izbor kadrova, njihova organizacija i tempiranje te kombiniranje kadrova sa zvučnom pistom. Tim poslom praktički rukovodi montažer, važno suradničko zanimanje na filmu koje obavlja osoba koja praktički montira film. Pa ipak, montaža svakoga filma bitno je određena zamislama, stilom i konceptom filmskog au-



Snjeguljica (W. Disney)



Fantazija (W. Disney)

tora, redatelja koji osobito u moderno vrijeme samostalno donosi sve odluke vezane uz konačno oblikovanje filma. Upravo je redatelj taj koji kreira opći slijed u koji će filmske scene i kadrovi biti postavljene, duljinu svake od njih, varijacije u ritmu, ubrzanja i stišavanja tempa, strukturu i tijek filmskoga vremena koje se u procesu montaže zapravo stvara i na osnovi čega nastaje cjelina, logika i organizacija filmskog djela.

Za teoretičara filma Jeana Mitryja film je »*jezik drugog stupnja*« (Mitry, 1997: 15), a montaža njegova gramatika:

U estetskom smislu, redigiranje (ili montaža) nije toliko efekt spajanja slika u skladu s logikom kontinuiteta koliko je to davanje slikama smisla izvan informacija koje su već prezentirane u njima samima, kreiranje nove snage derivirane nizanjem dvaju ili više kadrova, koji time poprimaju vrijednost koju nikad ne bi imali izvan te asocijacije. Putem montaže kadar unutar sekvence ponaša se jednako riječi u rečenici gdje imenica, glagol i objekt to postaju samo onda kada su riječi postavljene u odnos jedna prema drugoj. (isto: 68)

Mitryjev prethodnik Bélla Balász (1970: 119) montažu definira kao »*asocijaciju ideja predloženih vizualno; ona daje sva-*

kom pojedinačnom kadru njegov pravi smisao«. Montaža je prema njemu moguća zahvaljujući činjenici da je »*traganje za smislom fundamentalna funkcija ljudske svijesti i ne postoji ništa teže za čovjeka nego uz punu pasivnost prihvatiti besmisao ili fenomen čistog slučaja*« (isto).

U filmskoj teoriji i praksi postoji nekoliko važnih sustava u kojima se razmatra montaža, među kojima je možda najpoznatiji onaj koji se veže uz ime Sergeja Ejzenštejna. Njegova takozvana 'montaža atrakcija' zasniva se na spajanju agresivnih, snažnih elemenata koji emotivno angažiraju gledatelja i aktiviraju njegovo intelektualno iskustvo. Svaki pojedinačni kadar nalazi se u (dijalektičkom) sukobu s drugim, čime se gradi nova cjelina (smisao) koja produbljuje naše viđenje i razumijevanje zbilje. Toj vizualizaciji marksističkog učenja na način Ejzenštajna i njegovih sljedbenika u središtu je kolektivitet, glavni je Ejzenštejnov 'junak' masa koja predstavlja narod, klasu ili društvo do te mjere da mu profesionalni glumci gotovo nisu potrebni. Stoga što se uglavnom bavila totalitetom ne uzimajući u obzir pojedinca, ta koncepcija ipak nije masovnije primijenjena u filmu niti ju je prihvatila široka publika, čak ni u bivšem Sovjetskom Savezu.

Tijekom takozvanoga 'formativnog razdoblja filma', koje je završeno negdje prema kraju Prvog svjetskog rata, ponaj-

prije u Hollywoodu, ali i u filmovima nekih europskih autora, kakav je G. W. Pabst, definitivno su se etablirala pravila klasične montaže, koja se katkad naziva kontinuirana ili 'nevidljiva' montaža. Ta montaža odlikuje se ponajprije vještinom filmskog autora da cijeli narativni diskurs, sredstva putem kojih se izlaže naracija, učini neprimjetnim za gledatelja tako što će prikriti prisutnost kamere, montažne prijelaze i rezove, mjesta gdje završava jedan kadar, a počinje drugi.

Mnoštvo postupaka kakvi su *establishing shot* (orijentacijski kadar), kadar obično u širokom planu koji otvara scenu i koji etablira narativni prostor, takozvano pravilo rampe (engl. '180-degrees') prema kojem se jedna scena uvijek mora promatrati s iste strane 'rampe' koja razdvaja zamišljeni prostor gledatelja i prostor filmske fikcije, kadar-protukadar (engl. *shot-countershot*) kojim se uspostavlja vremensko prostorno jedinstvo, usklađivanje pogleda (engl. *eyeline matching*), kojim se stvara osjećaj kontinuiranog prijelaza iz slike u sliku, kao i mnoge druge metode, postupci i pravila stvorena su u svrhu stvaranje iluzije analogne zbilje i kauzalnoga razvoja događaja koji priču vodi naprijed sve do jasna i logična kraja.

Dok klasična montaža tretira kameru kao nevidljiva registratora zbivanja, modernistička montaža naglašava njezinu prisutnost, privlači pozornost na drugu filmsku tehniku i na sama autora filma. Snimanjem kamerom iz ruke, uporabom subjektivnog kadra (engl. *point-of-view shot*, POV), skokovitim prijelazima iz kadra u kadar (engl. *jump cut*) u filmovima kakvi su, između ostalog, bili oni francuskoga novog vala nastala je deskriptivna i ekspresivna montaža kao vrsta pobune protiv zatvorenoga sustava klasične 'nevidljive montaže'.

Nešto slično tomu radili su neki nadrealistički filmski autori još tijekom 1920-ih. Neki od njih, kao Man Ray, personificiraju filmsku sliku i svoje filmove izlažu kao niz voajerišćkih slika, katkada snimljenih kroz stakla različite debljine, čime se uvećava naša svijest o tome da je ono što vidimo subjektivan doživljaj. Drugi, kao René Clair, razvijaju lirsku montažu, koja sublimira cjelinu i naglašava detalj. Svjesni da osim između filmskih slika montaža egzistira i unutar svake od njih, nadrealistički autori kakvi su Jean Cocteau ili Luis Buñuel razvijaju koncept apsurdne mizanscene. Dok je u klasičnoj montaži riječ o komponiranju i građenju pojedinačne slike u odnosu na cjelinu filma, tako da je svaka filmska slika ovisna o prethodnoj i sljedećoj u nizu i ni jedna od njih ne može funkcionirati izdvojena iz montažnoga konteksta, nadrealisti posve raskidaju logičke sponne između kadrova.

Filmski avangardisti koji djeluju u području apstraktnoga filma (Eggeling, Fischinger, Lye, Ruttmann...) razvijaju fragmentiranje slike, kaleidoskopsku analizu, ritmičku i asocijativnu montažu i upravo putem montaže razbijaju granice među žanrovima i formama filma; njihovi su filmovi istodobno animirani, igrani i dokumentarni.

Osim ovdje pobrojanih filmska povijest, jasno, poznaje još niz drugih shvaćanja montaže i njezine praktične primjene, od kojih su se mnoga razvila unutar vrste pokretnih slika koju nazivamo animirani film.

2. Umjetni prostor

Animacija se obično shvaća kao filmska forma koja se uglavnom koristi pokretom koji nije preuzet iz prirode i rekonstruiran tijekom projekcije, nego je artificiozan i fabriciran putem takozvane tehnike 'sličicu po sličicu', separatnim ekspaniranjem svakoga pojedinačnog kvadrata. Tipična definicija animacije kakva se najčešće nalazi u filmskim knjigama, takva koja u obzir uzima ponajprije tretman i funkciju pokreta, glasi ovako:

U živo snimljenim filmovima originalni pokret je rekonstruiran putem projekcije. Suprotno tomu, animacija je snimanje nepokretnih slika tako da je iluzija pokreta konstruirana kroz projekciju. (Wywer, 1989: 98)

Među ostalim bitnim razlikama između filmskih formi najčešće se navodi da se igrani ili dokumentarni filmovi koriste slikama snimljenim u prirodi ili aranžiranim u studiju. U animaciji, međutim, imamo artificiozne slike i predmete koji su pokrenuti pomoću filmske tehnike. Sve što je profilmsko, što se nalazi ispred kamere, nastalo je dakle kao rezultat umjetničke djelatnosti autora filma.

Ono što se pak vrlo rijetko spominje, a bitno izdvaja animaciju u odnosu na ostale filmske vrste, montaža je između i unutar filmske slike. Tu ne samo da je riječ o razlikama u metodama primjene montaže, nego je štoviše upravo montažni aspekt taj ključni element cjelokupne strukture koji određuje koji ćemo film, neovisno o tehnici primijenjenoj u procesu njegova nastanka, zvati 'film', a koji 'animacija'. Montaža naime niti funkcionira, niti se primjenjuje na jednak način u živo snimljenu i u animiranom filmu.

John Huston u intervjuu je lapidarno opisao razliku između dokumentarnog i igranog filma: »U igranom filmu prvo se piše scenarij pa se onda snima, u dokumentarnom filmu prvo se snima pa se onda piše scenarij« (Mackenzie, 1999). Parafrazirajući možemo reći da se u igranom filmu prvo radi snimanje pa tek onda montaža, dok se u animiranom filmu prvo radi montaža pa se tek onda snima. I to je samo prva u nizu važnih razlika između animacijske i filmske montaže.

Jasno, bilo bi pogrešno tvrditi da se u igranom filmu montaža u cjelini radi nakon snimanja jer redatelj već u knjizi snimanja naznačuje glavna montažna rješenja i prema njima usklađuje snimanje. No, knjiga snimanja u igranom filmu ipak je tek uputa, *guideline*, popis želja i namjera. Snimanje filma podrazumijeva improvizacije i izmjene na terenu, pravljenje mnoštva takozvanih 'dublova' ili varijacija, od kojih će samo jedna ili nijedna postati dijelom završenoga filma, čije se konačno oblikovanje ipak događa u montažnoj sobi. Takozvani *shooting ratio*, odnos snimljenog i uporabljenog materijala, dosežao je u nekih autora igranih filmova kakav je Charlie Chaplin i do 50:1. U animaciji montaža se dovršava prije nego što se snimi i jedan kvadrat i, kao što to iskusni animator Borivoj Dovniković Bordo kaže u svojoj *Školi crtanog filma*, ono što se eventualno radi u montažnoj sobi samo je 'friziranje' složenog materijala, ali »o nekim većim zahvatima ne može biti govora«. (Dovniković, 1996: 161)

Navedena razlika između animacijske montaže i montaže u drugim oblicima pokretnih slika rezultat je različitih uvjeta i naravi produkcije. Nastanak animiranoga filma dugotrajan je manualni rad, mnogo mukotrpniji i skuplji nego što je produkcija igranog ili dokumentarnog filma iste duljine. Stoga postoji praktična potreba da se improvizacije svake vrste maksimalno reduciraju tako što se unaprijed točno planira izgled i sadržaj svake pojedinačne filmske sličice.

U uvodu svoje studije o filmskoj montaži, britanski filmolog Don Fairservice (2001) navodi najjednostavniju definiciju montaže, prema kojoj je to postupak u kojem se donosi odluka »što staviti unutra, a što izbaci van« (»*What to put in and what to leave out*«). No, kad je riječ o animaciji, vrijedi samo prvi dio te definicije s obzirom da takozvane 'mrtve scene', one koje se smatraju neuporabljivim te se izbacuju, jednostavno ne postoje. Točnije rečeno, ono se izbacuje još u tijeku misaonoga procesa, 'gledanja' filma u autorovim mislima. Stoga je *shooting ratio* u animiranom filmu, osim u iznimnim slučajevima, 1:1.

Za razliku od igranog ili dokumentarnog filma, gdje se u montaži izabiru kadrovi iz snimljenog materijala, u animaciji se filmska montaža svodi na spajanje kadrova čija su duljina i redosljed brižljivo isplanirani mnogo prije nego što je kamera uključena. To vrijedi ne samo za montažu slike nego najčešće i tona. Štoviše, tonska pista najčešće se snima unaprijed, onoga trenutka kada je knjiga snimanja završena, tako da se na osnovi tona trajanje slike mjeri egzaktno i svi su pokreti savršeno usklađeni i sinkronizirani sa zvučnom pozadinom. Ponekad zvuk, odnosno glazba, dolaze čak i prije scenarija, kao što je to slučaj u filmovima koji vizualiziraju neko glazbeno djelo, a u tom slučaju glazba funkcionira kao 'scenarij'. Također kod takozvanih 'animiranih dokumentaraca' snimanje zvuka dolazi prije svega drugog.

Osim veoma detaljne i precizne knjige snimanja (engleski naziv *storyboard*), tradicionalna produkcijska metoda uključuje i takozvani *layout*, što u praksi znači da glavni crtač ili redatelj produciraju po jednu gotovu sliku, u klasičnoj animaciji to znači na obojenim celuloidnim folijama i s dovršenom pozadinom, za svaku pojedinu scenu budućega filma. Na taj način redatelj vizualizira cijeli film, određuje kompoziciju, kutove snimanja, vožnje kamere odnosno štiftova, odstojanje, izrez i veličinu slike, planove, tempiranje i tempo, sve tehničke zahvate — zapravo montira cijeli film te je glavina montaže uglavnom završena već na toj razini. U velikim studijima kakav je Disneyjev vrijeme i novac štete se tako da se više scena crta i animira istovremeno, što se također mora planirati unaprijed. Ta je metoda na neki bila način preteča moderne nelinearne montaže, u kojoj filmska struktura nastaje organski, za razliku od standardne linearne montaže podređene kronologijskom slijedu filmskih scena. Počevši od 1980-ih u praksi se uveden takozvani *animatic*, koji je zamijenio *layout* gdje se statične slike ili skice budućega filma snimaju na videovrpcu u redosljedu i duljini kao u budućem filmu. Ugledni američki montažer Walter Murch u knjizi *Dok trepneš okom* (1995) navodi da su prije pojave digitalne montaže neki montažeri igranoga filma preuzimali i primjenjivali praksu sličnu animacijskom *layoutu* tako što su

izrezivali po jednu sličicu iz svakoga filmskog kadra i izradivali fotografije koje su slagali u redosljed kako je zamišljeno da se odvijaju filmske scene. Na taj način redatelj je imao bolji pregled cjeline montažne strukture filma, odobravao je ili raspravljao s montažerom i donosio odluke o izmjenama. Danas, u digitalnoj montaži, udomaćio se postupak posve sličan animacijskom *layoutu* koji se priprema u različitim računalnim programima kakav je na primjer AVID.

Metode *layout* ili *animatic* oni su dijelovi produkcijskoga procesa koji odgovaraju montaži igranoga filma, donošenju odluka o redosljedu i duljini svakoga pojedinačnog filmskog kadra i njihove praktičke primjene. Osim te montažne makrorazine, u animaciji postoji još i, za taj medij specifična, mikrorazina. Izradom takozvanoga kartona snimanja (u internacionalnoj praksi uobičajen je engleski naziv za taj postupak, *shooting script*) redatelj daje upute snimatelju o tome kako će se eksponirati svaki pojedinačni kvadrat filmske vrpce. Naime, za razliku od filmske montaže, koja je proces spajanja filmskih kadrova, montaža u animaciji spajanje je filmskih kvadrata. Polazeći od te nedjeljive jedinice filma, redatelj ne samo da kreira ritam, dinamiku i shvaćanje vremena u svom filmu nego ujedno konstruira doslovce svaki pokret u njemu. Ako je filmska montaža oblikovanje i strukturiranje filmske građe izvana, slično skulptoru koji obrađuje grubi materijal, u animaciji se prostor i vrijeme, dakle ono što je život filma, gradi iznutra, slično stvaranju glazbe, gdje se polazi od pojedinačnoga tona i njegova notnog zapisa. Upravo kao glazba, animacija je medij pune kontrole, gdje je doslovce sve, svaki detalj koji vidimo i čujemo na ekranu, rezultat svjesne ili intuitivne animatorove odluke.

Pored linearne, horizontalne montaže, u kojoj se sklapanjem scena, kadrova i filmskih kvadrata stvara i oblikuje filmsko vrijeme, u animaciji postoji i, za taj medij unikatna, dubinska montaža, putem koje se organizira prostor u dubinu kadra. Pa dok kod linearne montaže imamo fragmentiranje vremenskog tijeka i reorganiziranje tih fragmenata u novu, kompaktnu cjelinu, u dubinskoj se montaži susrećemo sa stvaranjem filmske slike segmentiranjem prostora po dubini.

Prije početka rada na filmu pred svakim se animatorom nalazi isti problem, ona ili on ispred sebe ima prazan prostor (bijeli papir), koji treba ispuniti smislom, što se radi upravo putem dubinske montaže.

Naime, u animiranom filmu kamera je obično fiksirana i sve kretanje, uključujući i simulirane 'vožnje' ili subjektivni kadar, kreirane su unutar same slike. To je moguće zahvaljujući takvoj montažnoj organizaciji razina i planova slike gdje se cjelokupni prizor prvo razdvaja po dubini, i to na aktivne segmente, one koji će se pokrenuti, recimo izdvojene oči koje će treptati i usta koja će se otvarati pri govoru, i pasivne segmente, one koji će biti pokretni tijekom kadra, kao primjerice ostatak lica tog istog lika, da bi ih se ponovo spojilo u skladu s logikom i formom zamišljene filmske cjeline.

Karakteristike i osobnosti dubinske montaže najlakše je razumjeti na primjeru filmova rađenih multiplan-kamerom kakvi su Disneyjevi *Stari mlin* (*The Old Mill*, 1937) ili *Pimocchio* (1940), kao i ruskog majstora animacije Jurija Norštej-

na, osobito vješt u primjeni multiplana, koji svaku sliku u svojim filmovima poput *Čaplja i ždral* (*Caplja i žuravl*, 1974) prvo segmentira da bi onda te segmente poslagao po dubini, na staklene katove. Takvim dubinskim kolažiranjem različitih elemenata on ne samo da konstruira perspektivu i treću dimenziju na vizualnoj razini, nego zapravo osmišljava cjelokupni taj prostor na idejnoj.

3. Montaža na tekućoj vrpici

Montaža u animiranom filmu formirala se u skladu s estetskom i tehničkom evolucijom medija, burnim procesom čije se podrijetlo nalazi u dobu prije pojave filma i koji se još mijenja i razvija. Prve pokretne slike bile su mehaničke animacije, koje su se u obliku praksinoskopa ili zootropa u Europi ili teatra sjena u Kini i Turskoj, javile mnogo prije pronalaska filma. Prve 'filmove' u povijesti, predstave pokretnih slika s predočavanjem likova unutar narativnoga diskursa prikazivane na uzastopnim projekcijama za veći broj ljudi, realizirao je Emile Reynaud pronalaskom zvanim 'optički teatar' 1892.

Već on, a poslije i drugi pioniri animacije, Stuart Blackton, Segundo de Chomon, Winsor McCay, Emile Cohl, Wladislaw Starewicz, Julius Pinschewer, suočit će se s problemom strukturiranja prostora i vremena, dakle montaže, i gotovo svaki od njih riješit će ga na svoj način.

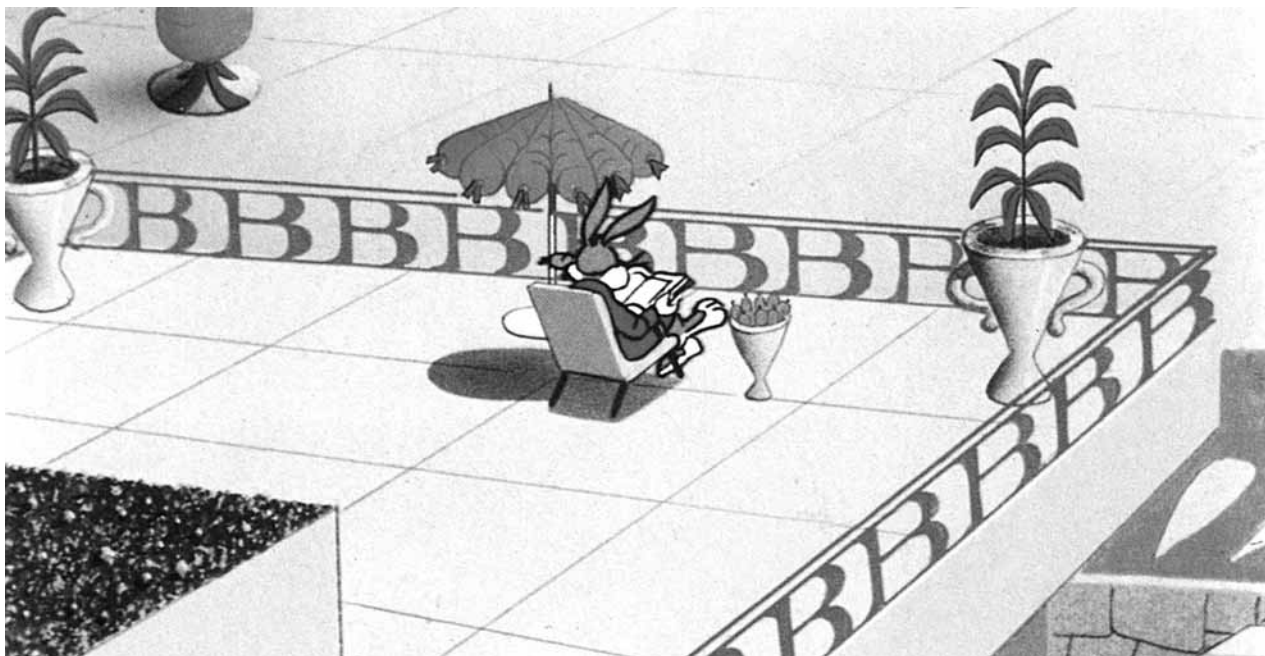
No, nakon što je kanadski animator Raoul Barré razvio metodu *perf and peg*, registriranje i kopiranje crteža na perforirane papire koji se slažu na fiksirane štiftove, kao i patenta Earla Hurda koji je otkrio da se crteži u animaciji mogu raditi na prozirnim celuloidnim folijama tako da se pozadina i drugi statični detalji ne moraju kopirati u svakoj fazi pokreta, produkcija animiranih filmova standardizira se i već potkraj 1910-ih poprima industrijski karakter. Sada je bilo mo-

guće primijeniti 'tejlORIZACIJU' u animiranom filmu razdvajanjem produkcijske cjeline na segmente. Na zamišljenoj 'tekućoj vrpici' stajali su specijalisti za pojedine specifične i ograničene zadatke, kopisti, crtači pozadina, koloristi ili fazeri, a rezultati njihova rada montirani su onako kako se montiraju dijelovi automobila ili bilo kojega drugog industrijskog proizvoda. Tijekom 1920-ih kopiranje zvuka na istu filmsku vrpcu i u savršenoj sinkronizaciji sa slikom postalo je razmjerno jednostavan tehnički zahtjev.

Već u prvim svojim na taj način proizvedenim zvučnim animiranim filmovima Paul Terry i Walt Disney shvaćaju da glazbu i zvuk treba raditi prije nego što se nacrti i jedna slika. Kako je montaža zvuka već bila razvijena na radiju, oni jednostavno primjenjuju postojeća iskustva i praksu radijskoga montiranja zvuka ujedinivši je s vlastitim znanjima u montiranju animirane slike.

Studiji za animirani film, poglavito američki, kakvi su bili oni u vlasništvu Johna Randolpha Braya, Paula Terryja, braće Fleischer ili Waltera Lantza, nalikovali su tvornicama, a uskoro, već tijekom 1920-ih, jedna od njih, ona u vlasništvu Walta Disneyja, zauzet će istaknut položaj na globalnoj razini, sličan onom koji u svijetu imaju drugi američki komercijalni giganti kakvi su Coca-Cola ili General Motors.

Posljedica takvih njezinih tehničkih i organizacijskih karakteristika, industrijske montaže, sklapanja segmenata u cjelinu, bila je i da je produkcija animiranih filmova vrlo rano poprimila snažno internacionalističko obilježje jer je pojedine dijelove istoga filma bilo moguće proizvoditi u više zemalja. Još tijekom 1910-ih započinje široka međunarodna suradnja među producentima i autorima animiranoga filma, u desetljećima prije primjene računala u proizvodnom procesu mnoge velike američke komercijalne produkcije radile su kopiranje i koloriranje u Južnoj Koreji i Hong Kongu, ani-



Bugs Bunny



Wile E. Coyote

macija i faziranje za neke švedske animirane filmove rađena je u Mađarskoj, a ta se praksa zadržala sve do našeg vremena, tako da je proizvodnja formalno francuskog animiranoga filma *Trojka iz Bellevillea* (*Les Triplettes de Belleville*, Sylvain Chomet, 2002) zaposlila animatore iz dvoznamenkastoga broja europskih zemalja i Kanade.

4. Sintetička vidljivost

U igranom i dokumentarnom filmu cjelina nastaje sklapanjem izabranih kadrova (engl. *shots*) snimljenih unutar onoga što zovemo objektivno vrijeme, pri čemu je pojam vremena shvaćen kao skup konvencija prema kojima mjerimo trajanje i prolaznost u našoj fizičkoj realnosti. U živo snimljenim filmovima, čak i u najhrabrijim eksperimentalnim djelima, filmsko vrijeme uvijek je u izravnu odnosu s objektivnim jer je svaka slika registrirana filmskom kamerom brzinom od 24 kvadrata u sekundi, što odgovara brzini kojom naše oči registriraju pokret u zbilji. U animaciji se, pak, susrećemo s vremenskim mozaikom sastavljenim od filmskih molekula, pojedinačnih filmskih kvadrata konstruiranih u potpunoj ovisnosti o autorovu subjektivnom doživljaju vremena.

Polazišna točka animacije i osnovni gradivni element nije, za razliku od živo snimana filma, kadar, nego filmski kvadrat; kamera je eksponirana na svaki dvadeset i četvrti dio sekunde. Time se praktički animacijska sekunda sastoji od dvadeset i četiri reza i isto toliko kadrova. Upravo taj mikrokadar i 'mikrorez' temeljno su izražajno sredstvo koje animator ima na raspolaganju, vremenske i prostorne 'cigle' od kojih

se animacijska građevina sastoji i supstancijalna specifičnost animacijske montaže u odnosu na druge filmske rodove.

Walter Murch podsjeća da je zapravo i u igranom filmu riječ o 24 reza na sekundu, ali s jednom bitnom razlikom:

Nepobitna je istina da se na filmu 'rez' zapravo radi dvadeset i četiri puta u sekundi. Svaki je kvadrat pomaknuće u odnosu na prethodni — samo zahvaljujući kontinuiranu snimanju, prostorno/vremensko pomaknuće od kvadrata do kvadrata dovoljno je malo (dvadeset milisekundi), tako da ga publika vidi kao pokret unutar konteksta, a ne kao dvadeset i četiri različita konteksta u sekundi. S druge strane, kada je vizualno pomaknuće dovoljno veliko (kao u trenutku reza), prisiljeni smo iznova procjenjivati nove slike kao različit kontekst: najčudnije od svega jest da mi uglavnom nemamo nikakvih problema da to učinimo. (Murch, 1995: 6)

Takva, dakle, uvjetovanost vremensko-prostornim kontinuitetom i stvarnosnim kontekstom čini da slika u igranom i dokumentarnom filmu funkcionira kao neposredna kopija površine stvarnosti, njezina vanjskog omotača, registrirana kamerom i prikazana na platnu. Suprotno tomu, u animaciji je u prvom redu riječ o sintetičkoj vidljivosti. Osim u nekoliko animacijskih metoda kakva su piksilacija, snimanje živih glumaca metodom sličicu po sličicu ili pri takozvanu 'sazimanju vremena' (engl. *time-lapse*), gdje se obrađuju slike fotografske fature i kvalitete, ali i tu u kontekstu subjektivnoga vremena, animator stvara slike, crtajući ih, modeliraju-



Alica u zemlji čuda (W. Disney)

ći lutke, predmete ili bilo što drugo što stoji ispred kamere, tako da je zapravo svaki filmski kvadrat artifična čestica apsolutno subjektivne filmske konstrukcije. Animator stvara pokretnu sliku koju je nemoguće vidjeti na bilo koji drugi način osim putem projekcije i u kojoj je sve, uključujući protok vremena, nastalo kao rezultat njegova kreativnog djelovanja.

Zahvaljujući mikrokadru nastaje još jedna važna specifična osobina animacije i granična linija u odnosu na druge filmske rodove — mogućnost stvaranja metamorfoze unutar jedne filmske slike. Metamorfozu možemo definirati kao trenutačnu figuralnu transformaciju iz jednog u drugi oblik, mogućnost pretvaranja jedne forme u drugu, promjenu agregatnoga stanja i preobražaja materije bez vidljiva filmskog reza. U isti kontekst pripada i mogućnost animacijskog penetriranja unutar materije, u vidljive i u mikroprostore, kao i neprekinuta vožnja kamere i beskrajni zum.

Da bismo neku filmsku sliku mogli nazvati mikrokadar, osnovni je uvjet da ju je nemoguće registrirati kao zasebnu jer je njezino trajanje kraće od najmanje vremenske jedinice u kojoj je naše osjetilo vida kadro percipirati sliku. U praksi mikrokadar vrlo rijetko odgovara duljini jednog kvadrata ili, drugim riječima, 24 različite slike pripremaju se za jednu sekundu filma samo iznimno. Osim u dijelovima nekih animiranih filmova koji teže meku i prirodnu pokretu produciranih u studijima Walta Disneyja, što je zahtijevalo poseban crtež za svaki filmski kvadrat, uobičajeno je zapravo da se jedna statična slika snima sa dva, ponekad tri, četiri ili čak više filmskih kvadrata. Prema jednom od najvećih majstora animacije u povijesti Texu Averyju mikrokadar može ići do pet kvadrata. (Adamson, 1975: 188) Jedan drugi američki animator, Bill Plympton, koristi se mikrokadrom koji se sastoji od šest kvadrata kako je to radio i švedski pionir animacije Victor Bergdahl, dok su pojedini istočnoeuropski animatori rabili cijelih osam kvadrata. Upravo osam kvadrata vjerojatno je maksimum do kojega se može snimati statična slika u animiranom filmu želi li se postići iluzija pokreta, jer sve iznad toga oko registrira kao zasebnu sliku, tako da slijed takvih slika doživljavamo kao trzanje i skakanje.

5. Animirani film i filmska animacija

U skladu s načinom na koji se rabi mikrokadar montaža u animiranom filmu može se podijeliti u dvije glavne kategorije: konvencionalnu (filmsku) i nekonvencionalnu (animacijsku) montažu. U prvom slučaju mikrokadar je u funkciji stvaranja surogata filmskoga kadra tako što se od jednoga do drugog kadra pripremaju crteži (lutke, kolaži ili nešto drugo) s minimalnim pozicijskim pomaknućima koja omogućuju da se procesom projekcije stvori iluzija kontinuiranoga, prirodnog pokreta. Tako se stvorena analogija filmskom kadru, poput slagalice, sastoji od malih dijelova, serije sekvencijalnih mikrokadrova koji zajedno grade filmske scene i kadrova čiji kontinuirani slijed čini makrostrukturu koju iščitavamo kao cjelinu filma. Bit je toga postupka podređenost mikrostrukture filmskoj makrocjelini te ga stoga možemo nazvati animirani film.

Najbolji su primjerci animiranoga filma Disneyjevi filmovi i cijela bogata tradicija animacije koja se oslanja na 'diznijevsko' shvaćanje medija, gdje se animirani surogat-kadrovi montiraju sukladno hollywoodskim načelima nevidljive montaže. Jasno, postoje i primjeri animiranih filmova kakvi su *Piccolo* (1959) Dušana Vukotića ili *Bitka kod Kerženca* (1970) Ivana Vana Ivanova i Jurija Norštejna čija je makromontaža primjena Ejzenštejnove 'montaže atrakcije' na animirani film.

U žanrovskom smislu osobito zanimljivi primjeri filmske montaže u animaciji dolaze s područja takozvanog 'animiranog dokumentarca'. Taj je žanrovski mješanac nastao kao



Petar Pan (W. Disney)

izraz želje da se filmski zabilježi i ono što nije snimljeno kamerom stoga što se dogodilo u razdoblju prije nego što je film izmišljen, zato što nekom događaju kamera nije svjedočila ili zato što ga je naprosto nemoguće snimiti jer se nalaze u prostoru koji Mitry (1997: 47) naziva 'fikcijska realnost'.

U prvom slučaju imamo primjerice cijeli podžanr filmova o dinosaurima u rasponu od *Dinosaurice Gertie* (*Gertie the Dinosaur*, Winsor McCay, 1914)² do Spielbergova *Jurskog parka* (*Jurassic Park*, 1993) i dalje. Filmom *Potapanje Luzi-*

tanije (*The Sinking of Lusitania*, 1918) McCay je dao osobit prinos žanru animiranoga filma *rekonstrukcije*, nastala kao kompenzacija za izostanak kamere s nekoga relevantnog događaja — u tom slučaju torpediranja civilnog broda Lusitania od strane njemačke podmornice.

U doktorskoj disertaciji *Opažaj nevidljivog* švedska filmologinja Maria Dahlquist analizira tendenciju, osobito u ranom francuskom filmu i u autora kakvi su Georges Méliès, Victorin Jasset ili Louis Feuillade 'ekspoziranju nevidljivog' u rasponu od prikazivanja 'nevidljivih kriminalaca' kakvi su Arsene Lupin, Zigomar ili Fantomas pa do materijaliziranja 'nevidljivog svijeta religije' (Dahlquist, 2001: 117) prikazivanjem božjih stvorenja, anđela, vragova, vilenjaka i drugih nevidljivih bića. Dahlquist povlači duhovitu paralelu između Marxove kritike kapitalističkoga shvaćanja fetiša robe kao nečega što ima vlastitu volju i život i tretmana predmeta u nekim od prvih u cijelosti animiranih filmova, osobito slavnom *Ukletom hotelu* (*The Haunted Hotel*, Stuart Blackton, 1906), koji je napravljen u desecima verzija i u mnogim zemljama, koliko se zna posljednji put u danskoj pod naslovom *Det elektriske hotel* (*Dania Biofilm*, 1914) (Dahlquist, 2001: 80).

Tu pripada i uporaba animacije radi vizualizacije znanstvenih teorija i rekonstrukcije historijskih zbivanja. Već je Emile Cohl u filmu *Veseli mikrobi* (*Les joyeux microbes*, 1909) 'pokazao' mikrobe i viruse 'snimljene' njegovom trik-kamerom.

Noviji su primjeri zadiranja animiranoga filma u 'fikcijsku realnost' *Odvedeni* (*Abductees*, 1995), čiji autor Paul Vester animacijskim sredstvima vizualizira doživljaje stvarnih ljudi uvjerenih da su sreli izvanzemaljce ili *Ryan* (Chris Landreth, 2004), gdje su filmski snimljeni prizori intervjua sa stvarnom osobom, umjetnikom i animatorom Ryanom Larkinom, digitalno obrađeni kako bi se stvorila ne audiovizualna informacija kakvu registriraju filmska kamera i naša osjetila, nego unutrašnja, emotivna slika koju svojom ukupnom pojavom neka osoba stvara u autorovoj svijesti. U ovom slučaju riječ je o vrsti 'oguljene' i 'sastrugane' slike koja predstavlja ostatke Larkinova lica kao jasna simbola za istrošeno, alkoholizmom i narkomanijom gotovo uništeno, ljudsko biće. Usprkos takvim morfološkim svojstvima slike, film se vanjskom montažnom strukturom ipak čvrsto drži načela dokumentarnog i televizijskog filma, što Landrethovu kreaciju nedvojbeno svrstava unutar žanrovskih okvira animiranoga dokumentarca.

Tek kada se mikrokadrom koristi u svrhu izrazita odstupanja od konvencija živo snimljena filma i nadilaženja analogijske relativnosti u odnosu na njega nastaje nekonvencionalna ili animacijska montaža. Filmove nastale uporabom takva montažnog postupka možemo nazvati filmska animacija.

Još je pionir-animator Emile Cohl animaciju potvrdio kao medij eksperimenta i nove forme kako na planu oblikovanja slika tako i njihova međusobnog usklađivanja i strukturiranja. Cohlom blistavi genij očituje se prije svega u činjenici da je on shvatio da se animacija zasniva na mikrokadru zahvaljujući kojem posjeduje mogućnost penetracije, metamorfoze i montaže 'bez reza'. Odmah, u prvom pokušaju, filmu



Knjiga o džungli (W. Disney)

Fantasmagorija (*Fantasmagorie*, 1908), utemeljio je montažu koja se zasniva na mikrokadru kao sredstvu metamorfičkoga preoblikovanja filmske slike unutar jedne scene. To će reći da je on razvio takvu montažnu metodu u kojoj su prijelazi iz jedne scene u drugu, ma o kakvoj složenoj narativnoj strukturi da je riječ, u cijelom filmu izvedeni u jednom kadru u filmskom smislu.

6. Raznolike animacijske montaže

Možda je najčešća pojavna forma animacijske montaže već spominjani neprekidni zum. S pomoću kamere smještene u helikopter ili na neku veoma zamršenu konstrukciju šina i kolica s dizalicama u igranom se filmu s ambijentalnoga plana može zumirati do krupnog ili vrlo krupnog detalja. No, tu se mora stati, nakon čega slijedi rez. U animiranom filmu međutim može se uz pomoć običnoga papira i olovke s ambijentalne slike koja, recimo, prikazuje krajolik zumirati na čovjekovo lice i nakon toga nastaviti dalje prodirući u unutrašnjost njegove glave. Takva beskrajna zumiranja prepuni su filmovi, pored ostalih, švicarskoga majstora slikarske animacije Georgesa Schwitzgebela, dok u svom hiperrealističnom tumačenju poznate Hemingwayeve novele *Starac i more* (*The Old Man and the Sea*, 2000) ruski animator Aleksandar Petrov sve vrijeme varira između konvencionalne, filmske montažne strukture i animacijske montaže. Posebno uspio primjer za tu drugu vrstu neprekinuti je zum u sceni koja prikazuje subjektivni kadar galeba što uranja u vodu kako bi ulovio obrok.

Čudesnu kombinaciju mikro- i subjektivnog kadra nalazimo u *Skakanju* (*Jumping*, Osamu Tezuka, 1984), gdje od prvoga do posljednjeg kvadrata filma pratimo subjektivni kadar neke kreature (ili možda nas samih), koja skačući obide cijeli planet i vrati se u početnu poziciju bez i jednoga prekida radnje filmskim rezom. U filmu *Specijalna dostava* (*Special Delivery*, 1979) tandem Eunice Macaulay i John Weldon započinju jednu scenu u dnevnoj sobi da bi kamera prošla kroz ključanicu i nastavila dalje sve dok nije 'izašla' van i u neprekinutu zumiranju unatrag pokazala nam cijelu kuću. Sve to jasno bez i jednoga vidljivog reza.

Jednu vrstu animacijske montaže mogli bismo nazvati 'totalna'. Riječ je o postupku u kojim se posve raskida s konvencijama stabilnoga prostora i kontinuirana vremena putem uporabe jedne vrste vidljivoga, primjetnog mikrokadra nastala kombiniranjem i montažnim spajanjem različitih, potpuno inkongruentnih elemenata u slici i tonu bez bilo kakva povezujućeg konteksta i logika među njima. Naime, uobičajeno je da se u animiranom filmu povezuje niz slika ili modela, između kojih su male progresivne promjene, što prilikom projekcije stvara iluziju pokreta. Umjesto na takvoj suprotnoj modifikaciji, 'totalna montaža' zasniva se na odsječnim, nenadanim i skokovitim promjenama, kao što je slučaj u filmu *Frank Film* (1978) autora Franka Mourisa. Tijek međusobno nepovezanih, automatski poslaganih slika čini da taj film do krajnosti izaziva našu sposobnost percepcije i stvaranja asocijacija.

Više filmova nastalih tijekom 1960-ih u studiju Zagreb filma primjeri su za još jednu metodu animacijske montaže. Autori kakvi su Borivoj Dovniković Bordo (*Znatizelja*, 1966) ili Nedeljko Dragić (*Idu dani*, 1968) vraćaju se Emileu Cohlu i kao i on rade svoje filmove u jednom kadru u filmskom smislu, bez vidljivih rezova, kombinirajući sve to s iskustvima i znanjima kumuliranim u međuvremenu u animacijskoj i filmskoj povijesti. Umjesto klasičnoga, filmskog reza oni apliciraju bijelu pozadinu — vrstu apsolutnoga prostora — iz koje se stvari i bića pojavljuju samo onda ako imaju neku dramaturšku funkciju da bi poslije jednostavno nestali, utopivši se u bijelo 'sve-ništa'.

Sličnu montažnu metodu nalazimo u antologijskom filmu *Ulica* (*The Street*, 1979) američko-kanadske animatorice Caroline Leaf. Iako je to film velikoga broja kadrova i scena, ni ovdje nema rezova, prijelazi iz scene u scenu izvedeni su putem stalne izmjene kutova promatranja i perspektivnim promjenama te inovativnim načinom primjene animacijske metamorfoze, gdje Caroline Leaf pušta jednu scenu da se jednostavno pretopi u drugu povezujući ih serijom međufaza. U pojedinim scenama filma *Jedan dan života* (1982) Borivoj Dovniković radi nešto slično, prijelaz iz scene u scenu napravljen je putem pregrupiranja linija unutra kontinuirana pokreta tako da 'iste' linije koje su maločas služile kao konstrukcija jedne slike sada grade nešto posve drugo. Baš kao i u filmu Caroline Leaf, i ovdje umjesto reza imamo međuscene, apstraktne animirane slike koje povezuju filmske scene čiji nam je sadržaj prepoznatljiv.

Drugi zagrebački autor, Zdenko Gašparović, služeći se u filmu *Satiemania* (1978) metodom koja se zasniva na pretapanjima između relativno dugih mikrokadrova, u središnjim scenama filma gdje je graciozni pokret kombiniran s atmosferom glazbene pozadine Erika Satieja postiže iznimno ekspresivnu animaciju nenadmašene poetske snage. Koristeći se u načelu identičnim postupkom kanadski animator Frédéric Back uspio je u filmovima *Čovjek koji je sadio drveće* (*The Man Who Planted Trees*, 1987) i *Moćna rijeka* (*The Mighty River*, 1993) prepričati stvarne događaje u tako komprimiranu filmskom vremenu i kompaktnom tempu i ritmu da se stječe dojam o neprekinutu panoramskom pokretu kamere koja snima sam tijekom vremena. U prvom filmu doživlja-

vamo cijeli životni vijek, a u drugom uspon cijele jedne civilizacije u neprekinutu, evolutivnom pokretu i razvoju živih slika.

Među nekonvencionalne, animacijske montažne metode pripada svakako i 'analiza slike', filmovi koji prate i prikazuju cjelokupni proces nastanka jedne slike od bijeloga papira i prvih skica do konačnog rezultata. Norman McLaren jedan je od animatora koji se služio tom metodom u filmu *Fantazija* (*A Fantasy*, 1953), gdje pratimo nastanak i preoblikovanja u njegovim vlastitim uljanim slikama sve dok nisu posve završene. Joan Gratz koristi se istom metodom, ali da bi analizirala unutarnju, dubinsku strukturu nekih od najpoznatijih remekdjela slavni likovnih umjetnika kakvi su Leonardo i Duchamp, kao što je slučaj u njezinu najpoznatijem filmu *Mona Lisa silazi niz stubu* (*Mona Lisa Descending a Staircase*, 1992).

Bračni i umjetnički par Alexandre Alexéieff — Claire Parker počeli su stvarati svoja impresivna animacijska snoviđenja tijekom 1930-ih pomoću 'igličastog ekrana' (engl. *pin-screen*), koji se sastojao od milijun pokretnih iglica smještenih unutar kvadratnog okvira. Zahvaljujući tom pronalasku njima je uspjelo dalje fragmentirati, praktički atomizirati filmsku sliku čije je ishodište sada ne samo jedan filmski kvadrat već njegov milijunti dio te time ostvariti totalnu transformaciju slike (prostora) izmjenom njezinih sastavnih čestica (atoma). Računalna animacija koja će u praksu ući nekih pola stoljeća nakon njih praktički je elektronska varijanta 'igličastog ekrana', gdje piksel preuzima u osnovi identičnu ulogu kao i vrh igle u Alexéieffa i Parker.

Sve spomenute metode animacijske montaže i mnoge druge nespomenute imaju jednu zajedničku osobinu — uporabu mikrokadra u svrhu postizanja rezultata kakav nije moguć uporabom standardne filmske tehnike i produkcije.

7. Avangardistički kolaž

Dvije gore opisane forme montaže u animaciji, konvencionalna i nekonvencionalna, nisu živjele odvojene jedna od druge tijekom filmskopovijesnoga razvoja. Dapače, čest je slučaj da se unutar jednog te istog filma ili čak unutar jedne filmske scene javljaju oba montažna postupka u različitim kombinacijama. To je najuočljivije u dugometražnim animiranim filmovima, gdje se cjelina najčešće strukturira u skladu s načelima igranofilmske montaže uz istodobnu nazočnost pojedinih scena koje se koriste nekom od vrsta nekonvencionalne montaže. Takvi su filmovi primjerice srednjometražni projekt Willa Vintona *Mali princ* (*The Little Prince*, 1979) i dugometražni *Avanture Marka Twaina* (*The Adventures of Mark Twain*, 1985), gdje on pretežito rabi mikrokadar da bi stvorio standardne filmske scene sa svojim plastelinskim 'glumcima', ali na pojedinim kulminacijskim točkama naracije, kada želi kreirati poeziju odnosno fantaziju, on se koristi nestandardnom, 'razlistanom' montažom mikrokadrova koji tvore apstraktne filmske slike.

Animacija je postala dijelom filmske umjetnosti već tijekom prvih godina postojanja filma, kada nastaje dijalektički odnos između filmskih formi, gdje dokumentarni i igrani film utječu na animaciju i obratno — mnogo od onoga što su bile

tipične animacijske norme i postupci s vremenom se počelo primjenjivati u igranom filmu. Osim toga, postupno se razvila i treća, kolažna montažna metoda, koja je rezultat kombiniranja konvencionalne (filmske) i nekonvencionalne (animacijske) montaže.

Cijela jedna animacijska tehnika koja se naziva kolaž (eng. *cut out*) zasniva se na spajanju komponenti jedne slike razdijeljene u više segmenata. Pažljivim pregrupiranjem tih komponenti ispod trik-kamere nastaje pokret i smisao. No, ista kolažna tehnika može se primijeniti i na filmsku sliku fotografske fakture i kvaliteta. Rezultat je to težnje filmskih autora još od početka povijesti filma da se oslobode ograničenja fotografije, podređenosti njezinim optičkim i kemijskim zakonima, kao i njihova neprihvatanja filmske slike kao rigidna registriranja stvarnosti i svakodnevnice. Mnogi od njih traže način na koji bi bilo moguće izravno intervenirati u fotografsku sliku, preoblikovati je i kreirati filmski pokret kao subjektivan i individualan original, a ne kopiju pokreta koji se već jednom dogodio ispred kamere.

Među prvima takvim autorima i svakako najuporniji od njih bio je Georges Méliès, prije bavljenja filmom karikaturist i mađioničar, koji će te dvije prethodne profesije skladno spojiti sa svojom novom i tijekom cijele svoje čudesne filmske karijere tretirati filmsku sliku kao karikaturist (slika je rezultat kreacije, a ne registracije), a film kao čaroliju (radikalno odstupanje od onoga što se može vidjeti već golim okom). U već 1897. etabliranom filmskom studiju Méliès otkriva niz filmskih inovacija (ili kreativno primjenjuje ono što su drugi otkrili), kakvi su dvostruka ekspozicija, snimanje kroz akvarij radi stvaranja dojma podvodne snimke, stražnja i prednja projekcija, slikanje scenografije na staklu, minijaturni modeli, optički efekti i druge tehnike koje su njemu samu i drugim filmskim autorima omogućili da u stvaranju svojih slika ne budu isključivo ovisni o onome što se nalazi ispred objektivne kamere.

Na burnoj zapadnoeuropskoj avangardističkoj sceni tijekom 1920-ih javljaju se i umjetnici (Clair, Ruttman, Epstein, Egging, Duchamp, Léger, Man Ray, Richter...), koji djelujući u mediju filma odbacuju shvaćanje filmske slike kao odraza stvarnosti i lansiraju koncept filmske slike kao likovnoga djela u pokretu ili filma kao 'obojenog ritma'. (Mitry, 1997: 113) Slika u njihovim filmovima primarno je dvodimenzionalna, nefiguralna i takva koja sadrži pokrenute geometrijske forme, trokute, kvadrate, poligone, krugove. Na sličan način oni odbacuju naraciju kao središnju os filmske konstrukcije, koju vide kao još jedan ograničavajući faktor na putu 'oslobođenja' filma od svega što po njima pripada 'zastarjelim' medijima kakvi su teatar i knjiga. Sukladno takvu konceptu film se ne gradi spajanjem scena na scenu, nego ideje na ideju. Filmska se slika sada stvara na nov, eksperimentalan način; Walter Ruttmann boji staklo; Oskar Fischinger stvara svoj *Wachsexperiment*, specijalnu napravu koja siječe tanke slojeve voska u različitim oblicima, što se registrira na po nekoliko kvadrata filma; Man Ray radi svoje *rayograme* time što posve odbacuje kameru i u mračnoj komori prekriva neekspoziranu filmsku vrpču raznim materijalom (čavlima, klikerima...) i onda to osvjetljava snažnim

reflektorom; Len Lye i Norman McLaren filmsku sliku izravno ucrtavaju u filmski kvadrat. Književni i filmski teoretičar Sitney (1990: 20) u takvim postupcima, prije svega *rayogramu*, vidi 'modernističku reafirmaciju', shvaćanje koje je zastupao jedan od izumitelja fotografije Fox Talbot, prema kojemu kamera nije nužno dijelom fotografske ontologije.

Za njega je fotosenzitivna površina filma taj bitni materijalni element fotografskog medija. Takvu teorijsku poziciju Sitney uspoređuje sa stanovištem njemačkih dadaista, koji su držali da su zvuk i slova, a ne riječi, osnovna građa poezije. Gorljiva težnja za novim spajanjem fiktivne i stvarnosne slike unutar jednog te istog filmskoga kvadrata materijalizira se upravo unutar anarhističkog umjetničkog pokreta dadaizma. Dadaistički umjetnici i dadaizmom nadahnuti filmski autori na nov, kreativan i eksperimentalan, način primjenjuju mikrokadar. Pod utjecajem dadaističkih plakata oni tragaју za mogućnošću da ručno rađene slike slijepe i inkorporiraju unutar živo snimljenih filmskih slika. Rezultat su filmskoanimacijski kolaži u poznatim eksperimentalnim filmovima kakvi su *Mehanički balet* (*Le Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924), *Međuigra* (*Entr'acte*, René Clair, 1927), *Berlin — simfonija velegrada* (*Berlin — Die Symphonie einer Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *Dopodnevna sablast* (*Vormittagsspuk*, Hans Richter, 1928).

Otrprike istodobno umjetnici mlade države Sovjetskog Saveza traže adekvatnu umjetničku formu za 'oslobođenu radničku klasu'. Na tragu internacionalističkog učenja Lava Trockog (*»radnička klasa ne može se osloboditi parcijalno«*) dva umjetnika pokušavaju formulirati novi jezik kojim će radništvo cijeloga svijeta nesputano komunicirati. Prvi je od njih već slavni pjesnik i crtač Majakovski, a drugi mladi filmski autor Dziga Vertov. Vertovljeva je ideja da se koristi kamerom kao mikroskopom koji snima oku nevidljive mikroslike koje su po njemu temeljni elementi koji grade našu zbilju. Vertov formulira poznatu metaforu o Kremlju i ciglama od kojih je taj dvorac izgrađen:

Koristeći se istim ciglama čovjek može napraviti kamin, ali i zid Kremlja, kao i mnoge druge stvari. Od istoga filmskog materijala (snimaka) mogu se konstruirati različite filmske stvari. (Petrić, 1987: 14)

Vertov želi istražiti svoju suvremenost time što će produljiti i učiniti oštrijim ljudski pogled, uvećati njegovu pokretljivost i premostiti ograničenja ljudskoga vida. On je nadahnut poezijom Majakovskog, njezinom metrikom i ritmom te stoga teži 'filmskoj poeziji' koja će biti *»oslobođena konvencija narativne linearnosti i teatralne prezentacije realnosti«* (isto: 35). Njegova je želja stvoriti poetsku montažu, metodu organiziranja slika stvarnosti na način na koji Majakovski gradi snažne verbalne slike i metafore. Njegovi su filmovi konstruirani u skladu s geometrijskom logikom prostora (pod utjecajem konstruktivizma), njegov je žanr potpuno nov i zove se neigrani film, njegove su metode raznovrsne: dvostruka ekspozicija, preklapanje, ubacivanje nevidljivih 'subliminalnih umetaka', zapravo mikrokadrova, i drugim mon-

tažnim zahvatima koji dovode u pitanje percepciju na koju smo navikli i koju smatramo prirodnom.

Vertovljevo traganje za 'bitkom vidljivog svijeta' (isto: 37) rezultiralo je u konačnici sve frekventnijom uporabom mikrokadra. Njegov najpoznatiji film, *Čovjek sa filmskom kamerom* (1929), djelomično je animiran i, konačno, sovjetska filmska animacija rodila se u studiju kojim je rukovodio Vertov.³

Jasno je da su Vertov i njegova supruga, montažerka Elizaveta Svilova intuitivno došli do shvaćanja i primjene mikrokadra kao nevidljivih, ali temeljnih sastavnica filmske zbilje. Mi ne možemo vidjeti mikrobe i bakterije, ali to nikako ne znači da one ne postoje i da presudno ne utječu na naš vidljivi svijet. Na isti način djeluju filmske mikroslike, čiji međuodnos stvara ono što čitamo kao sliku.

Usporedno s Vertovom, jedna od prvih velikih filmskih autorica Esfir Šub etablira kompilacijsku montažu kao filmsku konkretizaciju sovjetske ideje o kolektivizmu i 'novom čovjeku'. Sovjetsko je društvo viđeno kao divovska ali ipak čvrsta cjelina sastavljena od mnogo većih (kolektivi) i manjih dijelova (obitelj, pojedinac). Da bi svaki od tih dijelova, kako veći tako i manji, bio međusobno skladno sklopljen, oni trebaju proći kroz proces preobražaja na osnovi ideologije socijalizma i početi funkcionirati na nov način prema načelu 'staro za novo'. Šub stvara svoje filmove spajajući dijelove postojećih filmova u posve novi kontekst i u često radikalno drukčijem smislu i značenju. Činjenica da je ona rezala stari filmski materijal u sitne djeliće i onda ih iznova komponirala u novu cjelinu čini da njezina metoda ima mnogo dodirnih točaka s animacijom.

Rad i ideje Vertova i Šubove imali su golema utjecaja na sovjetsku animaciju, gdje će, nakon raskida sa Disneyjevom estetikom i ideologijom 'diznizma' s kraja četrdesetih godina, kolaž postat dominantna tehnika sovjetskih animatora.

Jasno, taj utjecaj nije ograničen samo na zemlje bivše socijalističke imperije, nego i na animaciju u zapadnim zemljama. Noviji je primjer uspješne primjene kompilacijske metode *Brzi film* (*Fast Film*, 2003). Zahvaljujući računalnom optičkom printeru autoru filma Virgilu Widrichu uspjelo je, prvo, izrezati neke od scena iz klasičnih holivudskih filmova s poznatim glumcima na kratke, gotovo mikrokadrove, i onda ih spojiti u posve novu vizualnu konstrukciju koja, stoga što njezine dijelove prepoznajemo, ali ne i cjelinu, propituju cijeli naš perceptivni mehanizam i narav iskustva koje smo stekli konzumiranjem medija.

8. Digitalni mikrokadar

Sve od pojave zvučnoga filma pa do 1980-ih dominantno shvaćanje o pokretnim slikama bilo je povezano s holivudskom praksom u kojoj je sve podređeno narativnoj strukturi, kao i niz 'realističnih' teorija zasnovanih na vjeri u dugi kadar i moć fotografije da vjerno predoči zbilju što je svoj praktični izraz našlo u, primjerice, talijanskom neorealizmu ili brojnim stilskim pravcima i pokretima unutar dokumentarnoga filma. Avangardistička praksa kolažiranja (i) foto-

grafske slike zadržala se međutim u, duga desetljeća marginaliziranoj, filmskoj animaciji.

U filmu *Priča o stolici* (*A Chairy Tale*, 1957) Norman McLaren na neki način ponavlja neke Vertovljeve postupke time što kombinira animirani predmet (stolac) i živog glumca, dok se u plesnom filmu *Pas de deux* (1967) McLaren služi 'kronofotografijom', metodom koja mu omogućuje kaleidoskopsku analizu pokreta pokazujući istodobno više njegovih faza. Da bi ostvario višu razinu uvjerljivosti u svom animiranom hororu *Harpya* (1979), Raoul Servais koristi se kolažem izrezanih fotografskih slika koje je prethodno snimio sa živim glumcima. Sličnom tehnikom služi se i Poljak Zbigniew Rybczynski u slavnom filmu *Tango* (1983), gdje mu polazi za rukom komprimirati vrijeme i napraviti film kao konstrukciju sklopljenu od velikog broja događaja koji su se desili u različitom vremenu, ali u istom prostoru. Nadrealistička atmosfera u filmovima češkoga majstora animacije Jana Švankmajera dolazi između ostalog otuda što on svoje marionete plasira u prirodni ambijent, kao što je to slučaj u filmovima *Nešto o Alice* (*Něco z Alenky*, 1987) ili *Kraj staljinizma u Češkoj* (*Konec stalinizmu v Cechách*, 1990).

Nakon 1980-ih kada su videoumjetnost i računalna tehnologija silovito umarširali u medijski prostor, produkcija pokretnih slika koja se u velikoj mjeri zasniva na kolažnoj tehnici postala je rutina i dio svakodnevnice. Elektronske inovacije zagospodarile su montažnim sobama što je omogućilo brzu i masovnu produkciju glazbenih spotova i reklama u novoj formi, kao i potpuno nove forme pokretnih slika kao što su videoigre ili CD-ROM. Nove montažne tehnike koje se ogledaju u prije svega brzim izmjenama scena i promjenama u svijetlu, boji i općoj fakturi slike primjenjuju se i na tradicionalne forme, kao što su igrani i dokumentarni film. Moderna montaža donosi snažno uvećanje brzine, broj rezova sve veći, a kadar postaje sve kraći približavajući se mikro-radini. Stapanje fotografski snimljenih i ručno rađenih slika već odavno nije nikakva iznimka i ono što je nekada smatrano eksperimentom već tijekom 1990-ih postalo je standard unutar suvremene komunikacije i zabave.

Suvremena pokretna slika i nove montažne metoda i praksa nisu jasno rezultat samo onoga što se zbivalo u eksperimentalnoj i nekomercijalnoj kinematografiji. Nastojanja da se animacijom posegne izvan fotografskih ograničenja bila su oduvijek prisutna i unutar vodeće svjetske produkcije komercijalnih pokretnih slika, u Hollywoodu. Kako u Disneyjevim *Tri kabalerosa* (*The Three Caballeros*, 1945) ili *Mary Poppins* (1964) tako i u *Diži sidra!* s Geneom Kellyjem (*Anchor Aweigh*, George Sidney, 1945), fotografski snimljene slike kombinirane su sa crtanim unutar jednog kadra. To je ostvarivano uporabom takozvane 'rir' projekcije, gdje se sustavom zrcala živo snimljene scene projiciraju na crtački stol te je animator mogao doctavati crtane likove u već snimljenu filmsku scenu. Na sličan na način George Pal sa svojim drvenim lutkama u na primjer *Palčiću* (*Tom Thumb*, 1958) i Ray Harryhausen sa svojim lutkama konstruiranim na pokretne, metalne 'skeletone' u, između ostalih, *Jasonu i argonautima* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) inkorporirali modelsku animaciju u filmskofotografski kontekst.

U *Tko je smjestio zeki Rogeru* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) animator Richard Williams kombinirao je žive i crtane slike pokrenute sofisticiranom animacijom u složenom pokretu, hrabrim perspektivnim promjenama i brojnim masovnim scenama u kojima su crtani likovi i živi glumci izmiješani. Iste godine George Lucas u filmu *Willow* (1988) koristi se animiranom mikromontažom da, uz pomoć digitalne tehnike, unutar jednoga kadra, dakle bez reza, ostvari slikovnu metamorfozu fotografski snimljenih slika. Samo nekoliko godina poslije, kada se u filmu *Terminator 2* (James Cameron, 1991) ljudsko tijelo preobrazilo u 'tekući metal', postalo je jasno da je film kao (isključivo) mehaničko i optičko sredstvo stvar prošlosti.

Zahvaljujući digitalnoj tehnici produkcija i distribucija pokretnih slika doživljavaju revolucionarne promjene i sve od 1990-ih filmski redatelji postupno postaju dijelom i animatori. Ti procesi postupno zahvaćaju i druge kinematografije osim američke. Postprodukcija se sada radi digitalno, tako da najspektakularnije specijalne efekte i visoko razvijenu animaciju susrećemo i u niskobudžetnim filmovima proizvedenim u malim zemljama.

Film je sve manje ovisan o snimljenim slikama budući da se sve više i sve češće rabi elektronski obrađena slika, lažni prostor i sintetizirani pokret. Prve godine dvadeset i prvog sto-

ljeća donijele su filmove poput *The Matrix Revolutions* (Larry i Andy Wachowski, 2003), gdje je praktički svaki kadar digitaliziran. Digitalno manipulirana i prerađena pokretna slika preuzima punu inicijativu na putu ka svojoj punoj dominaciji nad fotografski snimljenom slikom. Slično tehnički klasične animacije 'kvadrat po kvadrat', takozvana *cut and paste* ('reži i umetni') tehnika spajanje je sekvencijalnoga niza slika u kompaktnom vremenu, makrorazina se postiže na mikrorazini, sklapanjem najmanjih jedinica slike.

Jezgra i sama bit te metode jest mikrokadar.

Pa kada Pedro Almodóvar u svom filmu *Loš odgoj* (*La mala educación*, 2004) rutinski u jednom kadru prikazuje transformaciju svojih likova iz dječakog u muževno doba ili kada Steven Spielberg otvori film *Rat svjetova* (*War of the Worlds*, 2005) zumom unatrag koji počinje u mikrosvijetu i vodi do čovjekove vidljive zbilje, a završava ponovnim uranjanjem kamere u mikrosvijet, obadvojica se, svejedno da li svjesno ili nesvjesno, utječu uporabi mikrokadra, istom onom temeljnom metodom animacije još od vremena Emilea Cohla.

Upravo animacijska mikromontaža sa svojim mikrokadrom karika je koja je omogućila novu evolutivnu etapu u estetskom razvoju pokretnih slika, onu koja obilježava naše doba.

Bilješke

- 1 Sa stajališta formalne logike termin 'mikrorez' neutemeljen je jer je rez uvijek samo ona točka koja razdvaja i istodobno spaja dva filmska kadra neovisno o njihovoj duljini. No, u filmskoj praksi uobičajeni su pojmovi 'dugački rez' i 'kratki rez' pa bi u analogiji s tim bilo moguće nazvati 'mikrorezom' onaj rez koji razdvaja i spaja mikrokadrove — filmske kvadrate.
- 2 Alternativni je naziv filma *Gertie the Trained Dinosaur*. (Op. ur.)
- 3 Prvi animirani film proizveden u Sovjetskom Savezu bio je osam minuta dug *Danas* (*Segodnia*) nastao u državnom studiju kojim je upravljao Vertov. Autori su mu bili Ivan Beljakov i Boris Volkov. To nisu i prvi animirani filmovi nastali na tlu Rusije, jer je veliki pionir animacije Wladyslaw Starewicz svoje lutka-filmove stvarao već početkom 1910-ih.

Izvori

- Adamson, Joe, 1975, *Tex Avery: King of Cartoons*, New Jersey: Popular Library Edition.
- Balázs Béla, 1970, *Theory of the Film*, New York: Dover Publications.
- Bordwell, David and Kristin Thompson, 1990, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, Inc.
- Dahlquist, Maria, 2001, *The Invisible Seen*, Stockholm: Aura förlag.
- Dovniković, Borivoj — Bordo, 1996, *Škola crtanog filma*, Zagreb: Prosvjeta.
- Fairservice, Don, 2001, *Film editing, History Theory and Practice — Looking at the Invisible*, Manchester University Press.
- Mackenzie, Midge (redateljica), 1999, *Ratne priče Johna Hustona* (*John Huston's War Stories*), dokumentarni film, Velika Britanija.
- Mitry, Jean, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indianapolis: Indiana University Press.
- Murch, Walter, 1995, *In the Blink of an Eye, A Perspective on Film Editing*, Los Angeles: Silman-James Press.
- Orpen, Valerie, 2003, *Film Editing, The Art of the Expressive*, London: Wallflower.
- Petrić, Vlada, 1987, *Constructivism in Film — The Man with the Movie Camera*, New York: Cambridge University Press.
- Sitney, P. Adams, 1990, *Modernist Montage; The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Wyver, John, 1989, *The Moving Image — An International History of Film*, Oxford: Television and Video Publishing.

Marcin Giżycki

Kratka povijest poljskog animiranog filma*



Dom J. Lenice i W. Boroczyka

Duhovnim ocem poljskog animiranog filma valja smatrati jednoga od pionira svjetske animacije — Władysława Starewicza. Taj entomolog amater, rođen u poljsko-litavskoj obitelji u Moskvi, karikaturist i filmski snimatelj, samostalno je otkrio tehniku stop-snimanja 1910. za vrijeme snimanja borbe jelenaka, a lutkarske filmove (s radnjom najčešće u svijetu kukaca) realizirao je od 1912. Kada je poslije Oktobarske revolucije pobjegao u Francusku, gdje je ubrzo stekao svjetski glas, poljski se tisak živo zanimao za njegovo stvaralaštvo, najavljujući ne jednom kako se majstor kani vratiti u domovinu.

Prva dva poljska kvazianimirana crtana filma, *Flert stolica* i *Durbin ima dva kraja*, realizirao je 1917. Feliks Kuczkowski — filozof, novinar, slikar-amater, zabilježen na stranicama jedne od najstarijih teorijskih knjiga s temom filma, odnosno *Desetoj muzi* Karola Irzykowskog (1924), kao *Canis de Canis*. Već sljedeće godine Kuczkowski je realizirao u punome značenju animirani, lutkarski film, u kojemu su 'zaigrali' čovječuljak od plastelina i dva stolarska metra. To se djelce prikazivalo samo u prijateljskome krugu, ali u to je isto doba slikar Stanisław Dobrzynski napravio crtić *Crnoburzijančev san*, koji se već prikazivao u kinima kao dodatak. U dva de-

setljeća međuraća još se mnogo stvaralaca, manje-više uspješno, okušavalo na tome polju, među inima: član lavovske artistske skupine Artes Otto Hahn te drugi Lavovljanin Jan Jarosz, a i konjanički satnik Eugeniusz Jaryczewski, budući istaknuti realizator prirodopisnih filmova Karol Marczak, karikaturist Zenon Wasilewski i, najustrajniji među pionirima, Włodzimierz Kowanko. Ipak, svi ti pokušaji (koji nedvojbeno zaslužuju dodatna istraživanja) nisu iskoračili — kako se čini — iz stadija pionirskih eksperimenata. Ali, 1945. Stefan i Franciszka Themerson u Engleskoj završili su (za Filmski ured Ministarstva informacija i dokumentacije Republike Poljske) jedan od najljepših animiranih filmova koji su poljski autori ikada napravili, nastavak avangardnih istraživanja toga para započeo još prije rata u Poljskoj: *Oko i uho* — apstraktnu igru slika što ilustriraju četiri *Stopiewnie* Szymanowskog i Tuwima.

Bile su to pionirske godine. U nekim se publikacijama rođendan animirane kinematografije u Narodnoj Poljskoj vezuje uz 1947. To je povezano sa činjenicom da je upravo te godine popularni karikaturist Zenon Wasilewski u svojem privatnom stanu u Łódźu, koji je bio i sjedište Studija lutkarskih filmova Poljskoga filma, snimio kratkometražni film za djecu *Za vrijeme kralja Krakusa*. Film je, uza sve svoje nedostatke, postao događaj. Ali je to prijelomno postignuće imalo i svoju pretpovijest koja je započela godinu prije u istome gradu, u drugom privremeno preuređenom stanu, podijeljenom između dvojice autora, Zenona Wasilewskog i Ryszarda Potockog (*nota bene*, u to doba dvojice jedinih animatora koji su već imali stanovit, doduše nevelik, staž u radu na animiranom filmu — prvi je malo eksperimentirao na tome području, kako je već rečeno, prije rata, drugi je pak neko vrijeme asistirao sovjetskom klasiku te filmske vrste, Aleksandru Ptuški). Tu su se rodili prvi lutkarski filmovi u komunističkoj Poljskoj. »Potocki i Wasilewski su studio zavjesom podijelili na dva jednaka dijela. Upozoravajući natpisi zabranjivali su prelazak iz jedne polovice dvorane u drugu. Ništa čudno — konkurencija,« pisao je izvjestitelj *Filma*.

Bio je to još poprilično gerilski studio: reflektori iz vojnog otpada, improvizirano prilagođene stop-kamere, pomoćni uređaji vlastite konstrukcije. Ni umjetnički učinci nisu bili odmah dojmiljivi: jedino je jednodominantni politički skeč Wa-

* Ovo je prijevod poljskog izvornog rukopisa kojeg je autor ustupio za objavljivanje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. Tekst je inače objavljen na engleskom u katalogu izložbe *Poljska animacija* koja je obilazila svijet.

silewskog o Hitleru (*Bokser pehist ili kratka povijest rata*) dočekaao javno prikazivanje, uključivanjem u jedan od brojeva *Poljske filmske kronike*. Dulji film istoga autora, *Kretanje je zdravlje*, kao i kratki film Potockoga *Paweł i Gawel*, proglašeni su još nesavršenim, a da bi ih se poslalo na ekrane.

Neuspjesi su obeshrbrili Potockoga, koji je prešao na rad u igranome filmu. No, Wasilewski nije odustao — čak ni tada kada je morao studio prenijeti u vlastiti stan. Upornost se isplatila: već spomenuti film *Za vrijeme kralja Krakusa*, realiziran 1947, ubrzo je poljskome animiranom filmu donio prve lovoričke na inozemnom festivalu.

Istodobno je na različitim mjestima produkciju crtića pokretalo nekoliko amatera. Jedan od njih bio je mladi vojnik Maciej Sieński. Za svoje je nastojanje uspio već 1945. zainteresirati vodstvo Filmskoga poduzeća Poljske vojske, koje nije ni sanjalo da ima posla s potpunim diletantom. Pa ipak je iz toga nešto ispalo. Iстина, prvi veći film Sieńskoga, *Lisac Kičeni rep*, također nije dočekaao distribuciju, ali je nekoliko njegovih kraćih oblika iskorišteno u filmskoj kronici i u promidžbene svrhe. Svejedno, tehničke poteškoće (među inim, nestašica celuloida, temeljnoga materijala u crtanome filmu, koji je trebalo nabavljati skupljajući po bolnicama rentgenske snimke) i neshvaćanje činovnika koji su zahtijevali isplativost, naveli su toga redatelja na odustajanje od animacije (iako ne i od filma općenito). Iskustva koja je stekao u to doba rodila su plodovima poslije, u obliku priručnika *Trik i posebne filmske snimke*.

Nezavisno od Sieńskoga, u Šleskoj se stvaranja crtanih filmova prihvatio slikar Zdzisław Lachur. Na njegov je poticaj u Katowicama pri Odjelu za promidžbu Područnoga komiteta Poljske radničke partije nastala filmska sekcija čijom je temeljnom zadaćom bila proizvodnja prigodnih promidžbenih plakata (animacija je trebala biti samo jedno od mogućih sredstava). Počelo se skromno — od kratka dodatka animirana u kolažnoj tehnici: *Senat s kola — konjima lakše*, filma koji je promicao Referendum. Poslije je nastao dugometražni, igrano-dokumentarni *Prema novoj Poljskoj*, u kojemu su se našli mnogi trik-snimci (kraj 1946, epizoda nepoznata povjesničarima predmeta, a vrijedna pozornosti).

S vremenom, patronat nad Lachurinom ekipom uzele su novine *Trybuna Robotnicza (Radnička tribina)* — tako je u ruj-



Labirint J. Lenice



Krletke M. Kijowicza

nu 1947. započeo djelovati Eksperimentalni studio crtanih filmova, koji je označio početak radionice u Bielsko-Bialom što djeluje i danas. Radnici su vrbovani putem novinskoga oglasa. Javilo se šezdesetak osoba, od kojih je eliminacijom nastao manji sastav koji su sačinjavali: Maciej Lachur (Zdesławov brat), Leszek Lorek, Alfred Ledwig, Mieczysław Poznanski, Aleksander Rohoziński, Wiktor Sakowicz, Rufin Struzik, Waćław Wajser i Władysław Nehrebecki. Dvojica prvih imali su za sobom studij na krakovskoj Akademiji lijeplih umjetnosti, ostali — samo vjeru u svoje zvanje. Za njih su zanatskom školom bili, kao i za Sieńskoga, predratni američki (Disneyjevi), njemački i sovjetski crtići. Analizirajući te filmove, dolazili su do neobičnih spoznaja, na primjer, da se za jednu fazu pokreta mogu rabiti po dvije i više sličica, a da njegova glatkoća ne bude ugrožena.

Sljedeće je godine Studio promijenio ime u Zajednicu crtanih filmova Śląsk i preselio se na nekoliko mjeseci u Wisłu. Napokon se na stalno smjestio u Bielskom. *Nije to bilo lako razdoblje* — pisao je nakon petnaest godina na stranicama *Ekrana* Zdzisław Lachur, »u Wisli smo, na primjer, stanovali u vojarni i imali zajedničku kuhinju. Često nam je prijetila i nestašica celuloida — što je bilo jednako likvidaciji studija.«

U takvim je uvjetima nastalo nekoliko filmova: *Je li to bio san* (1948) i *Njihova staza* Zdzisława Lachura, *Traktor A-1* (1949) Nehrebeckog, *Vuk i medvjedići* (1950) Wajsera, *Za novo Sutra* (1950) Loreka. U distribuciju su ušla samo dva posljednja. Ostalima su vlasti predbacile: »pogreške u scenarijskoj koncepciji«, »odveć formalističko shvaćanje crteža«, odnosno »neaktualnost problema«.

Počinjalo je razdoblje nesklono umjetničkom eksperimentu. Doktrina socijalističkoga realizma utisnula je žig i na animirani film. Proglašeno je da je njegova uloga zabaviti, a ponajprije — odgojiti najmlađega gledatelja. O nikakvim formalnim eksperimentima nije jasno moglo biti ni govora. Svim pokušajima odstupanja od općeprihvaćenoga kanona realističkoga crteža i pune animacije prijetila je optužba za formalizam. Takva je zamjerka, na primjer, upućena filmu Wasilewskoga *Gospodin Perce sanja* (1949), nadrealističkoj groteski za odrasle u kojoj su jednostavnost lutaka i konvencio-

nalnost scenografije bile odveć novatorske. Ta se činjenica negativno odrazila na cijelo buduće stvaralaštvo toga zaslužnoga autora, koji je obeshrabren pobjegao u glatku, banalnu stilizaciju u pseudonarodnom duhu, s kojom je raskrstio tek u znatno kasnijim filmovima za odrasle: *Pozor, vrag* (1959) i *Zločin u ulici Mačka Trbuhozborca* (1961). Tako su izgledala natezanja pionira s opremom, vlastitim neznanjem, ljudskom kratkovidnošću i povijesnom situacijom.

Władysław Nehrebecki, kojega se danas pamti poglavito kao tvorca serijala za djecu *Bolek i Lolek* (i pored kasnijih prijepora o tome tko je doista stvorio te likove), ubrzo se s nekoliko suradnika odvojio od šleske skupine i preselio u Łódź da bi pri Poduzeću igranih filmova u siječnju 1951. stvorio Odjel crtanih filmova. Tu je realizirao jedva jedan film, *Pričaj dijetao sovi*, i poslije godinu dana ponovno se vratio u Bielsko. Tada je došlo do podržavljenja udruge Śląsk, koja je radila prema načelu zajednice, te njezina pretvaranja u podružnicu łódzškoga Poduzeća igranih filmova (bielsko sjedište samostalnost je steklo 1956). Produkcija animiranih filmova u Poljskoj se pokrenula u dobru smjeru (istodobno se kadar stvaratelja lutkarskih filmova u Łódźu povećao za Włodzimerza Hapa i Halinu Bielińsku).

Istina, umjetnički je prevrat na tome području tek trebao nastupiti, no ipak valja zabilježiti činjenicu da je animacija privukla brojne istaknute slikare kao scenografe, među inima Wojciecha Zamecznika, Jerzyja Srokowskog, Jana Marcina Szancera, Olgu Siemaszkowu, Tadeusza Gronowskog, Annu i Eryka Lipińskog, Zbigniewa Lengrena, te ponajprije, najdulje povezana s kinematografijom, Adama Kiliana, vrsna scenografa čija najbolja ostvarenja ipak pripadaju kasnijemu razdoblju.

Prvi znak nečega doista novog u poljskoj animaciji (i ne samo poljskoj) bio je tek film *Bio jednom...* (1957) Waleriana Borowczyka i Jana Lenice — umjetnika koji su već prije iskazali svoj dar na polju grafike, plakata i satiričnoga crteža. Tanka priča filma bila je zapravo samo pretekst za čisto likovnu igru asocijacija i transpozicija slika iz nekoliko jednostavnih elemenata: crne mrlje, crtica, trokuta i detalja preuzetih iz staroga žurnala.

Još dalje umjetnici su otišli u nadrealističnom *Domu* (1958). U film je sklopljeno nekoliko nevezanih epizoda, lišenih fa-



Apel R. Czekale

bularne niti, zadržanih u različitim konvencijama koje proi-
zlaže iz rabljene građe: od kolaža, preko izobličeni-
glumačkih pokreta te animacije predmeta, do 'oživljenih'
fotograma Edwarda Muybridgea. Oba su filma značila važan korak
u istraživanjima usmjerenim davanju likovnosti pune auto-
nomije u animiranome filmu.

Ne manje važna od Borowczykovih i Lenicinih filmova bila
je *Smjena straže* (Haline Bielińske i Włodzimerza Haupa). U
biti banalnu priču o vojniku zaljubljen u kraljevu 'odigra-
le' su ovdje kutije žigica. Sjajna poenta — vatra osjeća-
za izaziva stvarni požar — dokazivala je da znalacka primjena po-
sebni-
osobina materijala omogućava razigravanje filma na
nekoliko značenjskih razina.

Smjena straže bila je jedna od prvih produkcija novoga po-
duzeća — varšavskoga Studija filmskih minijatura (Studio
Miniatur Filmowych), koji je nastao iz dvije godine prije
utemeljene Poznanjske produkcijske zajednice (podružnice
Studija crtanih filmova u Bielskom Bialoj). U produkcijskim
izvješćima SMF-a, upisivanim u debele knjižurine, ostalo je
zabilježeno sedam filmova. Od tih sedam, tri su naslova izni-
mna: *Smjena straže*, *Škola* Waleriana Borowczyka i *Pozor*
Stefana Janika. Možda još vrijedi spomenuti Gierszove *Mor-
nareve doživljaje*: film za djecu, glatke radnje, lišen suviše
poučnosti, bio je ugodna promjena nakon socrealističkih
bajki o životinjskim kolektivima.

Bilo je to vrijeme 'otopljenja'. U kinima su kraljevali filmovi
Poljske škole: *Eroika* Andrzeja Munka, *Oprostaji* Jerzyja
Hasa i *Pepeo i dijamant* Andrzeja Wajde. Lenica i Borowczyk
već su dospjeli ostvariti svoj prevatnički debi *Bio jednom je-
dan...* Prvi filmovi iz studija — već spominjana *Smjena stra-
že* ili *Škola* — bili su u suzvučju s ozračjem vremena. Možda
je to uostalom bila i godina koja je posebice pogodovala ani-
maciji, umjetnosti metafore i sažetka, jer — kako je pisao
znameniti kritičar Jan Kott o u to doba utemeljenu kabaretu
Konj — kada su »geste narasle u turobni misterij, misterij va-
lja pretvoriti u grotesku«.

Plodnu suradnju s animatorima u to je doba uspostavio par
istaknutih scenografa: Lidia Minticz-Skarzyńska i Kazimierz
Mikulski. Lutke i scenografije koje su osmislili, uglavnom za
filmove Jerzyja Kotowskog (*Oprez*, 1957; *Izložba apstrakci-
onista*, 1958; *Putovanja gospodina Mjeseca*, 1959), razliko-
vali su se prepoznatljivim osobinama od ostalih ostvarenja
istih autora: nagnućem lirskom nadrealizmu. Kazimierz Mi-
kulski bio je scenograf drugoga zanimljivog filma Kotow-
skog, *Sjena vremena* (1964, prema scenariju Jerzyja Afanasje-
va), čiji 'junaci' su bili kosturi dvaju dlanova koji jednoga
dana ispuze ispod hitlerovske kacige što leži na morskome
dnu.

Sljedeće je desetljeće nedvojbeno zlatno doba poljske ani-
macije. Oko 1960. pojavilo se u njoj nekoliko osobnosti čije je
stvaralaštvo, skupa s filmovima Lenice i Giersza, odlučujuće
utjecalo na izgled produkcije te kinematografske grane u idu-
ćim godinama. Riječ je o Mirosławu Kijowiczu, Danielu
Szczechuru, Kazimerzu Urbańskom i Jerzyju Zitzmanu. Ti su
se autori izjasnili za dokraja autorski film, u kojemu za ko-
načni oblik odgovara isključivo jedan čovjek, objedinjujući
uloge redatelja, scenografa i pisca. Međunarodne uspjehe Le-

nicina *Labirinta* (1962), Gierszovih *Maloga vesterna* (1960) i *Konja* (1967), Szczechurinih *Naslonjača* (1963) i *Hobbyja* (1968), Kijowiczewih *Zastava* (1965), *Krletki* (1966) i *Ceste* (1971) poslije su ponovili samo najbolji filmovi Ryszarda Czeaka, Jerzyja Kucija i Piotra Dumale. Počelo se govoriti o poljskoj školi animacije, nazivanoj i 'filozofirajućom', s obzirom da joj je posebnost postala šala s dubljim, univerzalnim podtekstom. Tako se barem govorilo, iako se u biti taj podtekst ticao vrlo konkretne, socijalističke zbilje. Upravo mu je konvencija davala polituru univerzalne metafore.

Majstorom čiste metafore postao je u svojim već samostalnim filmovima — *Novi Janko muzikant* (1960) i *Labirint* — Jan Lenica. Iako oni znače početak 'filozofirajuće škole', svoju su viziju očigledno crpili iz konkretne poljske stvarnosti i nastavljali novinsku djelatnost toga umjetnika. U pojedinim sekvencama Lenicinih filmova, koji su baratali sažetim grafičkim kraćenjem, bez napora su se prepoznajali stariji autorovi radovi. Junak *Labirinta*, na primjer, jest *Čovjek pogibelnih misli* s karikature iz 1957. godine.

Daniel Szczechura već je u svojoj školskoj vježbi *Konflikti* (1960) stvorio remek-djelo političke satire, tek lagano zamaskirane groteskom formom. Ta priča o nadmudrivanju stanovitoga redatelja s cenzorskim povjerenstvom govorila je zapravo izravno o tome da su se funkcionske odluke često dijametralno razlikovale od osjećaja publike. Szczechura je stanovito vrijeme takvim djelima, poput *Naslonjača* ili *Karola* (1966), nastavio struju satirične groteske, ali dolazila su neka druga vremena, vremena stanovite stabilizacije, ali i nove krutosti. Odatle i metaforika kasnijih filmova, posebice Mirosława Kijowicza (*Krletke*, *Vrbov koš*, 1967), koja je slabosti i paradokse zapažene u najbližemu okruženju preodijevala tako da ih je svodila na mjeru tipičnih osobina ljudske prirode i općepovijesnih zakonitosti.

Posebno mjesto među, uostalom općenito izvrsnim, djelima toga autora, i to na razini cjelokupne baštine poljske animacije, ima *Zastava*, jedini film koji tako otvoreno postavlja pitanja ideološke naravi što se tiču problema lažna sjaja — situacije u kojoj atributi znače više od deklaracije. Anegdota filma govori o pripremama za stanovitu manifestaciju koja se ne može održati, jer je jedan od sudionika negdje izgubio zastavicu. Zaboravljivcu kolege ispiru mozak, izvlačeći na površinu sve čime je onečišćen, da bi negdje na samu dnu pronašli ostatke te zastave.

Kijowiczewi filmovi bili su napučeni gomilom identičnih čovječuljaka — bezimernih, sivih građana, odjevenih u obvezatna siva odijela, u beretama s 'antonom' ili 'huligankama' na glavama. U tim likovima ima nečega zajedničkog s izgledom mitskoga, statističkog Poljaka kojega je u karikaturama u tisku objavljivao poznati spisatelj i dramatičar Sławomir Mrozek.

Na području tehnike u to je doba veliki uspjeh imala izrezanka koju su pokrenuli Lenica i Borowczyk, kao tehniku koja je dopuštala da se radi izravno pred kamerom, sa zaobilaznjem brojnoga stožera pomoćnih radnika, koji su razrađivali crteže izvornoga projekta, stvarali lutke, scenografiju, itd. — te dakle cijeloga produkcijskoga stroja, na način koji neizbježno izobličuje prvobitnu umjetnikovu viziju. Ta



Crweno i crno W. Giersza

metoda, izvedena iz kolaža, navodi također na uporabu tipična za nju 'gotova' materijala: fotografija, gravura, komadića tkanine... Spomenuta je sredstva najpotpunije rabio sam Lenica, čijega *Novoga Janka muzikanta* ili *Labirint* uspoređuju s kolažima Maxa Ernsta. Ljepoti 19. stoljeća arhitektonskih vrhunaca prepustili su se i Mirosław Kijowicz (*Grad*, 1960; *Zastava*) i Daniel Szczechura (*Konflikti*, *Karol*). Ali i filmovima drugih autora — npr. Katarzynie Latała (*Gospodin slikar*, 1964; *Obiteljska fotografija*, 1968), Jerzyja Zit-zmana (*Gospodin Truba*, 1960; *Don Juan*, 1963) ili Leonarda Pulchnog (*Krila*, 1965; *Kamene građevine*, 1966) — pojavili su se, manje ili više brojni, detalji koji potječu iz staromodnih ilustracija. Slični se elementi mogu pronaći i u onovremenom poljskom plakatu, u Romana Cieśliewicza, Franciszka Starowieyskog i drugih grafičara koji čine poljsku školu plakata.

Kolažom vezanim uz pučku umjetnost poslužili su se međutim Władysław Nehrebecki (*Za borom*, za šumom, 1961) i Stefan Janik (*Tri po tri*, 1965), a u stanovitome stupnju i Zitzman (*Bulandra i davo*, 1959). U mnogim se filmovima kolaž pojavio u sintetičnim, maksimalno pojednostavnjenim oblicima, rabljeni su i kontrasti što proizlaze iz primjene materijala različite fature (*Pas i mačka*, 1965, režija: Alfred Ledwig; filmovi Stefana Janika — *Pozor*, 1959; *Baloni*, *Stakleni neprijatelj*, oba iz 1962).

Od kolaža pošao je i Kazimierz Urbański, čije je stvaralaštvo, poglavito usmjereno na rješavanje čisto likovnih pitanja, izdvojena pojava u našoj kinematografiji. Slabašna priča njegovih filmova bila je obično 'podloga' za formalne eksperimente s uporabom novih materijala i tehnologija. Likovnost antimilitarističke groteske *Igrarije* (1962) — oslonjena na najjednostavnije geometrijske elemente — kružice, trokute, itd. — nastavljala se još izrazitije na film Lenice i Borowczyka *Bio jednom jedan...* U godinu dana novijoj *Materiji* gradivo su činili komadići vunene niti koji su se slagali u slike što se pretapaju jedna u drugu, ponekad potpuno lišene predmetnih korelacija. Za Urbańskoga najkarakterističnijim se čine filmovi u kojima je primjenjivao učinke izazivane izravno na vrpici, njezinim izlaganjem primjerenim kemijskim i termičkim procesima (*Moto-gas*, 1963; *Slatki ritmo-*



Tango Z. Rybczynskoga

vi, 1965; *Čarolija krugova*, 1967; *Razbojnikova tužaljka*, 1968). Ti su se zahvati poigrali tradicionalnim tehnikama, pa čak i dokumentarnim snimkama.

Zanimljiv pokušaj osvježanja klasične crtane animacije predstavljali su i filmovi Witolda Giersza *Mali vestern* i *Crveno i crno* (1963), u kojima se odustalo od tipičnoga crtežnoga orisa u korist slobodne mrlje boje, koju je autor izravno polagao na celuloid. Može se sumnjati da su mu kao izvor nadahnuća poslužile Picassove ilustracije za *Tauromachiju* Josea Delgada i *Don Quijotea*. Te je filmove još samo korak dijelio od tzv. dinamičnog slikarstva, tehnike koja se temelji na animiranju reljefa u debelu sloju nesasušene boje. Te je metode Giersz primjenjivao, među inim, u *Konju*, a u brojnim filmovima također i Piotr Szpakowicz (*S paletom u prašumi*, 1964; *Ruža*, 1972).

Poslije *Smjene straže* Haupa i Bielińske u lutkarskome se filmu sve češće posezalo za gotovim predmetima koji su pretvarani u glumce (*Gospodin Čep*, 1958 — scenografija Zofije Stanisławskie-Howurkowie; *Gumb*, 1964 — scenografija Danute Nowicke). Izvornu novinu ponudili su filmovi Wacława Kondeka: *Ondraszek* (1959), *Gore!* (1966) i *Largetto* (1967), u kojima su se pojavile statične, stoga dakle prividno i nefilmične, keramičke figurice. Lutke od papirnatih ubrusa 'oživjele' su na kavanskom stolu u *Očekivanju* (1962) Giersza i Ludwika Pierskog. Mnogo scenografskih projekata, koji su se odlikovali disciplinom u podređivanju temi i funkcionalnosti, stvorio je Adam Kilian (*Okruglica*, 1959; *Pogibelj*, 1963; *Sputnički vesterni*, 1967), a također (za vlastite i tuđe filmove) Edward Sturlis (*Bellerofon*, 1959; *Kvartetić*, 1965) te Tadeusz Wilkosz (*Vreća*, 1967). Povremeno su sa realizatorima lutkarskih filmova surađivali poznati likovnjaci poput Jerzyja Krawczyka (*Pozitivka*, 1960) i Leszeka Róźge (*Kozlići na tornju*, 1964); njihovi pokušaji nisu nažalost nosili onakav poseban autorski žig kao što se to dogodilo u slučaju Lidije Minticz i Kazimierza Mikulskog.

Tradicionalni je crtež uvijek vladao u filmu za djecu, ali nakon 1957. i tu je došlo do odlučna odmaka od diznijske (ili, prije, sovjetske) šablone i naturalizma. Dražesnom jednostavnošću odlikovali su se posebice linearni likovi filмова Władysława Nehrebeckog prema zamislama Leszeka Loreka i Jerzyja Zitzmana (*Pajac i Pikus*, *Pajac*, *Pikus i plamen*,

oba 1959) te Adama Jasińskog (*Mišica i mačić*, 1958). Te vrline nažalost nisu posjedovali kasniji serijali s Bolekom i Lolekom na čelu. Mnogo uspješnih, nepreuzetnih projekata crtanih filmova za djecu i odrasle izašlo je iz pera Janusza Stannija (*Vendetta*, 1966) i Jana Szancenbacha (*Pozor! Oštar pas*, 1966), a također i slikara-redatelja — Wacława Wajsera, Alfreda Ledwiga, Bogdana Nowickog, Zofie Oraczewskiej i ostalih.

Putovanje Daniela Szczechure — do danas vjerojatno jedan od najkontroverznijih animiranih filmova napravljenih u Poljskoj — značio je nedvojbeno prijeloman i na stanovit način simboličan oprastaj od do toga doba u autorskome animiranom filmu prevladavajuće 'filozofirajuće' struje. U filmu se dulje vrijeme zapravo ne događa ništa. Kamera promatra putnika kroz prozor vlaka i jedino monotoni pejzaž koji promiče prozorom nasuprot nas ometa potpunu statičnost slike. *Putovanje* je stavljalo na ozbiljnu kušnju strpljivost gledatelja, koji čeka nekakvu pouku, poentu, uznemirivalo je suprotstavljanjem općemu uvjerenju kako se animirani film mora temeljiti na pokretu, nerealnoj radnji i metafori. Redateljevi sljedeći filmovi i iskazi potvrdili su da je *Putovanje* bilo znakom da je dotad prihvaćena konvencija dosadila. To je djelo nedvojbeno nadahnulo nekoliko drugih filmova, među njima i važne i nagrađivane *Betonske stupove* (1971) Zbigniewa Kamińskog i Krzysztofa Nowaka.

U drugoj polovici šezdesetih godina i na početku sljedećega desetljeća poljskoga animiranog filma pojavio se novi val zanimljivih debija. Među nastavljače crte koju su obilježili filmovi Lenice, Kijowicza i Szczechure, dakle, tzv. filozofske dosjetke, treba ubrojiti i Stefana Schabenbecka (*Sve je broj*, 1966; *Stepenice*, 1968; *Invazija*, 1970), Henryka Ryszku (*Kompromis*, 1972; *Zidovi imaju uši*, 1974) i Janusza Wiktorowskog (*En face*, 1968; *Ništa izvornog*, 1974), čije stvaralaštvo pokazuje različite povezanosti (Ryszka je bio snimatelj i suredatelj Schabenbeckovih filmova, Wiktorowski je višekratno radio likovnu opremu za Ryszku...). Likovnost filmova imenovane trojke iznenađuje širinom prijedloga, lakomćom prelaženja iz jedne konvencije u drugu. Na toj stavci, koja općenito znači visoku razinu, izdvaja se posebice *Sve je broj* — još jedna ciljana metafora s temom izgubljene pobune pojedinca u totalitarnom društvu. Giannalberto Bendazzi, poznati talijanski filmski povjesničar, napisat će godinama poslije o Schabenbecku da pripada među najveće, a istodobno i najmanje poznate autore poljske animacije.

U poljskom animiranom na prijelazu desetljeća bila je ipak najvažnija pojava skupine mladih autora povezanih s krakovskom podružnicom varšavskoga Studija filmskih minijatura, stvorenom 1968, a šest godina poslije osamostaljenom u Studio animiranih filmova. Bili su to učenici Kazimierza Urbańskog iz filmske crtačke radionice ASP u Krakovu: Julian Antoniszczak (Antonisz), Ryszard Czeakała, Jan Janczak, Krzysztof Raynoch i Jerzy Kucia (kojima su se poslije priključili, među inima, Ryszard Antoniszczak, Krzysztof Kiwerski, Andrzej Warchał). Njihovi su se filmovi odlikovali lako prepoznatljivim vizualnim vrijednostima, koje su omogućavale da se djelo, zamalo na prvi pogled, pripiše ako ne konkretnome autoru, onda barem studiju u kojemu je nastalo.

lo. U našoj kinematografiji prije je bilo malo stvaralaca koji su posjedovali toliko samosvojan stil: Lenica, Kijowicz, Giersz, Szpakowicz, Szczechura.

Czekała je dokazivao da se uporabom izražajne grafike mogu raditi animirani filmovi koji djeluju jednako izravno kao igrani ili dokumentarni, što je jasno dokazano stavljanjem na led debitantskoga filma toga redatelja *Ptica* (1968). Czekałino je stvaralaštvo odlikovao svojevrstan realizam. Oštar, ekspresivni, crno-bijeli kolaž u *Sinu* (1970), *Apelu* (1972) ili *Sekciji trupla* (1973), ostao je podređen strogosti fotografske kompozicije kadra. Skraćena perspektiva, neoštri veliki prvi planovi, iznenađujuća i ponekad vrlo probrana očista, naglašavaju vjerodostojnost događanja, ma koliko to nemalo ništa zajedničkoga s doslovnim, 'hiperrealističkim' prikazivanjem svijeta.

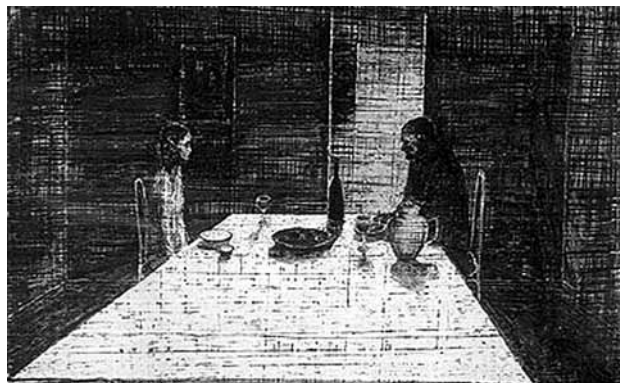
Kucia, iskoračujući iz nešto suvremenije vizije, duhom 'fotografske', pokazao je da se animacijom mogu iz ljudskoga sjećanja sjajno izvlačiti krhotine sjećanja (*Povratak*, 1972; *Dizalo*, 1973). U novijim filmovima (*U sjeni*, 1975; *Brklja*, 1976) umjetnik je čak uporabio posebno prerađene snimke, čime se uključio u širu struju, koja bi se mogla odrediti nazivom 'fotoanimacija'. Nešto drukčiji, iako ne manje iznimni, ostaju *Refleksi* (1979), jedini film u Kucinu opusu koji govori o nekom dramatičnom događaju, jedino što se taj odigrava u mikrorazmjeru. Riječ je o, sa zamalo prirodno-znanstvenom podrobnošću ispričanoj, priči kukca koji se odmah nakon probijanja iz čahure mora upustiti u smrtonosnu borbu s drugim kukcem, a izazvao ju je čovjek pritiskom cipele.

Antonisz je od Urbana prihvatio zanimanje za netipične materije i eksperimentiranje izravno na filmskoj emulziji, no ipak je stvorio vlastiti svijet napučen likovima čiji se oblici razlijevaju, pulsiraju, krećući se među stvarnim zupčanicima, vijcima i ostalim otpacima s tehničkoga otpada (*Fobija*, 1967; *Kako je znanost izašla iz šume*, 1970; *Kako funkcionira jazavčar*, 1972). U tim filmovima, koliko ima reminiscencija na pop-art, toliko i ironične distance spram njega. Među izvorne tehnike toga autora išlo je, među inim, prenošenje na čistu filmsku vrpču kadrova s grafičkih matrica: ciničane ploče, drvoreza, litografskog kamena... (*Sunce*, 1977).

»Taj tip filmova« — tvrdio je Antonisz u manifestu *Non Camera* — »izrazito je novo područje koje se temelji prije na



Ugađanje instrumenata J. Kucie



Krotka P. Dumale

produženju grafike i njezinoga filozofskoga djelovanja nego komercijalnom, profesionalnom filmu. (...) Realizacija eksperimentalnih filmova metodama umjetničke grafike putem otiskivanja grafike izravno na filmsku vrpču, sa zaobilaznjem kamere, prigoda je za stvaranje filma koji će biti autentično umjetničko djelo!«

Djelovanje toga prerano umrla, neobično svestrana stvaraoca — ne samo likovnoga umjetnika i filmaša, nego i glazbenika te izumitelja — ukazivala je (što je prije uspjelo vjerojatno jedino Gierszu) da tradicionalne podjele na film za odrasle, za djecu i eksperimentalni (odnosno, prema općemu mišljenju, film ni za koga) ne moraju biti obvezujuće.

Pristaše fotoanimacije koja za temeljni materijal uzima običnu fotografiju (jasno, nije tu riječ o uporabi pojedinosti izrezane sa snimke isključivo u funkciji elementa kolaža, kako je to, npr., učinjeno u filmu *Srce* iz 1965, sa uostalom vrlo zanimljivom scenografijom Wojciecha Krakowskog), počeli su sedmadesetih godina stvarati zaseban, izrazit pravac. Njegovom pretečom valja smatrati Waleriana Borowczyka, koji se već 1958. u *Školi* poslužio 'animiranim' glumcem, to jest statičnim fotogramima koje je 'oživljavao' sličicu po sličicu. Još prije spomenuta je *Kuća* Borowczyka i Lenice, u kojoj su se, među inim, borila dva mačevaoca s fotografija Etiennea-Julesa Mareya i kimala glavom u irealnoj glumačkoj gesti.

Na fotografiji je temeljio scenografiju za filmove *Prvi, drugi, treći* (1964) i *Putovanje, Skok* (1978) i Daniel Szczechura, podvrgavajući pak polazišni materijal različitim nadopunama i preoblikovanjima. Glumačku, trik-grotesku, ostvario je Anatol Radzinowicz (*Allegro vivace*, 1965) u grafičkoj opremi koja oponaša bakroreze iz 19. stoljeća, nadovezujući se u stanovitu stupnju na glasoviti čehoslovački film *Vražji pronalazak*. Na nizovima statičnih fotografija gradio je filmove Krzysztof Nowak (*Živa slika*, 1974; *Flirt*, 1975; *Strip*, 1976); složenim zahvatima podvrgavao je filmske slike Zbigniew Rybczyński, povezujući ih s drugim tehnikama, kolorirajući ih, izobličavajući pokret (*Juha*, 1975; *Blagdan*, 1975; *Lokomotiva*, 1976; *Tango*, 1980). Sličnim efektima koristili su se i: Stanisław Lenartowicz (*Doručak na travi*, 1975), Krzysztof Kiewski (*Richard III*, 1976) i Zbigniew Szymański (*Jesen*, 1977) — ipak svaki na svoj osobni način. Spomenuti valja i Hieronima Neumanna, autora nekoliko

urarski preciznih trik-filmova izraslih iz duha Rybczyńskoga, u kojega je napokon i svladavao tajne zanata (*S/4*, 1980; *Blok*, 1982).

Oscarom nagrađen *Tango* Rybczyńskoga djelo je koje zaslužuje posebnu pozornost, ne samo s obzirom na nagrade i tehničku virtuoznost s kojom je napravljeno (vrpca je trideset puta eksponirana!). To je prije svega vrlo zabavan komprimirani portret poljskoga društva. Također, ni *Blagdan* nije samo parada vizualne domišljatosti, nego ciljana slika sirovoga konzumizma razdoblja vladavine Edwarda Giereka.

Lepeza likovnih ponuda u sedamdesetim godinama bila je vrlo široka. Uznemirujuće slike 'ne s ovoga svijeta' oživljavalo je Jerzy Kalina (*U travi*, 1974; *Školjka*, 1975; *Ludwik*, 1976). Vizije iz snomorica materijalizirale su se u filmovima Zdzisława Kudłyja (*Kaldrma*, 1971; *Šum šume*, 1972; *Slijepa ulica*, 1975). Stripovskim se stilom služio Ryszard Antoniszczak (*Zbogom pare*, 1974; *Fantomobil*, 1977), Marian Cholerek (*Sutra*, 1974; *Streljana*, 1975) i Leszek Kornorowski (*Ti okrutni svadljivci*, 1974; *Na svaki poziv*, 1976). Autorske filmove obilježene osebjnim stilom stvarali su i predstavnici tzv. novoga vala u poljskom novinskom crtežu: Andrzej Krauze (*Sat letenja*, 1973), Marek Goebel (*Šetnja*, 1976) i, prije svih, nešto stariji od njih, Andrzej Czeczot (*Stado*, 1973 — zajedno s Bronisławom Zemanom (*Svetkovina*, 1977; *Ručni radovi*, 1977. i sljedećih godina).

Ti filmovi nose odlike različitih osjetljivosti i temperamena autora, pa ipak u zbroju, paradoksalno, slažu se u prilično jedinstven opis stanovitih vidova komunističke stvarnosti — klime svojevrsnoga 'socijalističkoga nadrealizma' (najbolje prikazana u romanu Tadeusza Konwickog *Mala apokalipsa*). Taj je opis bio dalek od optimistične vizije koju je širila nasilno provođena 'promidžba uspjeha', čiju je praksu inteligentno ogolio Julian Antonisz u *Oštrom angažiranom filmu* (1979). Taj autor 'ne-kamernog' filma nedvojbeno može samo neozbiljnoj formi zahvaliti na činjenici da njegov film nije zabranila cenzura.

Uostalom, nisu samo ti filmovi bili nekako u nesuglasju s bujicom optimizma koja se izlivala iz sredstava masovne komunikacije, a posebice (s malim iznimkama) nisu znali ili, također, nisu htjeli zabavljati publiku. Neki od njih, na primjer *Sat letenja* Andrzeja Krauzea, uostalom nevina pričica o pticu koji se u krleci preobrazio u pospana četveronožnog stvora, nesposobna da poleti nakon što ga oslobode, nisu imali lagan život, jer su asocijali na nešto moćnika koji je odlučivao. Tako je zapravo u tome razdoblju nastao samo jedan film koji je otvoreno ogoljavao patologiju javnoga života: Kijowiczew *A-B*. Tu nije bilo nikakve kamuflaže, stvar se ticala široko primjenjivane prakse 'dvostrukoga jezika' — jednoga za javnost (A), drugoga u privatnim razgovorima (B).

Na stanovit način sumorno ozračje poljske animacije iz sedamdesetih godina (jasno, s iznimkom produkcije za djecu), bilo je posebice vidljivo sa zemljopisne udaljenosti. Ovaj je pisac imao prilike sudjelovati u raspravi poslije projekcije dobroga, iako ponešto slučajno skupljena izbora poljskih filmova u jednoj od zapadnih europskih prijestolnica. Među inim, tamo je prikazana *Školjka* Jerzyja Kaline, *Pogled odozgo* Mareka Komze, *Skok* (1978) Sczechure, neki od filmo-

va Piotra Szpakowiza i za ukras *Banket* (1976) Zofije Oraczewske te *Streljana* Mariana Cholereka. Djela naizgled poves različita, pa ipak, strana je publika, uvjetno rečeno duboko ganuta pokazanom mogućnošću animacije da bude područjem tako ozbiljna egzistencijalnoga promišljanja, nepogrešivo pohvatala zajedničke im note. Zamalo u svim tim filmovima pojedinac podliježe destruktivnu djelovanju okoline, degradaciji. U dvama, junak počinja ili pokušava počinuti samoubojstvo (*Pogled odozgo*, *Skok*), u jednome iz sporta puca u ljude (*Streljana*), u jednome drugom jela prožduru uzvanike (*Banket*)... Razmjer pesimizma koji je pobuđivala poljska animacija neprijeporno je imponirao.

Ali događali su se i optimističniji bljesci vidovitosti. Takvim proročanskim filmom, koji je najavljivao bliska politička događanja, pokazala se dosjetka Mariana Cholereka *Nizbrdo* (1979), koja je govorila o vozilu koje juri nizbrdo vozeći gomilu čovječuljaka. Ono udara o neravnine, gubi redom kotače, dok na kraju ne nestane u daljini nošeno rukama putnika.

Ubrzo se o bankrotu krtije zvane Narodna Poljska počelo govoriti otvoreno. To je ohrabrilo Andrzeja Warchała da se poduhvati junačkoga, ali uspjeta pokušaja obračuna sa cijelom poslijeratnom povijesti Narodne Republike Poljske u samo nekoliko minuta. Njegova *Cesta sa čuwanim prijelazom* (1981) projekcija je uspomena vozača automobila što stoji pred spuštrenom rampom. Tijekom nekoliko minuta preko zaslona promiču u sjećanju sačuvani kadrovi iz različitih životnih razdoblja pedesetogodišnjega muškarca — počinjući od oslobođenja pa završavajući kolovozom 1980. Tako nastaje sažeta kronika života prosječnoga Poljaka bačena na podlogu političkih događanja u zemlji. Izmjenjuju se sastavi na svečarskim tribinama, mijenjaju se portreti na transparentima, samo junak uvijek ostaje isti. Napokon se rampa diže, ali automobil ne kreće. Straga se razliježe sve glasnije trubljenje, koje prelazi u zbirnu sirenu. I još jedan izniman, a prije zasigurno nemoguć film iz te iste godine: *Solo na ledini* Kaline — priča seljaka koji razlom pluži po velikoj gramofonskoj ploči brazdu s promidžbeno-domoljubnom pjesmom *Voljena zemljo, ljubljena zemljo*.

Prije no što dokraja ukoračimo u osamdesete godine, kroničareva je obveza zabilježiti rujnu 1979, kada je pri poznanjskom Televizijskom središtu nastao posljednji od državnih studija animiranoga filma.

Vremena postgierekovske krize i osamdesete godine za animaciju nisu bile izgubljeno vrijeme. U tom je razdoblju debitirao novi val mladih, ali vrlo određenih animatorskih oblika: vjerojatno posljednji nastavljajući 'filozofirajuće škole' Aleksander Oczko (*Igra*, 1977; *Krletka*, 1978; *Kvar*, 1979), obožavateljica proze Brune Schulza Alina Skiba (*Životopis Brune S. izvučen iz ladice*, 1979), predstavnik crnoga humora Aleksander Sroczyński (*U travi ne samo pišti...*, 1981; *Animirani film*, 1982; *Kutija prve pomoći*, 1983), dojmljivo intimna Ewa Bibańska (*Nevjerni portret*, 1981; *Kraj*, 1983), ironični 'fotoanimator' Marek Serafiński (*Govornik*, 1980; *Kolodvor*, 1984; *Koncert*, 1987) i nedvojbeni predvodnik toga naraštaja, zaljubljen u Kafku i Dostojevskog, Piotr

Dumała (*Lykantropia*, 1981; *Crnokapica*, 1983; *Leteća kosa*, 1984; *Krotka*, 1985).

I pored ratnoga stanja, koje je 13. prosinca 1981. proglasio general Jaruzelski, nastalo je nekoliko začudno aktualnih djela. Prije svega, *Moja kuća* (1983) još jednoga debitanta, Jaceka Kasprzyckog, koji je s nepomična očista pokazao promjene fasade jedne poznanijske zgrade od Prvoga svjetskoga rata do prosinca 1981. Mijenjaju se natpisi nad dućanima iz njemačkih u poljske i obrnuto, jedni portreti i slogani zamjenjivani su drugima, a ulicom prolaze prosvjedi, procesije ili se voze tenkovi. Napokon se kuća pokriva skelama, a na ploči se pojavljuje natpis »*Remont*« — aluzija na nadu koju je predstavljao nastanak Solidarnosti, prvoga nezavisnog sindikata u sovjetskom bloku. Jednostavna metafora koja je stvarno djelovala. Također i *Esperalia* Jerzyja Kaline — projekcija deliričnih vizija intelektualca koji se opija na smrt, pojačana još u *offu* pjevanom pjesmom Osipa Mandeljštama — gledana usred ratnoga stanja, ostavljala je nedvojben dojam.

Neprijeporno najvećom osobnošću u naraštaju koji je debitirao posljednjega desetljeća NRP postao je Piotr Dumała, sjajan crtač, koji je naizmjenice stvarao 'crne' (u humorome smislu) crtiče i vrlo slikarske, iako podjednako mračnih raspoloženja, priče s freudovskim podtekstima. Za posljednje, Dumała je pronašao vlastitu izvornu tehniku animacije slika na gipsanim pločama. U toj je tehnici napravljena *Krotka* prema Dostojevskom, jedan od na međunarodnim festivalima najnagrađivanijih poljskih animiranih filmova.

Marek Serafiński drugi je važni i vjerojatno još nedovoljno vrednovan predstavnik istoga naraštaja. Autor je nekoliko zanimljivih filmova s primjenom 'borovčijanske' tehnike — manipuliranja glumačkih fotografija. Njegov izvrsni *Koncert* nastao je na zalasku *ancien régime* i zbog toga je možda ostao općenito nezapažen. A šteta, jer danas je ta satira o funkcionarima koji navlače andeosko perje vjerojatno aktualnija no što je bila nekoć.

Od starijega naraštaja najzanimljivije su filmove u osamdesetima ostvarili Daniel Szczechura (diptih *Fatamorgana*) i Jerzy Kucia (*Proljeće*, *Krhotine*, *Parada*). Ipak, bio je to labuđi pjev poljske autorske kinematografije, koja se još nije oporavila od šoka izazvana prelaskom na tržišno gospodarstvo. Ima u tome neke povijesne ironije da umjetnost, koja se desetljećima usavršavala u suptilnoj diverziji, dovodeći do savršenstva jezik skrivene kritike sustava, nakon njegova pada ne nalazi u novoj zbilji mjesta za sebe.

Jasno, autorski film i eksperiment nikada nisu činili glavni tijek produkcije poljskih studija. I među tim konvencionalnijim ostvarenjima, uglavnom za djecu, također su se događali, ako ne biseri, onda barem njihove vrlo dobre imitacije, na primjer *Prugasta pustolovina* (1960) Aline Maliszewske, *Trinaesti ovan* (1965) Oraczevske ili edukativni *Dinosauri* Giersza, *Vremenske mjere* (1963) Piotra Paweła Lutczyna i *Zemljin rođendan* (1974) Stefana Szwakopfa.

Valjalo bi također posvetiti posebnu studiju i glazbi u poljskom animiranom filmu. Danas se rijetko pamti da su je često pisali skladatelji svjetskoga ugleda: Krzysztof Penderecki

(među inim, *Stakleni neprijatelj*, 1961; *Baloni*, 1962; *Slatki ritmovi*), Augustyn Bloch (*Majmun na kupanju*, 1959), Grażyna Bacewicz (*Proljetne pustolovine patuljka Halabale*, 1959), Kazimierz Sierocki (među inim, *Seoske sličice*, 1959; *Proljetni scherzo*, 1960; *S paletom u prašumi*, *Osamljenost*, 1965; *Libido*, *Konj*), Krzysztof Komeda (*Krletke*, *Košara od pruča*) i dr.

Od vremena pada komunizma najveće su uspjehe odnosili filmovi dvojice stvaralaca koji su priznanje u međunarodnoj areni stekli još u prethodnim desetljećima: Jerzyja Kucije i Piotra Dumale. Obojica su jednostavno ostali vjerni svojem stilu i u polaganu ritmu nastavljali ono što su započeli prije. Kucia — kinematografiju krhotina sjećanja, odloženu negdje između sna i jave; Dumała — kinematografiju koja prodire u najmračnije zakutke ljudske podsvijesti. Obojica su također stvorili svoja najvažnija djela. Prvi *Kroz polje* (1992) i *Ugađanje instrumenata* (2000), a Dumała *Franza Kafka* (1991) i polusatni *Zločin i kaznu* (2000) prema Dostojevskom.

Neočekivano, malu je renesansu počeo doživljavati lutkarski film. Nekoliko filmova nastalih u toj tehnici nedvojbeno zaslužuje pozornost, podjednako s obzirom na formu, kao i sadržaj. Marek Skrowecki sa svoja je dva filma *D. I. M.* (1992) i *Marchenbilder* (1998) iskočio na položaj najvažnijega autora koji danas radi u toj tehnici. Valja spomenuti i dva filma drugih stvaratelja, slučajno nadahnuta istim književnim djelom, jednom od *Bajki iz Kraljevstva Lailonije* istaknutoga filozofa Leszeka Kołakowskog: *O najvećoj svadi* (1998) Zbigniewa Koteckog i *Za groš Agnieszke Woźnicke* (1998, diplomski film studentice Filmske škole u Łódźu).

Film *Woźnicke*, uostalom, jedan je od mnogih primjera uspješnih filmova vrlo mladih autora koji se poslije prvoga uspjeha moraju boriti s krutom gospodarskom stvarnošću. Debitirati, posebice pod okriljem nekoga od umjetničkih učilišta, nije tako teško. Umjetnost je tek opstati u branši. Među najsposobnije animatore mladoga i najmlađega naraštaja danas pripadaju među inim: Paweł Borowski (*Volim te*, 2003), Piotr Karwas (*Masks*, 1998, realiziran u Njemačkoj), Tomasz Kozak (*Opera spasa*, 1998; *627 gentlemanovih romansi*, 2000), Anna Matysik (*Naljepnice*, 2000), Wojciech Sobczyk (*Proljeće* 1999, 2000), Robert Sowa (*Među nama*, 2000), Wioleta Sowa (*Među nama*, 2000), Edyta Turczanik (*Sjene*, 2000), Robert Turło (*Svemirska igra*, 2001), Wojciech Wawszczyk (*Headless*, 1999; realiziran u Njemačkoj; *Miš*, poljsko-njemačka koprodukcija), Elżbieta Wąsik (*Krojačevo vjenčanje*, 2000).

Jasno, mladi poljski filmaši ovladali su računalnom tehnologijom kao i njihovi vršnjaci u svijetu. Sljedbenici poetike *science fictiona* i *fantasyja* tvore vlastiti zatvoreni krug. Pripada mu slikar Zbigniew Maciej Dowgiałło, Wojciech Majewski, koji upravo radi dugometražni film *Buđenje. Katedrala*, kojom je debitant Tomek Bagiński, autor prije nepoznat u animatorskom krugu, osvojio nominaciju za *Oscara*, pokazuje da u doba u kojemu svatko može napraviti valjani film na kućnome računalu možemo svako malo doživjeti iznenađenje. U tome, uostalom, leži i nada ne samo poljske animacije.

Preveo s poljskog Mladen Martić

H r v o j e T u r k o v i ć

Može li animirani film biti — dokumentarističan?

BBC-jeva serija *Šetnja s dinosaurima* (*Walking With Dinosaurs*, 2002) koncipirana je poput većine prirodnjačkih serija što ih gledamo na televiziji. Njih se u najavama televizijskog programa rutinski naziva *dokumentarnim emisijama*, ponekad i *znanstveno-popularnim* ili *obrazovnim*. U njima nam se predočava neki dio ili aspekt prirodnoga svijeta, komentator nam tumači ono što gledamo, opisuje životinje i njihove osobine mimo onoga što opažamo, a za to vrijeme uglavnom izravno gledamo prizore iz tog svijeta i slušamo njegove zvukove. Ti prizori dijelom ilustriraju komentar, a dijelom nas promatrački uvlače u svijet prirode, omogućuju da se prepustimo radoznanu razgledavanju zatečena života.

I sve bi bilo posve u redu da, prvo, nije riječ o *prapovijesti*, dakle o razdoblju u kojem nije bilo ni čovjeka, a kamoli kamere, te, drugo, da nije posrijedi iskonstruiran, izrađen, a ne zatečen svijet. Riječ je o svijetu stvorenu trodimenzionalnom računalnom animacijom. Cijeli je taj svijet koji gledamo tek *rekonstrukcija, kompjutorska simulacija*.

Može li se kompjutorska simulacija držati *dokumentarnom*? 'Animirani dokumentarac' — zar se takva odredba ne doima kao pojmovno protuslovlje, *contradictio in adjecto*?

Poput svih takvih odredbeno zagonetnih slučajeva i ovaj nas tjera da povratno pokušamo izbistriti ono što nam se inače čini posve jasnim, nepotrebnim ikakve posebne rasprave — sam pojam 'dokumentarca'.

A tjera nas, također, da protumačimo zašto takav slučaj ipak doživljajno primamo kao posve nezagonetan, kao normalan tip emisije. Ovo rutinsko pojmovno razvrstavanje jest čudno i nesklapno, ali samo doživljavanje nije. Kako to?

Kad je film dokumentaran?

Od dokumentarca tipično očekujemo da je *izravan optički zapis* onoga što se zbilo ispred kamere, autentičnog događaja iz života (usp. Currie, 2004).

Očekujemo da se cijela stvar tehnološki zbila otprilike ovako: nešto se je doista zbivalo u životu, ekipa s kamerom je bila tu prisutna i to je snimila, snimku razvila i pripremila za projekciju, a potom tu snimku gledamo u projekciji i u njoj razabiremo izvoran događaj, onakav kako je već 'ispao' na projiciranoj snimci. Dakle, dokumentarac je, tipično držimo, *činjenični zapis, optičko-akustički trag* nekog izvornog povijesno pojedinačnog događaja. Ili, točnije rečeno, dokumentarac se *predstavlja kao takav*, mi ga kao takvog doživ-



ljavamo, *vjerujući* da je doista činjeničnim zapisom, tj. da je istinit. Američki filozof i teoretičar filma Noël Carroll filmove koji se javljaju s pretenzijom na istinitost onoga što prikazuju, tj. koji podrazumijevaju tvrdnju da su u trenutku snimanja stvari baš bile takve kakvima ih se pokazuje, naziva *filmom pretpostavne tvrdnje* (eng. *film of presumptive assertion*), s time da tvrdnja pretendira na istinitost, iako može biti laž), a filmove koji se javljaju s pretpostavkom da su zapisom (tragom) zatečene optičke situacije naziva *filmom pretpostavnog traga* (eng. *film of presumptive trace*, Carroll, 1997). 'Pretpostavnog' zato, jer je moguće da filmska snimka baš i nije trag događaja na koji upućuje (referira), odnosno ne mora baš biti trag onog zbivanja za kojeg se izdaje da jest trag. Može, naime, biti 'trag' nekog drugog zbivanja kojeg se gledatelju 'podvaljuje' kao da je trag pravog, proglašenog izvornog zbivanja.¹ Zato, iako je gledatelj većinom sklon uzeti *na vjeru* da je ono što gleda u dokumentarcu doista stvarnim (optičko-akustičnim) zapisom onoga što vidimo, ako je skeptičnije naravi, ili ga na skeptičnost navedu neke nesklapanosti u dokumentarcu, *provjeravati* će je li to što gledamo doista zapis, trag zbilje ili ima indikacija da nije, nego se tek lažno izdaje za trag zbilje. Provjerava je li posrijedi *krivotvorina*, dokumentaristička *laž*, ili nije.



Film je izumljen radi zapisno-dokumentacijskih ciljeva, i po njima je tako polazno fascinirao publiku. Dokumentarizam, kao filmska disciplina, temelji se na korištenju i razradama tih zapisno-činjeničnih mogućnosti. Ali, kako istodobno znademo da se prizori mogu priređivati i preuređivati za snimanje, izdavati za nešto drugo no što su izvorno — a tako je opredijeljeno slučaj s igranim filmom — to i dokumentarizmu nehotice ili hotimice provjeravamo je li doista istinit, ili nas se to laže. Istinitost ili laž obvezatna je *procjenjivačka* značajka filmova koje uzimamo kao dokumentarac.

Ako je *zapisanost* izvornoga života ključna crta dokumentarizma, tada se naša serija nikako ne može držati *dokumentarističkom*. Tu ima minimalno izvornih zapisa iz života (možda tek koja snimka ambijenata, tek poneki skanovi ponekih dijelova stvarnih životinja), a i ono što tu ima od *zapisa* izvornog života ne svjedoči o onome što je bilo izvorom zapisa (današnji ambijenti i životinje), nego teži predočiti ono što nije moglo biti zapisano, čemu se nije moglo svjedočiti — prapovijesni svijet.

Ova animirana serija, dakle, nikako ne ulazi u kategoriju *dokumentarca*, ukoliko se za ovog drži obaveznim da se strogo drži izvornog zapisa.

Rekonstruktivni dokumentarac

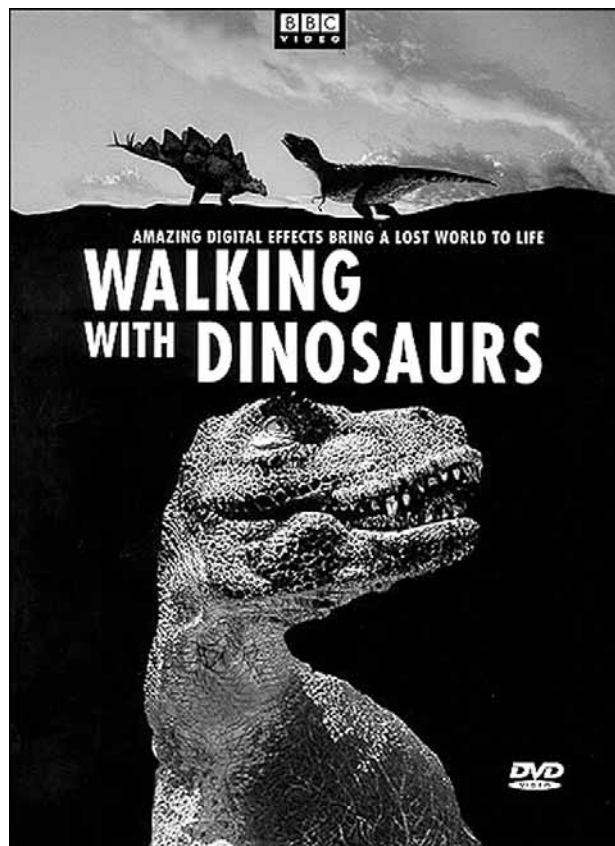
No, velik broj dokumentaraca, i velik broj stvari koje gledamo u većem dijelu dokumentaraca, nije tek *zapisan* kako je nađen, nego i *rekonstruktivan*. Tj. u njima se ne zatiču zbivanja što se odvijaju bez obzira snima ih se ili ne, nego se



zbivanja nastoje posebno pripremiti i rekonstruirati za snimanje, kako bi se gledateljima predočilo i ono što se nije moglo zateći, a pripada stvarnome, snimljivome, životu i važno je za puno razumijevanje zbiljske situacije.

Takav tip dokumentaraca nema pretenziju da je sve što se pokazalo ujedno i zatečeno — da je tragom izvornog događaja — ali ima pretenziju da je sve onako kako se i inače *tipski* odvija, drugim riječima — da je 'autentično' (usp. Turković, 1996). Ljudi koje se snima doista su ljudi kojima se događa to što se snima, snima ih se u njihovim izvornim ambijentima, oni se ponašaju približno onako kako bi se i inače ponašali da i nema snimanja (možda tek nešto ukočenije, jer ih se snima), rade ono što znaju raditi i onako kako to inače rade i sl.

Takvom se dokumentarcu onda ne procjenjuje je li i koliko toga *zatečeno*, a koliko nije, nego koliko je to što ukupno gledamo *autentično*, tj. koliko odgovara *stvarnome tipu* da-



nog zbivanja, a, dakako, i u takvu filmu obično ima dosta toga *spontano zatečenog* (singularno istinitog).

Ekstremni oblik rekonstruktivnog dokumentarca jest tzv. *dokudrama* (kratica za *dokumentarna drama*, pri čemu se pod 'dramom' ovdje misli igrani film), svojevrtni križanac dokumentarističkog i igranog filma (usp. Corner, 2001). U nas je uzorit primjer dokudrame film *Bil jedon* Hrvoja Hribara (HRT, 2001).² U tom Hribarovu filmu izvorni ljudi u svojim izvornim ambijentima 'igraju' događaj iz svojeg života, odnosno života svoje zajednice. Taj se događaj svojedobno doista zbio, ali nije bio filmski zabilježen. Poneki od izvornih stanovnika nastupaju u svojim 'ulogama', a neki i u onima koje nisu izvorno njihove, ali ih je izvorno netko imao. Dijalozi nisu istovjetni izvornim dijalogima, ali im 'duhom' odgovaraju. Sve što gledamo jest namješteno, ali onako 'kako se to otprilike zbilo'. Posrijedi je *rekonstrukcija* lokalne 'autentične legende'.

Međutim, samim time dokudrama ima mnogo toga od igranog filma. Prvo, sve to što gledamo u Hribarovu filmu ipak je imaginativna rekonstrukcija redatelja, mještani svejedno 'glume', pa makar i same sebe, i to uz redateljeve upute i prema dogovorenu 'scenariju', a film nastoji predočiti nekakvu zaokruženu *priču* (problematično događanje s raspletom). Dakle, dokudrame nisu samo igrane i režirane, nego i *narativno konstruirane*, čak s okvirnim 'pripovjedačem' (majka koja priča tu priču svojoj kćerki). Film je narativan i glumljen koliko i bilo koji igrani film. Hribarov se film, zato, može držati podvrstom onog tipa igranog filma kod kojeg se

polazno naznačuje da je: 'snimljen prema istinitom događaju'.

Kako to već i biva s križanim vrstama, djela koja im pripadaju mogu potpasti pod svaku od križanih kategorija: Hribarovu dokudramu može se svrstati i pod *rekonstruktivni dokumentarac* ('odglumljen' dokumentarac) i pod *rekonstruktivni igrani film* (igrani film 'prema istinitom događaju'). Ima dovoljno i od jednog i od drugog za oba svrstavanja. Hoće li ići u jednu ili u drugu kategoriju ponekad ovisi o slabo uhvatljivim razlikama (mjeri 'dokumentarističke autentičnosti', ili mjeri 'narrativne' i 'glumačke' paradnosti), ili naprosto o tome kako to *proglasi* sam autor ili proizvođač, ili pak kritičarski i teorijski tumač.

Onima koji bi dokudramu uvjerenom, bez ostatka, svrstali u igrani film, valja tek reći da prisutnost 'priče' (a i mjera 'igranosti' u ponašanju ljudi koji nastupaju u filmu) nije presudna za takvu odluku. Naime, i dokumentarci često teže predočiti dramatične i zaokružene događaje uz rekonstruktivno 'igranje' svojih uloga izvornih ljudi, postoje, dakle, tzv. *narrativni dokumentarci*, oni koji iznose neku *nađenu priču* (tj. zatečene životne situacije koje imaju fabulističku strukturu; termin je Kracauerov, 1965: 245-246).

Animacija kao rekonstruktivni dokumentarac?

Možemo li, onda, i ove emisije iz BBC-jeve serije — u kojima je gotovo sve rekonstruirano — držati *rekonstruktivnim dokumentarcem*? Ta i te se emisije javljaju s pretenzijom na *autentičnost*, tipsku istinitost onoga što pokazuju, itekako se znanstveno trudi oko autentičnosti svega prikazanoga?

To se ipak, vjerujem, može smatrati pretjeravanjem. Ma koliko disciplinarne granice bile fleksibilne i ponekad ne baš jasno iscrtane (tj. *fuzzy*), ipak 'navlačenje' pojmova treba negdje stati.

Dokumentarizam, ipak, generički podrazumijeva da je riječ — barem na nekoj autentičnoj razini — o *tragu* koji povijesno singularna zbilja ostavlja na filmskoj ili magnetskoj vrpici ili u digitalnoj memoriji (pa makar i priličnim dijelom 'namještena'), te da je riječ o istinosnom podrazumijevanju, tj. podrazumijevanju da su tematizirane informacije koje daje — istinite. I to je ono što ga vrsno izdvaja od ostalih tipova filmova.

Zato se niti jedan animirani film — ukoliko nije riječ o tzv. 'živoj animaciji' koja čuva 'trag' zbilje (animaciji živih ljudi i prirodnih promjena pomoću *time-lapse* fotografije) — doista ne može držati dokumentarcem, a da se time ne uzrokuje slom samoga pojma dokumentarizma.

Dakle, čak i s benevolentnog stajališta rekonstruktivnog dokumentarca, *Šetnja s dinosaurima* ne može se prihvatiti kao dokumentaristička.

Diskurzivni, obrazovni film

Ali, zašto mi tu seriju ipak primamo normalno, bez nelagode, i još uvijek je nekako držimo dostatno 'dokumentarnom'? U kojem sad to smislu?

Ako se nije pokazalo uspješnim prvo spomenuto razvrstavanje, kao dokumentarca nije li korisnije ono drugo — da tu emisiju držimo *znanstveno-popularnom* ili *obrazovnom*.

Kao i dokumentarce, znanstveno-popularne i obrazovne vrste odlikuje da se prvenstveno odnose na stvarno stanje stvari u svijetu. Kao i za dokumentarce, i za znanstveno-popularne i obrazovne vrste važi *kriterij istinitosti*: sve što nam oni kazuju javlja se kao *tvrdnja* s pretenzijom na istinitost, traži da vjerujemo da je doista tako kako nam se pokazuje, ali i očekuje da ćemo provjeravati je li doista tako, nije li u pitanju zabluda ili neistina. Carrollova teorija o *filmovima pretpostavne tvrdnje* (*film of presumptive assertion*) velikim se dijelom odnosi upravo na takve filmove.

Za razliku od dokumentaraca, znanstveno-popularni i obrazovni filmovi teže to stvarno stanje ne samo *predočiti* nego i izričito *protumačiti*, *objasniti*, a to znači — povezati s nekim općenitim pojmovima, utvrditi općevažeće zakonomjernosti, smjestiti u kontekst našega dugoročnog znanja, onog što je u temelju našega trajnijeg životnog snalaženja i ima neki društveno-kulturni legitimitet (usp. Turković, 2001; Turković, 2004). Također, teže nas uvjeriti u istinitost i prikladnost svojih tumačenja, te zato posežu za složenom argumentacijom i demonstracijom.

Ono što je glavno u njima jest uspostavljanje općenite pojmovne strukture, svojevrsne općenite *predodžbe*. Zato svi prizori koje gledamo u takvu filmu služe tek kao *ilustracija* i *argument* u izgradnji pojmova ili razvijanju teorija. Kao ilustracija i argument mogu služiti i najčešće doista i služe — dokumentarističke snimke, bilo singularne, 'uhvaćene' na licu mjesta, bilo tipski rekonstruirane, ali autentične. Ako se već film odnosi na stvarno stanje stvari, to treba i dokazati i pokazati. Ali, kao ilustracija i argument mogu poslužiti i tzv. *prizorni*, *činjenični modeli*, tj. izrađene prizorne simulacije (odglumljene, animirane, iscrtane) nekog procesa, predmeta, pa i cijelog ambijenta. I to ne samo stvarnih, onih koji već postoje, nego i mogućih, odnosno zamislivih. Zato se obrazovni i znanstveni film ne služi samo dokumentarističkom građom, nego i animirano-dijagramatskim analizama te građe, animiranim prizornim rekonstrukcijama procesa i ambijentalnih situacija poput ovih u BBC-jevoj seriji, pomoću igrano-rekonstruktivnih scena, pomoću verbalnih objašnjenja i sl. (usp. Turković, 2004)

Zato jer se odnose na stvarno stanje, pa makar ono bilo duboko povijesno, mogu se na obrazovne filmove, a time i na *Šetnje s dinosaurima*, primijeniti ključni dokumentaristički kriteriji: procjena istinitosti i autentičnosti rekonstrukcija. Ali, time što se mogu primijeniti neki dokumentaristički kriteriji, ne znači da je ta serija ujedno i dokumentaristička. Ona je popularno-znanstvena ili obrazovna. Osnovni izlagački pristup te serije nije *opis* (premda se njega itekako koristi), nego *rasprava*, *tumačenje*. Riječ je nadasve o diskurzivnom, raspravljачkom sklopu tvrdnji, a ne tek o opisnom nizanju.

Zaključimo izričitim odgovorom na pitanje iz naslova: Ne, animirani film ne može biti dokumentarističan, iako može predstavljati (tipske) činjenice, rekonstruktivno razrađivati činjenično znanje. Ali kada to čini, čini to s drugom, a ne za-

pisno dokumentarističkom svrhom — čini to s *diskurzivnom nakanom*, kao znanstveni ili obrazovni film. Ono što film pokazuje nije obavezno zapisnim *svjedočanstvom* (doku-

mentom) snimanog zbivanja, nego je (konkretnom ili manje konkretnom, ali u svakom slučaju *demonstrativnom* i *tipskom*) *ilustracijom* općenitijih tvrdnji.

Bilješke

- 1 Tako je, primjerice, Lumièreov snimatelj-redatelj Francis Doublier prikazivao film o Drayfusovoj aferi (*L'Affaire Dreyfus*) kao snimku (optički trag) tog događaja. Kako bi iskoristio živo svjetsko zanimanje za tu aferu, Doublier je iskonstruirao 'actualité' — a tako su se zvale snimke nekog aktualnog događaja — te povezoao kadar nekih vojnika, kadar jednog ratnog broda, kadar palače pravde i kadar visokog sijeđog čovjeka i to proglasio izravnom snimkom ambijenata, vojske kojoj je pripadao Drayfus i samog Drayfusa. Na jednoj projekciji mu je tu prijevaru 'provalio' jedan gledatelj ukazujući na činjenicu da slučaj Drayfusa (koji se odvio 1894) nije mogao biti snimljen jer u Francu-
- 2 Inače, dokudrame (cjelovečernje dužine) sustavno je snimao Želimir Žilnik u 1980-ima za TV Vojvodinu, a prikazivane su u tadašnjem 'zajedničkom' RTV programu, onom koji je emitiran u svim republikama ondašnje Jugoslavije (npr. *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*, 1980; *Vera i Eržika*, 1981; *Stanimir silazi u grad*, 1984). Velik dio njegovih recentnih igranih filmova zapravo su svojevrsne dokudrame (npr. *Marble Ass*, 1994; *Kuda plovi ovaj brod*, 1998; *Tvrđava Europa*, 2000). Usp. Stojanović, ur., 2003.

Bibliografija

- Carroll, Noël, 1997, 'Fiction, Non-fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis', u R. Allen and M. Smith, ur., 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford U.P. (usp. također u: Carroll i Choi, ur., 2005)
- N. Carroll i J. Choi, ur., 2005, *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, Oxford: Blackwell Publ.
- Corner, John, 2001, 'Drama-Documentary', u G. Creeber, ur., 2001, *The Television Genre Book*, London: BFI
- Currie, Gregory, 2004, 'Documentary', u G. Currie, 2004, *Arts & Minds*, Oxford: Clarendon Press (usp. također raniju verziju tog članka, pod naslovom 'Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs' u Carroll, Choi, ur., 2005).
- Doublier, Francis, 1979 (1956), 'Reminiscences of an Early Motion-Picture Operator', u Marshall Deutelbaum, ur., *'Image' on the Art and Evolution of the Film*, New York: Dover Publ.
- Kracauer, Siegfried, 1965. (1960), *Theory of Film*, London, New York: Oxford U.P.
- Stojanović, Miroljub, ur., 2003, *Želimir Žilnik. Iznad crvene prašine/Above the Red Dust*, dvojezično izdanje, Beograd: Institut za film. Usp. za potpuniju filmografiju: www.zelimirzilnik.net
- Turković, Hrvoje, 1996, 'Priredivački dokumentarizam', u H. Turković, 1996, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2001, 'Obrazovni film — što je to, i što on sve jest', *Hrvatski filmski ljetopis* 28/2001, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2004, 'Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću', *Hrvatski filmski ljetopis*, 39/2004, Zagreb: Hrvatski filmski savez



Wile E. Coyote

G o r a n K o v a č

Treći zagrebački filmski festival

Zagreb film festival, 17-22. X. 2005.

Filmskih festivala u Hrvatskoj ima više nego ikada prije. Ima ih čak više nego u nekoj većoj i naprednijoj zapadnoeuropskoj zemlji. Glavni grad nam je, unazad tri godine, bogatiji za čak pet novih festivala. U Zagrebu su tako, već tri godine, na snazi *Zagreb Film Festival* i *One Take Film Festival*. Unazad godinu dana dobili smo i festival dokumentarnog filma *Zagreb Dox* te, najmlađi, festival eksperimentalnog filma *25 fps*. *Animafest* je pak svoj tradicionalni bienalni program od ove godine pojačao festivalom dugometražnog animiranog filma. Pridodamo li tome događaje poput *Revije azijskog filma* i *Dokumanije* iz druge polovice 2005. te nezaobilazno kino Tuškanac (*Filmski programi*), koje nas iz tjedna u tjedan fila filmskim klasicima, hrvatski se filmofil doista više nema pravo žaliti. Sada ga još jedino može iznervirati pretrpanost filmskim događanjima, što je, složiti ćemo se, ipak puno slađi osjećaj od frustracija izazvanih prikazivačkom neimaštinom koja je tog istog filmofila godinama izjedala.

Procvat festivala

Konstatacija kako Hrvatska po broju festivala prednjači od većine zapadnoeuropskih zemalja ima svoje opravdanje. Dugogodišnje domaće repertoarno mrtvilo kada su u pitanju filmske poslastice sa neengleskoga govornog područja, ili, bolje rečeno, filmovi kojima je pridjev *umjetnički* važniji od pridjeva *komercijalni*, kod mnogih je filmskih entuzijasta (danas su to direktori festivala) izazvalo bunt. Potreba za ubijanjem dominantne, holivudizirane repertoarne politike uzrokovala je pojavu festivala. Oni su tako postali jedina mjesta u zemlji koja su domaćoj publici otvorila vrata u neke drugačije filmske svjetove. Zapadne zemlje svojim savjesnijim distribucijskim angažmanima većinu takvih filmova nude na redovitom kinorepertoaru. Stoga je logično da je i potreba za festivalima u tim zemljama smanjena.



Favela se budi, J. Zimbalist, M. Mochary



Ledenjak, D. Abel, F. Gordon, B. Romy

Domaći kinorepertoar još uvijek oskudijeva u prikazivanju nehollywoodskih filmova. Distributer, kada i otkupi neki, nazovimo ga, »drugačiji film« i stavi ga u redovitu distribuciju, dvorana kina često zjapi prazna. Na taj način, isti taj distributer bude obeshrabren za daljnje otkupljivanje takvih filmova. Simptomatično je da domaća publika na takve filmove hrli samo kada im se oni pravovaljano upakiraju u kakav filmski festival ili filmsku reviju. Jer, ono što su i festivali potvrdili, filmske publike za »drugačije filmove« ne manjka. No, u čemu je onda problem? Kako tu istu publiku zainteresirati da takve filmove tijekom godine gleda na redovitom kinorepertoaru? Dio problema s jedne strane leži u lošoj reklami filma za koju distributeri najčešće nemaju novaca, pa se među gomilom američkih filmova takvi filmovi jednostavno izgube. Dok je puno veći problem taj što naš gledatelj jednostavno nije naviknut na gledanje »drugačijih« filmova. Zapravo, nije ni u mogućnosti steći naviku. Domaćim filmofilima jednostavno nedostaje baza, specijalizirana kinodvorana koja će isključivo biti namijenjena za takve filmove. Jedno pošteno art-kino. Uložiti novac u reklamu takva specifičnog prostora zahtijevalo bi puno manje sredstava od onih koji se trebaju utrošiti za pojedinačno reklamiranje filma. Osim toga, reklama za takvo kino i sama bi se stvorila, najpouzdanijim, usmenim putem. Gledatelja bi iz godine u godinu bilo sve više i navika bi se stvorila. Možda zvuči pomalo banalno i naivno, no nije li se slična stvar događala s filmskim festivalima. Specifičnost je ono što je publiku najviše privuklo festivalima. Stoga, zašto jedna specifična kinodvorana ne bi privukla tu istu publiku. Tada bi i hrvatski distributeri bili hrabriji pri otkupljivanju »drugačijih« naslova za klasično, repertoarno prikazivanje.

Ovogodišnje, treće izdanje Zagreb Film Festivala potvrdilo je kako publike za »drugačije« filmove u gradu ima i ona se iz godine u godinu rapidno povećava. Prema njihovim izvori-



Odgrabadogroba, J. Cvitković

ma, ove je godine festival pohodilo oko 27 000 gledatelja, što je za 12 000 više od prošle godine. Mnogi mogu špekulirati i zajedljivo govoriti kako su se ti ljudi došli dobro zabaviti i opiti, no, jedna je činjenica nedvojbeno. U šest dana trajanja festivala, velika kinodvorana Studentskog centra konstantno je bila gotovo puna. U dvoranu ITD-a pak, koja je ugostila popratni program, često se nije moglo ući. Mora se priznati kako su hrvatski gledatelji stvorili zaista dobru naviku gledanja »drugaćijih« filmova na ZFF-u, a taj već naviknuti gledatelj dobrim je glasom poručio drugima da dođu i učine isto. Sljedeća će godina polučiti vjerojatno još veću brojku.

Dobra zabava, puno ljudi, potreba da se bude viđen, nekolicina je elemenata na kojem se izgrađivao imidž festivala. No, čime je festivalski program, kao jedina važna stavka svakog festivala, doprinio tako velikoj popularnosti ZFF-a? Prva dva izdanja imala su nekoliko doista jakih mamaca za publiku. Sjetimo se samo Žaličinih filmova *Gori vatra* i *Kod amidže Idriza*, potom Coppolina filma *Izgnubljeni u prijevodu* ili *Povratka* Andreja Zvjaginceva. Ovogodišnje je izdanje, kao jedinu sigurnu kartu dugometražnoga natjecateljskog programa, imalo Clooneyjevu političku dramu *Laku noć i sretno*. Je li to znak Matićeva pribjegavanja radikalnijem programu, isto onakvom kakvom je i motovunski festival pribjegao tek nakon petog izdanja (sedmim je tek dosegnu svoj pozitivan vrhunac)? Vjerojatno i je. No, taj se radikalizam, uz nešto doista teško prohodna *arta*, ponajviše očitovao u činjenici što su izabrani filmovi gledateljima bili potpuno nepoznati. Ipak je izostalo onih snažnih kvalitativnih iznenađenja iz prikrajka kakvih je bilo na prva dva festivala. Prisjetimo se samo Weerasethakulova filma *Schorrova*, Marstonova *Maria milosti puna* ili Yangova *Slijepa okna*. Ove se godine u igranom, dugometražnom programu osjećala prosječnost. No, tome je donekle pridonijela i debitantska kvalitativna suša i po jačim svjetskim festivalima, ali i domaća festivalska konkurencija. Tako je ZFF ostao bez najvećega debitantskog iznenađenja godine, socijalne drame Cristija Puiuija *Smrt gospodina Lazarescu*, kao i bez dva zanimljiva kontroverzna naslova, drugoga cjelovečernjeg filma Carlosa Reygadasa *Bitka na nebu* i ruskog prvijenca Ilje Hržanovskog *4*. Naime, sva tri filma prikazana su na ovogodišnjem Motovunu. Ne treba zaboraviti ni odlično debitantsko ostvarenje s ovogodišnje Pule, hvaljeni korejski film Gua Changweija *Paum*. No, doista čudi kako zagrebačkom festivalu stariji brat Motovun, koji ima puno otvorenije ruke pri odabiru filmova za svoj natjecateljski program, nije prepustio barem Pui-

ujev film. Konkurencija će u budućnosti većini hrvatskih festivala zadavati doista velike boljke.

Prednost kratkih filmova

Stoga ni ne čudi što je kratka igrana forma zanimljivošću i kvalitetom vrlo lako odskočila. Nekoliko kratkih bisera doista su obilježili ovogodišnji ZFF. Pobjednički *Zimski san* Johna Williamsa dirljiva je priča o prijateljstvu trojice dječaka koji, pokušavajući eksperimentom oživjeti pčelu, imaju želju oživjeti i svoga nedavno preminulog prijatelja. Suptilno vodena priča s jakim emocionalnim vrhuncem glavni je adut Williamsova filma, koji progovara o istinskoj i nevinoj prijateljskoj privrženosti. Drugi nam biser stiže iz Švicarske. *Sretan Uskrs* Ulricha Schaffnera i Martinoma Fischbachera na prvi pogled ne obećava mnogo. Obiteljska priča o sinu koji se sa studija vraća roditeljima kako bi im obznanio da se želi oženiti, zvuči već stotinu puta viđeno. No, autori, u samo dvanaest minuta, uspijevaju stvoriti pravu malu eksplozivnu dramu. Dojmljive su bile i dvije intimističke priče, *Leptiri* i *U sjeni*. Oba prvenstveno plijene pažnju svojom začudnom atmosferom i odličnim snimateljskim radom. Prvi je, luksemburški film Maxa Jacobyja, nastao prema kratkoj priči Iana McEwana, a govori o čovjeku koji priznaje policiji da je svjedočio utapljanju mlade djevojke, no ubojicu nije vidio. Drugi film, belgijsko-švicarsko-francuske koprodukcije, nastao je u režiji Oliviera Masset-Depassea. Priča je to o hendikepiranoj ženi kojoj susjed postaje opsesija, budeći u njoj seksualne fantazije. Jedan potresan i gorak film stigao je iz Irske: *Sve u ovoj zemlji mora...* Garyja Mckendryja bio je ovogodišnji konkurent za Oscara u kategoriji kratkog filma. Film, smješten u Sjevernu Irsku 1984. godine, tematizira apsurdnost međuljudskih odnosa u politički turbulentnim vremenima. Pratimo britanske vojnike koji slučajno izazovu nesreću u kojoj pogibaju majka i sin. Dvije godine poslije, jedan od vojnika koji je prisustvovao nesreći slučajno pomaže obitelji poginulih. Odlično režiran, emocionalno i politički zreo, film mladog Garyja Mckendryja nastao je prema knjizi dublinskog pisca Columa McCanna. U *Tempiranoj bombi* glavni je akter političar koji pati od paničnog napada i klastrofobije. Redateljica Pernille August ujedno je i poznata švedska glumica. Svojim debitantskim uratkom vješto tematizira strahove uzrokovane stresnim načinom života suvremenoga zapadnog čovjeka, stavljenog u ralje nemilosrdne borbe za uspjehom i moći. August nam poručuje kako je krhkost osobina koja čuči u svakome od nas, pa i u onima koji to nikada ne bi smjeli javno priznati, političarima. Njezin film prava je mala ironična bomba, oda krhkoj ljudskoj duši. Na festivalu se našao i ovogodišnji dobitnik Zlatnog medvjeda za kratki film, *Mlijeko* Petera Mackiea Burnesa. Smješten u jedan interijer, kupaonicu, film prati unuku koja kupa baku. Njih dvije vode neobavezan razgovor ispunjen psihološkom napetošću koja polako, tijekom razgovora, iščezava. Odlično odglumljena filmska minijatura međuljudskih odnosa, prvenstveno odnosa starih i mladih, svojim minimalističkim konceptom svakako plijeni pažnju. Nešto lošije dojmove iz kratkometražne konkurencije ostavila su dva filma. Prvi, bosanskohercegovački *Ram sa sliku moje domovine* mladog redatelja Elmira Jukića, nastao je u sklopu producerske kuće *Refresh* koja je prije nekoliko godina polučila ogroman uspjeh kratkometražnim filmom Ahmeda Imamo-

vića 10 minuta (dobitnik nagrade Felix za najbolji kratki film). Kao i spomenuti Imamovićev film, radi se o još jednoj priči na temu apsurdnosti rata. Na proslavi Bajrama fotografiraju se prijatelji Bosanac, Srbin i Hrvat. Rat je počeo, prijatelji su se okrenuli jedan protiv drugoga. Srbin ubija prijatelja Bosanca i ostale ljude koji su se s njim zatekli. Iako odlično odglumljen i režiran, dramatičnost i emocionalni vrhunac ugrožava pomalo štosni svršetak filma (fotografija je poslužila kao dokaz u Haagu). Drugi je finska komedija *Muškarac traži muškarca* Mattija Harjua. Otac, prikriveni gay, traži muškarca za druženje. No njegov sin, kojega nije vidio dvadeset godina, dolazi mu u posjet. Otac ga zamjeni za muškarca iz oglasa. Od samoga početka riječ je predvidljivom filmu zabune sa ponekim komičnim momentom.

Dugometražni filmovi u zaostatku

U dugometražnoj igranoj konkurenciji samo će dva naslova duže ostati u sjećanju. To su američki *Ti i ja i sve koje znamo* Mirande July te izraelski *Oženiti se* redateljsko-scenarističkog para Ronit i Shlomija Elkabetz. A neće se zaboraviti ni događaj vezan za jedan domaći film. No, krenimo redom. Mnoge je vjerojatno ponajviše razočarala odluka članova žirija (Slavko Štimac, Li Yang i Denis Vaslin) da najboljim dugometražnim igranim filmom proglase i najlošiji, belgijski *Ledenjak*. Redateljski i scenaristički trojac Dominique Abel, Fiona Gordon i Bruno Romy modernističkim su pristupom napravili film o ženi koja preko noći ostaje zaključana u hladnjaku *fast-food* restorana. Njezina obitelj ne primjećuje da se ona nije vratila kući. Film u prvih dvadesetak minuta doista puno obećava. Pozornost prvenstveno plijeni istančan osjećaj za ironiju i apsurd te naglašena glumačka stilizacija. No, u trenutku kada Fiona kreće na put u potragu za pravim ledenjakom, film postaje infantilno umjetničarenje troje mladih redatelja koji su imali namjeru puno toga reći, ali su se u svome nastojanju, vjerojatno, dobro posvadali. No, jedan sasvim drugačiji film prikazan je na samom svečanom otvaranju. Slovenski *Odgrobadogroba* darovitog Jana Cvitkovića. On je već svojim prvijencem *Kruh i mlijeko* dokazao kako profesionalizam ne garantira dobre filmove i redatelje. Naime, Cvitković je samouki redatelj koji je za svoj turban prvijenac ovjenčan nagradom za najboljeg debitanta na venecijanskoj Mostri. Tom je niskobudžetnom, socijalno osviještenom dramom »s ruba« označio smjernice novoga slovenskog filma i dao poduku mnogim našim redateljima kako se za malen novac puno toga kvalitetnog može napraviti. Svojim se pak novim filmom Cvitković odmiče od puke depresije i okreće žanru komedije. No, crne slutnje još uvi-



Napuštena zemlja, V. Jayasundara



Laku noć, i sretno, G. Clooney

jek su mu glavna preokupacija. Film je prvenstveno duhovita studija karaktera stanovnika maloga slovenskog gradića u čijem je središtu glavni lik Pero, sastavljač neobičnih posmrtnih govora. No, filmu nedostaje scenarijska kompaktnost, zbog čega često gubi na ritmu, a zasigurno je najupitniji ishreno nasilan i mračan kraj filma u kojem je brutalno silovana gluhošnjem mještanka. Iz Irana nam je stigla još jedna crna komedija, također vezana za pogrebe. *Gorki san* apsurdan je i ironičan film Mohsena Amiryoussefija u kojem pratimo lika Esfandiarija čiji je posao pranje leševa koji se spremaju za posljednji počinak. No, kako je Esfandiarija star čovjek, polako se počinje pribojavati smrti. Riječ je o klasičnom filmu iranske kinematografije u kojem smo po prvi puta svjedočili iranskom poigravanju s elementima horora. Na programu se našao i jedan pravi mali američki indie, već spomenuti *Ti i ja i sve koje znamo*. Pravih američkih nezavisnjaka kakvih smo se nagledali u 1990-ima danas poprilično nedostaje. Stoga je Julyjin film stigao kao pravo osvježenje. Simpatičan, ironičan, ponekad i ciničan, film prati Christine, usamljenu konceptualnu videoumjetnicu, koja tijekom dana zarađuje kao taksistica. Ona svim sredstvima pokušava uspjeti sa svojim novim umjetničkim projektom. Jednog dana susreće oženjenog prodavača cipela Richarda i oni se počinju vidati. Konstruiran od niza neobičnih situacija, autorica vješto izbjegava scenarijske klišeje, odvodeći tako svaku situaciju u potpuno neočekivanom smjeru. Iako film djeluje poprilično rascjepkano i bez osjećaja za smisleniju cjelinu, situacije su toliko jake i efektne da, u konačnici, tako nešto filmu uopće ne škodi. Još jedan američki film ovoga puta stiže iz producerske kuće pionira nezavisnog filma Stevena Soderbergha. Riječ je o Clooneyjevju *Laku noć i sretno*, rekonstrukciji događaja iz 1950-ih, u kojoj pratimo televizijskog novinara i voditelja Edwarda R. Murrowa u borbi protiv cenzure senatora Josepha McCarthyja. Odlične glumačke izvedbe, nevjerovatna režijska pedantnost, snimateljska i scenografska perfekcija odlike su ovoga filma. Osim toga, Clooney svjesno izbjegava sve one klasične i ukalupljene situacije koje su tipične za biografske filmove (obiteljski odnosi, proživljavanje teških intimnih trenutaka, problemi uzrokovani prošlošću itd.), što filmu daje jaču vjerodostojnost. No, nekako se čini da bi Clooneyjev film bolje funkcionirao kao igrano-dokumentarna rekonstrukcija koja bi, uz kakav nadodani glas u *offu*, pomogla da ipak bolje proniknemo u odnose svih tih stvarnih osoba koje se u filmu pojavljuju. Na festivalu se našlo mjesta i za dva teže prohodna »art« filma koja zahtijevaju strogu gledateljevu koncentraciju. *Napuštena zemlja* Vimukthija Jayasundaraja stiže sa Sri

Lanke, a *Illuminacija* redateljice Pascale Breton iz Francuske. Jayasundarajev film nizom slika, statičnih dugih kadrova, bez ikakvih scena ratnih strahota i borbi (tu i tamo nazire se poneko oklopno vozilo ili vojska u kamionu), pokušava predočiti ratna zbivanja na Šri Lanci između vlade Sinhala i Oslobojilačkih Tigrova. Doista prekrasno snimljen i hrabar eksperiment prepun intimističkih prizora seksa koji, na koncu, mnoge može ostaviti ravnodušnim. Francuski pak film govori o mladiću Ildutu koji se pokušava izvući iz učmalosti i depresije te pronaći svoj životni put. Iako glavni glumac Clet Beyer plijeni pozornost, kao i nekolicina vrlo intrigantnih prizora, film ostavlja poprilično pretenciozan dojam. No, još jedan jako dobar film, beskompromisna i opora drama, stiže nam iz Izraela. *Oženiti se* odlično je odglumljena intimistička priča o frizerki Vivian koja se, uz nagovor svoje sedmorice braće, ipak odluči ostati u bračnoj vezi sa sebičnim mužem. Stanje melankolije, emocionalne ispraznosti i trpljenje muževe bešćutnosti u filmu su nevjerojatno snažno dočarane. Riječ je o jednom od ugodnijih festivalskih iznenađenja. No, ipak, spektakularno iznenađenje ovogodišnjeg ZFF-a priredio nam je jedan hrvatski film. Iako publici poznat po nedavno izazvanom skandalu na pulskom festivalu, najnoviji uradak Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova* s tolikim je oduševljenjem prihvaćen da u jednom trenutku niste mogli vjerovati da se tako nešto događa u lijepoj nam našoj. Krcata dvorana, rasprodane karte, gromoglasan pljesak i skandiranje nakon projekcije. Onaj tko je bio tamo doista je mogao uživati u iskrenom i prijateljskom odnosu domaće publike i domaćeg filma. Upravo zbog toga svaka čast i Hribaru i Matiću! No, iako će se o Hribarovu filmu tek pisati, ovdje ću reći nekoliko stvari. Hribar je nedvojbeno napravio komediju po mjeri publike, što nikako nije za osudu. Ali, na žalost, komičnost servirana u filmu primjerenija je kakvom televizijskom *sitcomu*, u kojem se duhovitosti, kao i kod Hribara, bez smislenog redosljeda napadno nižu jedna za drugom. Film najviše pati zbog nedostatka istančanijeg i suptilnijeg scenarija koji bi film učinio životnijim i iskrenijim, a samim tim i puno duhovitijim. Za takve stvari treba se obratiti na adresu Ognjena Sviličića (*Oprosti za kung-fu*). No, kako god bilo, prizor nakon projekcije Hribarova filma doista vraća vjeru kako hrvatski film, za domaću publiku, još uvijek nije izgubljen.

Ipak najbolji — dokumentarac

Najbolji film festivala ipak je našao svoje mjesto u dokumentarnoj selekciji. Ne, nije riječ o popularnim dokumentarcima poput Akinova *Prelazeći most*, LaChapelleova *Rize* ili *Made in Serbia*. Niti je to ovogodišnji pobjednik *Prvi na mjesecu* Alekseja Fedorčenka. Film se zove *Šutka, knjiga rekorda*, scenarista i redatelja Aleksandra Manića, a nastao je u srpsko-češkoj koprodukciji. Manić je rođen u Jugoslaviji, a dugo je godina živio u Njemačkoj. Režiju je diplomirao na FAMU i danas živi i radi u Pragu gdje vodi producersku kuću i režira dokumentarce. U *Šutki* nas odvodi u malo romsko mjesto iz naslova, smješteno u Makedoniji. Svaki od stanovnika želi nas uvjeriti kako je baš on prvak Šutke u nečemu. Toliko inteligentno skrojen dokumentarac doista dugo nisam vidio. Film je u isti tren i zabavan i topao, tužan i ironičan, mističan i realan. Zanimljivo je kako redatelj vješto spaja, s jedne strane naglašen redateljski pristup (stilizacija — kombinaci-

ja crno-bijelih i kolor kadrova te upotreba vizualnih efekata, naglašen komentar u *offu*) s dokumentiranim scenama događaja i izjavama mnogih stanovnika Šutke. Manić nije dokumentarist koji samo bilježi i potom suhoparno montira zabilježeno, već sjajno zapaža ljude i prostor, istinski shvaćajući ono o čemu snima. Očekivanja je pomalo iznevjerio dokumentarac *Prelazeći most* Fatiha Akina. Film govori o glazbenoj sceni u sjecištu zapadne i istočne kulture, u Istanbulu. Na žalost, film je pomalo banalan i gotovo nam ništa intrigantno ne otkriva. Gledatelj se doista može zapitati po čemu je to što nam Akin prikazuje toliko zanimljivo. Na koncu naša mala zemlja ima puno raznovrsnije i zanimljivije glazbene izričaje (i stare i nove). Vjerojatno bi drugačiji pristup toj temi urodio puno zanimljivijim filmom. Poznati američki fotograf David LaChapelle u svojem se dokumentarcu *Rize* zabavio novim plesnim izrazom, tzv. *Krumpingom*, koji se pojavio u siromašnim kvartovima Los Angelesa. Film je prava eksplozija jarkih boja, suluda plesnog ritma i nevjerojatnih pokreta tijela. Tematski mu je blizak i brazilski *Favela se budi* Jeffa Zimbalista i Matta Mocharyja, o ozloglašenom i siromašnom kvartu Ria de Janeira u kojem se pomoću *afro-reggae* glazbe i plesa, pokušava odvući mlade ljude od narkokartela i oružanih okršaja. Gledatelje je ipak najviše privukao film Mladena Đorđevića *Made in Serbia* o srpskoj porno-industriji. Kroz četiri aktera pratimo teške sudbine ljudi koje je, prvenstveno, teška ekonomska situacija primorala na takav životni put. Pomalo zabavan, ali većinom težak, film progovara o mučnom životu u susjednoj Srbiji. I na koncu pobjednički, pseudodokumentarac (*mockumentary*) *Prvi na mjesecu*, maštovit je, na trenutke duhovit i kvalitetno realiziran film o tajnome svemirskom programu ruskih znanstvenika i vojske iz 1930-tih, koji uspijevaju lansirati prvu raketu, i to prije Gagarinova leta. No, postavlja se pitanje nije li malo nepravedno takav izmišljeni film stavljati među dokumentarnu selekciju te mu na koncu dodijeliti nagradu za najbolji dokumentarni film festivala. Šteta, jer stvarno je bilo puno zanimljivijih, pravih dokumentaraca.

Od ove godine festival je bogatiji za natjecateljski program pod nazivom *Kockice* (prikazano je šest filmova), kojim se promoviraju mlade hrvatske redateljske nade. Pobjednik te selekcije provokativan je srednjometražni film Ivana Gorana Viteza *Posljednja pričest*, od mnogih doista precijenjen film.

Od Afrike do Roma

Festival je ponudio i bogat popratni program. Ciklus od šest romskih filmova u sklopu kojega smo vidjeli i kulturni Loteanov film *Cigani lete u nebo*, vizualno očaravajuća ljubavnu priču sa jednim od najljepših *soundtrackova* u povijesti filmske glazbe (pažljivi slušatelj uvidjet će kako je jednu temu Gregović, za potrebe Kusturičina *Doma za vešanje*, doslovno ukrao) te Petrovićeve *Skupljače perja*. A u sklopu programa *Afrika* predstavljeno je pet zanimljivih, suvremenih afričkih filmova.

Sve u svemu prava zagrebačka, šestodnevna filmska eksplozija. A, dogodine neka bude još i veća i sa još više novopečenih filmofila. I jedan savjet, nemojte dopustiti da vam kvantiteta pojede kvalitetu. Na koncu, ni navika u ljudi nije dugoročna. Mi, zagrebački filmofili, skrušeno ćemo čekati neki sljedeći hrvatski filmski festival i novu porciju filmskih poslastica. I, naravno, uza sve to, moliti se za kakvo suvislo art-kino.

Filmografija

3. Zagreb film festivala, 17-22. X. 2005.

FILMOVI U KONKURENCIJI

DUGOMETRAŽNI FILMOVI

GORKI SAN (*Khab-el-talkh*), Iran, 2004, 87', r. Mohsen Amiryousefi
 ILUMINACIJA (*Illumination*), Francuska, 2004, 135', r. Pascale Breton
 LAKU NOĆ, I SRETNO (*Good Night, and Good Luck*), SAD, 2005, 93', r. George Clooney
 LEDENJAK (*L'iceberg*), Belgija, 2005, 84', r. Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy
 NAPUŠTENA ZEMLJA (*Sulanga enu pinisa*), Šri Lanka/Francuska, 2005, 108', r. Vimukthi Jayasundara
 ODGROBADOGRIBA, Slovenija/Hrvatska, 2005, 103', r. Jan Cvitković
 OŽENITI SE (*Ve'lakhta lebe isha*), Izrael/Francuska, 2004, 97', r. i
 ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA?, Hrvatska, 2005, 109', r. Hrvoje Hribar
 TI I JA I SVI KOJE ZNAMO (*Me and You and Everyone We Know*), SAD/Velika Britanija, 2005, 93', r. Miranda July
 ŽIVOT S MOJIM OCEM (*La vie avec mon père*), Kanada, 110', 2005, r. Sébastien Rose

KRATKI IGRANI FILMOVI

CVRČCI (*Tsarsarim*), Izrael, 2004, 16', r. Matan Guggenheim
 LEPTIRI (*Butterflies*), Luksemburg, 2005, 12', r. Max Jacoby
 MLIJEKO (*Milk*), Škotska, 2004, 10', r. Peter Mackie Burns
 MUŠKARAC TRAŽI MUŠKARCA (*Mies etsii Miestä*), Finska, 2004, 12', r. Matti Harju
 RAM ZA SLIKU MOJE DOMOVINE, Bosna i Hercegovina, 2005, 15', r. Elmir Jukić
 SRETAN USKRS (*Frohe Ostern*), Švicarska, 2005, 12', r. Ulrich Schaffner s Martinom Fischbacher
 SVE U OVOJ ZEMLJI MORA... (*Everything In This Country Must...*), Sjeverna Irska/SAD, 2004, 20', r. Gary McKendry
 TEMPIRANA BOMBA (*Blindgangare*), Švedska, 2005, 21', r. Pernilla August
 U SJENI (*Dans l'ombre*), Belgija/Francuska/Švicarska, 2004, 29', r. Olivier Masset-Depasse

ZIMSKI SAN (*Hibernation*), Velika Britanija, 2005, 15', r. John Williams

DOKUMENTARNI FILMOVI

DIMMER, SAD, 2005, 13', Talmage Cooley
 FAVELA SE BUDI (*Favela Rising*), Brazil/SAD, 2005, 80', r. Jeff Zimbalist i Matt Mochary
 MADE IN SERBIA, Srbija i Crna Gora, 2005, 97', r. Mladen Đorđević
 MECI U KVARTU (*Bullets in the Hood: A Bed-Stuy Story*), SAD, 2004, 22', r. Terrence Fisher i Daniel Howard
 PITAJTE ME, HIV SAM POZITIVAN (*Ask Me I'm Positive*), Lesoto/Južnoafrička Republika, 2004, 48', r. Teboho Edkins
 PRELAZEĆI MOST: ZVUK ISTANBULA (*Auflosung des Gewinnspiels*), Turska/Njemačka, 2005, 92', r. Fatih Akin
 PRVI NA MJESECU (*Pervye na Lune*), Rusija, 2005, 77', r. Aleksej Fedorčenko
 RIZE, SAD, 2005, 86', r. David LaChapelle
 SREBRENIČKA SEĆANJA, Srbija i Crna Gora, 2005, 37', r. Suzana Vasiljević
 ŠUTKA — KNJIGA REKORDA, Srbija i Crna Gora/Češka Republika, 2005, 78', r. Aleksandar Manić
 U TIRANI I DRUGDJE (*In Tirana und anderswo*), Austrija, 2004, 59', r. Marko Doringe
 ŽENE DIŽU GLAS (*Fala, Mulher!*), Brazil, 2005, 80', r. Graciela Rodriguez i Kika Nicoleta

KOCKICE

KO ŽIV KO MRTAV, Hrvatska, 2005, kratki igrani, 27', r. Josip Visković
 ONO SVE ŠTO ZNAŠ O MENI, Hrvatska, 2005, dugometražni igrani, 70', r. Bobo Jelčić i Nataša Rajković
 OTAC, Hrvatska, 2005, kratki igrani, 60', r. Stanislav Tomić
 POSLJEDNJA PRIČEST, Hrvatska, 2005, kratki igrani, ?, r. Ivan-Goran Vitez
 PUŠĆA BISTRA, Hrvatska, 2005, dugometražni igrani, 74', r. Filip Šovagović
 ZADNJI DAN KUĆNOG LJUBIMCA, Hrvatska, 2004, kratki igrani, 18', r. Jasna Zastavniković

Nagrade

Zagreb-film-festivala, 17-22. 2005.

Žiri festivala u sastavu Li Yang, Denis Vaslin i Slavko Štimac dodijelio je:

Za dugometražni film

Nagradu *Zlatna kolica* za dugometražni film LEDENJAK Dominiquea Abela, Fione Gordon i Bruna Romyja.
 Posebno priznanje dugometražnom filmu ILUMINACIJA Pascale Breton.

Za kratkometražni igrani film

Nagrada *Zlatna kolica* filmu ZIMSKI SAN Johna Williamsa
 Posebno priznanje pripalo je filmu U SJENI Oliviera Masseta-Depassea.

Za dokumentarni film

Nagradu *Zlatna kolica* filmu PRVI NA MJESECU Alexeya Fedorčenkina.

Žiri za hrvatski film u programu Kockice u sastavu Marija Curic, Igor Rakonic i Ognjen Svilicic dodijelio je:

Zlatna kolica filmu POSLJEDNJA PRICEST Ivana-Gorana Viteza

Nagrada publike:

Vip nagrada filmu ŠTO JE MUŠKARAC BEZ BRKOVA Hrvoja Hribara.

Nagrada na Festivalu Prvih (žiri: Bajro Bajric, Angel Naumovski, Bosiljko Domazet)

Dijeli troje autora: Ana Ogrizovic s radom ŠAŠAVI DVOR; Ivica Juretic s radom ART BRUT: SIMBOLI i Emil Matešić s dramom SREĐENI.

Nagrada na scenarističkoj radionici Palunko:

Iva Ilakovac s radom MIŠOLOVKA

Nagrada za Red Bull flesh film:

Danilo Ducak za rad KOLICA.

H r v o j e T u r k o v i ć

Meditativne igre

Prvi 25FPS — Internacionalni festival eksperimentalnoga filma i videa, Zagreb, 21-25. rujna 2005.

Festivali kao programski spas

U posljednjih se pet-šest godina festivali množe gotovo geometrijskom progresijom. Samo u rujnu 2005. zaredala su se dva nova festivala u Zagrebu. Ovaj, što ćemo ga ovdje prikazati — Internacionalni festival eksperimentalnoga filma i videa — i odmah potom prvo 'međuizdanje' zagrebačkog Animafesta posvećeno cjelovečernjim animiranim filmovima. A tik prije toga, istoga mjeseca, održan je Zagrebački filmski festival.¹

Filmskofestivalsku modu očekivano prati skepsa, pa i poruga. Dok se kina po Hrvatskoj zatvaraju — a zatvaraju se jer dvorane većinom zjape prazne tijekom projekcija — festivali bujaju. Postavlja se najčešće pitanje koja korist od toga, čemu tolika rasipnost?

Ali, tako intenzivna bujanja ne bi bilo da nema motivirane potrebe, a nije ni bez veze izostanak interesa za redovit program kina i rast interesa za iznimne programe festivala. Jer, uz poneke iznimke, većina festivala uspijeva uglavnom privući više publike nego redovite premijere filmova po kিনিма. Pa i onim najluksuznijim, multipleksima u Zagrebu.

Pojednostavnjeno rečeno, kino stradava jer danas ima previše jakih konkurenata *odlasku u kino*. Prvo, tu je pojačano prikazivanje filmova na televiziji. Na raznim televizijskim kanalima nudi se po četiri-pet, a ponekad i više filmova na dan, uz proširenu mogućnost video- i DVD-gledanja filmova kod kuće, kao i sve učestalijega piratskog 'prženja' filmova

na diskove, te korištenja internetskim mogućnostima, što, k tome, pružaju daleko raznolikiji izbor zabave (uključujući videoigre) onim mladima, onima što su svojedobno činili glavninu kinoposjetitelja, a čine je i danas.

Osim toga, danas se za 'izlazak van', za odlazak 'u društvo' većinom nude naglašeno privlačnije prilike od onih koje pružaju tipično siromašno opremljena stara kina. Konkurenciju, u Zagrebu, primjerice, pružaju medijski napuhani 'glamurozni *eventi*' (što je 'suvremena' riječ za *atrakcijske događaje*), koji služe za djelotvornije društveno pokazivanje i ogledavanje, te brojni lokali i klupske sredine za mladenačko gomilanje... Iako su se tom tipu ponude u Zagrebu donekle pridružili filmski multipleksi, oni su istodobno samo ubrzali već zahuktalo umiranje starih kina po Zagrebu (kina Kinematografa, kao i brojnih kvartovskih kina bivših narodnih sveučilišta).

U toj se konstelaciji filmski festivali s jedne strane uključuju u proizvodnju 'glamura', 'jedinstvenih' prigoda što intrigiraju, uspijevaju se ubrajati u 'društvene događaje', u snobovske 'evente', te pružaju prestižne 'društveno-pokazivačke' mogućnosti.

Ali, s druge strane, oni također imaju izrazitu kompenzacijsku funkciju: na njima se mogu vidjeti oni filmovi koji se ne sreću na redovitom programu repertoarnih kina, mogu se vidjeti zajamčeno probrani, kulturno prestižni programi. Zapravo, festivali su preuzeli kulturno-promotivnu ulogu koju su svojedobno imala narodna sveučilišta, klubovi prijatelja filma, dvorana kinoteke...²

I još nešto. Kako se redovita kina odavna tretira kao 'trgovačka društva' što trebaju opstati komercijalno — što im danas samo iznimno uspijeva (tek, čini se, u obliku *multipleksa*) — a ni Ministarstvo kulture, ni županijske, ni gradske vlasti uglavnom ništa ne poduzimaju da promijene taj status, koji vodi u sigurnu propast, te da pomognu održavanju kina kao kulturnih ustanova (onako kako se to čini s kazalištima, muzejima i koncertnim dvoranama) — festivali su se pokazali djelotvornom formulom kako da se iskoriste postojeće subvencijske mogućnosti za *filmsko prikazivanje*, za filmsko-kulturnjački orijentirane programe.

Prinos prvoga 25fps-a

Na prvi se pogled može učiniti kao da prvi Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (25 FPS)³ udvaja program splitskoga Međunarodnog festivala novog filma. No,



Uyuni Andréasa Denegrija

ako i ima preklapanja, riječ je o dvama očito različitim festivalima, i po programu i po regionalnoj funkciji.

Naime, specifičnost je zagrebačkog festivala u tome što je on posvećen najstrožoj jezgri svjetskog eksperimentalnog filma i videa, dok je splitski otprva bio otvoreniji svim nekonvencionalnim formama, bez obzira koliko ne ulazile u tu jezgru, te je utoliko i bio nešto kategorijski rasplinutiji.

Druga je, istodobna, vrijednost obaju festivala što regionalno raspoređuju mogućnost praćenja toga filmskog roda, kojemu su kina (i današnji televizijski ekrani) posve zatvoreni, a taj rod sadrži mnogo koje vrhunce filmskoga stvaralaštva.

A dodatna je razlika u tome što je zagrebački festival uspio u onome u čemu, prema izvještajima sudeći, splitski šepa — u aktiviranju publike. Zaprepašuje da su čak i popratna predavanja i retrospektive (koji obično podrazumijevaju slab posjet) na tom festivalu bili nakrcani (u dvorani MM-a), a da je najveća dvorana u Zagrebu — ona kina Studentskog centra — bila popunjena na ranim projekcijama s najmanje dvjestotinjak posjetitelja, a gotovo puna na udarnim večernjim projekcijama. Sve to čudi kad se uzme u obzir načelno ezoterijska narav toga filmskog roda.⁴

Zagrebački je 25FPS organizirala mala skupina entuzijastičkih i radinih osoba — Mirna Belina, Sanja Grbin, Marina Kožul, s programskom pomoći Simona Bogojevića Naratha, Marija Kalogijere, Vladislava Kneževića i Ivana Paića te skupine volontera — s malo novca i velikom djelotvornosti. Učinili su to i trezveno: projekcije su se odvijale u stalna publici predvidiva vremena, programi su išli bez kolizije i bez preklapanja, te su ih oni zdušniji sve mogli pratiti, uz dobru i neprenatranu mjeru glavnog i popratnog programa. Sve je to bilo učinjeno sa začudnom djelotvornošću, zavidnom profesionalnom savjesnošću povezanom s izrazitom zdušnošću, te je festival tekao glatko i u iznimno dobru duhu.

I, što je važno za uspjeh festivala, priređivači su izabrali filmove u konkurenciju i popratne programe sa suverenim kriterijem: festival je bio visoka vrijednosna standarda, a opet dostatno reprezentativno široka obuhvata karakteristična za eksperimentalno područje. Vrsnu širinu svjetske proizvodnje priređivači su indicirali grupiranjem filmova u konkurenciju prema nekim tipskim, imenovanim orijentirima što je program dodatno učinilo preglednim i instruktivnim. Primjerice, filmovi su bili raspoređeni u temu indiciranu nazivom *Tvorci hibrisa*, program koji je obuhvaćao filmove s protožanrovskom hibridnošću; potom *Strukture u vremenu*



Z-reaktor Kazuhira Goshime

dale su prednost jakome krilu strukturalističkih filmova; program *Slike riječi* izdvojio je filmove s većom ulogom verbalnog; a *Preoblikovanje habitata* filmove s izričitim ekološkim i političkim senzibilitetom.

Igra i meditacija

Tematsko grupiranje samo je jedna indikacija izrazite stilske raznolikosti svjetske proizvodnje koju je festival istaknuo.

Filmovi su se kretali od postupkom jednostavnih, ali vrlo senzibiliziranih crtica (npr. nagradeni *Uyuni* Andréasa Dene-grija, što s povremenim minimalističkim pomacima opisno prelazi po siromašnu krajoliku pustinskoga naselja uz ispovjedni pozadinski monolog; te slično senzibilna, ali složenijega razgledavanja napućena grada u *Z-reaktoru* Kazuhira Goshime), preko posve montažnih filmova (sjajna klasično montažna kompilacija ulomaka gledališnih reakcija iz različitih starih filmova — *Igra* Matthiasa Müllera i Christopha Girardeta; odnosno kompleksna elektronskomontažna kompilacija fotografija što animacijski stvara dojam putovanja — *Dies Irae* Jean-Gabriela Periota), do vrlo slojevito izvedenih filmova (npr. grafički monumentalna obrada špageti vesterna u *Uputi za svjetlosno-zvukovni stroj* istaknuta Austrijanca Petera Tscherkasskyja), odnosno kompjutorski vođenih pomnih kombinatorika u priličnom broju filmova (npr. *Odlučili smo ne umrijeti* Daniela Askilla, triptih triju slučajeva u kojima se vizualno zaustavlja čin samoubojstva; potom npr. *Konjanik* Michiela van Bakela, u kojem se anima-



Dies Irae Jean-Gabriela Periota

cijskom panoramom sjajno rekonstruirala kratki *muybridge-ovski* ulomak konjanikova hoda gradom; *Radovi* Hendricka Duswolliera — trodimenzionalno-dvodimenzionalna računalna animacija hoda maketnim gradom s ratno-destrukcijskim promjenama). S druge strane bilo je i minimalističkih apstraktno-geometrijskih ili impresionističkih filmova (npr. neogeometrijski minimalizam *w sqr m.asha*; ili 'zenovske' skice jedva razabirljivih pokreta *Strategija, gesta i znak* Pierre-Yvesa Cruauda), odnosno poetsko-animacijske skice (npr. *Pan s nama* Davida Russoa — suptilna animacijski piktorijalna igra na Frostovu poemu; ili vizualno istančana zrcalna obrada prizora iz Kurosawina *Rashomona* — *Leptir ljubavi* Nicolasa Provosta).

Bez obzira na raznolikosti, ono što objedinjava gotovo sve filmove u programu jest utemeljenje njihove vizualne i zvučne ispitivačke igre u meditativnoj osjetljivosti i pomnosti. Riječ je o filmovima autora kojima je nadasve stalo do produbljivanja svojeg, odnosno gledateljskog senzibiliteta, razrade stanja osobite zadubljenosti u tajne vlastite osjetljivosti prema fenomenima svijeta.

Dojam utemeljena, nepovršna pristupa zasigurno možemo zahvaliti izbornicima programa, jer i na ovom području kao



Konjanik Michiela van Bakela

i na drugima, svašta se radi, s mnogo samozavaravanja i površnosti, ali potencijale područja iskazuje ono što je najbolje na njemu, a ne ono što nastaje s nemoći. Organizatori festivala s pouzdanim su kriterijem birali upravo relevantne filmove i relevantne osjetljivosti (ma koliko ne bile u svemu uvijek najuspješnije).

Bogatstvo doživljaja što su ga pružili raznovrsni filmovi festivala, jasno, ne može ni u naznaci prenijeti ovo ovlašno nabranje, ali glavni razlog festivala i nije da bude ovako komentiran, nego da filmovi budu gledani, doživljajno iskusi.



Pan s nama Davida Russoa

Popratni programi

Popratni su programi bili sastavljeni, razumljivo, s istim duhom kao i glavni program.

Izbori iz nacionalnih produkcija, neki povijesno-pregledni, kao oni japanskog i hrvatskog filma, a neki suvremeni, kao onaj iz eksperimentalne produkcije SAD, dali su povijesnu perspektivu glavnome programu.

A dodatni programski izbori — onaj filmova iz programa *Videodroma* (tj. iz emisija što su svojedobno emitirane u HTV-ovu programu i danas žalibože ukinute), koji je organizatorima bio informacijski izvor i nadahnuće za pokretanje festivala (emisije su uređivali Vladislav Knežević i Simon Bogojević Narath te na njima surađivale i organizatorice festivala), a potom izbor iz eksperimentalne konkurencije sa srodnoga francuskog festivala u Clermont-Ferrandu (sekcija Labo), te program jake produkcijske kuće *Autour de Minuit* zapravo su nadopunjavali uvid u svjetsku situaciju.

Po svim suvremenim programima sudeći, produkcija eksperimentalnih filmova postala je jakom kinematografskom granom, doduše neuključenom u industrijsku maticu, ali ponegdje, očigledno, s toliko razvijenom infrastrukturom i produkcijskom zahtjevnosti da bi joj mogla zavidjeti mnogo koja matična komercijalna kinematografija (mislim ponajprije na našu). Camperova romantičarska vizija eksperimentalnog filma kao *osobnog filma*, filma koji uglavnom radi jedna osoba, uz možda nekoliko prijatelja, u uvjetima produkcijske oskudice i osobne, *amaterske*, predanosti, iako prisutna i na ovom festivalu i, osobito, u njegovu izboru iz suvremenog eksperimentalnog filma SAD, obilježuje danas tek tanju granu eksperimentalizma. Druga grana, mnogo deblja, ona je koja teži iskoristiti sve dostupne tehnološke i produkcijske mogućnosti koje današnje prilike pružaju kako bi — posve pragmatički, ali zato ništa manje zdušno, ponešeno i udubljeno — ispitivala raspone i granice čovjekove duhovno-zamjedbene osjetljivosti.

Bilješke

- 1 Ovo su festivali koje sam uspio pronaći na web-adresama Culturneta, Grada Zagreba, Film.hr-a te Hrvatskog filmskog saveza (iako je zasigurno izostavljen još poneki):
 1. ANIMA, FESTIVAL CJELOVEČERNJEG ANIMIRANOG FILMA, Zagreb
 2. ANIMAFEST, Zagreb
 3. DANI HRVATSKE ANIMACIJE, Zagreb
 4. DANI HRVATSKOGA FILMA, Zagreb
 5. 25FPS — INTERNACIONALNI FESTIVAL EKSPERIMENTALNOG FILMA I VIDEOA
 6. FESTIVAL PRVIH, Zagreb
 7. FRKA — STUDENT FILM FESTIVAL, Zagreb
 8. GASTRONOMSKI FILMSKI FESTIVAL, Osijek
 9. HRVATSKA REVIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA, Požega
 10. HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL, Zagreb
 11. KRAF — KVARNERSKA REVIJA AMATERSKIH FILMOVA
 12. MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA, Split
 13. MEĐUNARODNI DUBROVNIK FILMSKI FESTIVAL, Dubrovnik
 14. MORE — MEĐUNARODNA REVIJA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA
 15. MOTOVUN FILM FESTIVAL, Motovun
 16. MOVIEMIENTO — PUTUJUĆI FESTIVAL KRATKOMETRAŽNIH FILMOVA
 17. ONE TAKE FILM FESTIVAL, Zagreb
 18. PULA FILM FESTIVAL, Pula
 19. QUEER ZAGREB FM, Zagreb
 20. REVIJA AMATERSKOG FILMA, Zagreb
 21. REVIJA HRVATSKOGA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA, putujući festival
 22. REVIJA HRVATSKOGA FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA DJECE I MLADEŽI, putujući festival
 23. REVIJA JEDNOMINUTNOG FILMA HRVATSKE, Zagreb
 24. TABOR FILM FESTIVAL, Tabor
 25. ZAGREB DOX — MEĐUNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA, Zagreb
 26. ZAGREB FILM FESTIVAL, Zagreb
- 2 Nije naodmet mala statistika: od 26 pobrojanih festivala trinaest ih je u Zagrebu, tri su putujuća, ostali su raspoređeni po Hrvatskoj (Dubrovnik, Motovun, Osijek, Požega, Pula, Split, Tabor).
- 2 Tu kulturnjačku ulogu danas s uspjehom ostvaruju filmski programi Hrvatskoga filmskog saveza u Kinu Tuškanac u Zagrebu, dajući predložak za otvaranje sličnih filmskokulturnih središta u drugim sredinama. S nekima već surađuje prenoseći im svoje programe — ali stvaranje mreže kulturnih filmskih centara po Hrvatskoj (a i po zagrebačkim kvartovima) morala bi biti obvezatna kulturnorazvojna zadaća Ministarstva kulture, ali i gradskih ureda za kulturu po gradovima Hrvatske.
- 3 To je kratica engleskog *25 Frames per Second* — '25 sličica u sekundi', što je standardna brzina kojom se emitiraju filmovi na televiziji.
- 4 Doduše, neke pripreme publike za taj tip programa već je bilo u Zagrebu. Naime, uz stalnu djelatnost Multimedijuskog centra Studentskog centra, koja već tridesetak godina sustavno prikazuje eksperimentalni film i video, nacionalni festival — Dani hrvatskog filma — već trinaestak godina suočava publiku s posebnim programom domaće proizvodnje eksperimentalnoga filma i videa, a ti programi nemaju ništa manje publike od ostalih. Očito je stvorena jezgra publike, a i 'glas', koji i taj rod čini šire kulturno legitimnim, pa i intrigantnim za gledanje.



Leptir ljubavi Nicolasa Provosta

Filmografija

25fps-a — Internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 21-25. rujna 2005.

KONKURENCIJA

ATOMSKI PARK (ATOMIC PARK) / Dominique Gonzalez-Foerster / Francuska-Velika Britanija / 8' / 2004. / Caméra Lucida
 BITOLOMAC (BITCRUSHER) / Harald Holba / Austrija / 11' / 2004. / Harald Holba
 BORIT ČEMO SE DOK NE UKINU ZAKON (LUCHAREMOS HASTA ANULAR LA LEY) / Sebastian Diaz Morales / Argentina / 10' / 2004. / Just Like A That Production
 DIES IRAE / Jean-Gabriel Periot / Francuska / 10' / 2004. / Envie de Tempête
 ECO / Brian Levi Bowman / SAD / 7'24" / 2004. / Pac-Collective
 IGRA (PLAY) / Matthias Müller & Christoph Girardet / Njemačka / 8' / 2003. / Christoph Girardet
 INKARNACIJSKI (DJEČAK) NEGATIV I POZITIV (INCARNATION (BOY) NEGATIVE & POSITIVE) / Tony Wu / Tajvan / 12' / 2003. / IZ MOJE PERSPEKTIVE (FROM WHERE I'M STANDING) / Carl Stevenson / Velika Britanija / 4'37" / 2005. / South East Dance Agency
 KOMUNIKACIJA (COMMUNIQUE) / Erik Vang / Norveška / 4' / 2004. / The Apocosmonauts / Norwegian Film Institute
 KONJANIK (EQUESTRIAN) / Michiel van Bakel / Nizozemska / 3'57" / 2003. / Stichting Picos de Europa Productions
 LEPTIR LJUBAVI (PAPILLON D'AMOUR) / Nicolas Provost / Belgija / 4' / 2003. / Nicolas Provost
 LJUBAVNICI (THE LOVERS) / Johannes Hammel / Austrija / 7' / 2004. / Johannes Hammel
 MESO (FLESH) / Edouard Salier / Francuska / 9' / 2005. / Autour de minuit
 MUZEJ UTVARA (THE PHANTOM MUSEUM) / The Quay Brothers / Velika Britanija / 11'30" / 2003. / animate!
 (NE)VIDE ME (I'M (NOT) SEEN) / Takahiko Iimura / Japan / 5' / 2003. /
 OČUVANJE KULTURNIH TRADICIJA U NESTABILNU VREMENU (PRESERVING CULTURAL TRADITIONS IN A PERIOD OF INSTABILITY) / Ford Brothers / Austrija / 3' / 2004. / Amour Fou
 ODLUČILI SMO NE UMRIJETI (WE HAVE DECIDED NOT TO DIE) / Daniel Askill / Australija / 11'30" / 2004. / Collider
 ORTEM / Dariusz Krzeczek / Austrija / 20' / 2004. / Dariusz Krzeczek
 PAN S NAMA (PAN WITH US) / David Russo / SAD / 4' / 2003. / David Russo
 PAR NEPAR PAR (EVEN ODD EVEN) / Barbara Doser / Austrija / 7' / 2004. / Barbara Doser
 PERPETUUM MOBILE U ZEMLJI MEDA I MLIJEKA (PERPETUAL MOTION IN THE LAND OF MILK AND HONEY) / AL + AL / Velika Britanija / 6'22" / 2004. / animate!
 POLUŽIVOT (HALF LIFE) / Matt Hulse / Velika Britanija / 5'45" / 2004. / animate!
 PONEKAD (SOMETIMES) / Pleix / Francuska / 3'30" / 2003. / Colonel Blimp & Blink
 POZOR, NAFTAOVOD (WARNING, PETROLEUM PIPELINE) / Jan van Nuenen / Nizozemska / 4'45" / 2004. / Jan van Nuenen
 RADOVI (OBRAS) / Hendrick Dusollier / Francuska / 12' / 2004. / Auto-ur de minuit

RAJ U UDARNOM TERMINU (PRIME TIME PARADISE) / Persijn Broersen & Margit Lukács / NIZOZEMSKA / 11' / 2004. / THE Netherlands Media Art Institute
 SINUS PROLAZ (SINUS PASSAGE) / Didi Bruckmayr & Michael Strohmman / Austrija / 5' / 2004. / Didi Bruckmayr & Michael Strohmman
 SJEĆANJE TIJELA (BODY REMEMBER) / Katerina Athanasopoulou / Velika Britanija / 3'30" / 2003. / Katerina Athanasopoulou
 STRATEGIJA, GESTA I ZNAK (STRATÉGIE, GESTE ET SIGNE) / Pierre-Yves Cruaud / Francuska / 6'15" / 2004. / Pierre-Yves Cruaud
 SVE U SVEMU (ALT I ALT) / Torbjorn Skårild / Norveška / 5' / 2003. / Torbjorn Skårild / Norwegian Film Institute
 UBOJICA MEĐU NAMA (MÖRDER UNTER UNS) / Ivan Faktor / Hrvatska / 12'30" / 2003. / Hrvatski filmski savez
 U TUĐINI (ABROAD) / Alli Savolainen / Finska / 3'35" / 2004. / Alli Savolainen
 UPUTE ZA SVJETLOSNO-ZVUKOVNI STROJ (INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE) / Peter Tscherkassky / Austrija / 17' / 2005. / Peter Tscherkassky
 UYUNI / Andrés Denegri / Argentina / 8' / 2005. / Andrés Denegri
 W_SQR / M.ASH / Austrija / 3' / 2003. / Michael Aschauer (m.ash)
 WS.2 / SEOUNGHO CHO / SAD-Koreja / 8'55" / 2004. / Namsik Kim
 Z-REAKTOR (Z-REACTOR) / Kazuhiro Goshima / Japan / 11' / 2004. / Kazuhiro & Yumi Goshima

POSEBNI PROGRAMI

VIDEODROM

BINARY NOTES / Barbara Konopka / Poljska / 4' / 1998.
 DAD'S DEAD / Chris Sheperd / Velika Britanija / 7' / 2002.
 DRESENSE / Ulli Koscher i Marika Rákóczy / Švicarska / 5'30" / 2002.
 DROG / son:DA / Slovenija / 8'28" / 2000.
 FESTIN, HOMMAGE A WILLIAM BURROUGHS / Mounir Fatmi / Maroko-Francuska / 8'40" / 2002.
 NUCLEAR TRAIN, THE / Daniel Saul / Velika Britanija / 9' / 2002.
 PILOT 01 / Goran Škofić / Hrvatska / 3'20" / 2002.
 ZELFPORTRAIT / Frank Theys / Belgija / 3'20" / 2002.

LABO

NEMASNO / Oliver Manzi / Velika Britanija / 2002. / 1'
 JO JO U ZVIJEZDAMA / Marc Craste / Velika Britanija / 2003. / 12'
 OVERTIME / Damien Ferrié, Thibault Berland, Oury Atlan / France / 2004. / 4'
 POPULI / David Russo / USA / 2002. / 8'
 PREKOVREMENI RAD / Damien Ferrié, Thibault Berland, Oury Atlan / Francuska / 2004. / 4'
 PRIČA O PLUTAJUĆEM SVIJETU / Alain Escalle / Francuska / 2001. / 24'
 ŠAPAT KRZNA / Anja Struck / Njemačka / 2004. / 7'
 UŽITAK / Gérard Cairaschi / Francuska / 2002. / 9'
 ZOMBI / Frédéric Desreumaux / Francuska / 2004. / 12'
 AUTOUR DE MINUIT
 BRZI FILM / Virgil Widrich / Austrija / 2003. / 14'
 ELEKTRONIČKI IZVOĐAČI / Arnaud Ganzerli, Laurent Bourdoiseau, Jérôme Blanquet / Francuska / 2003. / 5'45"
 IMATE LI SJAJ? / Johan Thurfjell / Švedska-Francuska / 2003. / 5'45"

IMPERIJ / Edouard Salier / Francuska / 2005. / 4'
KONTROL — ESKAPE / mAt & SpOn / Francuska / 2005. / 11'
PJESMA DEFA / Cactus Hunters / Francuska / 2004. / 4'
REGULATOR / Philippe Grammaticopoulos / Francuska / 2004. / 15'30"
RIBE / Mirek Nisenbaum / SAD / 2003. / 2'
U KOMADIĆE / Guilherme Marcondes / Brazil / 2005. / 1'

RETROSPEKTIVE

Japan I: eksperimentalni film 1960-1990.

ATMAN / Toshio Matsumoto / 11' / 1975. / 16 mm
KIYOKINO STANJE (KIYOKO'S SITUATION) / Mako Idemitsu / 25' / 1989. / 16 mm
OTPAD (JUNK) / Takahiko Iimura / 10' / 1962. / 16 mm
POKRET (MOVE) / Keiji Aiuchi / 7' / 1986. / 16 mm
PRIČA O LABIRINTU (A TALE OF LABYRINTH) / Shuji Terayama / 17' / 1975. / 16 mm
PROMATRAČ/PROMATRANO (OBSERVER/OBSERVED) / Takahiko Iimura / 20' / 1975-99. / Video
PROSTORNOST (SPACY) / Takashi Ito / 10' / 1981. / 16 mm
SJEĆANJE (SWITCH BACK) / Nobuhiro Kawanaka / 9' / 1976. / 16 mm

Japan II: eksperimentalni film 1990-2005.

AFRODITA (APHRODITE) / Keiji Aiuchi / 14' / 2005. / Video
DEVIJACIJA FILMSKOGA VREMENA (THE DEVIATION OF THE MOVIE TIME) / Jun'ichi Okuyama / 6' / 2003. / 16 mm
GESTALT / Takashi Ishida / 7' / 1999. / 16 mm
KAMENE STUBE S PLAVOM OGRADOM (THE STONE STEPS WITH A BLUE HANDRAIL) / Tomohiro Nishimura / 6' / 1990. / Video
LJILJAN U ODRAZU (LILY IN THE GLASS) / Shiho Kano / 6' / 2003. / 16 mm
MAN'YO / TOKYO / Masayuki Kawai / 20' / 2004. / Video
PLOČE 19-21 (PLATE 19-21) / Ryusuke Ito / 6' / 2003. / 16 mm
PROLOG (PROLOGUE) / Kentaro Taki / 7' / 2004. / Video
STUDIJE ZA SMIRENU BRZINU (STUDIES FOR SERENE VELOCITY) / Ichiro Sueoka / 6' / 2003. / Video

SAD: suvremeni avangardni film

ČETVRTI SAT (THE FOURTH WATCH) / Janie Geiser / 11' / 2000. / 16 mm
DAUME / Ben Russell / 7' / 2000. / 16 mm
FIGURE U KRAJOBRAZU (FIGURES IN THE LANDSCAPE) / Thomas Comerford / 12' / 2002. / 16 mm
LACHRYMAE / Brian Frye / 3' / 2000. / 16 mm
PAN KRAJOBRAZA (PAN OF THE LANDSCAPE) / Christopher Becks / 10' / 2005. / 16 mm
SHIPFILM / Stephanie Barber / 4' / 1998. / 16 mm
TKO VISOKO LETI... (WHAT GOES UP...) / Robert Breer / 5' / 2003. / 16 mm
USPINJANJE (ASCENSION) / Stan Brakhage / 2' / 2002. / 16 mm
VODA ZA MAJU (WATER FOR MAYA) / Stan Brakhage / 3' / 2000. / 16 mm
WILLIAMSBURG, BROOKLYN / Jonas Mekas / 15' / 2003. / 16 mm
ZRCALJENJE MANHATTANA (MIRROR MANHATTAN) / Brian Frye / 3' / 2001. / 16 mm

Hrvatska: rani eksperimentalni hrvatski film i video

DON KIHOT / Vladimir Kristl / 11' / 1961. / 35 mm
I'M MAD / Ivan Martinac / 5' / 1967. / Super 8 mm
KARIOKINEZA / Zlatko Hajdler / 2' / 1965. (1998) / 16 mm
K3 ILI ČISTO NEBO BEZ OBLAKA / Mihovil Pansini / 2' / 1963. / 16 mm
MANUAL / Dalibor Martinis / 1'27" / 1978. / Video
MONUMENT / Sanja Iveković / 4'33" / 1976. / Video
NO TITLE / Goran Trbuljak / 25" / 1976. / Video
OPEN REEL / Dalibor Martinis / 4' / 1976. / Video
PING-PONG / Ivan Ladislav Galeta / 2'04" / 1976-1978. / Video
PLAVI JAHAČ / Tomislav Gotovac / 14' / 1964. / 16 mm
SCUSA SIGNORINA / Mihovil Pansini / 6'30" / 1963. / 16 mm
SRETANJE / Vladimir Petek / 8' / 1963. / 35 mm
TERMITI / Milan Šamec / 1'40" / 1963. / 16 mm
TWIST / Ante Verzotti / 2' / 1962. / Super 8 mm

Nagrade

25fps-a — Internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 21-25. rujna 2005.

Žiri u sastavu Calmin Borel, Fred Camper i Hrvoje Turković dao je tri glavne nagrade (svaki član žirija jednu) filmovima:

Upute za svjetlosno-zvukovni stroj Petera Tscherkasskyja

Uyuni Andréasa Denegrija

Z-reaktor Kazuhira Goshime

Članovi žirija još su istaknuli sljedeće filmove:

Igra, Matthiasa Müllera i Christophira Girardeta

Pozor, naftovod Jana van Nuenena

Pan s nama Davida Russoa

Nagradu publike dobio je film:

Pan s nama Davida Russoa

Posebno priznanje udruge 25FPS-a:

Leptir ljubavi Nicolasa Provosta



Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće

Kinorepertoar

1. Amityville Horor (C) **85**
2. Anthony Zimmer (C) **84**
3. Balcanan (B) **78**
4. Braća Grimm (B) **75**
5. Brižni vrtlar (B) **68**
6. Charlie i tvornica čokolade (B) **64**
7. Cinderella man (B) **79**
8. Četiri brata (C) **84**
9. Deuce Bigalow: europski žigolo (C) **86**
10. Diler II (C) **83**
11. Doom (C) **86**
12. Fatalna nesreća (B) **77**
13. Gimnazija za heroje (C) **86**
14. Gol (C) **84**
15. Gospodar rata (B) **69**
16. Gospodin i gospođa Smith (C) **84**
17. Herbie: punom brzinom (C) **85**
18. Howlov pokretni dvorac (A) **56**
19. Hrabri Pero (C) **84**
20. Iznogud (C) **85**



Svijet



Howlov pokretni dvorac

21. Junfer u četrdesetj (C) **86**
22. Kava i cigarete (B) **72**
23. Ključ tajni (C) **84**
24. Kornjače mogu letjeti (B) **67**
25. Legenda o Zorrou (C) **84**
26. Lovci na djeveruše (B) **82**
27. Mračne vode (B) **65**
28. Navrat-nanos (B) **71**
29. Noćni let (B) **80**
30. Oko (B) **63**
31. Opasni snovi (C) **84**
32. Otok (B) **81**
33. Posljednji dani (A) **54**
34. Priča o dvije sestre (B) **62**
35. Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće (A) **52**
36. Psi lualice (B) **64**
37. Samaritanka (B) **60**
38. Sjećanja na umorstvo (A) **50**
39. Slomljeno cvijeće (A) **58**
40. Snivaj zlato moje (B) **70**
41. Stealth: nevidljivi ratnik (C) **86**
42. Stražari noći (B) **76**
43. Sumrak samuraja (B) **61**
44. Svijet (A) **48**
45. Svjetsko čudovište (C) **83**
46. Što je Iva snimila 21. listopada 2003. (A) **46**
47. U naručju vještice (C) **83**
48. Vijest dana (C) **83**
49. Vjerni Danny (C) **85**
50. Wallace i Grommit u velikoj povratnoj zavjeri (B) **74**
51. Zatvorski krug (C) **85**
52. Život i smrt Petera Sellersa (B) **73**

ŠTO JE IVA SNIMILA 21. STUDENOG 2005.

Hrvatska, 2005 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Korus — sc. Tomislav Radić, Ognjen Sviličić; r. TOMISLAV RADIĆ; d.f. Vedran Šamanović; mt. Kruno Kušec — gl.; sgf. Ivica Trpčić; kgf. Vjera Ivanović — ul. Anja Šovagović-Despot, Ivo Gregurević, Boris Svrtnan, Masha Mati Prodan, Barbara Prpić, Karl Menrad, Adam Končić — 92 min — distr. Intercom-Issa

Iva je za petnaesti rođendan od očuha Bože i mame Željke dobila videokameru. Na dan rođendanske proslave Božo poziva Hoffnera, njemačkog poduzetnika, kako bi s njime sklopio posao. Pozvan je i ujak Darko, a pridružuje im se i Darkova prijateljica koja se bavi eskortom. Kako Hoffner ne dolazi na vrijeme, atmosfera u stanu sve je napetija. Svi iščekuju njegov dolazak. Iva sve pomno snima svojim rođendanskim darom. Ono što Iva snima zapravo je film koji gledatelj gleda.

Zovem se Iva. Prije gotovo mjesec dana navršila sam sedamnaest godina. Za one koji ne znaju, idem u treći razred ove naše gimnazije. Nikada još nisam pisala filmsku kritiku. U biti ovo je prvi put da nešto objavljujem. Naš profesor hrvatskoga, ujedno i urednik ovih školskih novina, zamolio me da napišem kritiku filma *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* Oduvijek sam voljela film. Završila sam čak i filmsku radionicu koja je bila održana u našoj školi. Vjerojatno je i to bio jedan od razloga zbog kojega sam dobila priliku napisati svoju prvu kritiku. Moram priznati da u početku nisam bila najsretnija što moram pisati o nekom hrvatskom filmu. Naši me filmovi nikada nisu odveć privlačili. Ne zato što ih nisam htjela gledati, nego ono što sam gledala uvijek mi je bilo onako, bez veze. No, stvari su se ipak počele mijenjati. Zajedno s prijateljicom Martinom otišla sam u kino pogledati *Ivu*. Ni sama nisam mogla vjerovati koliko me se film dojmio. I Martini se svidio. Čak mi je preporučila nekoliko novijih hrvatskih filmova. U videoteci sam tako posudila *Fine mrtve djevojke*, *Tu divnu splitsku noć* i *Oprosti za kung fu*. Stvarno su dobri. Iznenađila sam se koliko je hrvatski film postao kvalitetan.

Ivu sam do sada gledala tri puta (svaki pravi kritičar, kažu, trebao bi pogledati film više od jednom) i ni nakon trećeg gledanja nisam osjetila napor. Dapače, svaki put otkrila bih nešto novo, vrijedno pažnje. Prvenstveno me se dojmilo kako Ivina kamera vrlo lako uvlači gledatelja u dvoličan roditeljski svijet, kojim vlada malograđanština i ona, Hrvatima tako svojstvena, primitivna pomama za novcem (te priče stalno slušam od staraca). Strašno! Doista sam počela vjerovati u sve što Iva sni-



ma. Na trenutke mi je bilo doista neugodno. Osjećala sam se kao da gledam kakvu epizodu *Big Brother*a. No, jedna mi je stvar posebno zapela za oko. Riječ je o Radićevoj redateljskoj spretnosti i Sviličićevoj scenarističkoj pronicivosti pri gradiranju Ivinih skrivenih redateljskih vještina. Naime, Iva se tijekom filma polako pretvara u pravu malu filmsku redateljicu.

U početku je za Ivu kamera predmet fascinacije. Predmet igre. Snima bilo što kako bi iskušala njezine mogućnosti. Sve su to, manje-više, snimke bez određenoga koncepta. Tako snima sebe uz plakat na kojem je Banderas (moj omiljeni glumac također!), potom mamu kako pere kosu, kolač koji mama priprema za rođendan, meso koje se peče u pećnici, detalje mamine glave kada priča na telefon, itd. Iako su ti trenuci bitni i intrigantni za budući film, Ivu u početku više zanima način na koji nešto snima nego ono što snima. Njezina svijest još ne dokučuje da tu leži pravo malo filmsko blago. No, jedan mi je prizor s početka filma dao do znanja da Iva doista ima ambiciju snimiti film. Nakon kratke prepirke s mamom Iva ostavlja kameru na fotelji. Kamera i dalje snima. Iva ulazi u snimani prizor, zagrlji mamu, te joj kaže kako snima film koji se zove *Moja mama*. Postalo mi je jasno, Iva traži smislen redateljski koncept. No, ni sama još ne zna kakav.

Ipak, ona i dalje bilježi svoj mali kućni svijet. U stanu se osjeća sve veća nape-
tost zbog kašnjenja uglednog njemač-
koga gosta Hoffnera. Mamin brat Dar-
ko već je stigao, a ubrzo dolazi i Dar-
kova prijateljica koja ima zadatak pre-
voditi Nijemcu. Iva je sve tužnija jer ni-
koga nije briga za njezin rođendan. O-
čuh je živčan, majka histerična. Svi su
usredotočeni na Hoffnera. Jedino ujak
Darko donekle shvaća situaciju u kojoj
se Iva zatekla. U jednom trenu čak i on
preuzima ulogu redatelja te doslovno
govori Ivi što da snima (nagovara je da
snima svađu njezinih roditelja i njega).
On kao da joj pokušava rasvijetliti
kako u njezinu stanu ima materijala za
dobar film. On u njoj, u biti, potiče re-
dateljicu. Iva kao da je najednom i
sama to shvatila i donijela odluku: sni-
mat ću svoje bedaste roditelje koji uop-
će za mene ne mare i sve ću to pokazati
svijetu. Jasno je to sugerirano u sceni
u kojoj mama raspravlja s Darkovom
prijateljicom o plastičnoj operaciji grudi.
Iva, sada već poput prave male pro-
fesionalke, otvara kadar iz fotelje dižu-
ći kameru prema gore. Potom kadar
koji snima nakosi (naučila sam kako
kosi kadar sugerira začudnost situaci-
je!), te kameru stavlja na neku podlogu
(pretpostavljam fotelju). U kadar ulazi i
Iva, odlazi u stražnji plan te se nasloni
na vrata. Osjetila sam da nam želi time
poručiti kako je i ona dio ove gluposti
koju mora trpjeti, no, kako je i svjesna
da, poput kakva vražićka, bilježi nešto



čemu će se cijeli svijet smijati. Ivinu
snimanje počinje imati sve više smisla.
Dokaz Ivine svjesnosti o tome što želi
snimiti dan je i u trenutku kada mama
Željka saznaje da je Darkova prijatelj-
ica u biti kurva koja mora zadovoljiti
njemačkoga gosta. Izbija svađa između
mame i očuha. Iva ponovno ostavlja
kameru te se ubacuje u kadar, u žarište
svađe. Sjeda na stolac i ogorčeno kaže
kako dobro zna što ta ženska predstavl-
ja. Potom ustaje i odlazi u svoju sobu,
no, ne uzima kameru. Ostavlja je da i
dalje snima. Poučena vjerojatno meto-
dom popularnoga *Big Brothera*, svjesna
je da se mnogo zanimljivih stvari može
dogoditi kada nje iza kamere nema. Na
kraju, ne kazuje li nam Ivin smiješak u
posljednjem kadru filma, u kojem samu
sebe snima u zrcalu, kako je došlo vri-
jeme za distribuciju. Opako, ali istinito.

Ivina pak sve očitiija redateljska praksa
vidljiva je u nekoliko situacija, ali dvije
su bitne. Iva kroz zatvoreni prozor, vo-
ajerski, snima Hoffnera i očuha kako
na terasi vode poslovni razgovor. Pot-
om se njih dvojica vraćaju unutra. Iva
brže bolje odlazi s kamerom do mjesta
ulaska (to jasno ne vidimo). Najednom
imamo rez na njih dvoje kako ulaze u
stan te završavaju razgovor o poslu.
Kako je pretpostavka da je cijeli Ivin
film montiran u kameri, ovo je trenu-
tak kada Iva montažno promišlja. No,
vrhunac Ivine režijske *zrelosti* vidljiv je
u sceni, potkraj filma, koja se odvija
ispred restorana. Iva snima razgovor
mame i očuha. Naime, mama je sigur-
na da ništa neće biti od posla s Nijem-
cem, jer ju je on, u trenutku kada su
plesali, pozvao u svoju hotelsku sobu.
Ljutit, očuh trči prema taksiju kojim se
odvozi Nijemac. Svu tu strku i smete-
nost Iva vješto bilježi kamerom. To je
trenutak u kojem sam bila potpuno ne-
svjesna prisutnosti Ive kao redateljice i
snimateljice. Mislim da je Iva shvatila
smisao redateljskoga posla.

Radićev je film, svjesno, na tankoj gra-
nici profesionalizma i amaterizma što
je mog urednika podsjetilo na iranske
filmove, posebice na Kiarostamijev
Close up (morat ću pogledati taj film!).
Gledatelju je jasno kako je Iva sve vri-
jeme pod profesionalnim 'nadzorom'
redatelja Radića i snimatelja Šamanovi-
ća. No, kako je ipak riječ o 'Ivinu
radu', koji u tehničkom smislu ne smi-



je biti savršen, svidjelo mi se kako Ra-
dić sve Ivine kvalitetnije kadrirane sce-
ne vrlo sugestivno opravdava njezinom
ljubavlju za film. Nizom filmskih pla-
kata polijepljenih po sobi, program-
skom knjižicom Zagrebačkog filmskog
festivala koja se pojavljuje u jednoj sce-
ni, itd. Osim toga Iva bi, tu i tamo, zna-
la ispraviti očuha kada krivo rabi neki
filmski termin. Bilo bi odveć eksplikit-
no da su Ivinu redateljsku kompeten-
tnost autori opravdavali činjenicom da
je ona završila filmski tečaj ili da nakon
srednje škole ima želju upisati režiju.
Zasigurno su te činjenice autori imali
na umu pri kreiranju Ivina lika, ali su
ih namjerno izostavili kako bi gledate-
ljima dali mogućnost da sami tako ne-
što zaključče.

Mislim da će moja imenjakinja Iva po-
stati sjajna redateljica. A ja ću, vjeru-
jem, postati prava filmska kritičarka.

Goran Kovač

SVIJET

Shijie

Kina, Japan, Francuska, 2004 — *pr.* Office Kitano, Lumen Films, X Stream Pictures, Bandai Visual Co. Ltd., Shanghai Film Group, Xinghui Production, Hong Kong, Shozo Ichiyama, Chow Keung, Hengameh Panahi, Zhong-lun Ren, Takio Yoshida; *izv.pr.* Masayuki Mori — *sc.* Jia Zhang Ke; *r.* JIA ZHANG KE; *d.f.* Nelson Yu Lik-wai; *mt.* Jing Lei Kong — *gl.* Giong Lim; *sgf.* Li-zhong Wu; *kgf.* Yang Yuan Zhen — *ul.* Tao Zhao, Taisheng Chen, Jue Jing, Zhongwei Jiang, Yi-qun Wang, Hong Wei Wang, Jing Dong Liang, Shuai Ji — 140 min — *distr.* Discovery

Tematski park pod imenom Svijet ujedno funkcionira i kao pokazatelj utjecaja globalizacije i urbanizacije moderne kulture.

Kineski film danas više se ne može promatrati kroz njegove autorske 'generacije', od kojih je najpoznatija ona peta, čiji su vodeći predstavnici danas pedesetogodišnjaci, već je polariziran na 'nezavisnu' struju i onu 'službenu' ('autoriziranu'), koja ne zadaje previše muka kineskim vlastima i lakše dobiva zeleno svjetlo za svoje komercijalne projekte. Prvom dominiraju povijesne freske i 'izvozni' borilački spektakli, čiji je budžet već premašio trideset milijuna dolara. A drugu čine posttjenmenovski sineasti s autorskih margina, čije je 'individualne' komade kineski povjesničar filma Zhang Ya-xuan združio sintagmom 'autentičnih naracija'. No, razlike više počivaju na formalnom planu nego na izboru tema, jer se autentičnost postiže čestom uporabom HD videa, premda oni ostaju vječno osuđeni na getoizirane prostore artkina. Jer, publika usmjerena na multiplekse ne želi se suočavati s naličjem kineskog 'ekonomskog čuda' i društvenim frustracijama kakve joj, recimo,

podastire veliki dokumentarist Wang Bing (*West of Tracks*) ili njihov guru Jia Zhang-ke, čiji debitantski film *Džepar* i dalje ostaje njihov najbolji manifest. To naličje čine sablasne industrijske zone, ilegalni rudnici, ulični prodavači lažnih osobnih iskaznica, sirovi seks u jeftinim bordelima i zadimljeni karaoke klubovi u kojima se izvodi lascivna prerada pjesme Neka živi socijalizam.

Godard je jednom rekao da priznaje samo četiri relevantne nacionalne kinematografije s industrijskim i estetskim identitetom: rusku, talijansku, njemačku i američku. Da je danas okrenuo Maov portret naopačke kao što je to učinio Zhang-ke i otpuhnuo prašinu sa crvene knjižice kojom je mahao u *Kineskinji*, možda bi malo preformulirao tu izjavu i pridodao im onu kinesku. No, bilo bi posve pogrešno promatrati najnoviji Zhang-keov film kao pompozni iskorak u 'visokobudžetne' vode, premda nije snimljen u 'siromašnoj' niskobudžetnoj produkciji, nego iza nje ga stoji pozamašni japanski kapital, što bi naizgled moglo biti u nerazmjeru s njegovom *no-global* retorikom. Zato se *Svijet* može promatrati isključivo kao logičan nastavak Zhang-keova dosadašnjeg opusa. On nije skuplji u odnosu na autorove ranije filmove zato jer je Zhang-ke odlučio popraviti vlastiti saldo i ulagivati se široj publici, nego zato jer nam drukčije nije mogao pokazati što se trenutno zbiva u Pekingu, gdje 'nadrealno postaje realno'.

Na žalost, hrvatski su filmofili Zhang-kea upoznali prekasno. Jer, *Svijet* se nastavlja tamo gdje je završio njegov prethodni film *Neznani užici*. U pojedinim sekvencama *Neznanih užitaka*, glas TV-spikera ulazi u kadar i obavještava nas da se Kina priprema za ulazak u WTO, da je došlo do sudara američ-





kog i kineskog vojnog zrakoplova, i da Kinezi s nestrpljenjem očekuju rezultate kandidature za Ljetnu olimpijadu 2008. No, premda u posljednjem kadru tog filma autor pokazuje da skorašnji završetak autoceste između Datonga i Pekinga neće bitnije izmijeniti njihovu svakodnevicu, jer im je život stao poput Xiaova motocikla koji mu se u simboličnom završnom kadru pokvario nasred ceste (to navodim i u tekstu *Karaoke-generacija* objavljenu u zbirci eseja *Govor tijela* i napisanu prije no što je snimljen *Svijet*), Zhang-keov najnoviji film ipak dokazuje da Xiao i njegovo društvo nisu mogli odoljeti zovu metropole. A Peking je u međuvremenu dobio i toliko željenu Olimpijadu. No, prije no što se zaposle kao hostese, zaštitari i čistači u Olimpijskom selu, Zhang-keovi provincijalci zatekli su se na sličnoj dužnosti u jednom drugom zabavnom parku, koji im se također nudi kao 'svijet u malom', samo što brojne sportske nacije sada zamjenjuju minijaturene makete znamenitih svjetskih atrakcija, od Taj Mahala i Bijeke kuće do Big Bena i Kosog tornja u Pisi (*Cahiersov* kritičar Emmanuel Burdeau naziva ih otužnim 'trofejima globalizacije'). Bitna je, dakle, dimenzija slika i predmeta, koji se uvećavaju i smanjuju ovisno o potrebi. Slika kakvu percipira Zhang-ke može stati na junakov dlan u obliku SMS-poruke ili se može uvećati do nevjerojatnih dimenzija zahvaljujući prednostima digitalne animacije. Zato

se autorova fascinacija SMS-porukama na neki način nadovezuje na onu koju susrećemo u najnovijem remek-djelu Hou Hsiao-hsiena *Three Times* ili kod singapurskog sineasta Erica Khooa (šifra: *Be With Me*). Oba filma korespondiraju s Zhang-keovom izjavom navedenom u *press*-knjižici *Svijeta*: »SMS mi je pružio priliku da se barem na trenutak ponašam poput redatelja nijemih filmova«. Jer, najljepši su trenuci Zhang-keova filma oni u kojima njegovi nijemi junaci šutnjom i sniježnim plesom izražavaju najdublje osjećaje.

Stvar je dakle u veličini. No, dok autor smanjuje (makete) i uvećava (animirane verzije SMS poruka), on nam ne donosi nikakvu znakovitu prekretnicu u tretmanu globalizacije. Kao što ne krije činjenicu da je njezin proces u Kini najobičnija farsa, jer njegova junakinja mora i dalje čekati na francusku vizu kako bi posjetila muža u Parizu i dobila šansu da posjeti Eiffelov toranj u prirodnoj veličini. A ulaskom u *Svijet*, gostujući ruski radnici moraju predati svoje putovnice, što je uz suludi tretman Twinsa vrhunac autorova cinizma. No, dok su se u *Džeparu* problemi rješavali izravnim ljudskim kontaktom, u *Svijetu* se oni rješavaju mobitelom.

Ali *Svijet* nije ništa okrutnija kritika globalizacije u odnosu na autorove prethodne filmove. Kao što se i njegove dominantne teme i dalje kreću u zadanu okviru ljubavi, ljubomore i klasne

borbe. Njegovi junaci nikad ne prestaju konzumirati tajvanske piratske nosače zvuka i uživati u uvezenoj kulturi i tehnologiji, nalazili se oni u provincijskom Datongu ili u predgrađu Pekinga transformiranu u hermetičnu zonu za proizvodnju zombija. No, kad na golemu ekranu ugledaju slogan zabavnog parka (»Upoznajte čitav svijet, a da ne izlazite iz Pekinga!«), bolji poznavatelji autorova opusa odmah će shvatiti da to nije nikakvo obećanje, nego prijetnja. Jer, Zhang-keovi krajolici mogu biti lažni, ali problemi s kojima se suočavaju gubitnici koji ih obitavaju prokleta su stvarni. Iz njegova otuđena univerzuma jednostavno nema izlaza. Možda je *Svijet* doista stilski najdostupniji široj publici u odnosu na njegove dosadašnje filmove, ali je i najdepresivniji. On nije ništa drugo nego autorov očajnički odgovor na prethodna tri filma. Jer, bez obzira na elektronsku glazbu Gionga Lima i sve one plesne numere u raskošnim folklornim kostimima, *Svijet* nije glazbeni film. A iza njegova plastičnog *grandeura* zjapi praznina sveopće truleži. Zato film umnožava iluzije, ali ne liječi rane i frustracije. »Jesmo li mrtvi?«, glasi tužno završno pitanje. »Ne, to je samo početak«, uvjerava nas autor. Jer, Zhang-keove junake vani ne čeka ništa bolji i ljepši svijet od onoga koji su razotkrili u *Svijetu* i njegovim artificijelnim krajolicima. A to je saznanje jako bolno i okrutno.

Dragan Rubeša

SJEĆANJA NA UMRORSTVO

Salinui chueok

Južna Koreja, 2003 — *pr.* CJ Entertainment, Sidus Pictures, Cha Seoung-Jae, Kim Moo Ryung, No Jong-yun; *izv.pr.* Lee Kang-bok — *sc.* Bong Joon-ho, Kim Kwang-rim, Shim Sung Bo; *r.* BONG JOON-HO; *d.f.* Kim Hyeong-gyu; *mt.* Kim Seon Min — *gl.* Tarô Iwashiro; *sgf.* Yu Seong-hie — *ul.* Song Kang-ho, Kim Sang-kyung, Kim Roe-ha, Song Jae-ho, Byeon Hie-bong, Ko Seo-hie, Park No-shik, Park Hae-il — 130 min — *distr.* Discovery

Dva policajca istražuju seriju umorstava i silovanja žena. Njihove metode pritom nisu nimalo korektne.

Prednost koju je u ozračju istočnoazij-skog pulpa donedavno imala hongkonška kinematografija sada preuzima korejski film. No, za razliku od hongkonške pulp-škole, koja je mahom usredotočena na visokostiliziranu akciju, bilo da je dozira u eksplozivnim količinama (Woo) ili diskretnije (tandem Lau & Mak), korejskom je filmu ta ista akcija tek paravan iza kojeg proviruju mnogo ozbiljnije teme. Gotovo da ne postoji nijedan film iz korejske krimi-škole koji nema snažno naglašeno socijalno i političko uporište. Ono je prisutno čak i u najkrvavijim izdancima korejskoga pulpa, poput osvetničke trilogije Parka Chan-wooka (*Sympathy for Mr Vengeance*, *Old Boy*, *Sympathy for Mrs Vengeance*), pa sve do beskompromisna Leeja Chang-donga (*Peppermint Candy*), Kwaka Kyung-taeka (*Friend*) i čudesna Bonga Joon-hooa, koji čine njegov kreativni vrhunac, ali i u energičnim akcijskim blockbusterima poput *Shirija*, u kojima se autorov politički angažman ponajmanje očekuje. Možda nijedna kinematografija nije tako majstorski prošvercala socijalni i politički podtekst filma u multipleks i skrojila ga po mjeri šire publike, a da pritom ne vrijeđa njezinu inteligenciju. Kad u Bongovu filmu detektiv koji radi na slučaju serijskog ubojice/silovatelja traži pojačanje, ono ne dolazi jer policija mora osiguravati protuvladine demonstracije. A istraga se vodi usporedno s vježbama zamračivanja u paranoidnu strahu od sjevernokorejskih nuklearnih prijetnji. Politička i sociografska aura kojom je obavijena Bongova retorika u svojoj je drskosti i intenzitetu gotovo nadmašila završnu sekvencu Kimove antimilitarističke freske (šifra: *Obalna straža*), u kojoj prolupali vojnik zabavlja prolaznike odjeven u ma-

skirnu uniformu izigravajući uličnog klauna/oživjelu skulpturu. Jer, Bongovi i Kimovi fenomenalni filmovi i nisu ništa drugo nego mračna zrcala Povijesti i njezinih represivnih aparata, u kojima autori vole povezivati tragično i groteskno, komično i dramatično. Dovoljno je usredotočiti se na suludu sekvencu Bongova filma u kojoj istražitelj posjećuje saunu, vjerujući da je ubojica budistički redovnik izbrijana međunožja, jer na prizorištu nije bilo stidnih dlaka (to je doista zanimljivo otkriće jer smo do sada vjerovali da oni briju samo glave). A takva taktika posramila bi kompletnu ekipu forenzicara iz *Ekipe za očevid*. No, ti groteskni pasaži nipošto ne razaraju napetost priče, nego još snažnije podvlače njezinu tragiku.

Jer, koliko se god Bongov film o lovu na serijskog ubojicu naizgled oslanja na klasične holivudske žanrovske klišeje, postoje barem dvije stvari koje ga udaljuju od standardnoga *serial-killer* trileru *Made in USA*, koji se u posljednje vrijeme srozao na prilično niske grane, ne računajući odličnoga *Dahmera*: pronalaženje (kažnjavanje) krivca i izostanak *happyenda*. Uostalom, već na samu početku filma autor navodi da se njegova istinita priča temelji na 'neriješenu krimi-slučaju' (slučaj ga je zaintrigirao dok je kao novinar prelistavao crne kronike), pa publika odmah postaje svjesna činjenice da ubojica nikad neće biti razotkriven, čime je autor tjera na posve drugi kolosijek, koji izbjegava jednostrane zaključke i odgovore. Nekima će takva opaska dati dodatni poticaj u lutanju po bespućima korejske forenzične i političke zbiljnosti, a druge će zasigurno izivcirati, pogotovu one koji se vole igrati pogađanja ubojice sustavom eliminacije i preferiraju koncept priče *whodunnit*.

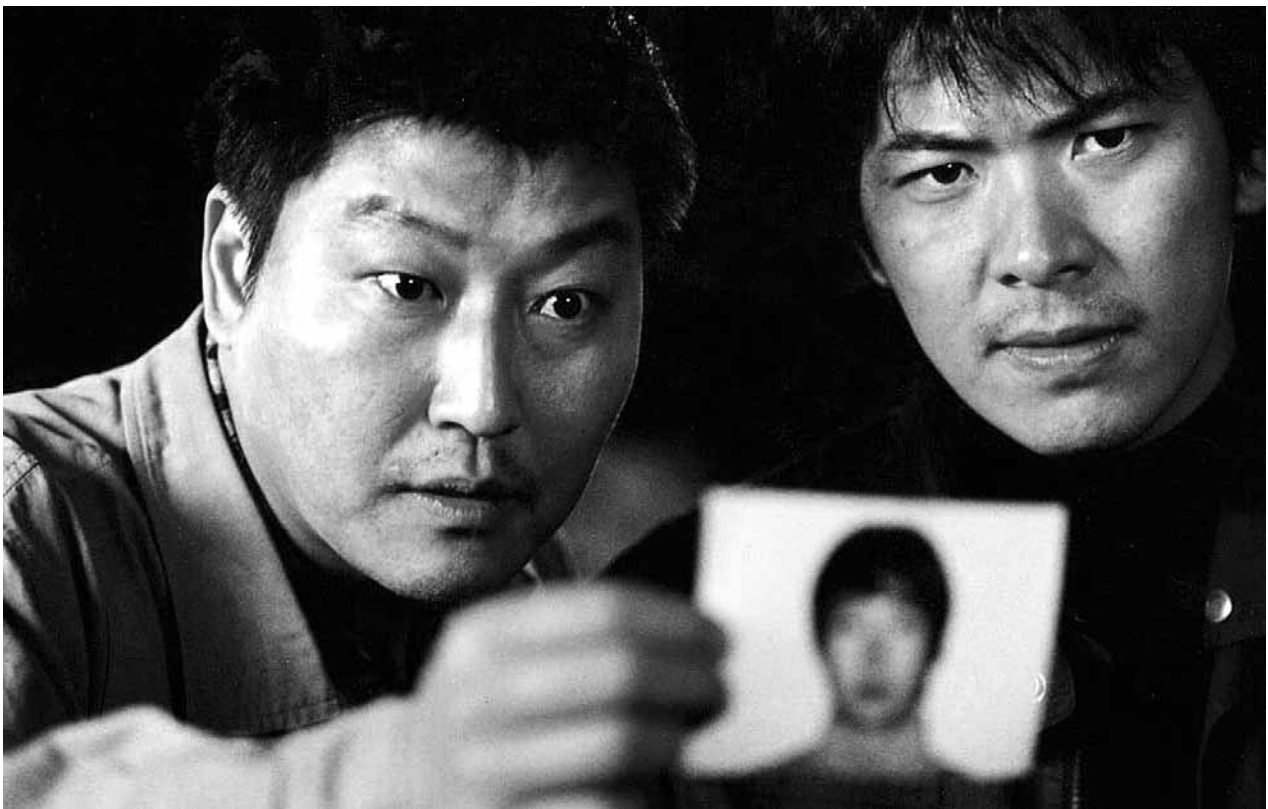
Bongova mizanscena ne bježi od nasilnih ekscesa i naglašavanja brutalnosti policije, koji će isplivati na površinu u ispitivanju osumnjičenih, jedne seoske lude, jednog masturbatora i jednog androginog tvorničkog radnika. No, autor nikad ne naglašava moralni horor njihova slučaja. Nema tu nikakvih mikroskopskih prodiranja kamere u tkivo žrtve u maniri *C.S.I.* A umjesto naočita američkog forenzičara, čiji bi dolazak na mjesto zločina osigurao Bongovu filmu dostatni komercijalni uspjeh na američkom tržištu (sjetimo se lika forenzičara kojeg portretira David Morse u filmu *Double Vision / U krugu smrti* Tajvanca Chena Kuo-fua), Parku se kao pojačanje pridružuje naočiti gradski murjak Seo, čime se tek donekle osnažuje klišeizirani koncept istrage *buddy-buddy*. No, kako se tijela nagomilavaju, tako se Seo sve više gubi u pokušajima odbacivanja Parkove zastarjele taktike. Jer, zavidna je lakoća kojom Park i Seo pronalaze izlaz iz ulice koju su molotovljevim koktelima zapalili prosvjednici. Ali zato se tijekom istrage ponašaju poput guski u magli koja prekriva seoska polja. Ona ista polja, povremeno obasjana mjesecinom, na ko-

jima su se dogodili ritualni zločini (autor je u *press-booku* žanrovski odredio svoj film kao *seoski triler*).

Tamo gdje je Chen zalutao u labirintu taoističkoga misticizma, melankolični Bong stoji čvrsto na nogama i njegova narativna strategija posve razoružava u svojoj subjektivnosti. Mnoga pitanja vezana uz istragu oko ritualnih ubojstava djevojaka ostaju bez odgovora. No, zato su ona politička posve jasna. Jer, već sama autorova ironična strategija da ambijentira film u totalitarnom režimu, dvije godine prije svečanog otvaranja olimpijade u Seoulu, aludira na to da je južnokorejska vojna diktatura osamdesetih bila kadra jedino stvarati atletičare i monstume (serijske ubojice). Tada nam postaje jasnije tko je pravi serijski ubojica i zašto on i dalje ubija. Zato se početna sekvenca iz 1986. *nanovo* ponavlja na kraju filma, *ali* u godini 2003. U oba slučaja inspektor Park gurnut će glavu u cementnu cijev. Prvi put u njoj je pronašao leš silovane djevojke. Drugi put cijev je bila prazna. Trileri s nerazjašnjenim slučajevima koji se završavaju u cijevi/tunelu mogu biti dobra izlika za *sequel*. No, ovo nije Hollywood. Bong dobro zna da bi na-

stavak bio suvišan i da sve ostaje na sjećanjima. Zato njegov pesimistički *noir* počiva na simptomima frustracija i promašaja, ali i na pokušajima da se okrene stranica i započne živjeti ispočetka.

Dragan Rubeša



PROLJEĆE, LJETO, JESEN, ZIMA... I PROLJEĆE

Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom

Južna Koreja, Njemačka, 2003 — pr. Korea Pictures, LJ Film, Pandora Filmproduktion GmbH, Cineclick Asia, Karl Baumgartner, Lee Seung-jae — sc. Kim Ki-duk; r. KIM KI-DUK; d.f. Baek Dong-hyeon; mt. Kim Ki-duk — gl. Park Ji-woong; kgf. Kim Min-Hee — ul. Oh Yeong-su, Kim Ki-duk, Kim Young-min, Seo Jae-kyeong, Ha Yeo-jin, Kim Jong-ho, Kim Jung-young, Ji Dae-han — 103 min — distr. Discovery

Mudri učitelj na izoliranom otočiću uči duhovnim vrjednotama svoga mladog učenika. Tako prolaze i godine.

Kim Ki-Dukov film započinje u idiličnu krajoliku otvaranjem vrata iza kojih se nalazi planinsko jezero na kojem je tek jedna plutajuća kuća. Scenografija je slična onoj filma *Otok* (2000), koji je korejskog autora lansirao među najuglednije suvremene filmaše, što su potom potvrdile i brojne nagrade na uglednim svjetskim festivalima. Ta dva filma osim po ambijentu pokazuju sličnosti i u građenju atmosfere, sporu ritmu događanja, što pak omogućava da gledatelj putem filmske slike otkrije prave motive protagonista i koordinate autorskoga svijeta Kim Ki-Duka, ali su i po mnogim elementima dijametralno suprotni. *Otok* je ponajprije erotska drama s elementima trilera koja šokira prizorima seksa, a još i više nasilja (poput jedne od najmučnijih scena u suvremenom filmu — zabadanja udica u vaginu). Iako se vjerojatno ne može ni-

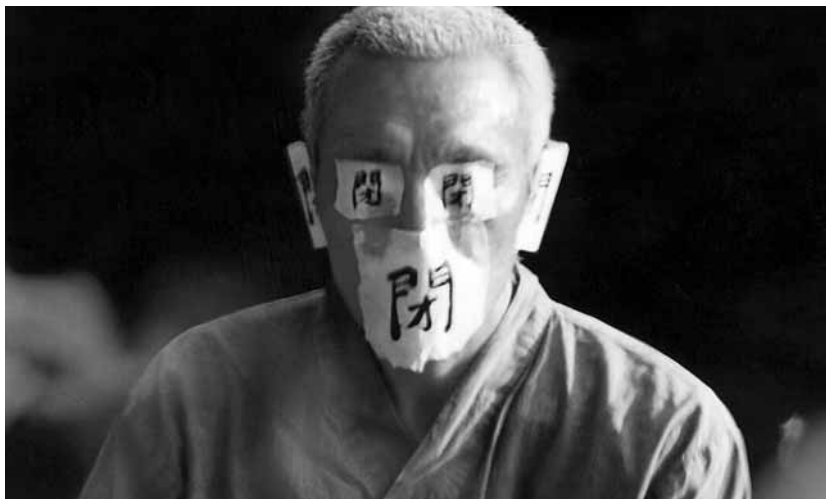
jekati želja redatelja da šokantnošću privuče publiku i skrene pozornost na sebe, ona ipak nije sama sebi svrhom, nego otkriva vrlo specifično kritičko viđenje nekih neuralgičnih točaka suvremenoga društva, dok je *Proljeće...* ponajprije filmska meditacija o čovjekovoj naravi u sredini koja je potpuno odvojena od suvremenoga svijeta. Po tome ta dva filma čine lice i naličje Kimova viđenja svijeta, te nije slučajno da se njihova radnja odvija na vrlo sličnu prizorištu, koje uz to pokazuje kako priroda ima važno mjesto u redateljevu traženju dubljeg smisla postojanja. No, dok je u *Otoku* u prvom planu kontrast između njezine ljepote i nasilna ponašanja ljudi, u *Proljeću...* tek potpuno stapanje s prirodom uz gubljenje dijela individualnosti i identiteta omogućuje potpunost čovjekove egzistencije, pa tako ni jedan lik nema ime, osim epi-



zodnih — dvojice policajaca koji kratko dolaze iz *stvarnoga* svijeta i po kojima se jedino može ustanoviti da se radnja zbiva u današnjici.

Doduše vrijeme radnje i nije posebice važno za film, kao što to uostalom nije ni realističnost prikazanog, što pokazuje vrata kroz koja se ulazi na jezero (svijet koji je zapravo bezvremen) i koja se otvaraju na početku svakoga godišnjeg doba, ali i unutar pojedinih epizoda kada bilo koji lik želi do jezera, iako se do njega može doći i na svakom mjestu i mimo tih vrata. Ona su tu kao zamišljena granica između dva svijeta, a koji je od njih stvarniji i istinitiji, ostaje na publici da odluči. Nedvojbeno na gledateljev doživljaj utječe i poznavanje budizma, jer su neke od tema koje film prikazuje vezane za tu religiju, iako neki Kim Ki-Dukovi biografi navode da je on odrastao u katoličkoj obitelji, pa i u *Proljeću*...nalaze teme povezane s kršćanstvom, posebno kada je riječ o grijehu i iskupljenju.

Tako u prvom *Proljeću* u kućici — plivajućem hramu žive stariji budistički redovnik i njegov učenik, dječak koji u jednom trenutku nalazi zabavu u tome da veže kamen oko ribice, žabe i zmije koji im otežava kretanje. Učitelj ne reagira odmah, nego mu tijekom noći priveže na leđa kamen koji mora nositi i potražiti životinje koje je jednako operetio i osloboditi ih uz upozorenje da će mu, ukoliko je i jedna od njih uginula, taj teret ostati tijekom cijeloga života. To je jasno moguće tumačiti i kao grijeh i njegovo okajavanje, ali ipak dojam je da je više riječ o ukazivanju na nužnost čovjekova usuglašavanja sa svijetom oko njega, što vjerojatno ima korijene u budizmu, ali i značenje koje nadilazi okvire jedne religije. Iako je moguće da budisti u filmu mogu vidjeti i neke nijanse koje drugima nisu dostupne, Kim Ki-Dukov film tek slojevitostću značenja koje prelazi okvire određene religije stječe jednu od svojih vrijednosti koje će mu pomoći da bude prepoznat kao iznimno djelo i izvan granica svoje domovine ili regije. Dok je osnovna situacija u toj epizodi učenikova djetinjstva vezana uz situaciju koja ima ponajprije simboličko značenje, mladost u *Ljetu* ipak je vezana uz konkretniju radnju. U plutajući hram djevojku dovodi njezina majka da bi je



redovnik izliječio, no za to je zaslužan učenik koji s njom započinje ljubavnu vezu, pri čemu Kim Ki-Duk pokazuje iznimno umijeće u oblikovanju romantične ljubavne priče uklopljene u vizualno čudesan okoliš. No, pri kraju te epizode navješta se i drama, kada učitelj zaključuje da je baš to bilo potrebno djevojci kako bi ozdravila, ali i upozorava učenika da ne napušta jezero u kojem se počeo stapati s prirodom, jer će ga 'stvarni svijet' i želja za posjedovanjem dovesti do gubitka identiteta i duševnoga mira, no njemu su osjećaji prema djevojci važniji.

Ta odluka dovodi do tragedije, no ovdje (za razliku od većine drugih autorovih djela) ona nije vidljiva u filmskoj slici, koja ostaje vezana uz jezero. U *Jeseni*, koja se zbiva deset godina poslije, učenik se vraća na jezero nakon što je ubio ženu s kojom je otišao, što je manje bijeg, a više traženje duhovne pomoći. Stari redovnik ne može mu je do kraja pružiti, pa je dolazak policajaca i uhićenje logična posljedica, jer kaznu treba odslužiti tamo gdje je zločin počinjen.

U vizualno najljepšoj *Zimi* redovnik se, iako dvoji nije li zakazao kao učitelj i čuvar učenika, ipak uspijeva pomiriti s elementima oko sebe i u tom stanju organizirati vlastitu smrt na lomači u čamcu koji plovi jezerom. Neposredno nakon toga nekadašnji se učenik (kojeg sada glumi sam Kim Ki-Duk) nakon odsluženja kazne vraća na jezero i miri s prirodom u nizu atraktivnih prizora koji zasigurno ulaze među antologijske u žanru fantastike, te tako i sam postaje novi redovnik.

Potom žena lica skrivena velom preko smrznute površine jezera dovodi dječaka da postane njegovim učenikom, ali, kada se vraća na obalu, led se počinje topiti i ona se utapa, ostavljajući dječaka i redovnika u novom *Proljeću* u situaciji identičnoj onoj s početka filma. Tako cijeli životni ciklus koji simboliziraju godišnja doba završava tamo gdje je i započeo, čovjek koji cijelog života nosi teret životnih nedaća (u prvoj epizodi i vidljiv kao kamen) uspjehom ili točnije ispunjenjem može doživjeti vraćanje na polazište, što vjerojatno neće biti prihvatljivo dijelu publike. Čak se i jedan kritičar zapitao kako je prvi redovnik stigao u hram na jezeru, što podsjeća na 'vječno' pitanje da li je prije bilo jaje ili kokoš.

Značenje koje takvim krajem filma Kim Ki-Duk nudi duboko je ukorijenjeno u budizmu, ali to kao ni eventualno prevođenje temeljnih značenjskih razina u okvire religioznoga mišljenja neke druge vjere ili čak ekologije ne može bitno pridonositi ili odmagati vrijednosti filma za koju je važnije da je na tom području autor pronašao uporište za čvrstu dramaturšku cjelinu u okviru koje će ispričati ljudsku sudbinu koja nadilazi okvire pojedinačnih životnih iskustava. A da *Proljeće, ljeto, jesen, zima...i proljeće* postane remek-djelo zaslužan je prije svega način filmskog uobličjenja, gdje je vizualna ljepota uvijek u potpunom suglasju sa značenjem scene koju uprizoruje, postižući sklad kakvu teže i protagonisti filma u svom odnosu prema prirodi.

Tomislav Kurelec

53

POSLEDNJI DANI

Last Days

SAD, 2005 — pr. HBO Films, Meno Film Company, Picturehouse Entertainment LLC, Pie Films Inc., Dany Wolf — sc. Gus Van Sant; r. GUS VAN SANT; d.f. Harris Savides; mt. Gus Van Sant — gl. Rodrigo Lopez; sgf. Tim Grimes; kgf. Michelle Matland, Allan McCosky — ul. Michael Pitt, Lukas Haas, Asia Argento, Scott Green, Nicole Vicius, Ricky Jay, Ryan Orion, Harmony Korine — 97 min — distr. Blitz

Rock-zvijezda Blake u završnom stadiju narkomanske krize besciljno tumara velikom ladanjskom kućom i šumovitom okolicom.

Gus Van Sant u dosadašnjoj je filmskoj karijeri prešao put od umjetnički ambiciozna alternativca do holivudskoga *mainstreama* i natrag, nekako u isto vrijeme kad je slično vrludanje prakticirao i Steven Soderbergh, ali na podosta drukčiji način. U Van Santa moguće je zapaziti malu dozu pretencioznosti koje u Soderbergha nema, ali s druge strane Van Sant si nije dopustio prepuštanje frivolnosti *entertainmenta* kakvoj je u pseudošarmantnoj duologiji *Oceanovih 11* podlegao Soderbergh. No ostavimo Soderbergha po strani i usredotočimo se na Van Santa, jer njegov je film povod ovom tekstu. Dakle Gus Van Sant, u trenutku kad su valjda svi očekivali njegovo potpuno prepuštanje ambicioznije mišljenoj holivudskoj produkciji — u kojoj se tako dobro snašao uracima *Dobri Will Hunting* i *Tražeci Forrester* oblikovno suvereno spajajući tipičnu holivudsku značenjsku podobnost s iskoracima u značenjsku slojevitost — izveo je iznenadni zakret kojim se odlučno i beskompromisno vratio alternativnim i *underground*-ishodištima, i to na radikalniji način od onoga koji je prakticirao u prvom razdoblju svojega nezavisnog djelovanja od sredine osamdesetih do sredine devedesetih. No već neki Van Santovi holivudski radovi naviještali su da se on neće lako prepustiti zavodljivoj mat(r)ici 'industrije snova', zadovoljavajući se ozbiljnijom formalnom i idejnom intonacijom svojih ostvarenja rađenih prema narudžbi holivudskih šefova. Njegov debi u Hollywoodu, *Žena za koju se umire*, po svemu, osim možda po Nicole Kidman u naslovnoj ulozi (ali njezin kasniji nastup kod von Triera i tu eventualnu objekciju poništava), bio je film nezavisne poetike. Tema (po cijenu ljudskih života ostvariti san

o medijskoj slavi) mogla je istina biti dobar predložak za televizijski film, no Van Santova obrada čitav je projekt, usprkos holivudskom financiranju, prevela u nezavisne poetičke vode. Također, glasoviti, 'kadar po kadar' *re-make* Hitchcockova *Psiha* umnogome je bio podmetanje *par excellence* konceptualističkog projekta samosvjesna umjetnika praznoglavnim holivudskim *bossovima*. Uglavnom, Van Sant je i u holivudskom dijelu svog opusa zadržao, u većoj ili manjoj mjeri, potkopalne potencijale, pa kad se to razdoblje njegova stvaralaštva preciznije sagleda, drastičan povratak alternativnom iskazu više i ne iznenađuje. Očito, riječ je o autoru koji voli eksperimentirati, čija je sklonost umjetničkom eksperimentu trajno stanje, ali dinamično trajno stanje izmjenjivanja različitih poetičkih izbora, za razliku od recimo Jima Jarmuscha, koji je sklon malim varijacijama u odavno samozadanim obrascima, pa mu se opus u dobroj mjeri čini monotonim.

Nakon povlačenja iz Hollywooda, koje vjerojatno nije konačno, Van Sant je kreirao nezavisnu trilogiju čiji se tematski slojevi labavo temelje ili, bolje je reći — potaknuti su stvarnim događajima. Prvi film trilogije, *Gerry* (2002), bio je potaknut slučajem dvojice mladića koji su se nerazborito uputili u pustinju i tamo se izgubili, što će imati smrtonosan ishod, drugi, *Zlatnom palmom* nagrađeni *Slon* (2003), tematizirao je učenički pokolj u srednjoj školi nakon stvarne tragedije u školi Columbine, a treći i najnoviji, *Posljednji dani*, bavi se posljednjim danima narkoticima uništene rock-zvijezde, aludirajući na skončanje Kurta Cobaina. Trilogiju treba promatrati u cjelini, jer ona je po svemu sudeći tako i mi-



šljena. Na njezinim su rubovima dva radikalno minimalistička ostvarenja redukcionističke strategije, dok je u sredini 'kraljevski rad' trilogije, redateljski raskošan i visokopoetičan *Slon*. Dok se redateljski jednostavno riješeni *Gerry* i *Posljednji dani* hrane distanciranim realizmom, odnosno naturalizmom, te redukcijom karaktera i njihovih interakcija, redateljski elaborirani *Slon* poseže za poetičnim oblikovanjem vremena i prostora zbivanja te poetizacijom tinejdžerske mladosti i ljepote, zadržavajući dokumentarističku distancu, no ovaj put ta je distanca poetski oplemenjena. No i *Slon*, kao i *Gerry* i *Posljednji dani*, film je lišen iole standardnijega narativnog prosedea, stoga su mu konzervativni kritičari bili (gotovo) podjednako neskloni kao i, po njihovim kriterijima, 'besmisleni' *Gerryju*, a ista je sudbina zadesila i *Posljednje dane*. Posve nezasluženo jer, iako nije riječ o filmu koji može stati uz bok krasnoga *Slona*, *Posljednji dani* ostvarenje su koje svakako zaslužuje respekt.

Van Santova strategija u *Posljednjim danima* zasniva se na pristupu *in medias res*. Film se otvara prizorima očito nesuvisla mlađeg čovjeka koji tumara

šumskim ambijentima, nerazgovijetno mrmrlja, kad padne noć, pali logorsku vatru i pokušava pjevati, te urla kao osamljeni kojot. S jutrom dolazi u veliku ladanjsku kuću obzidanu kamenom, sprema si obrok, mijenja odjeću, besciljno tumara po kući koja ima još nekoliko (mladih) stanara, očito u nekoj vezi s mladićem. Van Sant dakle, gledajući autonomno filmski, započinje film lišavajući gledatelje konteksta, da bi se taj kontekst polako, od niza (tzv. nasumice rasutih) situacijskih, protonarativnih fragmenata (ponekad živopisno izražajnih, ponekad bezličnih) počeo sklapati. No za razliku od filmova poput npr. Inárrituova *21 grama*, koji će pažljiva i strpljiva gledatelja naposljetku zadovoljiti uspostavom punoga konteksta i nagraditi formiranjem višemanje cjelovite slike od rasutih djelića, *Posljednji dani* uspostaviti će krnji kontekst i reduciranu sliku koja ni jednoga trena neće omogućiti ulazak u unutrašnjost protagonista, osim možda u onim trenucima kad se preda sviranju gitare, a fascinantni zvukovi koje njome proizvodi rječito govore o potencijalima oronula mladića kojega je napustio um, ali ne i duh. Izraziti narativno-karakte-

rizacijski redukcionizam povezan s naturalizmom prizora i naturalističkom autorskom distancom odbit će gledatelje tradicionalnih navika i kritičarske konzervativce, no gledatelji koji mogu uspostaviti izvanfilmski kontekst, bilo sagledavanjem filma u sklopu tradicije američkog (slikopisnog) *undergrounda*, bilo saznanjem da je film nadahnut sudbinom Kurta Cobaina, bit će vjerojatno mnogo zadovoljniji. A najzadovoljniji će biti oni koji pored mogućnosti uspostave konteksta 'drugim sredstvima', svojim senzibilitetom mogu osjetiti domljivu atmosferu Van Santova filma, atmosferu čija punina sama po sebi stvara kontekst neovisan o drugim načinima njegove uspostave. U oba slučaja riječ je uglavnom o istoj vrsti gledatelja — poklonicima alternativne umjetničke proizvodnje, kako glazbeno-tekstualne, tako i slikopisne. Suprotno tvrdnjama nekih kritičara, *Posljednji dani* nisu niskosmislen rad, oni su samo film koji smisao traži i nalazi na poljima zasijanima drukčijim sjemenjem, poljima neobrađenima i poprilično zaraslima, ali ne nužno manje domljivima.

Damir Radić

HOWLOV POKRETNI DVORAC

Hauru no ugoku shiro

Japan, 2004 — pr. Dentsu Inc., Mitsubishi Corporation, NTV, Nippon Television Network, Studio Ghibli, Tohokushinsha Film Corp., Tokuma Shoten, Rick Dempsey, John Lasseter, Toshio Suzuki; izv.pr. John Lasseter — sc. Hayao Miyazaki prema romanu Diane Wynne Jones; r. HAYAO MIYAZAKI; mt. Takeshi Seyama — gl. Joe Hisaishi — glasovi Chieko Baisho, Takuya Kimura, Akihiro Miwa, Tatsuya Gashuin, Ryunosuke Kamiki, Mitsunori Isaki, Yo Oizumi, Akio Otsuka — 119 min — distr. Discovery

Skromna i marljiva Sofi radi u prodavaonici šešira koju je naslijedila od svog oca, ni ne sluteći što je sve čeka u životu. Njenu svakodnevnicu promijenit će susret s mladim čarobnjakom Howlom, vlasnikom pokretnog dvorca, koji će je na gradskim ulicama spasiti od strašnih prikaza. Howlova nježnost prema Sofi izazvat će ljubomoru kod Vještice od Pustošije koja će nesretnu djevojku pretvoriti u onemogućenu staricu. Znajući da joj jedino može pomoći Howl, sirota se Sofi uputi prema njegovu dvorcu dok se cijela zemlja sprema za veliki rat.

Zovu ga japanskim Waltom Disneyjem. On to ne voli. Filmove mu uspoređuju s Disneyjevim, on misli da su potpuno različiti. Dok drugi u potpunosti koriste računalnu tehnologiju, u njegovim je crtanim filmovima manje od deset posto slike kompjutorski generirano. U šezdeset i četvrtoj godini života razmišlja o povlačenju u mirovinu, dok ga milijuni obožavatelja preklinju da to ne učini. On je Hayao Miyazaki, a sve je oko njega jedan veliki animirani pokretni dvorac.

Slavni je japanski redatelj u domovini nevjerojatna zvijezda. U ostatku svijeta gotovo pretplaćen na nagrade. S dugometražnim je filmom *Avanture male Chihiro* osvojio Oscara i berlinskog Zlatnog medvjeda, a s posljednjim *Howlov pokretni dvorac* ponovio fantastičan uspjeh kod domaće kinopublike. Kada netko stvara filmove poput *Princeze Mononoke* doslovce iz glave (Miyazaki zazire od unaprijed dovršenog scenarija) i iz ruke (njegova je čvrsta odluka da su računalna tek nužno zlo), onda s pravom nosi atribut genija-

lan. Jednom blagoslov, drugi put breme, jer se od autora njegove širine, umješnosti i vizionarstva uvijek očekuju remek-djela. Što se tiče posljednjih nekoliko Miyazakijevih radova, *Princeza Mononoke* to je uistinu bila, *Avanture male Chihiro* gotovo pa remek-djelo, a *Howlov pokretni dvorac* to je proglašen unaprijed. Opravdano? Optimistično? Pogrešno?

Nakon odgledana filma teško je odmah dati ocjenu. Kao i ostali redateljevi filmovi, i *Howlov pokretni dvorac* sve je samo ne jednostavno djelo. Mnoštvo oblika, vizura, podzapleta i adresiranja nije lako svrstati pod jedan nazivnik. Dok film traje o njemu je nemoguće misliti, a tako ga je lako gledati. Kao da ste u neprestanom obilasku galerije čija se pokrenuta platna izmjenjuju filmskom brzinom. Miyazaki je prije svega izniman likovni umjetnik čiji filmski dar kovanici *pokretne slike* daje novo i pravo značenje. U mnogočemu impresionist, Miyazaki daje do znanja da je za njega scenarij sporedna stvar. Ne u smislu priče, nego u smislu nesprenosti da njegov crtež bespogovorno slijedi zadanu riječ. U *Howlovu pokretnom dvorcu* to se itekako osjeća. Film je nastao prema istoimenoj knjizi za djecu britanske autorice Diane Wynne Jones koja je studirajući na Oxfordu imala čast slušati predavanja J.R.R. Tolkiena. Nadahnivši se njegovim fantastičnim svjetovima, autorica je opisala vlastite, pri čemu je potragu za prstenom i pitanje moći zamijenila potragom za samim sobom i pitanjem unutarnjeg sazrijevanja.

U njezinoj priči, a u Miyazakijevoj vizualizaciji, za sobom traga djevojka Sofi. Redatelj se opet odlučio za središnji ženski lik. Premda naoko krhkija od odvažnih prethodnica, Sofi će



malo-pomalo stasati u pravu heroinu pronasavši odgovore na koje je tražila ne u čaroliji, nego u vlastitoj nutrini. No čudesna bića, okoliš i događaji koji je okružuju pomoći će joj da svoj put izbavljenja od vješticih čini shvati i kao put kojim pomaže drugima, ma koliko oni bili moćniji od nje. Konkretno mladi čarobnjak Howl, pravi tragičar priče koji žrtvujući sebe spašava sve ostale. Prvorazredni pacifist, reklo bi se gledajući Miyazakijev film. Uostalom, ovo je redateljev snažni proglas protiv rata u vremenu teških iskušenja i drastičnih promjena, kako sam kaže. Pritom ratne strahote smješta u svijet fantastike, ali uz nedvojbene asocijacije na prvi globalni sukob kakav je bio Prvi svjetski rat. Stoga nije čudno da je Sofijin svijet podsjećanje na europski urbani pejzaž nakon druge industrijske revolucije kada su zahuktala tehnologija i još zahuktaliji imperijalizam samo čekali prigodu da proizvedeno oružje i proizvedena suparništva pretvore u rat s milijunskim žrtvama. U stvarnosti to se nije moglo spriječiti. U Miyazakijevu filmu to pokušava zaustaviti čarobnjak Howl ne pristajući na primamljive ponude o izboru strane u ratu. Njegova je pak ključna pomoćnica naizgled bespomoćna Sofi koja, iako lišena čarobnjačkih vještina, uspijeva postići pravu čaroliju. Caroliju ljubavi i nesebičnosti.

Nema sumnje da je riječ o angažiranom filmu. To je Miyazaki otpočetak planirao prilagođujući tekst Diane Wynne Jones. Ono što je njezina priča dobila dolaskom na filmsko platno nije samo naglašavanje antiratnih poruka i čovjekoljublja, nego nadasve bravurozan crtež prepun zadivljujućih detalja. Baš poput pokretnog dvorca iz filma čiji svaki brižno osmišljeni vijak i kutak nosi neku konotaciju. Ta sinergija priče o odrastanju u ekstremnim uvjetima (i Miyazakijeva su prva sjećanja vezana uz rat) i razigrane slike za koju se nikad ne zna u koju će se novu imaginaciju pretočiti, najfascinantniji je dio filma. Njegova je struktura u svakom pogledu rezultat te sinergije, a moguće ju je razdijeliti na tri manje-više prepoznatljive cjeline. U uvodnom dijelu Miyazaki predstavlja svoju glavnu junakinju apostrofirajući sve njezine slabe strane — pokornost, bojažljivost i nesamostalnost. U središnjem dijelu kada kao za-



čarana starica mora vratiti ukradenu mladost, Sofi u redateljjevoj profilaciji istodobno postaje fizički sve mlađa i psihosocijalno sve zrelija, što je doista uspješno izveden kontrast. Napokon, u završnoj fantazmagoriji, Sofi je neustrašiva pobočnica Howlova suprotstavljanja zlu i njezina je maturacija dovršena.

Iako se posljednjem dijelu filma može prigovoriti da je i sadržajno i vizualno izgubio uporište u dotadašnjim zbivanjima, njegova je ekspresivnost atraktivno rješenje. Baš kao i niska simpatičnih bizarnosti kojima *Howlov pokretni dvorac* obiluje, od demonskog plamička koji pokušava sklopiti pogodbu sa Sofi do izgleda Vještice od Pustošije koja također prolazi kroz fatalnu preobrazbu. Ipak, najimpresivniji je sam dvorac s kapijom u četiri paralelna svijeta, te Miyazakijevo apokaliptično viđenje globalnog sukoba bez pobjednika.

Film u svemu tome isključivo prati svoju logiku. Veći je dio narativno linearan, ali ga povremeni skokovi toliko uskomešaju da u tim trenucima nije jasno želi li autor otkriti posve novi segment priče ili već postojećima otvara novu, dotad neviđenu dimenziju. Zato je interakcija Sofi i Howla otpočetak čvrsta i emotivno zasićena, te je kroz njihov odnos moguće iščitati glavne (nad)ljudske nade i bojazni kada se čovjek nađe u prilici činiti nešto važno i veliko. Za druge ponajprije. Zato film i trpi zbog činjenice da su kroz sličan fantastični prosede ispričane već mnoge poznate priče o sazrijevanju, požr-

tvovnosti i neodustajanju. *Alisa u Zemlji čudesa* i *Čarobnjak iz Oza* nameću se same od sebe, ali ovdje nije riječ samo o priči, već prije svega o njezinoj vizualizaciji. U tom je slučaju *Howlov pokretni dvorac* još jedan zadivljujući rad velikana japanske i svjetske animacije koji čak i u svojim nedorečenostima i ponavljanjima krije jedinstvenu ljepotu. I ovaj je put Miyazaki ostao vjeran sebi ne robujući ni popularnim rješenjima, ali ni predodžbama drugih o sebi. Možda je upravo to tajna njegovog uspjeha i karizme.

Tajna je pak *Howlova pokretnog dvorca* lucidno spajanje motiva, slika i metafora. Baš kao i u snu. Samo što u snovima sve to spajaju podsvjesni impulsi, a u slučaju ovog filma itekako svjesno kreiranje velikog umjetnika. On je Hi-yao Miyazaki. Nitko drugi.

Boško Picula

SLOMLJENO CVIJEĆE

Broken Flowers

SAD, Francuska, 2005 — *pr.* Bac Films, Focus Features, Jim Jarmusch, Jon Kilik, Stacey E. Smith — *sc.* Jim Jarmusch; *r.* JIM JARMUSCH; *d.f.* Frederick Elmes; *mt.* Jay Rabinowitz — *sgf.* Mark Friedberg; *kgf.* John A. Dunn — *ul.* Bill Murray, Julie Delpy, Sharon Stone, Chloë Sevigny, Jessica Lange, Tilda Swinton, Heather Alicia Simms, Brea Frazier — 102 min — *distr.* Discovery

Nakon što ga napušta posljednja ljubavnica, zavodnik na izmaku najboljih godina prima pismo u kojem ga bivša ljubavnica obavještava o postojanju sina. Potraga koju poduzima na prijateljev poticaj znači suočavanje s bivšim partnericama, ali i s vlastitom uzaludnošću.

Izvrstan odaziv što ga je na elitnom filmskom festivalu u Cannesu izazvao zasada posljednji film Jima Jarmuscha ne mora nam se činiti začudnim, ukoliko se prisjetimo kvalitativne razine dosadašnjega stvaralaštva tog američkog redatelja filma otklona. Iako prema prosudbi potpisnika ovih redova film *Slomljeno cvijeće* ne predstavlja i po najbolje ostvarenje toga filmskog autora, odražava, međutim, većinu smjernica njegova svjetonazora i stilskog iskaza, kao i punu zrelost odnosa spram filmske forme i sadržaja. I u *Slomljenom cvijeću* bez poteškoća možemo razabrati ironičan odmak u odnosu na čak nekoliko filmskih žanrova. Jarmusch se, naime, poigrava s obrascima podžanra filma ceste, žanra melodrame, a izrazito je zanimljivo i upletanje temeljnih postulata detektivskoga filma.

Središnji je lik već ostarjeli zavodnik, dostatno otuđen da ne može postići potpuno zajedništvo ni sa kojom ženom. Tako je i niz žena što su bile njegovim družbenicama tek svjedočanstvo njegove nesposobnosti potpunoga zajedništva, a ne pokazateljem zavodničkih uspjeha. Izravno povezivanje sa statusom mitskoga Don Juana očitovano je ne samo u njegovu imenu Don Johnston, nego i u postmodernističkom prikazu izvadaka iz pravadnoga filma o tom legendarnom zavodniku.

Nesposobnost središnjega lika u očitovanju zajedništva i ostvarenja temeljnog obiteljskog načela uočavamo i u suprotnosti s likom prijatelja Winstona, čija je obitelj skladna i mnogobrojna. Prividna je unutarnja ravnoteža središnjeg lika narušena pristizanjem pisma o sinu kasne adolescentske dobi o čijem postojanju ništa ne zna. Zanimljivim se svakako može činiti da potragu za mogućom majkom, nekadašnjom Donovom ljubavnicom, potiče upravo navedeni prijatelj, dok se središnji lik očituje u posvemašnjoj pasivnosti i inerciji, u kojoj tek slijedi Winstonove naputke. Taj podatak možemo tumačiti i kao naznaku da otuđenost i nedostatak istinskoga zajedništva pojedinca mogu učiniti pasivnim, dok obitelj daje poticajan temelj za djelovanje.

Putovanje koje je nužno ne bi li se razotkrila tajna zapravo je junakovo suočavanje s prošlošću i ishodima kojima su prekidi emotivnih veza pridonijeli, ali i suočavanje s vlastitom osobnom neučinkovitošću u postizanju zajedništva. I bez ikakvih poteškoća možemo uočiti samotnost središnjega lika, jer svi su bitni likovi očitovani u svojevrsnim oprekama što za učinak postižu barem privid zajedništva. No, Jim Jarmusch odveć je sposoban scenarist i re-



datelj, pa u naznačenim oprekama uočavamo raskoš odnosa likova, a ne tek arhetipove. Skladna i dostojna protuteža Donovu statusu zavodnika, ali i samotnosti, jedina je funkcionalna obitelj u filmu, obitelj Winstona i Mone. Obitelj je bivše družbenice Laure krnja, jer je muškarac stradao, a kćer adolescentne dobi nema nadomjestak za oca. Tako je i vrijeme koje u obnovljenom zajedništvu provode bivši ljubavnici ne samo prisjećanje na prošlost, nego i metaforički surogat obiteljskoga principa.

Svojevrsan nadomjestak potpunog obiteljskog zajedništva stvorili su nekadašnja družbenica Dora i njezin supružnik Ron. Nepotpunost njihova odnosa očita je u uniformnoj bezizražajnosti okoliša u kojem obitavaju, ali i činjenici da se njihovo zajedništvo ne manifestira u produljivanju obiteljskog načela djecom, nego u uspješnu trgovanju nekretninama. Nadalje, tek naznake obiteljskog principa pronalazimo kod Carmen, sljedeće bivše ljubavnice koju središnji lik susreće na putovanju. Rasap obiteljskoga ta je protagonistica zamijenila naizgled učinkovitim odnosom sa životinjama, a nadomjestak toga načela iskazuje se u odnosu s asistenticom koju možemo očitovati kao metaforu aktivnoga muškog principa. Naposljetku, Penny obitava u šturom prirodnom okružju tek u društvu rubnih pripadnika zajednice, a udarac, odnosno posjekotina što je prilikom tog posjeta dobiva središnji lik nije tek izvanjski, pa i posjet preminulog ljubavnici predstavlja izmirenje s vlastitom prošlošću, odnosno i putovanjem koje nije polučilo nikakva svrhovita učinka.

Damir Radić ispravno je uočio vremensko sažimanje u dramaturgiji u kojem je svaki sljedeći susret s bivšim družbenicama sve kraći, a ujedno možemo pridodati i da je posrijedi i prostorno sažimanje u kojem se središnji lik postupno sve više udaljava od privida obiteljskog načela. Dramaturško razrješenje *Slomljenog cvijeća* izmiče uvriježenim gledateljskim očekivanjima, jer središnji protagonist ne uspijeva ispuniti nametnutu zadaću, dapače ne uspijeva čak ni ispuniti probuđenu težnju za produžetkom obiteljskog u suglasju s mogućim sinom, pa otvoreni završetak u kojem ni likovi ni gledatelj nisu



postigli svojevrsno pročišćenje ostavlja gledatelju mogućnost promišljanja potpune filmske građe, u kojoj sam sadržaj, forma, ali i kontekstualno tkivo, predstavljaju dijelove podjednake važnosti.

Asketizam stila nužan je u Jarmuschevu videnju filmskoga tkiva, jer čini podlogu na kojoj će čitav stvaralački postav pružiti dosljedna ostvarenja. Izbor je planova i rakursa primjeren uprizorenju scenarističkoga predloška, budući da nadograđuje njegov filmski ritam. Odnos je oblikovanja scena i sekvenci gotovo arhitektonski, a posve je lako ustvrditi da su red i mjera temeljnim načelom njihove organizacije. Scenografska su rješenja podvrgnuta primarnom načelu usklađivanja filmske građe, ali ujedno nose i nužno potrebnu osobnost, razabirljivost zasebnosti prostora i okružja. Kako je skladnost filmskoga prostora utemeljena u sustavu filmske cjeline, ne mora nam se činiti začudnim i posvema primjeren snimateljev izbor koji slijedi temeljne sastavnice, a u suglasju s montažom zadobiva i vremensku vrijednost. Odnos boja, primjena svjetlosti, mjestimična scenografska šturost podjednako su važni u određivanju filmskoga ritma kojim Jarmusch raspolaze u *Slomljenom cvijeću*. Upravo u tom filmu taj američki redatelj raspolaze s razmjerno raskošnim glumačkim postavom. I mjestimice nam se može učiniti zadivljujući ravnomjeran odnos redateljevih zahtjeva i glumačkih izvedbi. Nema dvojbi da veći dio glumačkoga postava suzdržanošću

izvedbe postiže visoku razinu autentičnosti iskaza, koji gledateljevoj recepciji ostavlja dostatno prostora u vlastitom promišljanju.

Minimalizam i redukcionizam iskaza označnice su Jarmuscheva autorskog stila, a svrhovit izraz postižu u ovom filmu. Filmsko je tkivo *Slomljenog cvijeća* ogoljeno do prvobitne razine, ostavlja otvorenim višestruke slojeve iščitavanja i promišljanja, bez nametanja izravnih stajališta i rješenja. Tom je filmu potrebno potpuno suglasje s gledateljevom percepcijom da bi zahtjevi filma bili ostvareni u potpunosti. Bez poteškoća možemo ustvrditi da Jim Jarmusch promišljeno ne nudi jasna rješenja, nego njihove naznake, pri čemu retorički postiže i znatno višu razinu gledateljeva sudjelovanja u filmu od one na koju smo uobičajeno navikli. Zaključno, bez poteškoća možemo ustvrditi da je film Jima Jarmuscha *Slomljeno cvijeće* osebujan u filmskom svijetu te svakako zahtijeva i višestruka iščitavanja.

Tomislav Čegir

SAMARITANKA

Samaria

Južna Koreja, 2004 — *pr.* Kim Ki-Duk Film, Baek Jeong-min; *izv.pr.* Kim Dong-joo, Kim Ki-duk — *sc.* Kim Ki-duk; *r.* KIM KI-DUK; *d.f.* Seon Sang-jae; *mt.* Kim Ki-duk — *gl.* Park Ji, Park Ji-woong; *sgf.* Kim Ki-duk; *kgf.* Lim Seung-Hee — *ul.* Seo Min-jeong, Kwak Ji-min, Eol Lee, Kwon Hyun-Min, Oh Young, Im Gyun-Ho, Lee Jong-Gil, Shin Taek-Ki — 95 min — *distr.* Discovery

Tinejdžerka Jae-Yeong bavi se prostitucijom, a njezina najbolja prijateljica Jeo-Yin pomaže joj u tome. Nakon što Jae-Yeong pogine bježeći od policije, Jeo-Yin odlučí spavati sa svim njezinim klijentima i nakon toga vratiti im novac koji su oni dali Jae-Yeong. Nakon što Jeo-Yin otac, policajac Yeong-Ki, dozna čime se njegova kći bavi, počne pratiti njezine klijente i napađati ih, verbalno i fizički.

Rani radovi Kim Ki-Duka znani su kao izrazito mračni filmovi obilježeni seksom i nasiljem. Dakle, uobičajeni filmovi s prijelaza milenija. No naša publika upoznala se s redateljem u njegovoj kasnijoj fazi, u kojoj Južnokorejac spaja nasilno i krvavo s idiličnim i nježnim. U filmu *Samaritanka* još hrabrije i virtuoznije nego u prethodnom ostvarenju *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* Kim Ki-Duk izmjenjuje potpuno oprečne ugođaje.

Samaritanka počinje kao tipična *tranzicijska* priča o društvu koje nespremno dočeka dolazak zapadnih vrednota poput seksa i novca. Iako Južna Koreja nije država u tranziciji, upad zapadne kulture u dalekoistočne zemlje bio je žestok i nagao kao u postkomunističkim državama, pa se zbog toga i u ovom filmu tinejdžerka prepušta prostituciji s istom nonšalancijom s kojom barata mobitelom i idealizira zapadni svijet (slično se, prema filmu *Svijet* Jia Zhang-Kea, događa i u Kini).



No nakon fabularnog obrata, Jae-Yeongine smrti, slijedi i idejni obrat. Film se pretvara u fontrierovski bizaran *moralitet*, u kojem mala Jeo-Yin, poput kršćanskoga fanatika Bess iz filma *Lomeći valove*, spava s mnoštvom nepoznatih ljudi iz plemenitih nakana. Iako su njezini postupci rezultat mladenačke smušenosti, potaknute vjerskim fanatizmom oca katolika i nezrelim fantazijama prijateljice Jae-Yeong, Jeo-Yin funkcionalno odigrava ulogu dobroćudne samaritanke donoseći blagost, utjehu i nadu svojim seksualnim klijentima. U tim trenucima film prijete skrenuti u bizarno patetičan kršćanski moralizam. (Zanimljivo jest da je Kim Ki-Duk katolik.)

Umjesto toga, film iznenada skrene u potpuno drugom smjeru, prema šokantno nasilnu ugođaju svojstvenu Kim Ki-Dukovim ranijim radovima. Glavni lik filma prestaje biti Jeo-Yin, a zamjenjuje je njezin otac Yeong-Ki, koji počinje krvavo kažnjavati Jeo-Yinine seksualne klijente. Nakon užasna prizora ubojstva čini se da će film potonuti u drugu krajnost — destrukciju i mizantropiju.

No slijedi novo iznenađenje. Naime, završetak *Samaritanke* elegičan je i me-

ditativan. Posljednju četvrtinu filma otac i kći provedu na obilasku majčina groba, koji se pretvori u dvodnevni izlet u prirodu. Ti trenuci filma bave se neznatnim događajima i siromašni su dijalogom, ali se u njima neizmjereno mnogo doznaje o uzrocima poremećenosti glavnih likova. Kao glavni uzrok iskazuje se uobičajen obiteljski problem — nedostatak komunikacije. Dok Jeo-Yin pokušava uspostaviti barem nekakvu komunikaciju, Yeong-Ki toliko je zatvoren i emocionalno zakržljao da mu je lakše izraziti se ubijanjem nego otvoreno i iskreno popričati sa svojom kćerkom. U izvrsnom raspletu filma, koji se događa dok Yeong-Ki dočekuje dolazak policije, isprepletanje ljubavi i mržnje te nježnosti i destrukcije doživljavaju kulminaciju.

Jedini element filma koji do kraja zbuñuje jest njegov naslov, koji nas potiče da poruku filma potražimo u djevojčinu samaritanskom djelovanju. No naprotiv, dok su *velika* djela glavnih likova tek izraz njihova fanatizma i frustracija, ključ filma jest u njegovu prigušenom, pasivnom završetku.

Juraj Kukoč

SUMRAK SAMURAJA

Tasogare Seibei

Japan, 2002 — pr. Hakuho Incorporated, Nippon Television Network, Sumitomo Corporation, Hiroshi Fukazawa, Shigehiro Nakagawa, Ichirō Yamamoto; izv.pr. Tomiyasu Ishikawa, Tetsuo Kan, Tomoo Miyakawa, Toshio Ogiwara, Motoyuki Oka, Nobuyoshi Otani — sc. Yōji Yamada, Yoshitaka Asama prema romanima Shuuhei Fujisawe; r. YOJI YAMADA; d.f. Mutsuo Naganuma; mt. Iwao Ishii — gl. Isao Tomita; sgf. Mitsuo Degawa; kgf. Kazuko Kurosawa — ul. Hiroyuki Sanada, Rie Miyazawa, Nenni Kobayashi, Ren Osugi, Mitsuru Fukikoshi, Kanao Fukaura, Hiroshi Kanbe, Miki Itō — 129 min — distr. Discovery

Japan sredinom 19. stoljeća. Siromašni samuraj Sebei radi kao činovnik u skladištu klana kojem pripada, dok se kod kuće bavi poljodjelskim poslovima. Sebei je udovac koji skrbi o dvjema maloljetnim kćerima i senilnoj majci, a nitko ne zna da je prije mnogo godina bio vrstan mačevalac. Svježe razvedena Seibeijeva ljubav iz djetinjstva, nježna i brižna Tomoe, pripadnica ugledne i imućne obitelji, željela bi živjeti s njim, ali iako je njegove kćeri vole, plahi Sebei nije sklon vjenčati se s njom, ne želeći joj ugroziti društveni status. Poglavari klana saznaju za Sebeievu prošlost te ga protiv njegove volje angažiraju za likvidaciju opasna pobunjenika, koji nakon poraza odbija počinuti samoubojstvo.

Prije dvije godine *Sumrak samuraja* osvojio je čak trinaest od mogućih petnaest nagrada Japanske filmske akademije, bio nominiran za Oscara za najbolji film na neengleskim jezicima, te je osvojio ili bio nominiran za pregršt drugih nagrada. Autor filma, ugledni veteran japanske kinematografije Yoji Yamada, čovjek s prevaljenih više od sedamdeset ljeta i snimljenih više od sedamdeset filmova, zatekao je filmski svijet, jer izvan Japana gotovo je posve nepoznat. Prava senzacija koju je *Sumrak samuraja* izazvao ipak je posve

zaslužena, jer Yamadin film ide u red najboljih ostvarenja koje smo imali prilike vidjeti posljednjih godina.

Sumrak samuraja film je koji mnogo polaže na polaganu i podrobnu naraciju, karakterizaciju protagonista i slikovnu izražajnost, te odlučno odbacuje i najmanje redateljsko-stilske iskorake u smjeru dinamične montaže i kamere izvan okvira koje trpi klasična naracija. Takvo dosljedno priklanjanje tradicionalnim narativno-stilskim vrijednostima logično je s obzirom na Yamadine godine te film nepobitno obilježava kao staromodan, ali u najboljem smislu riječi. Kad suvremeni film često, pa i dominantno, karakterizira podređenost narativno-karakterizacijskog sloja oblikovno-stilskim bravurama i 'bravurama', u holivudskom slučaju specijalnim efektima, pravo je osvježenje vidjeti ostvarenje smirena stila i elaborirane naracije; u tom smislu *Sumrak samuraja* nastavlja se na liniju koju je snažno razvio suvremeni iranski film. Uz to, stilsko-narativna narav filma u savršenu je prožimanju s njegovim sadržajem, pričom o senzibilnu i decentnu samuraju dobre duše i čista srca koji samo želi obrađivati vlastiti vrt i skrbiti za svoje bližnje, ali ga nadređeni stavljaju pred veliku kušnju, upravo u trenucima kad je njegovo srce naplavilo previranje zbog ponovno pobuđene davne ljubavi. Jedan je hrvatski kritičar, naveliko znan po sustavnom nizaњу kapitalnih faktografskih grešaka te povremenim dubioznim interpretacijama, zaključio da je junak filma u svom konzervativizmu »pasje odan

svojim gospodarima«. Ništa pogrešnije od toga. Seibei je senzibilac koji u vrijeme dok se u Japanu smatra normalnim da djevojčice uče isključivo 'žensko pismo' kćer implicitno ohrabruje u čitanju Konfucija, tj. implicitno je potiče na pomicanje rodni granica, jednako kao što i sâm u implicitnom, no posve jasnu ljubavnom odnosu s krhkom, kao slikom lijepom Tomoe (krasno je opisana delikatnost njihova odnosa, što je uostalom karakteristično za dalekoistočno umjetničko tematiziranje ljubavi još od prastarih vremena) on sam zauzima tradicionalno žensku ulogu, dopuštajući da bude taj koji je snubljen. Također, Seibei će se vrlo nevoljko i tek nakon pokušaja njezina odbacivanja pokoriti klanovskoj odluci o tome da upravo on likvidira pobunjenika, a jedini razlog zašto je to učinio prijetnja je da će biti izbačen iz klana, što bi za njegove kćeri i majku značilo propast. Ukratko, i zaključno, *Sumrak samuraja* nije konzervativan film o konzervativnu junaku, nego plemenito staromodan film o plemenitu izvanrednu pojedincu, iznimno dojmljiv uradak koji na dirljiv i uvjerljiv način slavi upravo dolčestilnovističku individualnost.

Damir Radić



PRIČA O DVIJE SESTRE

Janghwa, Hongryeon

Južna Koreja, 2003 — pr. Masulpiri Films — sc. Kim Ji-woon; r. KIM JI-WOON; d.f. Lee Mo-gae; mt. Lee Hyeon-mi — gl. Lee Byung-woo; sgf. Jo Geun-hyeon — ul. Kim Kap-su, Yum Jung-ah, Lim Su-jeong, Mun Geun-yeong, Lee Seung-bi — 115 min — distr. Discovery

Dvije sestre se nakon nekog vremena provedenog u mentalnoj instituciji, vraćaju doma k ocu i okrutnoj maćehi.

Dok je *ghost story*-retorika istočnoazijskoga horora najprisutnija u hongkonškom i japanskom filmu, korejska kinematografija rjeđe koketira s tim podžanrom. No, dok se u hongkonškom filmu on snažno napaja mističnom tradicijom starokineskih legendi, koje se potom transponiraju u urbani milje, u J-hororu duh mahom dopire iz elektromagnetskog polja ili počiva na revizionističkoj retorici i obiteljskim traumama, igrajući nimalo zastrašujuću partiju ping-ponga s percepcijom i vremenom, dok su njegovi tradicionalniji stasali na japanskim legendama ograničeni na anime i dječje filmove (šifra: Miyazaki i najnoviji Miiike). Zato je estetika korejskog filmaša Kima Jee-woona mnogo bliža japanskoj školi, koju povremeno združuje s viktorijanskim konceptom, pa je pojava duha djevojke prljave crne kose nemaštovita reciklaža svih onih kreatura s tenom Štrumfa koje su protutnjale recentnom japanskom horor-produkcijom, od Shimizua nadalje.

No, premda je korejski film sramežljivo, ali hrabro zakoračio u mrak hrvatskih kina, naša publika još je zakinuta za njegove najatraktivnije komade, pa je Kimova ambiciozna priča o djevojačkim neurozama, shizofrenijama i infantilizmu, zaustavljena negdje na pola puta između psihoantropološke istrage

i metafilske stilske vježbe, inferiornija u odnosu na ono što su nam u proteklih nekoliko godina podarile korejske autorske perjanice Kim Ki-duk, Park Chan-wook i Hong Sang-soo. A razočarat će najviše one koji su vidjeli autorov impresivni prethodni film *The Foul King*. Dakako, konvencionalni stil koji preferira Kim Jee-woon ne mora biti nikakav hendikep. No, Kimovi su problemi oni isti s kojima se suočava većina predstavnika istočnoazijskog *new horror*, jer se praznina i nekoherentnost njihovih priča prečesto pokušava nadoknaditi odveć estetiziranim vizualnim stilom. Naime, skupo i elegantno pakiranje nekoga proizvoda ne mora automatski jamčiti njegovu kvalitetu. Predani perfekcionista Kim pazi na svaki kut stana u kojem se odvija njegova hermetična i kaleidoskopski klastrofobična priča, njegove stolove, antikno pokućstvo, krevete i zidne tapete cvjetnih uzoraka koji bi zadivili Lauru Ashley, ali i njegove tišine i škripu vrata koju prate posthermanovske partiture. Kompozicije Kimovih kadrova u kojima su smještene njegove nimfete

neodoljivo podsjećaju na one iz *Samoubojstva nevinih* Sofije Coppola ili pak recikliraju hičkokovski model pričanja priče, koji je istočnoazijskom filmu prečesto neuhvatljiv, pa čak i posve neprikladan.

Svi su mehanizmi na kojima počiva retorika klasičnoga horora tu: odsutni otac, djevičanski duo, košmari, epileptične krize, iskopane obiteljske fotografije, pokolj ptica u krletci, lutke, zastrašujuće statue i menstrualna krv. No, duh koji opsjeda kuću ubrzo ostaje u drugom planu, pa sav trud oko njegove identifikacije postaje manje-više uzaludan. Autora mnogo više zanima tko je od četiri njegova protagonista doista lud, tko će od njih biti ubijen i tko se već pretvorio u duha, barem simbolično. Zato će se dobar dio gledatelja na neki način osjetiti prevareno, vječno stiješnjen u vrlo neudobnu položaju između redatelja i njegovih junaka u hladnoj i povremeno senzualnoj duševnoj igri. Jer, Kimov je film toliko usredotočen na osjetila, da zaboravlja na sve ostalo.

Dragan Rubeša



OKO

Jian gui



Hong Kong, Velika Britanija, Tajland, Singapur, 2002 — *pr.* Applause Pictures Limited, Fortissimo Film Sales, Mediacorp Raintree Pictures, Premier PR, Peter Ho-Sun Chan, Lawrence Cheng; *izv.pr.* Peter Chan, Lawrence Cheng, Eric Tsang — *sc.* Jo Jo Yuet-chun Hui, Oxide Pang, Danny Pang; *r.* OXIDE PANG, DANNY PANG; *d.f.* Decha Srimantra; *mt.* Oxide Pang, Danny Pang — *gl.* Orange Music; *sgf.* Simon So; *kgf.* Jittima Kongsri, Stephanie Wong — *ul.* Lee Sin-je, Lawrence Chou, Chutcha Rujinanon, Yut Lai So, Candy Lo, Yin Ping Ko, Pierre Png, Edmund Chen — 100 min — *distr.* Discovery

Djevojka Mun izgubila je vid u najranijem djetinjstvu, ali se privikla na svakodnevicu nadajući se da će joj jednog dana suvremena medicina izliječiti sljepoću. Želja joj se ispuni nakon uspješna presađivanja rožnica, te se Mun malo-pomalo počne oporavljati. No, djevojka ne vidi samo svoju okolinu, nego i pokojnike i utvare koje umrle vode na drugi svijet. Zaprepaštena onim što vidi, Mun shvati da su uzrok svemu rožnice djevojke koja je počinila samoubojstvo.

Gledati na svijet drugim očima. To je dobro poznata krilatica koja je autorima kineskog horora *Oko* poslužila za nešto posve drugo. U konkretnom slučaju malo bi tko poželio vidjeti ono što vidi glavna junakinja ovog uznemirujućeg filma. Osobito u izvrsnoj ekspoziciji i zapletu. Ona — Mun — vidi duše umrlih i njihove pratioce na drugi svijet pa će većini gledatelja odmah pasti na um *Šesto čulo* M. Nighta Shyamalana. U načelu da, ali kreatori su filma, braća Oxide i Danny Pang (ili kako su potpisala film *The Pang Brothers*), iznašli dovoljno originalnih ili, bolje rečeno, dovoljno vješto kompiliranih elemenata koji njihovu uratku podaruju nešto nevideno.

Proživši se na istočnoazijskoj filmskoj sceni potkraj 1990-ih trilerom *Bang-*

kok Dangerous, braća Pang odlučila su vlastiti umjetnički izraz prilagoditi žanrovskim preferencijama tamošnje kinopublike, te *Oko* baštini od svega pomalo. U filmu je moguće pronaći štošta iz najpoznatijih naslova suvremene hongkongske kinematografije, baš kao i iz horora japanskoga majstora strave Hidea Nakate. *Oko*, doduše, nije *Krug*, ali su se blizanci Pang nedvojbeno nadahnuli spojem bockave jeze, stilizirana nasilja i mješavine dramskog i nadnaravnog, koji je japanskom filmašu omogućio proboj i s druge strane Tihog oceana. To čeka i autore *Oka*, jer su prava na njega već otkupili poduzetni Amerikanci. Uostalom, priča se lako kontekstualizira u bilo kojoj sredini.

Ipak, originalno *Oko* ima ono nešto. Početak je doslovce stravičan. I to ne zbog slike, nego zbog zvuka. Redatelj, naime, neprestance kombiniraju različite načine izazivanja osjećaja nelagode. Najčešće u svrhu pripovijedanja, ali i onda kad nemaju odgovarajuće pokriće u zbivanjima na ekranu. Zaglušujući kratki zvukovi uz montažne ekshibicije (braća Pang ujedno su i montirala film) otpočetka stvaraju ozračje strave, te je i prije uvoda u priču jasno da će se u sljedećih sat-dva događati jezive stvari. Nakon prvobitnih zvučno-vizualnih šokova slijedi gotovo melankolično upoznavanje s glavnom junakinjom. To je mlada violinistica Mun koju čeka najvažnija operacija u životu, operacija presađivanja rožnica, zbog bolesti kojih je djevojka ostala bez vida još kao dijete. Operacija će uspjeti, ali mlada će žena shvatiti da osim onoga što treba vidjeti vidi i nešto neobjašnjivo. To su vizure umrlih ljudi i sjena koje ih prate nakon smrti. Mun će pak pravi šok doživjeti kada u zrcalu ne ugleda sebe, nego djevojku čije su joj rožnice

presađene. Uz pomoć naklonjena joj liječnika (tumači ga solidni Lawrence Chou), Mun će se osmijeliti istražiti nije li smrt donatorice povezana s užasima koje sada proživljava.

Sve do druge trećine filma to postupno zapletanje i raspletanje priče djeluje kao iznadprosječan horor. Zapravo parapsihološki triler. Pritom je film najbolji u mutnom naziranju glavne junakinje onoga i 'onih' koji je okružuju. Sjajno snimljena scena u dizalu ili primjerice lucidno ubačeno otkriće da Mun ne vidi samu sebe neki su od vrhunaca filma braće Pang. Problemi se jave kada se strava rasplina u klasičnu istragu u tajlandskom selu u kojem je živjela djevojka čije su rožnice presađene u Munine oči. Ta patetično i ishitreno riješena sekvenca ipak se nastavlja u suvisliju i efektivniju završnicu, ali je dojam da je film neusporedivo bolji u prvih sat vremena, u kojem strava, kako to i dolikuje, ne proizlazi iz onoga što se vidi, nego iz onoga što se naslućuje.

Za pohvalne je ocjene ključna glavna glumica. Podjednako popularna i kao pjevačica, izražajna Lee Sin-Je (poznata i kao Angelica Lee) s lakoćom nosi radnju pretvarajući se od preplašene djevojke u pravu junakinju kojoj nisu potrebne zdrave oči da bi vidjela ono što jest. Kada se u epilogu priča o Mun zakruži, jasno je da je Lee Sin-Je napravila veoma dobar posao, u cjelini možda i bolji od redateljskog dvojca. Oni su u međuvremenu snimili još dva nastavka svoje priče (*Jian Gui 2*, *Juan Gui 10*), ali se naklonost publike i kritike zaustavila na izvorniku. Gledati na svijet svojim očima u ovom se slučaju pokazalo presudnim.

Boško Picula

CHARLIE I TVORNICA ČOKOLADE

Charlie and the Chocolate Factory



SAD, Velika Britanija, Australija, 2005 — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, The Zanuck Company, Plan B Entertainment, Brad Grey; izv. pr. Bruce Berman, Graham Burke, Felicity Dahl, Patrick McCormick, Michael Siegel — sc. John August prema knjizi Roalda Dahla; r. TIM BURTON; d.f. Philippe Rousselot; mt. Chris Lebenzon — gl. Danny Elfman; sgf. Alex McDowell; kgf. Allan McCosky, Gabriella Pescucci — ul. Johnny Depp, Freddie Highmore, David Kelly, Helena Bonham Carter, Noah Taylor, Missi Pyle, James Fox, Christopher Lee — 115 min — distr. Intercom-Issa

Skromni i plemeniti dječak Charlie Bucket živi s roditeljima i bakama i djedovima u trošnoj kućici, od malena se navikavajući na veliko siromaštvo. Jedina su mu utjeha slasne čokolade koje jednom godišnje dobije za rođendan. Stoga se silno razveseli kada tvorac tih čokoladnih poslastica Willy Wonka organizira nagradnu igru, čiji će dobitnici posjetiti njegovu velebnu tvornicu. I doista, Charlie sa još četvero vršnjaka kreće u posjet zagonetnom Wonki.

Mali proždrljivac koji se umalo uguši u rastopljenju čokoladi. Drska djevojčica koju od rasprskavanja spasi samo čudo. Ohola bogatašica koju vjeverice utjeraju u stroj za mljevenje smeća. I — videoigrama opsjednut klinac kojega najprije smanje, pa onda razvlače na sve strane. Film za djecu? Hmm. Jedino ako mu je autor veliko dijete poput Tima Burtona. Da filmovi za djecu odavno nisu puke slikovnice, ne treba ponavljati. Uostalom današnju predtinejdžersku publiku zabavljaju posve druge stvari od njihovih vršnjaka iz prošlih desetljeća. Najbolji je primjer rado čitana knjiga Roalda Dahla, koja je 1971. zaživjela u filmu *Willy Wonka i tvornica čokolade* redatelja Mela Sturta i ove godine u Burtonovoj prilagodbi naslovljenoj *Charlie i tvornica čokolade*. Ista priča, slična potka, a po-

prilično različiti pristupi. Stuart je svoj film zamislio kao suvremenu, dozirano subverzivnu bajku, čije je scensko šarenilo izvrsno istaknulo nastup Genee Wildera u naslovnoj ulozi. Burton se pak odlučio na sebi svojstven spoj dječje razigranosti, poigravanja s gotičkom jezom, žestokih valera i psihodeličnih refrena u kojima se ritualno poziva na žrtvovanje maloljetnih grešnica i grešnika. Film za djecu? A zašto ne?!

Uostalom, Burton je najviše oduševio dječju publiku, pa će njegova ekranizacija Dahlova bestsela nakon ovogodišnjega uspješna pohoda po svjetskim kinodvoranama zasigurno postati klasik mnogobrojnih kućnih kina i malih ekrana. Nadalje, dječji su likovi u filmu ne samo duhovito napisani nego i iznimno zrelo odglumljeni. Tim Burton napravio je dobar potez poslušavši prijatelja Johnnya Deppa, koji mu je za ulogu dječaka Charlieja Bucketa predložio maloga kolegu iz *Sna za životom J. M. Barrija*. Redateljsko-glumački tandem još od *Edwarda Škarorukog* u darovitom je Freddieju Highmoreu dobio pouzdanu interpreta dječarca zlatna srca kojemu pozlaćeni kupon u omotu omiljene čokolade omogućiti pustolovinu života. Njemu pustolovinu života, a ostalima gotovo smrt.

To održavanje ravnoteže između razigrane pustolovine i zlurada guranja još zluradije dječice u ponor najbolji je dio Burtonove ekstravagancije. Šećerastim prizorima ni traga, iako filmom doslovce teku rijeke čokolade i rastu stabla sa slatkišima. Da nije moralizatorskoga zgušnjavanja u inače razvučenu epilogu, *Charlie i tvornica čokolade* zaslužio bi epitet filma bez nepotrebnih kompromisa. Međutim, i ovako nije riječ o banalnom djelu. U scenskom smislu ponajmanje. Pritom je već od prvih

kadrova jasno tko sjedi u redateljskom stolcu. Burtonovi lajtmotivi — snježne pahulje, pseudogotika, retrougođaj i dijabolične igracke — nižu se kao u kakvoj tvornici, pri čemu se ističe pravo scenografsko remek-djelo — kuća uboge obitelji Bucket koje se ne bi postidio ni Salvador Dali nadahnut kosim tornjem u Pisi i romanima Charlesa Dickensa.

Glazba je također jedan od ključnih sastojaka filma. Skladao ju je redatelj suradnik Danny Elfman, dok je tekstove pjesama napisao sam Roald Dahl. Pjevačke dionice omanjih Oompa Lompa akrobatski održavaju spomenutu ravnotežu vrckavo objašnjavajući *sudbinu kletu* svakog od Charlijevih suparnika i — suparnica u natjecanju za glavnu nagradu u tvornici Willyja Wonke. Pohlepna Veruca, samodopadna Violet, nezasićni Augustus i nasilni Mike nemaju, jasno, šanse u nadmetanju s andeoskim Charliejem, ali su njihovi tumači Julia Winter, AnnaSophia Robb, Philip Wiegratz i Jordan Fry, jednako uvjerljiv i kao i Freddie Highmore. U pojedinim scenama i uvjerljiviji, te je ovo film koji glumački nije spao na jedno slovo. Da li se Johnny Depp među tolikom djecom pogubio? Uglavnom ne. I on svoj lik napinje do ruba karikature, ali ga nikad ne prelazi. Deppov se Willy Wonka — frejdistički introvert porculanskoga tena kojemu je otac zubar zabranjivao slatkiše — u mnogo čemu razlikuje od Wilderova zabavljača i upravo je to Burtonova dobrodošla *differentia specifica* u odnosu na Stuartov prethodnik.

Istodobno nježan i nemilosrdan, film *Charlie i tvornica čokolade* nije šećerna tabla. Ova čokolada doista ima okusa. Svidao vam se on ili ne.

Boško Picula

MRAČNE VODE

Dark Water

SAD, 2005 — pr. Post No Bills Films, Pandemonium Productions, Touchstone Pictures, Vertigo Entertainment, Doug Davison, Roy Lee, Bill Mechanic; izv.pr. Ashley Kramer — sc. Rafael Yglesias prema romanu Kôjija Suzukija; r. WALTER SALLES; d.f. Alfonso Beato; mt. Daniel Rezende — gl. Angelo Badalamenti; sgf. Thérèse DePrez; kgf. Michael Wilkinson — ul. Jennifer Connelly, John C. Reilly, Tim Roth, Dougray Scott, Pete Postlethwaite, Camryn Manheim, Ariel Gade, Perla Haney-Jardine — 105 min — distr. Continental

Majka i kći useljavaju se u derutnu stambenu zgradu te postaju metom nemirnoga duha.

U tri godine protekle otkako se *Krug* (2002) od osuvremenjene japanske sablasne priče pretvorio u osvježene američke gotike, američke prerade J-horrora sve su se više vraćale korijenima: *Krug 2* (2005) režirao je izvorni japanski redatelj Hideo Nakata, dok je *The Grudge* (2004) imao i izvornoga japanskog redatelja, Takashija Shimizua, i bio smješten u Japan. Najnoviji film iz niza, *Mračne vode*, zatvara krug: smješten je u New York, scenarij je pre-radio vrsni pisac Rafael Yglesias (*Neustrašivi* 1993), a režija je povjerena Brazilcu Walteru Sallesu (*Dnevnik Che Guevare*, 2004). Sve veze s Japanom time su iznova odsječene, a pedigree autorskoga tima najdojmljiviji je u spomenutom nizu. Budući da je japanski izvornik *Honogurai mizu no soko kara* (2002, u Americi znan također kao *Dark Water*, a u nas kao *Zlo*) na glasu kao najuspješniji J-horror uopće, razumljivo je da su producenti očekivali sličan rezultat na globalnom tržištu.

Dobili su nešto vrlo različito. *Mračne vode* dijele sve bitne sastavnice likova, ambijenta i zapleta s japanskim izvornikom: samohrana majka prisiljena je

useliti se u odbojan stan u koji iz stana kat više kapa tamna voda, koja se uskoro otkriva kao prijetnja njezinoj kćeri. Ali dok japanski film osnovni smisao nalazi u stvaranju nelagode, jeze, a zatim i čiste strave, njegov američki pandan kao da lakonski prelazi preko tih vidova priče. Zašto? Najlakši odgovor glasilo bi da je cijenjenom autorskom timu bilo ispod časti stvoriti film strave i užasa; ipak, imam dojam da je situacija ponešto složenija.

Mračne vode u objema su inačicama film o majčinstvu. Dok japanski pripovijeda o žrtvovanju žene koja odlučuje prijeći u zagrobni svijet kako bi mogla biti majka nemirnu duhu utopljene djevojčice, odrekavši se svoje prave kćeri, protagonistica američkoga kao da već od sama početka jest u limbu između života i smrti. Dahlia (izvršna Jennifer Connelly) nastoji uvjeriti u svoju majčinsku sposobnost ne samo bivšega muža i okolinu nego prije svega samu sebe: dok je bila mala, majka alkoholičarka zapostavljala ju je, i ona sad po svaku cijenu ne želi ponoviti istu grešku. Zapažamo da retrospekcije u kojima pratimo malu Dahliju odgovaraju retrospekcijama koje su u japanskom filmu pratile djevojčicu koja će se utopiti: strukturno, Dahlia jest duh mračnih voda. Njezin put više nije izmirenje s onostranim, nego izmirenje sa samom sobom putem onostranoga.

Kronologija zbivanja daje za pravo zakvu tumačenju: datum zbivanja *flashbacka*, vrijeme glavne radnje i Dahlijina životna dob ne poklapaju se upravo za onoliko godina koliko ima utvarna djevojčica Natas-

ha. Iako se Natasha poklapa s japanskom Mitsuko u većini svojih pojava, stvarni će demoni što progone Dahliju biti racionalne, neumoljive sile izvanjskoga svijeta — od bivšega supruga, preko ljigavog stanodavca, do pokvarenoga domara. Snaga ansambla okupljena u pratećim muškim ulogama daje *Mračnim vodama* snagu jedinstvene rodne dizertacije o samohranom majčinstvu: Roosevelt Island, nikad dosad tako dobro iskorišteni ambijent na domaku Manhattanu, filmu pak pruža prostornu podvojenost u odnosu na Jersey, a i na Dahlijin rodni Seattle. Onostranost tako postaje ravna osamostaljenju u odnosu na suparničkog roditelja, ali i u odnosu na pacifičko mjesto radnje svih J-horrora i njihovih američkih pandana.

Film koji je dovoljno hrabar da ode korak dalje od horora, od roda i od prostora riskira neshvaćanje od strane pobornika dotičnih narativnih modaliteta. Sallesovo djelo velik je žanrovski *crossover*: šteta što je u objavljenoj verziji uočljiva snažna producentska ruka, jer izvornost rukopisa odaje da smo mogli imati posla s malim remek-djelom.

Vladimir C. Sever



PSI LUTALICE

Sag-haye velgard

Iran, Francuska, 2004 — pr. Makhmalbaf Productions, Wild Bunch; izv.pr. Mohamad Ahmadi, Fakhruddin Ayyam — sc. Marzieh Meshkini; r. MARZIEH MESHKINI; d.f. Ebrahim Ghafoori, Maysam Makhmalbaf; mt. Mastaneh Mohajer — gl. Mohammad Reza Darvishi; sgf. Akbar Meshkini — ul. Gol-Ghotai, Zahed, Agheleh Rezaie, Sohrab Akbari, Jamil Ghanazideh, Agheleh Shamsollah, Razeddin Sayyar, Maydeh Gol — 93 min — distr. Discovery

Neposredno nakon rata (borba svjetskih sila protiv talibana, 1996-2001) u Afganistanu situacija je toliko loša, da je jedno od najsigurnijih i najudobnijih mjesta — zatvor. U njemu se nalaze roditelji dvoje glavnih junaka, sedmogodišnje Gol-Ghotai i njezina nešto starijega brata Zaheda. Tata je iza rešetaka završio kao talibanski borac, a mamu je u zatvor smjestio tata, jer se ona, pomislivši da je on mrtav, nakon pet godina njegova izbjivanja udala za drugoga, što je prema afganistanskim običajima i zakonima velik grijeh. Djeca, praktički siročići, snalaze se kako znaju i umiju, a preko noći dopušteno im je spavati u zatvoru s majkom, no jednoga dana to se pravilo promijeni. Da bi dospjeli u zatvor, mališani moraju biti uhvaćeni u krađu, a nadahnuće za zločin pronadu kada u kinu pogledaju De Sicine *Kradljivce bicikla*.

»Ako želite u zatvor, ukradite nešto«, savjet je zatvorskoga čuvara bratu i sestri, beskućnicima osnovnoškolskoga uzrasta koji bi željeli prenoćiti uz svoju zatočenu majku, dijelom zato da budu s njom, dijelom zato što je zatvorska ćelija najsigurnije i najtoplije prenoćište koje si mogu priuštiti. No, u afganistanskom glavnom gradu Kabulu, po završetku rata protiv talibana na početku 21. stoljeća, nije lako završiti u iza rešetaka, pa klinici-zmazanci, čija je jedina imovina odrpana odjeća na njima i gruba vreća koja im katkad služi za



pokrivanje, a katkad za skupljanje grančica koje na obalu nanese rijeka Helmand za prodaju i trampu, nadahnuće za nespretnu krađu pronadu gledajući u kinu klasik *Kradljivci bicikla* Vittoria De Sice. Plan se ostvari djelomično — brat Zahad ukrade bicikl i završi u zatvoru, ali ne u onom u kojem mu je majka, a sestra Gol-Ghotai lupa na vrata majčina zatvora predstavljajući se kao 'sestra kradljivca bicikla'.

Osim dražesne, u sadržaj i temu djelotvorno uklopljene posvete talijanskom neorealizmu (uz izravno upletanje *Kradljivca bicikala*, istaknuto mjesto u filmu zauzima i škotski terijer koji u sjećanje priziva slična psića iz De Sicina *Umberta D.*) — koji se ionako doima temeljnim izvorom nadahnuća većini iranskih filmova nastalih u posljednjih petnaestak godina, a koje smo imali prigodu vidjeti — *Psi lutalice* nude gotovo sve privlačne osobine suvremene iranske kinematografije: djecu kao glavne junake, neodoljivo sirovu neposrednost, jak okus stvarnosne autentičnosti, jednostavnu 'neuređenost' stila i tehnike, neopterećenost zanatskim pravilima kontinuiteta ili rampe, magnetski privlačan minimalizam, šarmantan okus amaterizma, glumu u stilu naturščika, dobrodušnu naivnost,

tragikomično-lirski ugođaj, instinktivnu nekonvencionalnost dramaturgije...

(Isprike čitatelju boljeg pamćenja, koji će uočiti da neumjesno ponavljam riječi iz vlastitog članka Dani iranskog filma objavljena u Ljetopisu br. 42, no kako se /opet prepisujem sama sebe/ iranski filmovi doimaju kao djela redatelja/đaka koji su učili kod istog profesora, većina ih stilski i izvedbeno toliko slični jedan drugome da je ponavljanje u njihovu opisu neizbježno.)

Dojmljiv prikaz svijeta materijalne i moralne bijede koja vlada u tom vremenu i prostoru tek je povremeno narušen prenatravanom namjerom odašiljanja poruke ili 'važne' metafore, no cjelokupan šarm i broj 'trenutaka istine' kakve malokad susrećemo u zapadnjačkim filmovima, uvelike nadvladavaju svaki nedostatak. Iako nije riječ o vrhunskom predstavniku svoje kinematografije kao što su to, primjerice, *Vjetar će nas odnijeti* (1999) Abbasa Kiarostamija ili *Školske ploče* (2000) Samire Makhmalbaf, u predivnim i uznemirujućim *Psima lutalicama* uživati će svi koji su se već zaljubili u iranski film, a oni koji još nisu susrest će se s ponudom kakvu je uistinu teško odbiti.

Janko Heidl

KORNJAČE MOGU LETJETI

Lakposhtha hâm parvaz mikonand

Iran, Francuska, Irak, 2004 — pr. Mij Film Co., Bac Films, Babak Amini, Hamid Karim Batin Ghobadi, Hamid Ghavami, Bahman Ghobadi; izv.pr. Abbas Ghazali — sc. Bahman Ghobadi; r. BAHMAN GHOBADI; d.f. Shahram Assadi; mt. Mustafa Kherqepush, Haydeh Safi-Yari — gl. Hossein Alizadeh; sgf. Bahman Ghobadi — ul. Soran Ebrahim, Avaz Latif, Saddam Hossein Feysal, Hireshe Feysal Rahman, Abdol Rahman Karim, Ajil Zibari — 95 min — distr. Discovery

Kurdski izbjeglički logor u Iraku, neposredno uz granicu s Turskom, uoči američke invazije na Irak. Većinu izbjeglica u logoru čine starci i djeca koji, čekajući navodne spasitelje Amerikance, podjednako strahuju od Saddama i od turskih vojnika s druge strane granice. Dok odrasli izvađene mine i prazne topovske čahure preprodaju službenicima UN-a, spretnija djeca se u preživljavanju snalaze na različite načine. Među njima je i 13-godišnji Soran zvan Satelit, dječak koji svojim sunarodnjacima instalira satelitske antene, pomoću kojih se prate programi američkih TV postaja. Kad se u naselju pojavi Satelitov vršnjak Hengov, dječak bez ruku izuzetno vješt u deaktiviranju mina, Satelit će zaključiti da mu pridošlica ugrožava status, ali se i zaljubiti u njegovu sestru Agrin, šutljivu djevojčicu koja brižno skrbi o slabovidnu djetetu.

Već gotovo dva desetljeća, još od 1989. godine i svjetskog uspjeha filma *Gdje ti je kuća, prijatelju?*, snažne drame koju je danas glasoviti redatelj Abbas Kiarostami snimio dvije godine ranije, iranska kinematografija ubraja se među najzanimljivije i najpotentnije svjetske kinematografije. Stege nametnute filmašima nakon narodne revoucijske 1979. godine, kada je izraziti fundamentalist ajatolah Homeini zasjeo na tron *svrgnutog*, prozapadno orijentiranog no nedemokratskog šaha Reze Pa-

hlavija, iranske su redatelje prisilile na snimanje etički i ideološki neupitnih, praktički propagandnih filmova čiji je zadatak bio, uz donekle toleriran autorski pečat i blagu društvenu kritičnost, promicanje afirmativnih i vjerski podobnih društvenih vrijednosti. Daroviti redatelji poput Jafara Panahija (*Bijeli balon*), Majida Majidija (*Djeca raja*) i autora ovog filma, Kurda Bahmana Ghobadija, Kiarostamijeva asistenta i potpisnika nagrađivanih ostvarenja *Pjesme moje domovine* i *Vrijeme pijanih konja* (za režiju kojeg je u Cannesu 2000. godine osvojio *Zlatnu kameru* za najboljeg debitanta), propisanim su normama doskočili pribjegavanjem naturalističkom, gotovo dokumentarističkom redateljskom prosedeu, radu s naturščicima, tematiziranjem svakodnevice tzv. malog čovjeka i nizgled neobveznijih (nepolitičnijih) dječjih priča, kroz čije se opore, izuzetno tjeskobne i nerijetko tragične sudbine ocrtava sumorna stvarnost današnjeg Irana. Zbog svega navedenog iranski se film, dobrim dijelom s pravom, često uspoređuje s talijanskim neorealizmom.

Rođen 1969. godine u mjestu Baneh u iranskom Kurdistanu, Bahman Ghobadi je ideju za svoj treći film dobio tijekom snimanja *Pjesama moje domovine*, kada je u Bagdadu bio svjedokom tragičnih posljedica američke invazije na Irak. Nesreća koju je tada čitao na licima siromašne bagdadske djece, svakodnevnih žrtava posijanih mina, motivirala ga je da priču svog antirat-

nog filma smjesti uz minsko polje, te da se pozabavi sudbinom te djece.

Premda je riječ o iransko-iračkoj koprodukciji, *Kornjače mogu letjeti* su zbog svoje tematike, Ghobadijeva podrijetla i jezika kojim se u filmu govori, uistinu kurdski film kojim se redatelj pridružuje svom cijenjenom sunarodnjaku Yilmazu Guneyu. Iako se na prvi pogled može steći dojam da je pred nama kalkulantsko ostvarenje kojim Ghobadi, izrazito tamnim tonovima slikajući tragične sudbine svojih malodobnih protagonista ali ne bježeći ni od subverzivnih crnohumornih detalja (poput sekvence u kojoj Satelit američku propagandu prenosi svojim sunarodnjacima, prilikom čega, dijelom zbog nerazumijevanja engleskog a dijelom i namjerno, i sam laže i iskrivljava informacije), prokušanim metodama želi izazvati emocije i naklonost gledatelja, taj je dojam najvećim dijelom pogrešan. *Kornjače mogu letjeti* inteligentno su, promišljeno i izuzetno angažirano djelo većinom oslobođeno patetike, film zrelog autora čije buduće naslove valja pozorno iščekivati.

Josip Grozdanić



BRIŽNI VRTLAR

The Constant Gardener



Velika Britanija, 2005 — pr. Potboiler Productions Ltd., Scion Films Limited, UK Film Council, Simon Channing-Williams; izv.pr. Jeff Abberley, Julia Blackman, Gail Egan, Robert Jones, Donald Ranvaud — sc. Jeffrey Caine prema romanu Johna le Carréa; r. FERNANDO MEIRELLES; d.f. César Charlone; mt. Claire Simpson — gl. Alberto Iglesias; sgf. Mark Tildesley; kgf. Odile Dicks-Mireaux — ul. Ralph Fiennes, Rachel Weisz, Hubert Koundé, Danny Huston, Daniele Harford, Packson Ngugi, Damaris Itenyo Agweyu, Bernard Otieno Oduor — 129 min — distr. Discovery

Justin Quayle britanski je diplomat u Keniji čija je mlada supruga Tessa upravo pronađena ubijena zajedno sa svojim prijateljem dr. Arnoldom Bluhmom. I dok do potresena Justina dolaze priče o ženinoj nevjeri i zločinu iz strasti koji je počinio njezin navodni ljubavnik, sve je jasnije da je Tessa stradala zbog svog angažmana oko otkrivanja koje farmaceutske kompanije stoje iza testiranja opasnih lijekova na siromašnim Kenijcima. Justin odlučuje sam istražiti slučaj.

Čijeli jedan kontinent kao laboratorij za testiranje lijekova. Tisuće ljudi kao pokusni kunići pohlepnom multinacionalnim kompanijama. Pohlepa i licemjerje mjerodavnih, koji zatvaraju oba oka na stradanje nevinih. I — dvoje ljudi koji su se unatoč brojnim suprotnostima zavoljeli riskirajući vlastite živote za ono u što vjeruju. Doslovce do posljednjega daha.

Isječci su to iz filma *Brižni vrtlar*, čija se premijera itekako iščekivala s obzirom na to tko mu je redatelj. To je Brazilac Fernando Meirelles, čiji je *Božji grad* iz 2002. s punim opravdanjem zavrijedio titulu jednog od najboljih svjetskih filmova s početka 21. stoljeća. Iako je Meirelles u priči o favelama Rio de Janeiroa zasićenima nasiljem i kriminalom

vješto složio već dobro znane motive, *Božji grad* oduševio je jedinstvenom sinergijom priče, slike i stila. Sličan se spoj očekivao i od *Brižnog vrtlara*, tim više jer se redatelj i ovaj put našao na terenu koji je tako snažno i suptilno opisao. Sirotinjske četvrti Rija zamijenili su još jasniji uvjeti života na rubovima Nairobija. Organizirani kriminal pod paskom psihopata prerastao je u međunarodnu zavjeru i multimilijunske poslove. A promatrač i zatim pokretač događaja od mladog je brazilskog fotografa postao podjednako samozatajni britanski diplomat čija je žena brutalno ubijena.

Iako *Brižni vrtlar* nije ponovio eksplozivnu smjesu sirovosti i ljepote *Božjeg grada*, novi je Meirellesov film, premda zakotčeniji, opet iznadprosječno djelo. Od sama početka i prvih kadrova u kojima Ralph Fiennes kao nižerangirani britanski diplomat u Keniji prima paralizirajuću vijest o smrti voljene supruge. Film je prilagodba knjige Johna le Carréa i nedvojbeno je jedna od najboljih ekranizacija tekstova slavnoga pisca špijunskih romana. Uz pomoć scenarista Jeffreyja Cainea, Meirelles se odlučio za nepravocrtnu naraciju. Kudikamo manje skokovitu od ranijega filma, ali i dalje dovoljno dinamično složenu da sve do katarzične završnice pristiže jedan po jedan ključni dio zamišljenoga mozaika. Pritom priča teče na nekoliko razina. Na ljubavnom, na političkom i na kriminalističkom. Sve te razine tijekom filma efektno mijenjaju položaje i međusobne udaljenosti, pa likovi ili s lakoćom prelaze s jedne na drugu, ili se figurativno nalaze unutar razlike potencijala kojima će kad-tad poteći struja.

Meirelles je najuvjerljiviji upravo u tome što su njegovi likovi na svim razi-

nama itekako relevantni. Središnji par — spomenuti diplomat i njegova neusporedivo srčanija supruga — bezuvjetni su ljubavnici koji također bezuvjetno tragaju za presudnim odgovorima i odgovornima. Ona za trovačima kenijske sirotinje, a on za njezinim ubojicama. Njihova je ljubav iskrena, uvjerljiva i gotovo opipljiva. Veoma je plastičan i politički kontekst zbivanja. U Africi se doista događaju nezamisliva kršenja prava čovjeka, pri čemu potka o bjelovjerskim farmaceutskim tvrtkama koje eksperimentiraju na ljudima žrtvujući ih *de facto* uz pomoć mjesnih vlasti, ima pokriveno u svakodnevnim vijestima. Napokon, Meirelles je oživio i fineze Le Carréovih književnih zamisli, pa istraga zločina u filmu nije ništa manje napeta i argumentiranija negoli u predlošku.

Svem tome treba dodati izvrstan rad snimatelja Césara Charlonea. Redatelj suradnik iz *Božjeg grada* i ovdje je pravi slikar. Prigušene boje, mrvičasta struktura i izvanvremenski krajolici afričke prirode, naglašavaju Meirellesovu želju da osim kroz likove i događaje priča i onim što ih okružuje. U tom kontekstu glavni su glumci na najbolji način iskoristili svoje prilike.

Ralph Fiennes i Rachel Weisz u ulogama Justina Queylea i njegove supruge Tesse u punom su smislu riječi opravdali redateljevo povjerenje. Utjelovivši krilaticu o suprotnostima koje se privlače njih su dvoje generirali optimalnu dozu emocija, strasti i fatalizma bez kojih se dobar zaplet o ljubavi i politici ne može ni zamisliti. Dodaju li se njihovim interpretacijama i nastupi ostataka glumačke ekipe, Meirellesov je debi na engleskom jeziku potvrda da *Božji grad* nije bio slučajnost.

Boško Picula

GOSPODAR RATA

Lord of War



SAD, 2005 — pr. Ascendant Pictures, Endgame Entertainment, Entertainment Manufacturing Company, Reeleys Film (SA Production Facilitator), Rising Star, Saturn Films, VIP 3 Medienfonds, Nicolas Cage, Andy Grosch, Andrew Niccol, Chris Roberts, Teri-Lin Robertson, Philippe Rousselet; izv.pr. Bradley Cramp, Christopher Eberts, Fabrice Gianfermi, Gary Hamilton, Michael Mendelsohn, Andreas Schmid, James D. Stern — sc. Andrew Niccol; r. ANDREW NICCOL; d.f. Amir M. Mokri; mt. Zach Staenberg — gl. Antonio Pinto; sgf. Jean-Vincent Puzos; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Nicolas Cage, Bridget Moynahan, Jared Leto, Shake Toukmanian, Jean-Pierre Nshanian, Jared Burke, Jasper Lenz, Ian Holm — 122 min — distr. Blitz

Zaključivši da metak u politici odlučuje brže od izbornih glasova, ukrajinski Amerikanac Yuri Orlov još je kao mladić odlučio obogatiti se trgovinom oružjem. Nikad ne pitajući za nacionalnost ili ideologiju kupca, ubrzo je razgranao posao te za pomoćnika odabrao svoga nesigurnog brata Vitalija. No, nedugo nakon što je oženivši prelijepu Avu Fontaine ostvario davni san, shvatio je da mu se život polako počinje pretvarati u noćnu moru.

Počevši od uvodne špice, tijekom koje pratimo sve faze tvorničke izrade metka koji će, nakon ilegalna transporta u neku trećesvjetsku državicu, završiti u čelu nekog prokrijumčarenim kalašnjikovom naoružana gerilca, jasno je da je *Gospodar rata* scenarista i redatelja Andrewa Niccola (redatelja *Gattace* i autora scenarija za Weirov *Trumanov show*) dinamična i angažirana satirična drama čiji ubojiti crnohumorni žalac, jednako kao i ilegalno oružje koje Yuri Orlov preprodaje vješto mijenjajući zastave i teretne listove, uistinu nikoga ne šteti. Odrastajući u obitelji skromnih ukrajinskih imigranata koji su se, stigavši u bruklinški Brighton Beach (četvrt koja je zbog velika broja ruskog

stanovništva prozvana Malom Odesom), iz pragmatičnih razloga odlučili predstavljati Židovima, Yuri je vrlo brzo shvatio da se poštenim načinom života nikad neće maknuti s društvenoga dna. Odlučivši se baviti krijumčarenjem oružja, zaključio je da će jedina vojska s kojom nikad neće trgovati biti Vojska spasa te da uistinu nema smisla potencijalnim klijentima zavirivati u putovnicu ili partijsku knjižicu. No, nije mogao (odnosno vjerojatnije nije želio) znati da će ga takav način razmišljanja i širenje poslova naposljetku odvesti u osobnu i obiteljsku tragediju.

Čim mu se učinilo da je ženidbom s privlačnom Avom Fontaine dotaknuo nebo, njegov skori pad bio je neizbježan. Donekle predvidljivo, Yurijevo posrtanje započinje nakon što odluči iskoristiti raspad Sovjetskog Saveza i obogatiti se na račun vlastite zemlje, nastavlja se kad postane prisilni sudionik ubojstva svog konkurenta Simeona Weisza, da bi ga neizravno uzrokovana smrt vlastitoga brata Vitalija bacila na koljena. Kad ga na kraju Ava odluči napustiti i odvesti sina, Yuri je ruševina i moralna ništarija koju na životu, paradoksalno, održavaju još samo autodestruktivni nagoni i cinizam. *Gospodar rata*, kako mu podrugljivo tepa liberijski diktator Baptiste, ne uspijeva više nadzirati ni vlastitu sudbinu.

Uz pretjeranu sklonost da kroz usta protagonista (vrlo solidni Nicolas Cage u ulozi u kojoj je teško zamisliti drugoga holivudskog glumca) objašnjava stvari koje su gledateljima ionako jasne, ključni nedostatak Niccolova filma leži u redateljevoj odluci da posljednju trećinu djela začini nepotrebnim i odveć doslovnim moraliziranjem, te pretvori u odveć konvencionalnu obiteljsku dramu. K tome, završni razgovor Yurija i uporna Interpolova agenta Valentinea, tijekom kojega krijumčar agentu grubo u lice saspe neke istine o američkoj vanjskoj politici, lažnom humanizmu i poslovima koje vlada obavlja ispod stola (činjenicama koje Yuriju i nakon potpuna sloma daju osjećaj važnosti i ostavljaju makar privid smislenosti vlastitog života), dijelom se doima poput Niccolova alibija, cinične i razmjerno trivijalne kritike politike svake vladajuće garniture u Bijeloj kući.

Dakle, premda film u posljednjoj trećini donekle gubi dah, u cjelini riječ je o angažiranom ostvarenju čije su vrline uvjerljivi glumački nastupi i odlična fotografija iskusna Amira Mokrija. A od srednjostrujaškoga holivudskog ostvarenja s Nicolasom Cageom u glavnoj ulozi bilo bi nepristojno očekivati više.

Josip Grozdanić

SNIVAJ, ZLATO MOJE

Hrvatska, 2005 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Inter Film, Ivan Maloča — sc. Hrvoje Hitrec; r. NEVEN HITREC; d.f. Stanko Herceg; mt. Slaven Zečević — gl. Darko Hajsek; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Željka Franulović — ul. Ljubomir Kerekeš, Ivan Glowatzky, Ines Bojanić, Alan Malnar, Frank Kos, Vlatko Dulić, Višnja Babić, Ksenija Marinković-Ugrina, — 110 min — distr. Blitz

Ranih 40-ih godina prošlog stoljeća, u zagrebačkoj četvrti Trešnjevka, Drugi svjetski rat gotovo se i ne osjeća. Da roditelji dječaka Tomice Škrinjara u kući ne skrivaju talijanskoga dezertera, da njegova teta ne ljubuje s njemačkim vojnikom te da Tomičinu igru s djevojčicom Janjom napadom na ustašku ophodnju s vremena na vrijeme ne omete poneki ilegalac, trešnjevčki mališani ne bi ni znali što je rat. Ipak, tijekom sljedećih desetak godina, dok Tomica bude doživljavao prvu romansu i prvo ljubavno razočaranje, Trešnjevka će doživjeti velike promjene, a njegova obitelj osjetiti posljedice očeva sudjelovanja u ratu na pogrešnoj strani.

Slabim cjelovečernjim igranim privijencem *Bogorodica* iz 1999. tada 32-godišnji redatelj Neven Hitrec gledatelje je uspio uvjeriti u barem dvije činjenice. Uz to što je bilo očito da je riječ o filmski pismenu autoru, vještu u kompoziciji kadra i preglednu izlaganju filmske priče, bilo je razvidno i da se Neven nije uspio izvući ispod ideološke kabanice oca Hrvoja, autora kulturnih *Smogovaca*, koji se, opijen sirenskim zovom politike, tijekom 90-ih prometnuo u gorljiva nacionalista i rigidna desničara. Hitrecov drugi film, trinaest milijuna kuna skupa i sa pet *Zlatnih arena* ljetos u Puli nagrađena ekranizacija tri godine stara romana *Još Hrvatska ni propala* karikaturista i haiku pjesnika Ivana Pahernika, benigna je nostalgična humorna kronika tipične za-



grebačke obitelji i eskapistička slika (poslije)ratnog Zagreba namijenjena ponajprije ljubiteljima Golikova remek-djela *Tko pjeva zlo ne misli* i novinskih kolumni Zvonimira Milčeca. Riječ je o djelu koje sjetno priziva malograđanski agrarni duh staroga Zagreba, vrijeme licitarskih srdaca, bogobojaznih, raspjevanih i širokogrudnih glasača Mačekova HSS-a, dobrodušnih i naivnih tradicionalista koje će, koliko se god pokušavali držati po strani i sačuvati privid normalna života, tijekom povijesti i gruba svakodnevnica nemilosrdno sažvakati i ispljunuti.

Na žalost, Neven Hitrec ipak nije Krešo Golik, Federico Fellini ili Jiří Menzel, pa je njegova slika staroga Zagreba saharinska pastorala kojoj nedostaje topline i stvarnih emocija te čiji se humor uglavnom svodi na ne osobito duhovite dječje komentare i nekoliko odavno potrošenih gegova Danka Ljuštine. Držim, međutim, da je scenarist Hrvoje Hitrec u film svoga sina ipak uspio prošvercati određeni ideološki prtljag. Naime, iako Trešnjevčani tijekom rata prikupljaju novac za pomoć crvenima, te povremeno čitaju obavijesti o strijeljanjima, opreka ratnog (viđena nevinim očima djece) i poslijerat-

noga Zagreba dolazi do izražaja. Dok raspoloženi radnici tijekom rata vrijeme provode u bezbrižnu pjevanju ustaških pjesama, a bezazleni redarstvenik sudjeluje u svakoj veselici susjeda, nakon 1945. pjesma naglo zamire, a gledateljima se implicitno sugerira da je redarstvenik, ne uspjevši na vrijeme skinuti crnu odoru, nestao kao vjerojatna žrtva komunističkoga terora. Nakon što nestane još poneki nepoćudni susjed (Božidar Orešković) obitelji Škrinjar, Tomičinu baku nekoliko godina poslije sruši tramvaj, a otac mu skonča uništen alkoholom i progonom narodne vlasti. Autori filma time nam šalju prilično jasnu poruku da razdoblje vladavine crvenih i tehnološki napredak Trešnjevci, Zagrebu i čitavoj Hrvatskoj nisu donijeli gotovo ništa dobra.

Ipak, zanemari li se spomenuta ideološka izmaglica, i završnica s nepotrebno pridodanom tragikom, čime se odveć doslovno naglašava protagonistovo sazrijevanje i gubljenje djetinje nevino- sti, *Snivaj, zlato moje* solidna je humorna romantična melodrama koje se Neven Hitrec nema razloga stidjeti.

Josip Grozdanić

NAVRAT-NANOS

Horem pádem

Češka, 2004 — pr. Česká Televize, Total HelpArt T.H.A., Ondrej Trojan; izv.pr. Milan Kuchynka — sc. Jan Hřebejk, Petr Jarchovský; r. JAN HREBEJK; d.f. Jan Malír; mt. Vladimír Barák — gl. Ales Brezina; sgf. Milan Bycek; kgf. Katarina Bieliková — ul. Petr Forman, Emília Vášáryová, Jan Tríska, Ingrid Timková, Kristyna Boková, Jirí Macháček, Natasa Burger, Jaroslav Dusek — 108 min — distr. Intercom-Issa

Otkriće napuštenog djeteta čitav niz likova dovest će u raznorazne tragikomične situacije.

Redatelj Jan Hřebejk (1967) i njegov stalni scenarist Petr Jarchovský (1966), kojega Hřebejk drži potpuno ravnopravnim koautorom, prošle su godine s filmom *Navrat-nanos* potpuno dominirali na dodjeli nacionalnih nagrada, osvojivši *Češkog lava* za najbolji film, režiju, scenarij, glavnu žensku ulogu (Emilia Vášáryová), pa i filmski plakat uz još devet nominacija. Time su ponovili uspjeh svojega do sada najboljeg ostvarenja *Moramo si pomagati* (2000) koji je uz to bio i nominiran za *Oscara* za najbolji strani film. Taj je film i u našim kinima imao zapažen uspjeh, a njegovi autori i nekoliko njihovih ostalih, također međunarodno i nacionalno nagrađivanih, filmova imali smo prilike vidjeti i na malim ekranima i uvjeriti se

da su autori vrlo uspješno nastavili tradiciju češkoga filmskog humora efektnog miješanja komedije i drame u prikazu sudbine običnih ljudi u neobičnim okolnostima, koji su međunarodno afirmirali Jiří Menzel i Miloš Forman šezdesetih godina, kada su Hřebejk i Jarchovský rođeni.

Po slojevitosti priče i brojnosti podjednako važnih likova u ocrtavanju tamnih strana suvremenoga češkog društva, posebice nasilja nogometnih navijača, rasizma i prijevara *Navrat-nanos* njihov je očito najambiciozniji film. Početni je zaplet vezan uz dvojicu vozača koji švercaju indijske imigrante, no u brzom nastojanju da ih se riješe ostaje im u kamionu dojenče. Njega će kupiti žena (tumači je slovenska glumica Natasa Burger) koja ne može zanjati, ali očajnički želi dijete, a ne smije ga legalno posvojiti jer njezin suprug ima kriminalni dosje kao nasilni nogometni navijač. Njihova se sudbina dotiče s obitelji profesora Horeckog (Jan Tríska), čijim je odnosima posvećen veći dio filma. Naime, u traženju izgubljena djeteta očajnoj Indijki pomaže Hana, žena s kojom profesor živi (Ingrid Timková) i ima osamnaestogodišnju kći (Kristyna Boková). Profesor ima tumor na mozgu i mora na vrlo opasnu operaciju, pa nastoji prije toga riješiti svoju obiteljsku situaciju. Tako se želi razvesti od žene (Vášáryová) koju nije vidio dvadeset godina, pa priprema obiteljski skup na koji prvi put iz Australije dolazi i sin iz toga braka Martin, kojega tumači sin Miloša Formana Petr, što je svojevrstna posveta autora slavnim prethodnicima. Upravo je sekvenca tog obiteljskog susreta — dodatno komplici-

rana time što je Hana bila Martinova djevojka do njegova bijega iz domovine — redateljski i glumački virtuozan nastavak tradicije češkoga filmskog humora. Njezinu visoku vrijednost ipak narušava dojam stanovite konstruiranosti tolikih elemenata na rubu vjerojatnosti u okvirima jedne obitelji — u jednom se trenutku čak pojavljuje dvojba nije li Martinova sestra zapravo njegova kći, a i prevelik je dio posvećen raspravi o strancima, u kojoj za razliku od ostalih legalna supruga, koja ima problema i s alkoholom, pokazuje rasiističku netrpeljivost jer živi u četvrti koju većinom nastanjuju Cigani i imigranti. A i isprepletanje sudbina različitih skupina likova, koliko god vješto redateljski (posebno u odnosu na ritam filma) bilo izvedeno, ponekad djeluje kao da su autorima tema i 'poruke' bitniji od samih pojedinaca.

Taj nemali nedostatak ipak prikriva iznijansirana motivacija protagonista i njihova životna uvjerljivost za koju su zaslužni i sjajni glumci, među kojima se posebno istaknuo Jiří Macháček u naj-složenijoj, a time istodobno i najtežoj ulozi nasilna navijača sklona rasizmu koji uzalud nastoji promijeniti život i pokazati svoje pozitivne strane, posebice nakon što mu supruga žudnju za djetetom ispunjava ilegalnom kupnjom obojenoga dječčića, no koji nakon odbacivanja iz očaja postaje još gori no što je bio. To je čini se bilo dovoljno za uspjeh *Navrat-nanos* ne samo u domovini nego i u znatna broja uglednih svjetskih kritičara, pa zato — iako ovaj film zaostaje za njihovim najvrednijim ostvarenjima — on ipak ne dovodi u pitanje mjesto Hřebecka i Jarchovskog u vrhu suvremene češke kinematografije.

Tomislav Kurelec



KAVA I CIGARETE

Coffee and Cigarettes



SAD, Japan, Italija, 2003 — *pr.* Asmik Ace Entertainment, BIM, SmokeScreen Inc., Jason Klioit, Demetra J. MacBride, Rudd Simmons, Jim Stark, Birgit Staudt, Joana Vicente — *sc.* Jim Jarmusch; *r.* JIM JARMUSCH; *d.f.* Tom DiCillo, Frederick Elmes, Ellen Kuras, Robby Müller; *mt.* Jim Jarmusch, Terry Katz, Melody London, Jay Rabinowitz — *gl.* Richard Berry, Tom Waits; *sgf.* Dan Bishop, Mark Friedberg, Tom Jarmusch — *ul.* Roberto Benigni, Steve Buscemi, Iggy Pop, Tom Waits, Cate Blanchett, Alfred Molina, Steve Coogan, Bill Murray — 95 min — *dist.* Discovery

Niz vinjeta koje kao zajednički motiv dijele kavu i cigarete uz koje se okupljaju likovi.

●mnibus već desetljećima nije mamac za publiku, a ako se sastoji od desetak crno-bijelih kratkih filmova u kojima fabula nije bitna, gdje se malo koji od brojnih glumaca (od kojih su neki poput Roberta Benignija, Billa Murrayja, Cate Blanchett ili glazbenih zvijezda Iggyja Popa i Toma Waitsa poznati našim gledateljima) pojavljuje u više od jedne sekvence kojima je poveznica jedino situacija — razgovor uz kavu (ponekad i čaj) i cigarete, gotovo je nezamislivo da će se takvo djelo naći na našem kinorepertoaru. Za iznimku je vjerojatno zaslužna pozornost koju je ove godine autor *Kave i cigareta*, najpoznatiji američki nezavisni filmaš Jim Jarmusch, privukao osvajanjem kanske *Velike* (tj. druge) nagrade sa *Slomlje-*

nim cvijećem. Taj se film u nas pojavio nešto prije *Kave i cigareta* i dugo zadržao na repertoaru. On je po ipak važnu mjestu fabule i načinu njezina organiziranja prihvatljiv ljubiteljima *mainstreama*, iako u tretiranju likova i stvaranju situacija sadrži sve bitne odrednice Jarmuscheva stila, koji je u možda najčišćem obliku vidljiv baš u *Kavi i cigaretama*, sastavljenim od zasebnih kratkih filmova snimanih od 1986. do 2003. S jednim od njih (onim u kojem nastupaju Iggy Pop i Tom Waits) Jarmusch je 1993. osvojio i *Zlatnu Palmu* (za kratki film) u Cannesu.

I u toj sekvenci on se kao i uvijek trudi da stvori naizgled tipičnu svakodnevnu situaciju, pa tako vidimo dva neugledno odjevena tipa koji pričaju o kvaliteti kave koju piju u otrcanom kafiću i kako su se ostavili pušenja, a sada mogu i zapaliti cigaretu, a da to ništa ne znači, i usput nešto spomenu o mogućoj poslovnoj suradnji. Čak i u oblikovanju te scene redatelj nastoji stvoriti dojam kao da je riječ o gotovo privatnom filmskom zapisu, ali je za stil još bitnije da tu običnu i prepoznatljivu scenu destruiira mnogim elementima koji su s njom u potpunoj suprotnosti. To je ponajprije činjenica da je riječ o dvjema zvijezdama koje se ponašaju 'normalno', ali i to je opet dovedeno u pitanje početnom primjedbom Iggyja Popa o tome zašto ga je Waits pozvao na lošu kavu na mjesto gdje u *jukeboxu* nema Waitsovih pjesama, a nakon razgovora u kojem se zapravo ništa nije dogodilo i odlaska sugovornika Waits prvi put pogleda što *jukebox* nudi i ustanovi kako nema ni Iggyjevih pjesama, što je efektna poenta za kraj.

Uobičajene situacije koje je gledatelj spreman prihvatiti kao 'normalne' razgrađuju se detaljima koji ih prikazuju u drukčijem svjetlu i tako dovode publiku u dvojbu da li je uobičajen način njihova pukog registriranja opravdan, a time i u stanje u kojem neočekivana poenta dovodi do svojevrsna filmskog pandana Brechtovu kazališnom efektu otuđenja. To je u nekim sekvencama dovedeno do apsurdna — primjerice kada Roberto Benigni ode na zakazani termin kod zubara umjesto svoga sugovornika koji se plaši ili kada mladić priča djevojci o Teslinim otkrićima, a ona se samo smješka (gledatelju se čini bez ikakva razumijevanja i sa stanovitim prezirom prema takvu načinu upućavanja) da bi svojim primjedbama na kraju pokazala da o Tesli zna više od njega. Takva struktura ne samo ovog nego i gotovo svih Jarmushevih filmova nije samo nastojanje da se zapanji gledatelja nego i bitna odrednica njegova stila, a i svjetonazora za čije razumijevanje može poslužiti i njegova izjava — »*Nastojim ne poštivati pravila. Zdravije bi bilo da živimo u potpunoj anarhiji. Spasonosno bi bilo razbiti konvencije koje prisiljavaju ljude da misle na isti način.*« Ipak, unatoč verbalnom zalaganju za anarhiju, on se ipak vrlo dosljedno i čvrsto drži svojih stilskih i svjetonazorskih odrednica, koje mnoge gledatelje navode na konstataciju kako je baš u njegovim filmovima prikazana 'ona prava Amerika', iako je zapravo riječ o vrlo subjektivnom i stiliziranom viđenju njegove zemlje, koje svoju argumentiranost nalazi ponajprije u vrlo osobnom filmskom izričaju koji ga i čini jednim od najzanimljivijih suvremenih američkih filmaša.

Tomislav Kurelec

ŽIVOT I SMRT PETER SELLERSA

The Life and Death of Peter Sellers



SAD, Velika Britanija, 2004 — pr. HD Vision Studios, Home Box Office (HBO), BBC Films, Company Pictures, DeMann Filmed Entertainment, Labrador Films, Simon Bosanquet; izv.pr. Freddy De Mann, George Faber, Charles Pattinson, David M. Thompson — sc. Christopher Markus, Stephen McFeely prema knjizi Rogera Lewisa; r. STEPHEN HOPKINS; d.f. Peter Levy; mt. John Smith — gl. Richard Hartley; sgf. Norman Garwood; kgf. Jill Taylor — ul. Geoffrey Rush, Charlize Theron, Emily Watson, John Lithgow, Miriam Margolyes, Peter Vaughan, Sonia Aquino, Stanley Tucci — 126 min — distr. Blitz

BBC-ev glumac u radiodramama Peter Sellers unatoč popularnosti želi postići više. Na nagovor majke odvaži se prijaviti na audiciju za film hineći da je postariji ratni veteran. Oduševljena njegovom preobrazbom agentica mu ponudi posao kojim će daroviti komičar na velika vrata ući u britansku kinematografiju. No, teret slave i zanemarivanje obitelji učinit će svoje: Sellers će se neprestance nalaziti između umjetničkih trijumfa i teških neuroza koje će mu zagorčati život.

Život Petera Sellersa nije bio lak. Život njegovih bližnjih još teži. Pred svijetom i obožavateljima neodoljivi šarmer i komičar, a unutar vlastitih zidova i psihičkih stranputica labilna i emotivno nezrela ličnost. Tko bi rekao? Upravo je ovaj kontrast u središtu biografske drame *Život i smrt Petera Sellersa*, koja je baš kao i naslovni lik imala poprilično neobičan put. Premijerno predstavljena u službenoj konkurenciji Međunarodnog filmskog festivala u Cannesu 2004, ova se televizijska produkcija, nastala u suradnji BBC-a i HBO-a, veoma brzo našla na malim ekranima za koje je i realizirana. Dobar potez producenata, jer je riječ o uratku koji se ni po čemu ne razlikuje od visokobudžetnih kinonaslova, a u mnoštvu televizijskih

radova itekako odskaače vizualnim rafinmanom.

Taj je odskok nagrađen, među ostalim, s čak devet *Emmyja* i dva *Zlatna globusa*, pa bi se lako moglo pretpostaviti da je u pitanju jedan od najboljih televizijskih filmova u posljednje vrijeme. I da i ne. U prilog prvom govori ambicioznost produkcije koja je imala pokriće i u režiji i u glumačkoj postavi, a u korist drugog nedostatak slojeva pri profilaciji naslovnog lika koji je počesto prikazan u crno-bijeloj tehnici. Unatoč superiornim interpretativnim mogućnostima Geoffreya Rusha pod Sellersovom maskom i krinkama njegovih likova. Naime, film je i zamišljen kao uzaludno traganje za pravim identitetom rasnog i strasnog glumca poput Sellersa, čiji se komičarski dar nadmećao s njegovim emotivnim pražnjenjima i nevjerojatno nezrelim odnosom prema onima koji su ga istinski voljeli. Nema što. Zahtjevne postavke pri portretiranju popularnog glumca koje su pri ekranizaciji nepotrebno reducirane na plus i minus faze. Plus kada je u kadru genijalni imitator, a minus kada se prikazuju (i prokazuju) njegovi lomovi. I unutarnje ravnoteže i odnosa s neposrednom okolinom.

Film je adaptacija knjige Rogera Lewisa, dok je redatelj filma poprilično iznenađenje. To je Stephen Hopkins, čiji minuli rad poput *Predatora 2* i *Izgubljenih u svemiru* nije otkrivao autora spremnog za uprizorenje života (i smrti) jednog od najznačajnijih imena britanskog glumišta posljednjih pola stoljeća. Iako iznenađenje, Hopkins je dao sve od sebe. Film ima poprilično duhovito izvedenu dvostruku pripovjedačku nit: preko prve se nižu najvažniji događaji u Sellersovoj biografiji i filmografiji, a preko druge stižu pomoćni naratori u obliku

Sellersovih bližnjih koje sve odreda tumači Geoffrey Rush. Na taj je način potka o identitetu (Sellers se, naime, stalno pita i propitkuje tko je zapravo: likovi koje tumači ispred kamere ili čovjek iza njihovih kostima i šminke) izvedena dosljedno i efektno. I kao srž filma, i kao njegova scenska izvedenica, pa je u tom smislu Hopkinsovo rješenje jedan od boljih segmenata priče.

Film plijeni pozornost i kao niska pojedinačno prepoznatljivih glumačkih interpretacija. Emily Watson u ulozi Sellersove ponižavane i ostavljene, a zatim osviještene i ohrabrene supruge Anne, zasigurno je vodeće ime ove netipične biografske drame. Glumica je svoj lik izvela bez ikakvog prenemaganja i upadanja u patetiku, te u kontraplanu s Rushem djeluje sugestivnije. Sličan pristup kao Rush — iskričav i dijelom karikaturalan — izabrao je pak John Lithgow u ulozi redatelja Blakea Edwardsa, čiji je serijal *Pink Panther* i omogućio Sellersu da u ogrtaču inspektora Clouseaua postane planetarno slavan. Dodaju li se njima nastupi Charlize Theron u ulozi Britt Ekland, zatim Miriam Margolys kao Sellersove dominantne majke te uvijek pouzdanog Stanleyja Tuccija u liku Stanleyja Kubricka, Hopkinsov je film atraktivni mozaik likova o kojima govori i njihovih uvjerljivih interpreta.

U svemu tome nedostaje manje manirizma kada se radi o samom Sellersu, pri čemu dobru naznaku pravog pristupa daje elegična završnica s opsesivnim nastojanjima središnjeg lika da realizira film *Dobro došli, Mr. Chance*. Jedinštveni je glumac preminuo 1980. ne dočekavši laude za svoj nastup u tom filmu. Peter Sellers bio je zapravo tragi-komičar.

Boško Picula

WALLACE I GROMIT U VELIKOJ POVRTNOJ ZAVJERI

Wallace & Gromit in *The Curse of the Were-Rabbit*



Velika Britanija, 2005 — *pr.* Aardman Animations, DreamWorks Animation, Claire Jennings, Peter Lord, Nick Park, Carla Shelley, David Sproxton; *izv.pr.* Jeffrey Katzenberg, Cecil Kramer, Michael Rose — *sc.* Nick Park, Bob Baker, Steve Box, Mark Burton; *r.* STEVE BOX, NICK PARK; *d.f.* Tristan Oliver, Dave Alex Riddett; *mt.* David McCormick, Gregory Perler — *gl.* Julian Nott; *sgf.* Phil Lewis — *glasovi* Peter Sallis, Ralph Fiennes, Helena Bonham Carter, Peter Kay, Nicholas Smith, Liz Smith, John Thomson, Mark Gatiss — 85 min — *distr.* Blitz

Dobrodušni izumitelj Wallace među najpopularnijim je stanovnicima slikovita britanskog grada. Wallace, naime, vodi tvrtku za istjerivanje proždrljivih zečeva iz vrtova svojih sumještana, koji se svake godine pripremaju za natjecanje u divovskom povrcu. Wallaceove su metode veoma humane u čemu mu pomaže njegov vjerni pas Gromit. No, situacija se zapetlja kada natjecanje ugrozi divovski zec čije je podrijetlo vezano uz Wallaceov pokus.

»Ovo je prvi vegetarijanski film strave«, izjavio je to čuveni britanski redatelj i animator Nick Park pri predstavljanju svoga drugog dugometražnog animiranog filma u karijeri. Točno pet godina nakon što je s *Pobunom u kokošinju*, realiziranom u suradnji s Peterom Lordom, dokazao da njegova animacija pršti originalnošću i duhovitišću neovisno o broju minuta, Park je ove jeseni premijerno prikazao novi cjelovečernji uradak. To je film *Wallace i Gromit u velikoj povrtnoj zavjeri*, koji bi svom autoru nakon tri osvojena Oscara u kategorijama najboljih kratkometražnih animiranih filmova trebao donijeti novu nominaciju, ako ne i statu, naklonjene mu Američke filmske akademije.

No, Parku je podjednako važna naklonost publike koju od 1989. zabavlja svojim najpoznatijim junacima. Otkako

su se prvi put pojavili u animiranim modelima od gline u filmu *A Grand Day Out*, šašavi izumitelj i ljubitelj sira Wallace i njegov znatno prizemljeniji pas Gromit postali su punopravni nastavljači tradicije britanskoga cyničnog humora. Pametna, dvosmislena i uvijek samoironična. Takvim je tipom humora protkana i Wallaceova i Gromitova dugometražna pustolovina, koja je dosta potvrdila da Nick Park ima što reći u sat i pol trajanja filma. I to bez rastezanja, bez prazna hoda i bez vidljivih tragova da su njegovi junaci proizašli iz znatno kraćih pripovjedačkih formi.

Uz neprijepornu redateljsku i animatorsku vještinu rada s modelima od gline, koja je potpomognuta sofisticiranim računalnim zahvatima, za takav je uspjeh redatelju i njegovu suradniku Steveu Boxu, s kojim je zajedno režirao film i napisao scenarij, najvažnije bilo pronaći dobar zaplet. Dobar u smislu da devedesetak minuta filma i sadržajno i vizualno uvijek nosi nešto novo. Park i Box odlučili su se na kombinaciju društvene satire i komedije apsurda, pa ovaj put Wallace i Gromit žongliraju s malograđanštinom, ekološkom (ne)osviještenošću i kompetitivnom isključivošću sredine. To je kontekst, dok sama priča prati Wallaceovu i Gromitovu potragu za divovskim zecom, zapravo vukozecom, koji tamani slikovite gredice natjecatelja na godišnjoj izložbi divovskoga povrcu. Pritom fetišizma ima na sve strane. Neki od najzabavnijih i najskričavijih trenutaka filma tiču se predanosti Wallaceovih (i Gromitovih) sugrađana u uzgoju bizarnih primjeraka svakojakoga povrcu koji u konkretnom mjestu i vremenu znače stvar društvenog ugleda i toliko priželjkivanu samorealizaciju.

Te želje za prestižom nije lišen ni nako hladnokrvni Gromit, koji brižno te toši golemu tikvicu potajno se nadajući glavnoj nagradi. S druge strane, Wallace se nada ruci lijepje (recimo to tako) lady Campanule Tottington, koja je očarana izumiteljevom brigom za životinje, za razliku od drugog proscu, krvoločnoga kicoša Victora Quartermainea. Tu je, dakako, još niz luckastih likova, od mjesnog svećenika do bravurozno osmišljenih zečeva. Treba istaknuti i niz filmskih citata koji, iako im je podrijetlo kristalno jasno, lucidno spajaju sva Parkova nadahnuća koja su ga kao izvorna autora i oblikovala. U tom su smislu prava remek-djelca podsjećanja na Kubrickovu *2001. Odiseju u svemiru* (scena sa zečevima koji levitiraju u usisivaču) i višestruko citirani klasični horor *Frankenstein* s Borisom Karloffom.

Premda se mora priznati da je u posljednje vrijeme sinkronizacija animiranih filmova na hrvatski jezik jedna od najbolje odrađenih zadaća domaćih filmaša, dobro je da je film *Wallace i Gromit u velikoj povrtnoj zavjeri* u ovdašnja kina stigao s izvornim glasovima. Kao što je rečeno, Parkov je i Boxov rad slatko-gorka analiza britanske socijalne stratifikacije, pa je originalna podjela glasova sama po sebi umjetničko djelo. Peter Sallis, koji od prvoga filma posuđuje glas smušenom i dobrodušnom Wallaceu, jednostano je neizostavan, baš kao i u ovom slučaju glasovne akrobacije Helene Bonham Carter kao lady Tottington i Ralpa Fiennesa kao Quartermainea. Gromit, jasno, ne govori, ali je njegov lik u cijeloj priči ključan. Eto još jednog dokaza da je šutnja ponekad uistinu zlato. Ili tikvica, kako se uzme.

Boško Picula

BRAĆA GRIMM

The Brothers Grimm

Češka, SAD, 2005 — pr. Mosaic Media Group, Dimension Films, Summit Entertainment, The Weinstein Company LLC, Reforma Films, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures (MGM), Daniel Bobker, Charles Roven; izv.pr. John D. Schofield, Jonathan Gordon, Chris McGurk, Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein; sc. Ehren Kruger; r. TERRY GILLIAM; d.f. Nicola Pecorini, Newton Thomas Sigel; mt. Lesley Walker — gl. Dario Marianelli; sgf. Guy Hendrix Dyas; kgf. Gabriella Pescucci, Carlo Poggioli — ul. Matt Damon, Heath Ledger, Monica Bellucci, Peter Stormare, Jonathan Pryce, Mackenzie Crook, Richard Ridings, Miroslav Táborsky — 118 min — distr. UCD

Francusko Carstvo predvodeno Napoleonom pokorilo je njemačke državnice, čije stanovništvo trpi i zbog osvajača i zbog vlastite neukosti. To vješto iskorištavaju braća Will i Jake Grimm, koji zarađuju varajući preplašene sunarodnjake uvjereni u postojanje vještica, vukodlaka i ostalih nadnaravnih bića. No, kada lukavu braću raskrinkaju Francuzi, jedini će im spas biti istražiti tko stoji iza otmica djevojčica za koje su seljani uvjereni da ih je progutala magična šuma.

Sjećate li se tko je resio posljednju novčanicu od tisuću njemačkih maraka? Nekadašnji objekt žudnje velikog dijela tranzicijske (i ine) Europe nije imao portret ni Johanna Wolfganga Goethea, ni Ludwiga van Beethovena, ni Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Njemačka je vlast odlučila da na simbol svoje ekonomske moći stavi braću Jacoba i Wilhelma Grimma, znamenite filologe i leksikografe, koji su ipak ostali najpoznatiji po skupljanju njemačkih pučkih priča i bajki. Ukratko, Nijemcima su njih dvojica bili i ostali neizostavni simboli nacionalnog identiteta i — ponosa. Što reći nakon odgledana filma *Braća Grimm*? Simboli su u njemu postali varalice, ali su prevareni i obožavatelji filmskoga stvaralaštva Terryja Gilliamia, koji su od toga originalnog autora očekivali mnogo

više od poprilično nesuvisla složenca satire, akcije, burleske i fantastike.

Jasno da problem filma nije ironizacija rada i ostavštine braće Grimm. Dapače. Da je redatelj Gilliam bio dosljedan u poigravanju s vremenom i okolnostima u kojima su djelovali njemački pripovjedači, posljednji bi uradak toga montipajtonovca bio na tragu svega onog što je dosad radio. I u teško ponovljivu britanskom televizijskom serijalu, i u svojim filmovima poput *Vremenskih bandita*, *Brazila* i *Dvanaest majmuna*. I dok je u svim tim radovima Gilliam sa svojim suradnicima mudro i duhovito promicao grotesku, njegova su braća Grimm groteskna u pejorativnom smislu. Neobično, komično i fantastično ovdje ne djeluju nimalo povezano, nego je cijeli film zapravo spravljanje cjeline nespojivih elemenata. Pojedinačno veoma dobrih, gdje gdje ingenioznih, ali u konačnici odveć nekomplementarnih da bi se dobila bilo kakva sinergija. Što je pošlo po zlu?

Iščitavajući opravdanja sama Terryja Gilliamia nakon mlaka prijama filma, moguće je ustvrditi da su izvršni producenti Bob i Harvey Winstein željela posve drugi tip filma o naslovnoj braći no što je to planirao redatelj. K tome, moćni su Winsteinovi kao scenarista angažirali poslušnog Ehrena Krugera, koji je očito imao na umu naslove poput podjednako grotesknog *Van Helsinga*, a ne britke parodije Gilliamova pristupa. Rezultat 2:1, točnije 3:1, i eto *Braće Grimm*. Uvelike različite, gotovo nespojive autorske zamisli rezultirale su frankeštajnovskim uratkom, samo što u ovom slučaju strašno biće nije oživjelo. A moglo se kudikamo bolje.

Ideja da se Jacob i Wilhelm Grimm prikažu u svjetlu vještih manipulatora neukošću svojih sunarodnjaka u jednom od najtežih vremena njemačke povijesti



svježa je i veoma iskoristiva. Uz uvjet da je otpočetak jasno da je film satirična reinterpetacija nedvojbenih povijesnih činjenica. Uostalom, bajke se i stvaraju u vremenima u kojima je mašta najkreativniji izlaz iz pojedinačne i kolektivne nemoći začinjene neznanjem ili barem nemogućnošću racionalnog izbora. Grimmovi su, ne bez razloga, djelovali upravo u doba kada je golema većina njemačkog stanovništva u provizornu državopravnom položaju grcala pod francuskom okupacijom i vlastitom začahurenosću. Idealno za zapisivanje priča o ljepoticama, vješticama, vukodlacima, kraljevićima i spasiocima. Sve su to braća Grimm majstorski obavila utemeljujući svojim radom cijelu germanistiku.

Gilliamov se film na to i ne obazire (a zašto i bi), ali propušta ono ključno. To je ispričati svoju priču s koherentnim zapletom, likovima i vizualizacijom. Zaplet je poluproizvod realizma i psihodelije, likovi su puke sjene junaka i antijunakinja referentnih bajki, a vizualizacija mehanicističko nizanje već viđenih rješenja u odnosu na tako prepoznatljivu redateljevu ruku iz prijašnjih filmova. U svemu tome sjajni krokiji o 'stvarnom' podrijetu priča o Crvenkatici ili pak Ivici i Marici tek su svježi predasi u mješavini viška ambicija i novca i — nedostatka umjetničkog nerva i domišljatosti.

U takvim okolnostima interpreti braće Grimm, inače dobri Matt Damon i osobito Heath Ledger, nisu ni mogli postati središte filma. Baš kao ni njegov najbolji dio, Monica Bellucci. Njih su se dvojica izgubila u neshvatljivoj izmjeni žanrova, a ona pod teškom maskom i površnom karakterizacijom. Nakon ovako realizirana filma bajke braće Grimm zvuče još bolje i maštovitije.

Boško Picula

75

STRAŽARI NOĆI

Ночной Дозор



Rusija, 2004 — pr. Bazelevs Production, Channel One Russia, TABBAK, Konstantin Ernst, Anatoli Maksimov; izv.pr. Varvara Avdiushko, Aleksej Kublitsky — sc. Timur Bekmambetov, Laeta Kalogridis prema romanu Sergei Lukyanenku; r. TIMUR BEKMAMBEV; d.f. Sergei Trofimov; mt. Dmitri Kiselyov — gl. Yuri Poteyenko; sgf. Mukhtar Mirza-keyev, Valeri Viktorov; kgf. Varvara Avdiushko — ul. Konstantin Khabensky, Vladimir Menshov, Valeri Zolotukhin, Mariya Poroshina, Galina Tyunina, Gosha Kutsenko, Aleksei Chadov, Zhanna Friske — 114 min — distr. Continental

Želeći nauditi voljenoj djevojci koja ga navodno vara, mladić Anton obraća se umirovljenici koja se bavi crnom magijom. No, seansu zaustavlja skupina nepoznatih ljudi koja mladog muškarca priključuje svojoj borbi protiv zla. Svijetom, naime, vlada ravnoteža Stražara noći i Stražara dana, dviju drevnih rasa natprirodnih moći, čiji se sukob nakon nekoliko mirnih stoljeća čini neizbježnim. Anton i ne sluti da je osobno pokrenuo kobne događaje.

Globalizacija čini svoje. I dok Kina i Indija malo-pomalo postaju ekonomske supersile, ruska kinematografija proizvodi filmove koji se vizualno ni po čemu ne razlikuju od holivudskih *blockbustera*. Živjela računala i logika računalnih igara! Ruski fantastični spektakl, zapravo mješavina fantastike, horora, trilera i obiteljske drame, *Stražari noći* najbolja je potvrda tezama da će se uskoro u opremljenijim kinematografijama realizirati projekti kojima će biti teško odrediti podrijetlo. Baš kao što su to sofisticirane računalne igre, neovisno jesu li ih osmislili *hackeri* iz Seattlea, Tokija, New Delhija ili Moskve.

A upravo u ruskom postsocijalističkom velegradu, koji u *Stražarima noći* djeluje uistinu dojmljivo, zapleće se priča o

prastarj borbi Dobra i Zla, konkretno Ratnika svjetla i Ratnika tame. Film je nastao prema romanu Sergeja Lukjanenka, ujedno i koscenarista, koji je lukavo protegnuo zaplet od mističnoga ruskog srednjovjekovlja do tranzicijskih dubioza Rusije s početka 21. stoljeća. Nema dvojbe da se pisac nadahn timer radovima slavni prethodnika od Brama Stokera do J. R. R. Tolkiena, ali sve su se te naznake pretopile u nešto novo. Baš kao što je to učinio i redatelj Timur Bekmambetov referirajući se na estetiku i dinamiku *Matrixa* i *Bladea*. Na prvi, dakako, podsjeća pred/poslijepokaliptični svijet s izabranim pojedincem suprotstavljenim beskompromisnom zlu, a na drugi *techno*-verzija vampirskih hordi koje sišu krv i rabe posljednja čuda ITC-sektora.

Tako postavljena priča i — film nisu ni mogli proći nezapaženo kod ciljane publike, pa su *Stražari noći* postali jednim od najgledanijih ruskih filmova u domovini, zavrijedili rusku kandidaturu za *Oscara*, te natjerali holivudske producente na planove o američkom prepravku. Pretjerano? Ne baš. Film bez problema održava pozornost gledatelja od mitološki postavljena uvoda do otvorenog epiloga. K tome su najvažnije sastavnice ovakva tipa projekata — karakterna polarizacija, scenska maštovitost i zahuktali ritam — izvedeni promišljeno i dosljedno. Pritom su neke kritike film povezale s radovima francuskog redatelja Jean-Pierrea Jeuneta, poglavito s njegovim hitom *Grad izgubljene djece*. Iako sličnosti postoje, *Stražari noći* znatno su siroviji film, većim dijelom i namjerno, dok se prepoznatljivi tip humora i ironije koji krase Jeunetove naslove ovdje nalazi tek u tragovima.

Film Timura Bekmambetova u prvom je redu ruski prilog moderniziranom

žanru mačeva i vračeva, pri čemu je sječiva zamijenila visoka tehnologija, a arhetipske čarobnjake nadnaravna bića u skupim automobilima koja se vješto koriste blagodatima informatičkog društva. U svemu tome *Stražari noći* najmanje pružaju u samu zapletu. Glavni je lik smrtnik Anton, kojega su unovačili drevni zaštitnici Dobra kako bi im pomogao održavati ravnotežu sile sa zagovornicima Zla uspostavljenu stoljećima prije. No, legenda kaže da će ravnoteža biti narušena kada se pojavi novi smrtnik nadnaravnih moći, pa će njegovo pronalaženje i zaštita biti Antonove najvažnije zadaće u Moskvi na početku 21. stoljeća. Pritom je pozadinski opis Moskve najefektniji dio filma. S jedne strane obrisi modernoga megalopolisa (izvrсна fotografija Sergeja Trofimova), a s druge tranzicijske protoplazme beznađa i siromaštva (paradigmatična scena s Antonom i umirovljenicom koja se bavi crnom magijom), daju *Stražarima noći* prijeko potrebnu originalnost i snagu.

Šteta što je ta ista snaga izostala kod glumačkih izvedbi. Iako je Konstantin Kabenski u ulozi Antona solidan, nedostaje mu karizme da ga se percipira kao ključnog igrača filma. Bekmambetovljeva videospotovska režija (redatelj je, naime, autor hvaljenih reklama i videospotova) i ne nudi mnogo prostora za istančaniju profilaciju likova, ali film jednostavno vapi za pravim junakom. Ili možda antijunakom. Upravo se to počinje događati pri kraju filma, kada je jasno da će se Antonu ubuduće suprotstaviti vlastita krv, pa nije ni čudo da *Stražare noći* čekaju još dva nastavka. Valjda će Kabenski biti bolje sreće od Keanua Reevesa.

Boško Picula

FATALNA NESREĆA

Crash

SAD, Njemačka, 2004 — pr. Bull's Eye Entertainment, DEJ Productions, ApolloProScreen GmbH & Co. Filmproduktion KG, Blackfriars Bridge, Bob Yari Productions, Harris Company, Don Cheadle, Paul Haggis, Bobby Moresco, Cathy Schulman; izv.pr. Marina Grasic, Jan Körbelin, Tom Nunan, Andrew Reimer — sc. Paul Haggis, Bobby Moresco; r. PAUL HAGGIS; d.f. James Muro; mt. Hughes Winborne — gl. Mark Isham; sgf. Laurence Bennett; kgf. Linda M. Bass — ul. Sandra Bullock, Matt Dillon, Thandie Newton, Jennifer Esposito, Don Cheadle, Brendan Fraser, Karina Arroyave, Dato Bakhtadze — 113 min — distr. Blitz

Kad ukradu automobil ambicioznom javnom tužitelju i njegovoj zaštićenom i razmaženoj supruzi, dvojica mladih Afroamerikanaca, sitnih kriminalaca, i ne slute kakvu će spiralu nesreće pokrenuti.

Nakon što je zanat dugo godina pekao kao scenarist nagrađivanih i vrlo popularnih serija *Zakon u L. A.-u* i *Njujorški plavci* moćnog producenta Stevena Bochca, te nakon što je sukoreirao teško gledljivu seriju *Walker, tekstaški rendžer*, koja je reanimirala zamrlu karijeru štemera Chucka Norrisa, Paul Haggis je, prije no što će se prihvatiti oskarovskom nominacijom nagrađene adaptacije nekoliko kratkih priča iz zbirke *Djevojka od milijun dolara* F. X. Toolea, u svom redateljskom prvijencu odlučio poetiku stvarnosnih televizijskih serijala pretočiti i u angažirani film. Svjestan stalno tinjajućeg i nevjesto prikriivena rasizma, socijalnih napetosti i antiarapskog raspoloženja u današnjem američkom društvu, traumatiziranu događajima od 11. rujna 2001. i od državnog vrha pothranjivanim hantingtonovskim tezama o sukobu civilizacija, Haggis je film zamislio kao altmanovskim kratkim rezovima ispričovijedanu mozaičnu priču o petnaestak nesretnih



i osamljenih ljudi zapletenih u nerazmrsivo klupko rasnih predrasuda, međusobnih optužbi, otuđenosti, šovinizma te straha od drugih i drukčijih. Na žalost, želeći dati uznemirujuću sliku suvremenoga, ne samo američkog društva (čije tenzije zrcalni odraz pronalaze u nedavnim pariškim nemirima, a lako je pronaći i velik broj podudarnosti s patologijom hrvatskoga socijalnog prezenta), autor je čitavu priču dobrano pokvario na izvedbenoj razini. Premda je riječ o intrigantnoj, iznimno atmosferskoj (fotografija J. Michaela Muroa) i na trenutke vrlo sugestivnoj egzistencijalističkoj drami, zahvaljujući dramaturškoj prekonstruiranosti, olaku posezanju za klišeima i debelom premazu patetike, konačan je rezultat neujednačeno i tek prosječno ostvarenje, proračunato i odveć tezično djelo koje nose iznenađujuće uvjerljivi nastupi zvučne glumačke postave. Uz pouzdane Dona Cheadlea, Thandie Newton i odličnoga Matta Dillona, možda je najugodnije iznenađenje 'cura na zadatku' Sandra Bullock, glumica razoružavajućeg osmijeha od koje su i najneambiciozniji filmofili odavno digli

ruke, no koja je u liku Jean Cabot, otuđene i naizgled hladne supruge ambicioznoga državnog odvjetnika, osobe koju će stajanje pred cijevi revolvera i pad niza stube suočiti s poražavajućom istinom o promašenosti i ispraznosti vlastitog života, zasigurno ostvarila ulogu dosadašnje karijere.

Zakonitosti realističnih televizijskih serija doslovno prenoseći na film, Haggis se izgubio u banalnostima i predvidljivostima. Jasno da će pištolj viđen u prvom činu čehovljevske neizbježne opaliti u trećem, kao što je jasno i da će, bez obzira na mnoge lažne tragove, ubojstvo na kraju počiniti policajac nerasist, dotadašnji idealist nakratko zaveden rasnim predrasudama.

Ipak, unatoč svim prigovorima, ne treba nas odveć čuditi što su američki kritičari *Fatalnu nesreću* dočekali hvalospjevima, jer riječ je o djelu čiji angažman u današnjem, mahom infantilnom, eskapističkom i populističkom Hollywoodu svakako valja cijeliti.

Josip Grozdanić

BALCANCAN

Makedonija, Italija, Velika Britanija, 2005 — *pr.* Partysans Film, Veradia Film, Verdecchi Film, Carlo Dusi, Darko Mitrevski, Alessandro Verdecchi; *izv.pr.* Loris Curci — *sc.* Darko Mitrevski; *r.* DARKO MITREVSKI; *d.f.* Suki Medenčević; *mt.* Giacobbe Gamberini — *gl.* Kiril Džajkovski; *sgf.* Bujar Muća; *kgf.* Žaklina Krstevska — *ul.* Vlado Jovanovski, Adolfo Margiotta, Zvezda Angelovska, Branko Đurić, Seka Sablijić, Antonella Troise, Toni Mihajlovski, Nikola Kojo, Dejan Aćimović, Petar Božović — 89 min — *distr.* VTI

Dva sitna kradljivca Serafim i Vitomir bivaju otkriveni za vrijeme pljačke vlaka. Vitomir bježi, a Serafima hvata policija. Puno godina kasnije u Italiji, Vitomir, sada Vito Genovese, na samrtničkoj postelji sinu Santinu otkriva svoju tajnu i moli ga da uvijek pritekne u pomoć sinu staroga prijatelja Serafima.

Balcancan je naslov koji obećava; iza njega mora da stoji neko drukčije viđenje Balkana, viđenje koje izmiče stereotipu o malom prostoru za velika ratovanja, mirenja, opijanja, krijumčarenja...

Na žalost, ništa od toga; *Balcancan* je samo odlična dosjetka, baš kao i ona o mrtvoj babi zamotanoj u tepih čiji nestanak pokreće radnju, odnosno potragu po zemljama brdovitoga Balkana, što je tek izlika za nizanje balkanskih razglednica. Iako mrtva baba u tepihu

zaziva drukčiji pristup, apsurd i pomak umjesto balkanskog urnebesna ili mraka, Mitrevskom za to nedostaju stanovita hladnoća i odmak, pa to ostaje tek nedovoljno iskorišten motiv. Osim toga, prije no što će ga uopće uvesti u film, Mitrevski je već nanizao toliko uvodnih scena, pretrpao ih događajima koji pod svaku cijenu žele biti 'otkačeni', da se doista zabavni motivi, kao baba u tepihu ili činjenica da su svi važniji trenuci u životu glavnoga junaka koincidirali s izbjijanjem nekog rata, utapaju u bujici drugih, otrcanih i često djetinjastih fora.

Istina, publika se u kinu smije i kad bi to bilo jedino što se filmom htjelo postići — izazvati smijeh bilo kojim sredstvima — štošta bi mu se moglo oprostiti. Ali *Balcancan* je, neka vas ne zavarava Balkan u njegovu naslovu i sadržaju, pretenciozan film — želi biti i veseo i tužan i 'otkačen' i apsurdan i velik i iskren, začudne atmosfere i egzotičan nekim tamo Europljanima koji nikad nisu iskusili živjeti tako elementarno, čudnovato i stvarno kao što se živi i umire na Balkanu. I stoga čudi da je Mitrevski Balkan prikazao upravo s pomoću stereotipa koje obično pripisujemo neupućenim strancima — mjesto je to na kojem obitavaju narodi kriminalne naravi, skloni zajedničkom opijanju i međusobnom ubijanju. Razinu stereotipa ne uspijeva prerasti ni glavni dvojac — šutljivi, pasivni, skulirani Makedonac Trendafil i brbljavi, poduzetni, prenapeti Talijan Santino. Unatoč mnogim objašnjenjima, Trendafil i Santino odveć su plošni likovi da bi shvatili što ih pokreće, pa tako i njihovo udruživanje, odnos i potraga djeluju neuvjerljivo.

Ipak, sve bi se to moglo probaviti da u posljednjoj trećini filma Mitrevski, ničim izazvan, mijenja ton, žanr, odnos prema Balkanu i jednom od njegovih plemena. Jer, kad nakon Makedonije, Bugarske, Srbije, Bosne i Crne Gore, glavni dvojac stigne na Kosovo kod Šefketa Ramadanija i tako zatvori krug, priču, prokletstvo ili što su već prije pedesetak godina započeli njihovi očevi, film odjednom postaje ozbiljan i mračan. I dok su svi narodi dotad prikazani kao zabavni i suludi, za slučajna prolaznika neopasni kriminalci i ubojice, u Šefketa Ramadanija i njegove svite ništa nije veselo — riječ je o dječubojicama koji neće tek tako pustiti uljeze. U skladu s tom ničim izazvanom i opravdanom promjenom, mijenja se i glavni lik — do bezličnosti pasivan Trendafil odjednom uzima pucaljku u ruke i uz pomoć desetogodišnje djevojčice (a koga drugoga) pobije zlikovce i spasi dječicu.

Sve u svemu — zbrka. Zbrka izazvana vjerojatno time što je Mitrevski u ovaj film natrpao sve što je oduvijek htio, oponašao omiljene uzore, iznio omiljene motive, ispucao omiljene fore i, kvragu, zašto ne, u isti film utrpao balkansku komediju i američku akcijsku dramu. Iza te promjene žanra krije se zapravo promijenjen odnos koji otkriva Mitrevskog kao neobjektivna promatrača; dok kosovsku mafiju, sa čijim je djelovanjem vjerojatno bolje upoznat, prikazuje putem drame, svoj ostaloj balkanskoj žgadiji, njihovim ratovima, mirovima i prljavim poslovima veselo se i bezazleno podruguje. Od mnoštva nedosljednosti u filmu, ova je jedina kojoj se ne može progledati kroz prste.

Jelena Paljan



CINDERELLA MAN

SAD, 2005 — pr. Universal Pictures, Miramax Films, Imagine Entertainment, Parkway Productions, Touchstone Pictures, Brian Grazer, Ron Howard, Penny Marshall; izv.pr. Todd Hollowell — sc. Cliff Hollingsworth, Akiva Goldsman; r. RON HOWARD; d.f. Salvatore Totino; mt. Daniel P. Hanley, Mike Hill — gl. Thomas Newman; sgf. Wynn Thomas; kgf. Daniel Orlandi — ul. Russell Crowe, Renée Zellweger, Paul Giamatti, Craig Bierko, Paddy Considine, Bruce McGill, David Huband, Connor Price — 144 min — distr. Continental

Biografski film o tegobnom sportskom, ali i obiteljskom putu boksača Jima Braddocka u doba velike gospodarske krize.

Bez okolišanja možemo ustvrditi da se američki redatelj Ron Howard u cjelokupnom stvaralaštvu odredio kao hollywoodski autor srednje struje, pa nas ne mora čuditi ni podatak da je i njegov posljednji film *Cinderella Man* zorni dokaz te tvrdnje. Ni scenarijski predložak Cliffa Hollingswortha i Akive Goldsmana, kao ni samo uprizorenje Rona Howarda, ne nose nikakva veća iznenađenja. Iako je predtekst sama filma biografski, zanimljivo je da se scenarijski predložak izrazito ravna prema zamalo školskim odrednicama uobličavanja filmske dramaturgije. Početni je uspon središnjega junaka boksača Jima Braddocka tek privremen, jer profesionalno posrtanje i društveno gubitništvo u razdoblju američke gospodarske krize tridesetih godina prošloga stoljeća dovode ga na sam egzistencijalni rub, gdje je čak i opstanak obitelji upitan. No, poput istinskih mitskih junaka, taj središnji lik uspijeva se podići iz krhotina vlastite opstojnosti, uspijeva obnoviti profesionalnu esenciju i u junakovu pročišćenju dosegnuti sam vrhunac životnih težnji osvajajući naslov svjetskog prvaka u borbi s



protivnikom koji je naizgled većih izgleda, upravo zbog svoje okrutnosti.

Junakovo je pročišćenje višestruko. Prije je svega osobno, upravo zbog ustrajna praćenja vlastitog puta čak i kad su suprotnosti bile gotovo nepodnošljive. Zatim je i obiteljsko, jer obitelj je središnjega lika nadrasla sve krize, izvanjske i unutarnje, i opstala u još čvršćem zajedništvu. Naposljetku, pročišćenje je i društveno, zbog činjenice da marginalizirani pojedinac, koji niže sportske uspjehe, postaje simbolom poniženih i obespravljenih slojeva američkoga društva.

Film je to razmjerno široka raspona motiva koje obuhvaća, pa je zamjetna umjerena disciplina njihova usklađivanja u okviru prikazane cjeline. Na svim bitnim razinama, profesionalnoj, privatnoj i osobnoj, scenaristi i redatelj pokazuju se vještima, ali i ovlašno predvidljivima. Razgovijetno im je prikazivanje priče primarni cilj, a gledateljeva empatija sekundarni. Razmjerno lako dosežu oni oba zadana cilja, jer je Howardov redateljski rukopis skloniji emocionalnijem iskazu usmjerenom na samu priču i središnje likove, a ne na naglašene autorske intervencije. Gledatelju je tako omogućena viša razina uživanja u filmsko tkivo, ali upravo prema standardima hollywoodske srednje

struje, nije mu dopuštena i veća sloboda u promišljanju zbivanja, nego ostaje odveć naglašeno vođen stvaralačkim namjerama. Upravo u tom segmentu predvidljivost sukladna gledateljevima očekivanjima postaje nedostatak. Ona istina slijedi uvriježene zadane putove, ali postaje i uteg koji filmu onemogućava da postane više od solidna ostvarenja filmskih zanatlija što i ne pokušavaju postati umjetnicima.

Međutim, uz ovlašno razigran glumački postav koji predvode Russell Crowe i Renée Zellweger, standardno uvjerljivo glazbeno zaleđe Thomasa Newtona i više nego solidan snimateljski rad Salvatorea Totina, *Cinderella Man* pokazuje i vrlinu solidna hollywoodskog ostvarenja da usprkos predvidljivosti ostane napetim do posljednjih sekundi završne borbe središnjega junaka. Bez poteškoća možemo ustvrditi da je *Cinderella Man* ipak mediokritetsko djelo, kojemu ovlašnu snagu pridaje povelika količina emocionalne angažiranosti, ali i djelo koje potvrđuje konzervativnost američkoga sna o uspjehu, koji se odveć očito nije mijenjao u odveć dugim razdobljima. Nikomu od stvaralačkog postava taj film neće biti važna odrednica u opusu.

Tomislav Čegir

NOĆNI LET

Red Eye

SAD, 2005 — pr. DreamWorks SKG, Bender-Spink Inc., Craven-Maddalena Films; izv.pr. Jeanne Algod, Bonnie Curtis, Marc Haimés, Jim Lemley, Mason Novick, Mark Sourian, J.C. Spink — sc. Carl Ellsworth; r. WES CRAVEN; d.f. Robert D. Yeoman; mt. Stuart Levy, Patrick Lussier — gl. Marco Beltrami; sgf. Bruce Alan Miller; kgf. Mary Claire Hannan — ul. Rachel McAdams, Gillian Murphy, Brian Cox, Jayma Mays, Angela Paton, Laura Johnson, Suzie Plakson, Max Kasch — 85 min — distr. Blitz

Djevojku kidnapira stranac na rutinskom avionskom letu, prijeteći joj umorstvom oca ukoliko ona ne suraduje u provedbi njegova pomno osmišljenog plana.

Wes Craven davno je stekao status kulturnoga redatelja horora, koji je u početku karijere snimao filmove koji su zabranjivani (*Last House on the Left*) ili pak optuživani za nepotrebno ustrajavanje na nasilju (*Hills Have Eyes*). Ipak, Craven je vrhunac karijere, barem u komercijalnom smislu, postigao filmom *Noćna mora u Ulici brijestova*, tenzičnim hororom koji je uspostavio Freddyja Krugera kao jednu od žanrovskih ikona, te pokazao kako vješto gradi napetost, stalno držeći gledatelja u stanju pripravnosti. U sljedećih dvadesetak godina taj je nekadašnji sveučilišni profesor redovito snimao zanimljive, od kritičara hvaljene, no prečesto i slabo zapažene filmove (*Serpent and the Rainbow*, *People Under the Stairs...*), koji su nudili zanimljive teze i mogli se pohvaliti vještima redateljskim rješenjima, ali su ipak bili daleko iza sugestivnosti i stilske dojmljivosti *Noćne more* u *Ulici brijestova*.

Tek je trilogija *Vrisak*, pogotovo prvi nastavak, podsjetila na filmaševe najbolje filmove i dala naslutiti kako se Craven vraća u formu, te kako ima još mnogo toga pokazati. Štoviše, on je go-



tovo sam revitalizirao gotovo zamrli žanr horora znakovito se poigravajući njegovim obrascima, čak ih nerijetko ironizirajući. No, osim domišljate redateljsko-scenarističke strategije u sva tri nastavka posebno se isticala Cravenova sposobnost gradacije napetosti unutar naoko jednostavna prizora. Upravo je to postala temeljna Cravenova redateljska osobina, odnosno sposobnost da iz sučeljavanja s ozbiljnim dramaturško-scenarističkim propustima on uspijeva izaći čista obraza te gledatelju ponuditi ostvarenja koja se gledalju otvorenih usta i na rubu stolca, a na kraju bivaju pamćena po tjeskobnoj ugodajnosti.

Sličan je slučaj i s *Noćnim letom*, cjelinom koja posjeduje, više-manje, sve čimbenike potrebne za realizaciju prvoklasna psihološkog trilera, ali je konačni rezultat ipak dvojben. Štoviše, mjesto radnje posve je omeđeno, junaci su uvjerljivi, a Craven vješto gradi napetost, ponajviše pouzdajući se u inicijalnu klaustrofobičnost nametnutu zatvorenim prostorom, ali nalazeći izvrsna suradnika u raspoloženom glavnom glumcu, Cilianu Murphyju, koji sjajno utjelovljuje lik psihopata. Ništa manje dojmljiva nije ni Rachel McAdams, čija suzdržana gluma daje po-

trebnu dozu realističnosti cjelini. Upravo je njihov međusobni odnos, zasnovan na seksualnoj privlačnosti u početku, koja potom prelazi u seksualni naboj, temelj napetosti cjeline, kojoj također obol daje i plejada solidno ocrtanih, premda generičkih sporednih likova.

Craven se ovdje kao i obično pokazuje majstorom pritajene strave. Njemu s lakoćom polazi za rukom održavati napetost praktički tijekom cijeloga trajanja filma, čak i u trenucima kada se malo toga događa. On s lakoćom režira niz tjeskobnih situacija i dinamično uprizoruje priču koja ipak ne nudi dovoljno prostora. Zapravo je temeljni, ako ne i jedini problem filma upravo činjenica da ne nudi nenadanih obrata, rijetko kada iznenađuje, čak ni u samoj, poprilično plošnoj i nemaštovitoj završnici.

Noćni let stoga je solidno djelo lišeno većih pretenzija, što mu je možda i najveća kvaliteta. Oslonjen na vrlo dobru glumačku međuigru i u rukama majstora tjeskobe, *Noćni let* zapravo je pravo filmofilsko osvježanje kojem se možda nećete često vraćati, ali ćete ga zato odgledati u jednom dahu.

Mario Sablić

OTOK

The Island

SAD, 2005 — pr. DreamWorks SKG, Warner Bros., Parkes/MacDonald Productions, Michael Bay, Ian Bryce, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes — sc. Caspian Tredwell-Owen, Alex Kurtzman, Roberto Orci; r. MICHAEL BAY; d.f. Mauro Fiore; mt. Paul Rubell, Christian Wagner — gl. Steve Jablonsky; sgf. Nigel Phelps; kgf. Deborah L. Scott — ul. Ewan McGregor, Scarlett Johansson, Djimon Hounsou, Sean Bean, Steve Buscemi, Michael Clarke Duncan, Ethan Phillips, Brian Stepanek — 136 min — dist. Intercom-Issa

Nakon šokantnog otkrića da nije čovjek nego klon za njegove rezervne dijelove, mladić pokuša s djevojkom iste namjene organizirati bijeg.

Filmove Michaela Baya uistinu nije teško prepoznati. Potrebno je samo zamisliti prizore označene vatrom, dimom i pucnjavom, a sve okićeno kaskaderskim eskapadama i nekolicinom bankabilnih glumačkih zvijezda, i receptura je sastavljena. Takvoj smo strategiji svjedočili u slučajevima projekata poput *Armagedona*, *Pearl Harboura* ili *Bad Boys 2*, odnosno gotovo svim filmovima koje je spomenuti filmaš potpisao s iznimkom *The Rock*. Mora se priznati kako je gotovo navlas ista situacija i s *Otokom*, najnovijim Bayovim uratkom u kojem se taj filmaš više bavi pobrojavanjem stvari koje je razbio i uništio, a manje pričom ili karakterima.

Naime, *Otok* je još jedno holivudsko djelo koje bi nedvojbeno bila izvrsna računalna igra (ne treba sumnjati kako će to i postati), samo kada bi mu se priskrbila interaktivnost s gledateljem. Štoviše, pojedine sekvence tog uratka samo bi trebalo podložiti glazbom i eto odmah gotova, uistinu spektakularna videospota. Na žalost, *Otok* je, čak i više od ostalih Bayovih filmova djelo neiskorištenih potencijala. Drugim riječima, Bay je uspio upropastiti relativno

zanimljivu znanstvenofantastičnu priču s elementima trilera i pretvoriti je u još jednu bezglavu vožnju toboganom smrti u celuloidnom zabavnom parku.

Otok tako osim čista adrenalinskog uzbuđenja nudi malo što više. No, ruku na srce, zar ste doista očekivali išta povrh uobičajenoga menija filmova koje produkcijski potpisuje zloglasni Jerry Bruckheimer. Djela proizašla iz njegove filmske radionice redovito su slična, pirotehničko-pucačkog usmjerenja, te se prečesto zasnivaju na simplificiranim premisama koje bez imalo problema mogu dešifrirati i pučkoškolci. Pa čak kada se i dočepa iole intrigantnije predložka, kao što je to u slučaju filma *Otok*, Bruckheimer ga sa svojim plaćenicima svede na osnovnu, primarnu fabulativnu razinu, ili točnije na nisku atraktivno uprizorenih akcijskih segmenata. U tom se smislu Bay pokazao doista vještim realizatorom gazdinih zamisli (u njegovu je slučaju riječ redatelj možda odveć ambiciozno uporabiti), jer mu nikada ne nedostaje mašte u iznalaženju novih, atraktivnijih rakursa kamere ili još sumanutijih, dinamičnijih montažnih spojeva.

Istini za volju, *Otok* je ponešto drukčiji od ostalih Bayovih ostvarenja (s iznim-

kom filma *The Rock*), poglavito zato jer posjeduje natruhe solidna zapleta, čija bi trilerska podloga možda i došla do izražaja da je cjelina barem dvadesetak minuta kraća i u načelu mnogo intimnije zamišljena. Tada bi više prostora ostalo Ewanu McGregoru i Scarlet Johanson da prodube svoje karaktere i tako izvuku film iz područja čiste audio-vizualne atrakcije. No, sve dok su Bayovi glumci više zabavljeni fizičkom akcijom, a manje likovima koje tumače, rezultat će biti nalik *Otoku*.

Michael Bay zasigurno nije najgori holivudski redatelj, baš kao što ni Jerry Bruckheimer nije najgori holivudski producent. Njih dvojica jednostavno uspješno vode segment industrije celuloidne razonode i nude na tržištu upravo ono što se najviše traži. Doduše, ne bi bilo naodmet kada bi se njih dvojica tu i tamo odvojili od prokušanih šablona, te opremili svoja djela inteligencijom, zaplete neizvjesnošću, a likove karakterom i motivacijom. No, dok i ovakva roba prolazi, a relevantni se glumci odazivaju njihovim pozivima, teško je povjerovati kako će se išta promijeniti. Stoga, tko voli, nek izvoli.

Mario Sablić



LOVCI NA DJEVERUŠE

Wedding Crashers



SAD, 2005 — pr. Avery Pix, New Line Cinema, Tapestry Films, Peter Abrams, Robert L. Levy, Andrew Panay; izv.pr. Richard Brener, Guy Riedel — sc. Steve Faber, Bob Fisher; r. DAVID DOBKIN; d.f. Julio Macat; mt. Mark Livolsi — gl. Rolfe Kent; sgf. Barry Robison; kgf. Denise Wingate — ul. Owen Wilson, Vince Vaughn, Christopher Walken, Rachel McAdams, Isla Fisher, Jane Seymour, Ellen Albertini Dow, Keir O'Donnell — 119 min — distr. Intercom Issa

John Beckswith i Jeremy Grey prekaljeni su neženje i ženskari. Poslovni i privatni partneri. Na poslu se često gnjave s dosadnim brakorazvodnim parnicama. Privatno, pak, dišu za subote.

Naime, otkad znaju za sebe, John i Jeremy svake se subote 'švercaju' na vjenčanja sa samo jednim ciljem — zavesti i povaliti djeveruše.

No, 'padobranci' će se naći na prekretnici života kada ulete na pir svih pireva, vjenčanje kćeri ministra Creasyja. John će neočekivano 'pasti' na ljepotu Creasyjeve druge, već zaručene kćeri Claire, dok će Jeremy brzinski 'šišnuti' njezinu sestru Glo-

riju. Najveći show slijedi, pak, u trenutku kad naši wedding crasheri bivaju pozvani na vikend u rezidenciju Creasyjevih.

Svaka čast *Osveti Sitha*, *Ratu svjetova*, *Batmanu* ili *Gospodinu i gospođi Smith*, ali najveći *blockbuster* američkoga ljeta 2005. su *Lovci na djeveruše* (*The Wedding Crashers*). Unatoč tomu što su joj cenzori na čelo nalijepili zloglasni predikat R zbog 'golotinje, jezika i seksualnih aluzija', srednjobudžetirana komedija Davida Dobkina (s Vaughnom surađivao na *Glinenim golubovima*, a s Wilsonom na *Šangajskim vitezovima*) reprizirala je *surprise success* priču *sleeper*-hitova kao što su *Svi su ludi za Mary* braće Farrelly ili *Moje grčko vjenčanje* Joela Zwicka od prije nekoliko sezona. S pokrićem? Poprilično.

Lovcima na djeveruše lako je oprostiti sve scenarističke 'slijepe ulice' (zanimljiva, ali vrlo nedorečena nimfo-scena zavođenja jednog od momaka od

strane Jane Seymour... bez grudnjaka), kao i sladunjavo romantično finale, dočim se u kadru pojave Owen Wilson i Vince Vaughn, komični *dream-team* vrtnih improvizatorskih sposobnosti. Palac gore? Da! Prizori koji će se prepričavati?

Ima ih nekoliko. Recimo, odlična paralelna montaža u kojoj John i Jeremy padaju na krevet s bujnim *plejbovskim* ljepoticama obnaženih grudi kojima ne znaju ni ime ni broj. No, to je dječja igra prema Glorijinu 'zadovoljavanju' Jeremyja ispod stola za vrijeme obiteljske večere (u pitanju je *hand-job*).

A tu je i suludi Will Ferrell (*U naručju vještice*) kao guru 'padobranskog hobija', kojemu je upadanje na vjenčanja postalo demode pa odluči ganjati komade na — sprovodima. Ferrellova urnebesna epizodna uloga zaslužuje počasno mjesto u antologiji suvremene američke komedije.

Marko Njegić



U naručju vještice

U NARUČJU VJEŠTICE

Bewitched

SAD, 2005 — *pr.* Bewitched, Columbia Pictures Corporation, Red Wagon Productions, Lucy Fisher, Penny Marshall, Douglas Wick; *izv.pr.* Steven H. Berman, Bobby Cohen, James W. Skotchdopole — *sc.* Nora Ephron, Delia Ephron; *r.* NORA EPHRON; *d.f.* John Lindley; *mt.* Tia Nolan, Stephen A. Rotter — *gl.* George Fenton; *sgf.* Neil Spisak; *kgf.* Mary Zophres — *ul.* Nicole Kidman, Will Ferrell, Shirley MaLaine, Michael Caine, Jason Schwartzman, Kristin Chenoweth, Heather Burns, Jim Turner — 102 min — *distr.* Blitz

Producent, ne znajući, za glavnu glumicu filma o vješticama uzme pravu vješticu.

VIJEST DANA

Dai si gein

Hong Kong, Kina, 2004 — *pr.* Milky Way Image Co. Ltd., Cao Biao, Johnny To; *izv.pr.* John Chong, Buting Yang — *sc.* Hing-Ka Chan, Tin-Shing Yip; *r.*

SVJETSKO ČUDOVIŠTE

Hrvatska, 2003 — *pr.* Mario Romulić — *sc.* Aris Movsesijan, Goran Rušinović, Tena Štivičić; *r.* GORAN RUŠINOVIĆ; *d.f.* Tomislav Pinter; *mt.* Ivana Fumić — *gl.* Hrvoje Stefović — *ul.* Goran Šušljik, Mirta Haramina, Slobodan Milovanović, Ivica Vidović, Gorica Popović, Frane Rušinović, Krešimir Mikić, Zlatan Zuhric-Zuhra — 72 min

1930-ih godina seoskoj djevojčici Stani svinja je pojela šake i njezin stariji brat Toma ju vodi u grad kako bi oboje bolje živjeli.

DILER II

Pusher II

Danska, Velika Britanija, 2004 — *pr.* Billy's People, Henrik Danstrup, Nicolas Winding Refn — *sc.* Nicolas Winding Refn; *r.* NICOLAS WINDING REFN;



Diler II

d.f. Morten Soborg; *mt.* Janus Billeskov Jansen, Anne Osterud — *gl.* Peter Peter; *sgf.* Rasmus Thjelleresen — *ul.* Mads Mikkelsen, Leif Sylvester, Anne Sorensen, Oyvind Hagen-Traberg, Kurt Nielsen, Dan



Vijest dana

Dommer, Karsten Schroder, Zlatko Buric — 100 min — *distr.* UCD

Tony je pušten iz zatvora, te pokušava promijeniti svoj život. To je lakše reći nego li učiniti.

JOHNNY TO; *d.f.* Siu-keung Cheng; *mt.* David M. Richardson — *gl.* Ben Cheung, Chi Wing Chung; *sgf.* Bruce Yu — *ul.* Kelly Chen, Nick Cheung, Siu-Fai Cheung, Shiu Hung Hui, Suet Lam, Richie Ren, Maggie Siu, Simon Yam — 90 min — *distr.* Discovery

Kredibilitet policije u javnosti naglo pada nakon sramotnog postupanja tijekom pljačke koju su igrom slučaja uživo preneli mediji.

HRABRI PERO

Valiant

Velika Britanija, 2005 — pr. ANIMIRANI — pr. Vanguard Animation, Ealing Studios, UK Film Council, Odyssey Entertainment, Take Film Partnerships, Walt Disney Pictures, John H. Williams; izv.pr. Neil Braun, Keith Evans, Robert Jones, Ralph Kamp, Barnaby Thompson — sc. Jordan Katz, George Webster, George Melrod; r. GARY CHAPMAN; d.f. John Fenner; mt. Jim Stewart — gl. George Fenton; sgf. John Byrne — glasovi Ewan McGregor, Ricky Gervais, Tim Curry, Jim Broadbent, Hugh Laurie, John Cleese, John Hurt, Pip Torrens — 75 min — distr. Blitz

Golub Valiant postaje junak zračnih snaga tijekom Drugog svjetskog rata.

ČETIRI BRATA

Four Brothers

SAD, 2005 — pr. Paramount Pictures, Di Bonaventura Pictures; izv.pr. Erik Howsam, Ric Kidney — sc. David Elliot, Paul Lovett; r. JOHN SINGLETON; d.f. Peter Menzies Jr.; mt. Bruce Cannon, Billy Fox, Alexander Garcia — gl. David Arnold; sgf. Keith Brian Burns; kgf. Ruth E. Carter — ul. Mark Wahlberg, Tyrese Gibson, Andre Benjamin, Garrett Hedlund, Terrence Howard, Josh Charles, Sofia Vergara, Fionnula Flanagan — 109 min — distr. Blitz

Četiri brata kreću u osvetu zbog smrti svoje majke.



Opasni snovi

LEGENDA O ZORROU

The Legend of Zorro

SAD, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, Tornado Productions Inc., Amblin Entertainment, Spyglass Entertainment, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Lloyd Phillips; izv.pr. Gary Barber, Roger Birnbaum — sc. Roberto Orci, Alex Kurtzman p'rema likovima Johnstona McCulleja; r. MARTIN CAMPBELL; d.f. Phil Meheux; mt. Stuart Baird — gl. James Horner; sgf. Cecilia Montiel; kgf. Graciela Mazón — ul. Antonio Banderas, Catherine Zeta-Jones, Rufus Sewell, Alberto Reyes, Julio Oscar Mechoso, Gustavo Sanchez Parra, Adrian Alonso, Nick Chinlund — 129 min — distr. Continental

Ljubitelj pustolovina Alejandro de la Vega i njegova supruga Elena još jednom su prisiljeni krenuti u akciju borbe protiv zločina.

ANTHONY ZIMMER

Francuska, 2005 — pr. Alter Films, Fidélité Productions, Canal + Šfrš, Olivier Delbosc, Eric Jehelmann, Marc Missonnier, Alain Terzian — sc. Jérôme Salle; r. JÉRÔME SALLE; d.f. Denis Rouden; mt. Richard Marizy — gl. Frederic Talgorn; sgf. Laurent Piron; kgf. Carine Sarfati — ul. Yvan Attal, Sophie Marceau, Sami Frey, Daniel Olbrychski, Gilles Lellouche, Samir Guesmi, Dimitri Rataud, Gwenaél Clause — 90 min — distr. UCD

Anthony Zimmer genijalac je kriminalnog predznaka, specijalnost su mu financijske sfere, a najveća prednost činjenica da nitko ne zna tko je on.

OPASNI SNOVI

Doctor Sleep

Velika Britanija, 2002 — pr. British Broadcasting Corporation (BBC), Film Council, Kismet Film Company, Michele Camarda; izv.pr. Mike Phillips, David M. Thompson — sc. William Brookfield, Nick Willing prema romanu Madison Smartt Bell; r. NICK WILLING; d.f. Peter Sova; mt. Niven Howie — gl. Simon Boswell; sgf. Don Taylor; kgf. Hazel Pethig — ul. Goran Višnjić, Paddy Considine, Shirley Henderson, Miranda Otto, Corin Redgrave, Claire Rushbrook, Fiona Shaw, Josh Richards — 108 min — distr. Blitz

Terapeut za hipnozu ima viziju odbjegle žrtve serijskog ubojice te ga poziva Scotland Yard kako bi pomogao u otkrivanju tragova čovjeka koji vjeruje da je pronašao ključ za besmrtnost.

KLUČ TAJNI

The Skeleton Key

SAD, 2005 — pr. Brick Dust Productions LLC, Daniel Bobker Productions, Double Feature Films, Universal Pictures, ShadowCatcher Entertainment, Michael Shambert, Stacey Sher, Iain Softley; izv.pr. Holly Barrio, Scott Stuber, Clayton Townsend — sc. Ehren Kruger; r. IAIN SOFTLEY; d.f. Daniel Mindel; mt. Joe Hutshing — gl. Ed Shearmur; sgf. John Beard; kgf. Louise Frogley — ul. Kate Hudson, Gena Rowlands, John Hurt, Peter Sarsgaard, Joy Bryant, Maxine Barnett, Fahnlohnee Harris, Marion Zinser — 104 min — distr. Blitz

Mlada medicinska sestra javlja se za skrb invalidnog starca u New Orleansu, te se nađe među bizarnim sljedbenicima voodoo-magije.

GOSPODIN I GOSPOĐA SMITH

Mr. & Mrs. Smith

SAD, 2005 — pr. New Regency Pictures, Summit Entertainment, Weed Road Pictures, Regency Enterprises, Lucas Foster, Akiva Goldsman, Arnon Milchan, Patrick Wachsberger; izv.pr. Erik Feig — sc. Simon Kinberg; r. DOUG LIMAN; d.f. Bojan Bazelji; mt. Michael Tronick — gl. John Powell; sgf. Jeff Mann; kgf. Michael Kaplan — ul. Brad Pitt, Angelina Jolie, Vince Vaughn, Adam Brody, Kerry Washington, Keith David, Chris Weitz, Rachael Huntley — 120 min — distr. Blitz

Vjenčani par koji se pomalo dosađuje u braku sagledat će jedno drugo novim očima kada shvate da oboje imaju tajni život koji skrivaju jedno od drugog.

GOL

Goal!

SAD, 2005 — pr. Milkshake Films, Matt Barrella, Mike Jefferies; izv.pr. Lawrence Bender, Peter Har-

gitay, Mark Huffam — *sc.* Mike Jefferies, Adrian Butchart; *r.* DANNY CANNON; *d.f.* Michael Barrett; *mt.* Chris Dickens — *gl.* Graeme Revell; *sgf.* Laurence Dorman — *ul.* Kuno Becker, Alessandro Nivola, Marcel Iures, Stephen Dillane, Anna Friel, Kieran O'Brien, Sean Pertwee, Cassandra Bell — 118 min — *distr.* Continental

Santiago sanjari o tome da jednoga dana postane profesionalni nogometaš.

AMITYVILLE HOROR

The Amityville Horror

SAD, 2005 — *pr.* Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Dimension Films, Radar Pictures Inc., Platinum Dunes, Michael Bay, Andrew Form, Brad Fuller; *izv.pr.* David Crockett, Ted Field — *sc.* Scott Kosar prema romanu Jay Anson; *r.* ANDREW DOUGLAS; *d.f.* Peter Lyons Collister; *mt.* Roger Barton, Christian Wagner — *gl.* Steve Jablonsky; *sgf.* Jennifer Williams; *kgf.* David C. Robinson — *ul.* Ryan Reynolds, Melissa George, Jesse James, Jimmy Bennett, Chloë Grace Moretz, Rachel Nichols, Philip Baker Hall, Isabel Conner — 90 min — *distr.* MGM

Nakon što se usele u novokupljenu kuću u kojoj se dogodio stravičan zločin, obitelj počinju opsjedati duhovi demonskih sila.

IZNOGUD

Iznogoud

Francuska, 2005 — *pr.* Vertigo, Aïssa Djabri, Farid Lahouassa — *sc.* Patrick Braoudé prema stripu René Goscinnyja; *r.* PATRICK BRAOUDÉ; *d.f.* Jérôme Robert — *gl.* Jacques Davidovici; *sgf.* Thierry Flamand; *kgf.* Adélaïde Gosselin, Mimi Lempicka — *ul.* Michaël Youn, Jacques Villeret, Olivier Barroux, Kad Merad, Franck Dubosc, Bernard Farcy, Elsa Pataky, Arno Chevrier — 95 min — *distr.* Blitz

Veliki vezir Iznogud ima neispunjen san: želi s vlasti srušiti kalifa Harouma al Plas-sida i zauzeti njegovo mjesto.



Gospodin i gospođa Smith

ZATVORSKI KRUG

The Longest Yard

SAD, 2005 — *pr.* Happy Madison Productions, Paramount Pictures, Columbia Pictures Corporation, MTV Films, Callahan Filmworks, Jack Giarraputo; *izv.pr.* Barry Bernardi, Allen Covert, Michael Ewing, David Gale, Tim Herlihy, Albert S. Ruddy, Adam Sandler, Van Toffler — *sc.* Sheldon Turner prema priči Alberta S. Ruddyja; *r.* PETER SEGAL; *d.f.* Dean Semler; *mt.* Jeff Gourson — *gl.* Teddy Castellucci; *sgf.* Perry Andelin Blake; *kgf.* Ellen Lutter — *ul.* Adam Sandler, Chris Rock, Burt Reynolds, Michael Irvin, Walter Williamson, Bill Goldberg, Terry Crews, Bob Sapp — 113 min — *distr.* Continental

Zatvorenici osnuju nogometni tim i izazivaju čuvaru na igru.

VJERNI DANNY

Danny the Dog

Francuska, SAD, Velika Britanija, 2005 — *pr.* Europa Corp., Danny the Dog Prods Ltd., TFI Films Productions, Qian Yan International, Current Entertainment, Clubdeal Ltd., Canal+, Luc Besson, Steve Chasman, Jet Li; *izv.pr.* Bernard Grenet — *sc.* Luc Besson; *r.* LOUIS LETERRIER; *d.f.* Pierre Morel; *mt.* Nicolas Trembasiewicz — *gl.* Massive Attack; *sgf.*

Jacques Bufnoir; *kgf.* Olivier Bériot — *ul.* Jet Li, Morgan Freeman, Bob Hoskins, Kerry Condon, Vincent Regan, Dylan Brown, Tamer Hassan, Michael Jenn — 102 min — *distr.* Blitz

Čovjek odgojen da se ponaša poput psa, bježi iz svog zatočeništva i počinje živjeti novim životom.

HERBIE: PUNOM BRZINOM

Herbie: Fully Loaded

SAD, 2005 — *pr.* Walt Disney Pictures, Robert Simonds Productions; *izv.pr.* Michael Fottrell, Charles Hirschhorn, Tracey Trench — *sc.* Thomas Lennon, Robert Ben Garant, Alfred Gough, Miles Millar prema likovima Gordona Buforda; *r.* ANGELA ROBINSON; *d.f.* Greg Gardiner; *mt.* Wendy Greene Bricmont, Edward A. Warschilka — *gl.* Mark Mothersbaugh; *sgf.* Daniel Bradford; *kgf.* Frank Helmer — *ul.* Lindsay Lohan, Michael Keaton, Matt Dillon, Brekin Meyer, Justin Long, Cheryl Hines, Jimmi Simpson, Jill Ritchie — 101 min — *distr.* Continental

Novi vlasnik automobila Herbie ne zna s kakvim Volkswagenom ima posla — on, naime, ima vlastitu volju.

GIMNAZIJA ZA HEROJE

Sky High

SAD, 2005 — *pr.* Max Stronghold Productions Inc., Gunn Films, Walt Disney Pictures; *izv.pr.* Mario Iscovich, Ann Marie Sanderlin — *sc.* Paul Hernandez, Bob Schooley, Mark McCorkle; *r.* MIKE MITCHELL; *d.f.* Shelly Johnson; *mt.* Peter Amundson — *gl.* Michael Giacchino; *sgf.* Bruce Robert Hill; *kgf.* Michael Wilkinson — *ul.* Michael Angarano, Kurt Russell, Kelly Preston, Danielle Panabaker, Chris Wynne, Kevin Heffernan, Dee-Jay Daniels, Kelly Vitz — 100 min — *distr.* Blitz

MLADI WILL STRONGHOLD POKUŠAVA UJEDNO BITI I NORMALAN TINEJŽER I NADNARAVNO JUNAČKO BIĆE.

DOOM

SAD, Češka, 2005 — *pr.* Di Bonaventura Pictures, John Wells Productions, Stillking Films, Universal Studios, Warner Bros.; *izv.pr.* John D. Schofield — *sc.* David Callahan, Wesley Strick; *r.* ANDRZEJ BARTKOWIAK; *d.f.* Tony Pierce-Roberts; *mt.* Derek Brechin, Peter Dansie, Chris Lloyd, Toby Lloyd — *gl.* Clint Mansell; *sgf.* Stephen Scott; *kgf.* Carlo Poggioli — *ul.* The Rock, Karl Urban, Rosamund Pike, Deobia Oparei, Ben Daniels, Razaq Adoti, Richard Brake, Al Weaver — 100 min — *distr.* Blitz

JEDINICA POSLANA DA ISTRAŽI ŠTO JE POŠLO POZLU U SVEMIRSKOJ POSTAJI, SUOČAVA SE S OGRONIM PRIJETEČIM TEROROM.

STEALTH: NEVIDLJIVI RATNIK

Stealth

SAD, 2005 — *pr.* Columbia Pictures Corporation, Original Film, Phoenix Pictures, Laura Ziskin Productions, AFG Talons Productions, Mike Medavoy, Arnold Messer, Neal Moritz, Laura Ziskin; *izv.pr.* Arnold Messer, E. Bennett Walsh — *sc.* W.D. Richter; *r.* ROB COHEN; *d.f.* Dean Semler; *mt.* Stephen Rivkin — *gl.* BT; *sgf.* Jonathan Lee, J. Michael Riva; *kgf.* Lizzy Gardiner — *ul.* Josh Lucas, Jessica Biel, Jamie Foxx, Sam Shepard, Richard Roxburgh, Joe Morton, Ian Bliss, Ebon Moss-Bachrach — 121 min — *distr.* Continental

TRI PILOTA POKUŠAVAJU POD KONTROLU STAVITI PROGRAM UMJETNE INTELIGENCIJE PRIJE NEGO ŠTO INICIRA NOVI SVJETSKI RAT.

DEUCE BIGALOW: EUROPSKI ŽIGOLO

Deuce Bigalow: European Gigolo

SAD, 2005 — *pr.* Columbia Pictures Corporation, Happy Madison Productions, Out of the Blue Enter-

tainment, John Schneider; *izv.pr.* Glenn S. Gainor, Jack Giarraputo, Adam Sandler — *sc.* Harris Goldberg, Rob Schneider, David Garrett, Jason Ward; *r.* MIKE BIGELOW; *d.f.* Marc Felperlaan; *mt.* Peck Prior, Sandy S. Solowitz — *gl.* James L. Venable; *sgf.* Benedict Schillemans; *kgf.* Linda Bogers — *ul.* Rob Schneider, Eddie Griffin, Jeroen Krabbé, Til Schweiger, Douglas Sills, Carlos Ponce, Charles Keating, Hanna Verboom — 83 min — *distr.* Continental

ŽIGOLO DEUCE UPADA U NOVE NEVOLJE I PUSTOLOVINE SA SVOJIM MUŠTERIJAMA.

JUNFER U ČETRDESETOJ

The 40 Year Old Virgin

SAD, 2005 — *pr.* Universal Pictures, Apatow Productions, Shauna Robertson, Clayton Townsend; *izv.pr.* Holly Bario, Steve Carell, Mary Parent, Jon Poll — *sc.* Judd Apatow, Steve Carell; *r.* JUDD APATOW; *d.f.* Jack N. Green; *mt.* Brent White — *gl.* Lyle Workman; *sgf.* Jackson De Govia; *kgf.* Debra McGuire — *ul.* Steve Carell, Catherine Keener, Paul Rudd, Romany Malco, Seth Rogen, Elizabeth Banks, Leslie Mann, Jane Lynch — 116 min — *distr.* Blitz

SREDOVJEČNI MUŠKARAC KOJI NIKAD NIJE IMAO DJEVOJKU POD SVAKU CIJENU ŽELI PRONAĆI PARTNERICU, A TO FORSIRAJU I NJEGOVI PRIJATELJI.

Videoizbor

1. Biti Julija (B) **96**
2. James Dean kolekcija (A) **88**
3. Ken Park (B) **97**
4. Navijačko ludilo (B) **98**
5. Rođenje (A) **94**
6. Steve McQueen kolekcija (A) **90**
7. Španjolski engleski (B) **99**
8. Velika prva divizija (A) **92**



James Dean



Ken Park



Steve McQueen

JAMES DEAN KOLEKCIJA

ISTOČNO OD RAJA / East of Eden,
BUNTOVNIK BEZ RAZLOGA / Rebel Without a Cause,
DIV / Giant

SAD, 2005 (1955, 1956) — pr. Warner Bros., Elia Kazan, David Weisbart, Henry Ginsberg, George Stevens — sc. Paul Osborn prema romanu Johna Steinbecka; Nicholas Ray, Stewart Stern; Fred Guiol, Ivan Moffat prema romanu Edne Ferber; r. ELIA KAZAN, NICHOLAS RAY, GEORGE STEVENS; d.f. Ted McCord, Ernest Haller, William C. Mellor; mt. Owen Marks, William Ziegler, William Hornbeck — gl. Leonard Rosenman, Dimitri Tiomkin; sgf. James Basevi, Malcolm C. Bert, Boris Leven; kgf. Moss Mabry, Marjorie Best — ul. James Dean, Julie Harris, Raymond Massey, Jo Van Fleet, Natalie Wood, Sal Mineo, Elizabeth Taylor, Rock Hudson — distr. Issa

Tri filma Jamesa Deana.

Kad je ranih večernjih sati 30. svibnja 1955. godine, zbog neoprezne vožnje ugašenim svjetlima, za volanom svog kabrioleta Porsche 550 Spyder nedaleko gradića Cholame u Kaliforniji poginuo James Dean, zvijezda legendarnog buntovnika bez razloga već je sjala punim sjajem. Premda je 24-godišnjeg glumca američka publika dotad imala prilike vidjeti u glavnoj ulozi u samo jednom filmu, odličnoj ekranizaciji posljednje trećine romana *Istočno od raja* Johna Steinbecka u režiji Elije Kazana, i to je bilo dostatno da Dean postane najveći idol mladih Amerikanaca 1950-ih te uz Elvisa Presleyja i Marilyn Monroe zasigurno najveća ikona popkulture 20. stoljeća. Mjesec dana poslije njegove smrti, nakon što se u kinima pojavio *Buntovnik bez razloga* Nicholas Raya, prestižna holivudska trgovina odjećom Mattson's primila je na stotine narudžbi za crvenu jaknu, upravo onakvu kakvu Dean nosi u svom eponimnom filmu, posljednjem dovršenom za njegova života. Griffith Park, u kojem je snimljen dio filma, preko noći se pretvorio u turističku atrakciju, a Deanovi su obožavatelji mjesecima opsjedali zvjezdarnicu u kojoj su realizirane neke scene. Popularnost pokojnog glumca tada se uspoređivala s onom Rudolfa Valentina, a Humphrey Bogart, još jedna trajnožareća ikona celuloidnog antijunaštva i buntovništva, Deanovu je vožnju u besmrtnost opisao riječima: »Poginuo je u pravo vrijeme i postao legenda. Da je preživio, zacijelo nikad ne bi uspio živjeti u skladu sa slikom koja je o njemu stvorena u mediji.«

Drama *Istočno od raja* prvi je Deanov veliki film, djelo koje mnogi drže najuspjelijim ostvarenjem Elije Kazana, za ulogu u kojem je mladi glumac prvi u



povijesti posthumno osvojio nominaciju za *Oscara*. Odlučivši ekranizirati hvaljeni roman Johna Steinbecka, koji je i sam pisac smatrao svojim najboljim djelom, kontroverzni Kazan, nekadašnji član komunističke partije SAD-a čijem ugledu nije moglo naškoditi ni denunciranje njegovih kolega u vrijeme zloglasnog MacCarthyjevog lova na vještice, za adaptaciju je odabrao posljednju trećinu romana, dio koji se pričom o problematičnim odnosima među članovima obitelji Trask, smještenu u plodnu kalifornijsku dolinu Salinas 1917. godine, odlično preklapao s redateljevim omiljenim tematskim interesima (promjene koje zahvaćaju suvremenu američku obitelj i prijete njenim raspadom, konzervativizam malograđanske sredine, lažno puritanstvo, odnos prema ljubavi i seksualnosti, međugeneracijski jaz i nerazumijevanje). U intrigantnoj, snažnoj i vrlo tjeskobnoj psihološkoj drami, svojevrsnoj varijaciji starozavjetne sage o Kajinu i Abelu, Dean utjelovljuje neprilagođenog Cala Traska, emotivnog mladića

koji, nakon navodne davne majčine pogibije, čitavog života odrasta bez očeve ljubavi i u sjeni ambicioznijeg i uspješnijeg brata Arona. Opsesivno-kompulzivni karakter senzibilnog i autodestruktivnog Cala, te njegovu nesreću uzrokovanu bezuspješnom borbom za očevu naklonost, ljubav i razumijevanje (koje u konačnici doslovce pokuša kupiti novcem), Dean dočarava vrlo ekspresivno, nekoordiniranim kretnjama, puzanjem, bacanjem po tlu, zažarenim pogledima i naglim zabacivanjem glave, glumom u agoniji i ekstazi koja ga potvrđuje kao izuzetno darovitog učenika Leeja Strasberga i sljedbenika škole metode Stanislavskoga. Calova želja da, nakon upoznavanja majke koja se doselila u grad, stvari istjera na čistac, religijom opsjednutog oca suoči s njegovom dvoličnošću i hipokrizijom, te da se doslovce spasi od samouništenja, naposljetku dovodi do tragedije u kojoj odbačeni mračni Cal, u cilju samopotvrđivanja i samoostvarivanja, u prenesenom smislu ubija svoj svijetli antipod Arona, ali i vlastitog oca.

Tinejdžerska drama *Buntovnik bez razloga* Nicholasa Raya amblematski je film Deanove kratke, no itekako upečatljive karijere. Riječ je o filmu sasvim neprikladnog naslova, jer tinejdžer Jim Stark, momak nešto zreliji i odrasliji od svojih vršnjaka, svakako ima razloga za pobunu. Osim što pokušava prihvatiti vlastitu samoću, raskinuti okove malograđanske srednjostaleške obitelji, suprotstaviti se hladnoj i bezosjećajnoj majci, te oca slabića trgnuti iz letargije i u njemu pronaći minimum ljudskog dostojanstva, Stark pripadnicima srednje klase bogatog i samozadovoljnog američkog društva sredinom 1950-ih nemilosrdno u lice bljuje istinu o njima samima, govoreći im da je obitelj, jezgra konzervativne i tradicionalnim vrijednostima okrenute Amerike, iznutra sasvim trula i da počiva na klimavim temeljima. Najintrigantniji segment filma je Jimov odnos s dječakom Platom (Sal Mineo), u kojem neki kritičari pronalaze naznake homoseksualizma. Mislim da ipak nije riječ o tome, jer Plato je senzibilan i nesiguran mladić odrastao bez roditelja, koji u Jimu kroz prijateljstvo prvenstveno traži očinsku

figuru i zaštitnika. U *Buntovniku bez razloga* Plato je donekle inačica lika Cala Traska iz *Istočno od raja*, neprilagođeni tinejdžer koji će očajničku, no neuspješnu potragu za svojevrsnom zamjenskom obitelji tragično okončati, a njegova će smrt dodatno zbliziti Jima i Judy (Natalie Wood). Premda je Nicholas Ray na koncu pod producentским pritiscima morao odustati od zamisli da snimi znatno grublje i brutalnije djelo, riječ je o i danas svježem i poticajnom ostvarenju.

Neprilagođenost, buntovništvo i autodestruktivnost obilježja su sva tri lika koja James Dean glumi u svojim najznačajnijim filmovima. U posljednjem, ambicioznoj prilagodbi romana *Div Edne Ferber* u režiji Georgea Stevensa, raskošnoj, precizno režiranoj i povremeno uistinu impresivnoj, ali i predugej i razmjerno hladnoj (osim u samoj završnici) epskoj kronici nekoliko generacija teksaške obitelji Benedict, Dean je Jett Rink, isprva skromni i siromašni radnik kojem ni bogatstvo stečeno na naftnim poljima neće pomoći da zaboravi nesretnu ljubav. Radeći na imanju obitelji Benedict, Rink će se zaljubiti u lijepu Leslie Lynnton (Elizabeth Taylor), suprugu pouzdanog i požrtvovnog, no odveć ukočenog i patrijarhalnog Bicka Benedicta (Rock Hudson), a za neuzvraćenu će se ljubav pokušati osvetiti punih 25 godina kasnije, zavodeći Leslieinu i Bickovu kći. Premda je za ulogu Jetta Rinka posthumno osvojio i drugu oskarovsku nominaciju (film je od 10 nominacija potvrdio samo onu Georgea Stevensa za režiju), riječ je o zasigurno najslabijoj Deanovoj roli. Iako je njegova afektirana i pokerska gluma neprekidno u suprotnosti s odmjerenim i smirenim nastupima Elizabeth Taylor i Rocka Hudsona, to ipak previše ne smeta u recepciji filma. Jasno je da je Dean svjestan svog zvjezdanog potencijala, i moguće je pretpostaviti da bi, slično Marlonu Brandu, njegov ego štetio nekim zamišljenim budućim, na žalost nikad snimljenim filmovima.

James Dean je bio glumac nesigurna, dječaćki sramežljiva pogleda i gotovo opipljive tuge, koji je u svojim ulogama savršeno utjelovljavao unutarnjim sukobima i nerazumijevanjem okoline opterećene (opsjednute) karaktere.



Stoga je i razumljivo zbog čega je preko noći postao svevremenska ikona pobune i nemirna duha, čija simbolička i zančenska popudbina podjednako učinkovito funkcionira i pola stoljeća nakon njegove smrti.

Josip Grozdanić

STEVE McQUEEN KOLEKCIJA

OPERACIJA BURMA / *Never So Few*,
THE CINCINNATI KID,
BULLITT,
BIJEG / *The Getaway*,
TOM HORN

SAD, 2005 (1959, 1965, 1968, 1972, 1980) — *pr.* Canterbury Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Filmways-Solar, Solar Productions, David Foster Productions, First Artists, Tatiana Films, National General Pictures, Warner Bros., Edmund Granger, Martin Ransohoff, Philip D'Antoni, Mitchell Brower, David Foster, Fred Weintraub; *izv.pr.* Robert E. Relyea, Steve McQueen — *sc.* Millard Kaufman prema romanu Toma T. Chamalesa; Ring Lardner Jr., Terry Southern prema romanu Richarda Jessupa; Alan R. Trustman, Harry Kleiner prema romanu Roberta L. Fisha; Walter Hill prema romanu Jima Thompsona; Thomas McGuane, Bud Shrake; *r.* JOHN STURGES, NORMAN JEWISON, PETER YATES, SAM PECKINPAH, WILLIAM WIARD; *d.f.* William H. Daniels, Philip H. Lathrop, William A. Fraker, Lucien Ballard, John Alonzo; *mt.* Ferris Webster, Hal Ashby, Frank P. Keller, Robert Wolfe, George Grenville — *gl.* Hugo Friedhofer, Lalo Schifrin, Quincy Jones, Ernest Gold; *sgf.* Addison Hehr, Henry Grace, Phillip Abramson, Angelo Graham, Ron Hobbs; *kgf.* Helen Rose, Donfeld, Theadora Van Runkle, Luster Bayless — *ul.* Steve McQueen, Frank Sinatra, Gina Lollobrigida, Peter Lawford, Edward G. Robinson, Ann-Margret, Karl Malden, Robert Duvall, Ali MacGraw — *distr.* Issa

Pet filmova Stevea McQueena.

»Došao je tiho i ušao u legendu«, slogan iz zaglavljaja nekad popularne rotoedicije vestern-romana o pustolovina ma šutljivoga šerifa Doca Hollidaya, riječi su koje savršeno pristaju i nezabornom glumcu, na žalost prerano preminulu Steveu McQueenu. Jedan od najpopularnijih glumaca svih vremena na vrata sedme umjetnosti uistinu je pokušao tiho (pitajući se hoće li postati Marlon Brando ili James Dean), preko noći postao zvijezda i, posve razumljivo, još za života ušao u legendu.

Rođen 1930. u Missouriju, Steve McQueen odrastao je u sirotištu, nakon što ga je napustio otac, mornarički pilot. Premda je i sam na rubu punoljetnosti stupio u mornaricu, neukrotivi slobodarski duh i strogi vojni propisi nagnali su ga da se predomisli i život u tijesnoj vojničkoj odori 1952. zamijeni nesigurnom egzistencijom na daskama koje život znače. Stigavši u New York, pohadao je razne glumačke škole (među inima i glasoviti Actor's Studio Leeja Strasberga), da bi pred teatarsku publiku prvi put stao 1955. Godinu poslije uslijedio je i njegov filmski debi, u snažnoj boksačkoj drami *Netko tamo gore me voli* Roberta Wisea, u kojoj je ipak ostao u sjeni Paula Newmana. Nakon što je dvije godine poslije pozornost širega gledateljstva privukao ulogom u TV-seriji *Traži se: Živ ili mrtav*, za pravi holivudski proboj ipak mu je trebala preporuka Franka Sinatre. Zapazivši McQueenov glumački dar, glasoviti je The Voice redatelj Johna Sturgesa uspio privoljeti da u svom novom filmu *Operacija Burma* (*Never so Few*) mladiću pruži priliku.

Romantična ratna drama *Operacija Burma*, snimljena 1959, film je koji otvara nedavno objavljenu Warnerovu DVD-kolekciju Stevea McQueena.



Premda je nedvojbeno riječ o jednom od slabijih Sturgesovih filmova, neuvjerljivu, predugu i prilično zamornu ostvarenju s vidno nezainteresiranim glumačkim nastupima, djelu koje na klišeiziranu ratnu dramu i (u završnici) donekle angažiranu moralku nevjesto kalemi sladunjavu i kičastu romansu, riječ je i o filmu koji je označio prekretnicu u Steveovoj glumačkoj karijeri. Iako mu je u podjeli uloga pripalo tek četvrto mjesto, iza Sinatre, Gine Lollobrigide i Petera Lawforda, i tek nekoliko prizora, McQueen je ponudenu priliku objeručke iskoristio da spomenute prizore mirno i s lakoćom 'ukrade' poznatijim partnerima. Uloga isprva neodgovorna vojnika sklona neposluhu i nepoštivanju autoriteta, koji, čekajući kraj rata i povratak kući, proizvodi i prodaje trećerazredni džin, da bi se dospijećem u Sinatrinu postrojbu pretvorio u šutljiva i učinkovita borca, i sama je redateljica uvjerala da je zvijezda rođena. Godinu poslije Sturges će McQueenu ponuditi da opasne revolvere i u *Sedmorici veličanstvenih*, vestern prepravku znamenita Kurosawina remek-djela *Sedam samuraja*, u ulozi odvažnog Vina stane uz bok Yulu Brynneru, Jamesu Coburnu, Eliju Wallachu i Charlesu Bronsonu.

Sve ostalo je povijest. Dječaćki plah, povučen i introvertiran, ali istodobno grub i opor, McQueen će se tijekom 1970-ih prometnuti u jednu od najomiljenijih i najsajnijih holivudskih zviježda. Nakon treće suradnje sa Sturgesom u ratnom filmu *Veliki bijeg* iz 1963, dvije godine poslije u kockarskoj će drami *Cincinatti Kid* Normana Jewisona utjeloviti naslovni lik. Film od čije je režije odustao Sam Peckinpah, a za sporednu ulogu u kojem je Joan Blondell nominirana za Zlatni globus, atmosferski je i tjeskobno ostvarenje u kojem McQueen u dugoj i iscrpljućoj partiji pokera za zelenim stolom glumačke snage odmjerava s velikim Edwardom G. Robinsonom. Veći dio filma prisiljen glumiti pokeraškim gestama i grimasama, Steve je iz neravno-



pravna dvoboja sa superiornim Robinsonom (čiji Lancey Howard s odveć ambicioznom *Cincinatti Kidom* tijekom filma uspostavlja zanimljiv pokroviteljski, gotovo i očinski odnos) ipak izišeo neporažen. Premda je izgubio partiju, stekao je ljubav voljene djevojke, ali i shvatio da je od Howardove kartaške vještine udaljen poprilično jednako koliko i tamnoputi dječak, simpatični šibicar, od njega.

Nakon uloge u pustolovnom filmu *Kamenčići u pijesku* Roberta Wisea, za koju je osvojio jedinu nominaciju za Oscara, McQueen će u realističnom krimiću *Bullitt* Petera Yatesa, nagrađenu Oscarom za montažu, 1968. utjeloviti gruba i razmjerno asocialna detek-

tiva Franka Bullitta. Na žalost, djelo koje je naznačilo završetak ludih 60-ih, anticipiralo lik celuloidnoga 'istjerivača pravde' Prljavog Harryja (koji će obilježiti sljedeće desetljeće), i koje se u sjećanje filmofila urezalo možda najspektakularnijom sekvencom automobilske potjere u povijesti filma, ipak je donekle pregazilo vrijeme. Riječ je o neosporno solidno režiranu filmu odveć usporene naracije, čiji se protagonist, policajac snažnih moralnih uvjerenja i nesređena privatnog života, zaplet s dobroano karikaturalnim mafijašima, te površan i u osnovi suvišan prikaz detektivova romantičnog odnosa, danas doimaju pomalo neuvjerljivima i proračunatima.

Kulturni akcijski triler *Bijeg*, ekranizacija tvrdokuhane proze Jima Thompsona koju je scenarijski oblikovao Walter Hill, jedan je od najboljih filmova 'Bloody' Sama Peckinpaha i Stevea McQueena. Kao redatelj sklon alkoholu i neobuzdanu načinu života, koji je ostao upamćen po stiliziranim prizorima silovitih i vrlo nasilnih vatrenih obračuna (kakav je i završni u *Bijegu*), Peckinpah je bio filmaš iznimno vješt u dojmivim prikazima eskalacije nasilja te naznačavanju tamna naličja društva nagrižena rasapom moralnih vrijednosti, u kojem ubojicama i pljačkašima u mogućnosti žrtvovanja naposljetku biva ostavljena prilika za iskupljenje. Antijunaci njegovih najuspjelijih filmova (William Bonney u revizionističkom vesternu *Pat Garrett i Billy the Kid*, pljačkaši predvođeni Williamom Holdenom u *Divljoj hordi*, te McQueen i



Ali McGraw u *Bijegu*) žele pobjeći u Meksiko, posljednju (lažnu) oazu priželjkivane slobode. No, neki do Meksika nikad ne stignu, neki u njemu pronalaze smrt, a za Doca McCoya i njegovu suprugu uistinu je teško povjerovati da će pola milijuna dolara potrošiti u hladovini meksičke hacijende. Peckinpahov pesimizam, naime, protagonistima njegovih filmova ostavlja tek privid sretnoga završetka.

Vestern-drama *Tom Horn* Williama Wiarda, zaključni naslov Warnerove DVD-kolekcije, ujedno je i pretposljednji McQueenov film uopće. U djelu snimljenu 1980. godine, nekoliko mjeseci prije Steveove smrti, neizlječivom bolešću vidno nagrižen glumac utjelovljuje 'posljednjeg' kauboja, stoika nepokolebljivih etičkih načela koji, nakon što je sudjelovanjem u svim događajima važnim u pripitomljavanju Divljeg zapada pridonio civiliziranju Amerike, na kraju razočarano shvaća da ga je ta ista civilizacija iskoristila i, zaključivši da ga ne može ukrotiti, odlučila odbaciti poput bolesna tkiva. Ne želeći krvnicima ostaviti mogućnost uživanja u njegovu ponižavanju, Tom Horn uoči smrti jedino žali za slobodom i prostranstvima kojima nikad više neće jahati.

Premda ne sadrži neke od izvrsnih McQueenovih filmova, poput *Afere Thomasa Crowna*, *Juniora Bonnera* i *Leptira*, Warnerova DVD-kolekcija obvezna je stavka u kućnom proračunu svakog imalo ozbiljnog filmofila.

Josip Grozdanić

VELIKA PRVA DIVIZIJA

The Big Red One

SAD, 2004 (1980) — pr. Lorimar Television, Lorac Productions, Gene Corman, Douglas Freeman, Richard Schickel; izv.pr. Brian Jamieson — sc. Samuel Fuller; r. SAMUEL FULLER; d.f. Adam Greenberg; mt. Morton Tubor — gl. Dana Kaproff; sgf. Peter Jamison — ul. Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Bobby Di Cicco, Kelly Ward, Stéphanie Audran, Siegfried Rauch, Serge Marquand — 120 min

Preživjevi strahote Prvoga svjetskog rata, cinični američki narednik 24 godine poslije ponovno služi u istoj postrojbi, Prvoj pješачkoj diviziji. Ovaj put zapovijeda vodom strijelaca, neiskusnih mladića kojima je rat poremetio životne planove i grubo ih izbacio iz svakodnevnice kolotečine. A među dvanaestoricom su njegovih momaka i impulzivni Zab, nesigurni Griff, duhoviti Vinci i plahi Johnson. Predvođeni odlučnim narednikom, momci će tijekom sljedeće četiri godine, nakon sukoba s višijevskim snagama u sjevernoj Africi, proći bojišta na Siciliji i u Njemačkoj, iskrcati se na plaži Omaha u Normandiji te nakon borbi u Francuskoj i Belgiji, kao jedini preživjeli pripadnici narednikove jedinice s početka rata, kraj ratnih zbivanja dočekati u šumama Čehoslovačke.

Snažna (anti)ratna drama *Velika prva divizija*, 1980. prikazana u konkurenciji festivala u Cannesu, zacijelo je najuspjelije ostvarenje glasovitoga (nekad gotovo zloglasna) američkog scenarista, redatelja i povremenog glumca, okorjeloga nezavisnjaka Samuela Fullera. Riječ je i o jednom od najboljih ratnih filmova svih vremena, jedinom Fullerovu koketiranju s holivudskim *mainstreamom*, uznemirujućoj ratnoj kronici koja je nedvojbeno utjecala na Stevena Spielberga pri realizaciji *Spašavanja vojnika Ryana*, ali i na, recimo, strip-meštra Joea Kuberta pri stvaranju serijala *Narednik Rock*, remek-djela devete umjetnosti.

Rođen 12. kolovoza 1912. u obitelji židovskih imigranata, Rusa Benjamina Rabinovitcha i Poljakinje Rebecce Baum, Samuel Michael Fuller već se u dvanaestoj godini zaposlio kao *copyboy* u *New York Journalu*, da bi u dobi od sedamnaest godina postao *crime reporter* lista *San Diego Sun*, najmlađi novinar crne kronike u povijesti američkoga žurnalizma. Iskustvo stečeno novinarskim radom nagnat će ga da 1935. romanom *Burn Baby Burn* započne s pisanjem *pulp-proze*, a objavljivanjem jednoga krimića izazvat će i popriličan skandal. Suradnjom na scenariju filma *Bande New Yorka* Jamesa Cruzea iz 1938. počinje se baviti filmom, da bi ulaskom Amerike u Drugi svjetski rat dospio na sjevernoafričko bojište. Kao pripadnik Prve pješачke divizije prolazi bojišta Sicilije i Zapadne Europe, u zoru Dana D sudjeluje u iskrcavanju u Normandiji (*More je bilo crveno od krvi*, reći će poslije), a kraj rata dočekuje ulaskom u koncentracijski logor u Čehoslovačkoj. Ratna će odiseja Fulleru donijeti tri odličja za hrabrost, ali i natjerati ga na snimanje

Velike prve divizije, zaglavnoga kamena njegove filmografije.

Redateljsku karijeru započinje vesteronom *Ubio sam Jesseja Jamesa* 1949, a jedinstvenim stilom i beskompromisnim stavovima ubrzo privlači pozornost filmofila. Dijelom i nezasluženo stekavši ugled desničarenju sklona nacionalista, Fuller s vremenom biva proglašen 'McCarthyjem holivudskog filma', redateljem koji u svojim djelima izravno upozorava na sve ugroze koje prijete američkom načinu života, te jasno određuje razdjelnicu dobrog i lošeg. Nazivan američkim barbarom i antikomunistom, Fuller tijekom petnaestak godina rada u okvirima studijske B-produkcije snima niz odličnih filmova. Nakon naslova *Čelična kaciga* i *Bajunete spremne*, 1953. režira *Park Row* (u kojem se osvrće na svoje novinarsko zaleđe), a nakon filmova *Krađa u Južnoj ulici* i *Pakao i teška voda*, 1955. godine snima *Kuću od bambusa*, krimić u kojem odaje svojevrstnu posvetu japanskom teatru kabuki. Ne uspjevši ostvariti veliki projekt *Tigrero!*, priču iz amazonske džungle za nastup u kojoj su bili zainteresirani John Wayne, Ava Gardner i Tyrone Power, te koja je Miku Kaurismakija 1994. nadahnula na snimanje filma *Tigrero!* — film koji nikad nije realiziran, Fuller će dio snimljene građr iskoristiti pri stvaranju *Šok-koridora*, svoga najintrigantnijeg i najsubverzivnijeg ostvarenja.

Nimalo sklon kompromisima, Samuel Fuller bio je redatelj koji je svijet oko sebe doživljavao kao poprište stalnih i beskonačnih sukoba, bilo ideoloških (*Pljačka u Južnoj ulici*, *Vrata Kine*), bilo etičkih (*Američko podzemlje*, *Goli poljubac*), bilo kulturnih (*Kuća od bambusa*, *Let strijele*), ili pak sukoba u samu pojedincu, koji su nerijetko odraz



tekstom s naslovom 'Primitivac je umro'. Kao i obično, pogrešna teza o Fullerovu primitivizmu i tom je prilikom više govorila o onom tko ju je izrekao, nego o »*Samu, the Manu*«.

Josip Grozdanić

stanja u društvu (*Šok-koridor*). Njegovi su filmovi djela ekspresivna stila, grubih pokreta kamere, divlje montaže, izražene vizualnosti i gotovo naturalističke snage. Odnosno, kako je to sam Fuller, modernist prije Godarda i čuvar tradicije klasičnog Hollywooda, objasnio Jean-Paulu Belmondu u Godardovu *Ludom Pierrotu*: »*Film je bojno polje na kojem se sučeljavaju ljubav, mržnja, akcija, nasilje, smrt, riječju: osjećaji.*«

Puno značenje njegovih riječi postaje jasno i tijekom gledanja restaurirane i 40 minuta dulje verzije *Velike prve divizije* (hvala Richardu Schickelu, glasovitom američkom kritičaru i autoru niza zapaženih dokumentaraca o znamenitim filmašima), opore crnohumorne ratne freske, redateljeve autobiografske kronike snimljene 1978, no premijerno prikazane tek dvije godine poslije. Realiziran u doba hladnoga rata, dok Amerika pod Reaganovim vodstvom pokušava zaliječiti rane iz Vijetnama, Fullerov je film u vrijeme premijere ljevica dočekala s neodobravanjem, a desnica prihvatila kao melem na ranu izmučenom američkom vojniku.

Sasvim pogrešno. Jer, Sam se, unatoč svojoj skepsi i nepovjerenju u čovjeka, u svom filmu pokazao kao humanist koji do bilo kakvih ideoloških trica i kučina nije držao niti malo. Zanimali su ga besmisao rata, složena ljudska narav i zvjerski nagoni koji se u pojedincu neprestano miješaju s humanizmom. Brutalni prizori doslovna zatiranja života (sekvenca u kojoj njemački tenkovi prelaze preko američkih vojnika uko-

panih u zemlji, ili scena u kojoj skupina sicilijanskih seljanki poljoprivrednim alatima masakriraju njemačkoga vojnika) izmjenjuju se s prizorima rađanja novoga života (duhovita sekvenca poroda u tenku na bojišnici) i kratkotrajne, gotovo mirnodopske idile (objed i igra s djecom u oslobođenom selu). Fullerovi su protagonisti ljudi sa svim vrlinama i slabostima, osobe od krvi i mesa koje svojim postupcima potvrđuju redateljevu tvrdnju da se »*istinska ratna slava krije u preživljavanju*«. Uz prividno gruba narednika (fantastični Lee Marvin) i ambicioznoga književnika Zaba (Fullerov *alter ego*, koji u filmu čita njegov roman *The Dark Place*, krimić koji je 1952. pod naslovom *Scandal Sheet* ekranizirao Phil Karlson), duhovitog Vincija i emotivnog Johnsona, tu je i nesigurni Griff (izvršni Mark Hamill, koji se na žalost nikad nije uspio izvući iz sjene Lukea Skywalkera), momak kojeg od dezertstva i kukavičluka odvraća ponajviše svijest o kazni, ali i duh zajedništva njihove skupine. Griffu pripada i najmučnija sekvenca filma, prizor u koncentracijskom logoru u kojem, nakon traumatična otkrića niza peći punih ljudskih kostura, uz narednikovo razumijevanje, nijem i užasnuta pogleda, u otkrivenoga njemačkog vojnika u pravilnim razmacima ispucava nekoliko spremnika streljiva. Dok se njegovi hici miješaju s pjevom ptica, narednik u jednoj baraci pronalazi polumrtva izglednjelog dječaka, u druženju s kojim kao da tek shvaća sav užas rata.

Vijest o smrti Samuela Fullera 1997. jedne su australske novine popratile

RODENJE

Birth

SAD, 2004 — *pr.* Fine Line Features, Lou Yi Inc., Academy Productions, Lizie Gower, Nick Morris, Jean-Louis Piel; *izv.pr.* Xavier Marchand, Mark Ordesky, Kerry Orent — *sc.* Jean-Claude Carrière, Milo Addica, Jonathan Glazer; *r.* JONATHAN GLAZER; *d.f.* Harris Savides; *mt.* Sam Sneade, Claus Wehlisch — *gl.* Alexandre Desplat; *sgf.* Kevin Thompson; *kgf.* John A. Dunn — *ul.* Nicole Kidman, Cameron Bright, Danny Huston, Lauren Bacall, Alison Elliott, Michael Desautels, Anne Heche, Peter Stormare — 100 min — *distr.* Issa

Suvremeni New York. Uoči vjenčanja, sredovječna udovica Anna upozna desetogodišnjeg dječaka Seana, koji tvrdi da je reinkarnacija njezina prvog supruga, preminula prije deset godina.

Psihološka drama s naglašenim okusom fantastike pokušava osvojiti dvama sastojcima. Jedan je začudan sadržaj koji pred likove, ponajprije glavnu junakinju, ali isto tako i pred gledatelja, postavlja veliku dvojbu (govori li dečko istinu?), dok je drugi uočljivo nastojanje da priču ispriča u tzv. umjetničkom, zahtjevnom tonu, a ne kao pitku, komercijalno usmjerenu zgodu koja će lako zadovoljiti potrebe 'široke publike'.

Drugo se očituje u naglašeno usporenu tempu, uočljivoj pažnji posvećenoj stvaranju pomalo snolika ugođaja fantastike izvedenog kako općim vizualnim dojmom — elegantno usporeni pomaci kamere, skladan kolorit hladnoga dojma — tako i glazbenom pratnjom, mizanscenskim rješenjima u kojima likovi češće nepomično stoje nego što se kreću te popriličnim ustrajavanjem na tome da se dijalozi ne izgovaraju 'životno', nego recitatorskim šaptom, što se sve doima pomalo neprirodno, odnosno pomaknuto, izvan realističnosti koju doživljavamo kao prepoznatljivo uvjerljivo.

Riječ je, dakle, o promišljenim i dosljedno u djelo provedenim redateljskim odlukama i postupku koji nije teško prihvatiti kao primjereno predočavanje toga sadržaja.

Problem je, međutim, u tome što netko od najodgovornijih, a to su scenaristi Jean-Claude Carrière (*Cyrano de Bergerac*, 1990, *Taj mračni predmet želje*, 1977, *Ljepotica dana*, 1967), Milo Addica (*Bal čudovišta*, 2001) i redatelj Jonathan Glazer (*Posljednja pljačka/Sexy Beast*, 2000) nije uspio donijeti odluku iz kojega kuta želi predstaviti neobičnu zgodu. Odnosno, nisu sami sa sobom razriješili žele li priču ponuditi kao ne-

što 'iza čega stoje', kao nešto u što bi i sami mogli povjerovati ili žele li sve skupa ponuditi 'samo kao filmsku priču', djelo profesionalaca koji se bave tim poslom pa im je na neki način obveza svako toliko dostaviti neki filmski rad.

Kao primjer za posljednje navedimo *Nacionalno blago* (2004) Johna Turteltauba. Osim što je snimljen u hollywoodskoj produkciji iste godine i također koketira s fantastikom, pustolovno-akcijski film s *Rodenjem*, doduše, nema gotovo nikakve veze, ali je odlično ostvarenje jasna usmjerenja, djelo u čiju vjerodostojnost ne vjerujemo ni mi, ni autori, ali koje i ne pokušava sugerirati da se tako nešto uistinu moglo dogoditi, nego jednostavno kreće od (ispravne) pretpostavke da je riječ o uzbudljivoj priči koja može zainteresirati i visokoprofesionalnom izvedbom stvoriti vlastiti svijet, koji smo kao takav, kao zabavnu zgodu, spremni prihvatiti barem u tih otprilike dva sata trajanja.

S druge strane spomenimo *Rosemarynu bebu* (1968) Romana Polanskog, s kojim *Rodenje* dijeli nešto više zajedničkoga nego s *Nacionalnim blagom*. U obama filmovima (*Rosemarynoj bebi* i *Rodenju*) zbivaju se nevjerojatni, okultni, neznanstveni događaji, koje glavna junakinja može i ne mora prihvatiti kao stvarne ili istinite. (Uz to oba su smještena u New York, s ponešto zbivanja u Central Parku i njegovoj neposrednoj blizini, središnji lik je 'obična' /kratko ošišana/ žena, jedan od važnih motiva dolazak je djeteta u njezin život.) Kako je Roman Polanski poslije objelodanio, u uvjerljivost i istinitost događaja iz književnog predloška Ire Levina ni sam nije mogao povjerovati, pa je velik trud uložio kako bi napravio djelo koje bi i

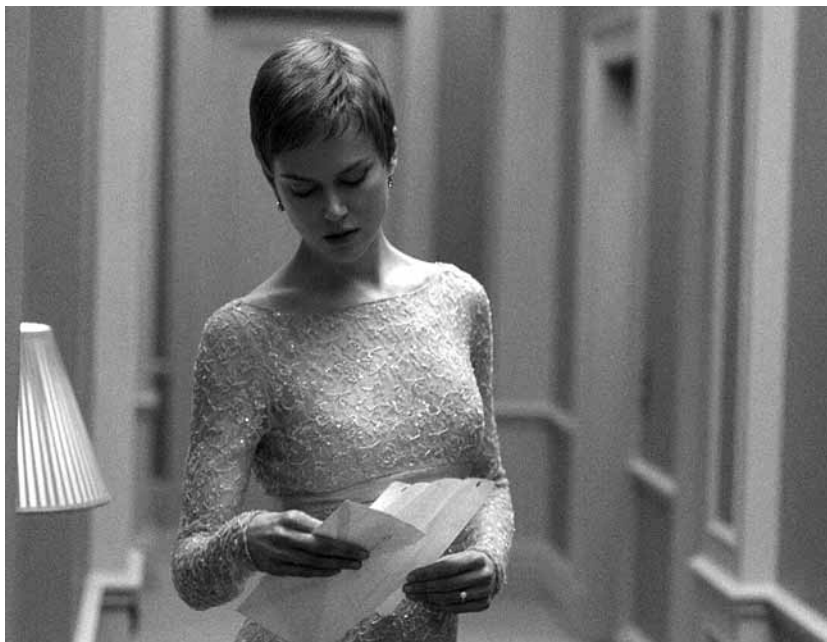
njemu, Polanskom, kao autoru (filma) i kao potencijalnom gledatelju moglo biti prihvatljivo. Okultni događaji predstavljani su iz gledišta osobe koja u njih inicijalno ne vjeruje, te se gledatelj, baš kao i junakinja, pita da li je to što se događa moguće ili je okolina čini ludom. Nakon pomne izgradnje događaja koji nude dovoljno argumenata za objašnjavanje na ovaj ili onaj način, konačan i nedvojbjen odgovor stiže na samu kraju.

Rođenje, na žalost, nije izabralo ni jedan od ta dva puta, niti je smislilo neki treći, nego se neodlučno kopca negdje između. A to nije dobro i cjelinu čini neuvjerljivim i razmjerno neprihvatljivim ostvarenjem za koje se lako gubi interes, a čemu sada pomažu, odnosno odmažu, spomenuta redateljska rješenja koja se u tom smislu čine krinkom, odnosno pokušajem zavaravanja, a ne sredstvom za oslikavanje zamisli.

Kako se kaže, riječ je o *one joke movie* ili 'filmu s jednim štosom'. Taj štos nije, doduše, šala, nego polazišna pretpostavka, ona koja se pita kako bismo se odnosili prema situaciji u kojoj bi, kao ovdje, netko tvrdio da je reinkarnacija voljene osobe čiji gubitak nismo preboljeli.

Ne želeći to priznati, autori ni sami ne znaju za koju bi se varijantu odlučili, pa nam s jedne strane priču serviraju 'kao takvu', a s druge pokušavaju se 'izvući' tako da u konačnici događaje 'objašnjavaju' koliko-toliko realistično — dečko je sve izmislio, a junakinja je u varku povjerovala zbog duševne labilnosti. No, zbog nesigurnosti filmotvoraca ni događaji prije konačnog 'razrješenja' nisu dovoljno uvjerljivi — ono što gledamo nisu situacije s okusom uvjerljivog 'događanja pred kamerom', nego situacije s okusom 'događanja prema izričitu diktatu scenarista i redatelja'.

Najjednostavnije rečeno, kao gledatelji nismo ponukani da u zbivanja povjerujemo zato što nam tako sugeriraju karakteri i okolnosti, nego zato što su 'autori tako odlučili'. Iako u Anninu psihičku nestabilnost, koja je nagna da se prepusti vjerovanju i osjećajima, možemo povjerovati, film ne nudi dovoljno prihvatljivih objašnjenja o tome kako je dječak mogao znati sve što zna ni što ga je natjeralo da se tako ponaša.



Glede filmova s tematikom teškoća nošenja s gubitkom voljene osobe u posljednjih nekoliko godina imali smo prigodu gledati neusporedivo bolja, promišljenija, misaonija, sadržajnija i dorečenija ostvarenja poput *Simove sobe* (*La stanza del figlio*, N. Morretti, 2001), *Bez pomaka* (*Non ti muovere*, S. Castellitto, 2004) *Vrata prema dolje* (*The Door in the Floor*, T. Williams, 2004) ili *Umišljenih junaka* (*Imaginary Heroes*, D. Harris, 2004).

Janko Heidl

BITI JULIJA

Being Julia



Kanada, SAD, Mađarska, Velika Britanija, 2004 — pr. Serendipity Point Films, First Choice Films, Hogarth Productions, Myriad Pictures Inc., Robert Lantos; izv.pr. Mark Milln, Marion Pilowsky — sc. Ronald Harwood prema romanu W. Somerset Maughama; r. ISTVAN SZABO; d.f. Lajos Koltai; mt. Susan Shipton — gl. Mychael Dana; sgf. Luciana Arrighi; kgf. John Bloomfield — ul. Annette Bening, Michael Gambon, Jeremy Irons, Bruce Greenwood, Leigh Lawson, Shaun Evans, Mari Kiss, Ronald Markham — 104 min — distr. Continental

30-ih godina prošlog stoljeća u Londonu kazališna glumica prolazi kroz razdoblja ljubavi i razočaranja.

Početak godine, u vrijeme dodjele najvažnijih američkih, pa i svjetskih, nagrada mnogo se pisalo o filmu *Biti Julija* ili točnije o interpretkinji naslovne uloge Annette Bening, koja je osvojila *Zlatni globus* za najbolju glavnu žensku ulogu u mjuziklu i komediji, a bila nominirana (i na kladionicama slovila kao favorit) za *Oscara* koji ipak nije dobila za tumačenje vrlo složene uloge sredovječne dive engleskog teatra tridesetih godina prošlog stoljeća koja je u središtu pozornosti adaptacije *Kazališta W. Somerseta Maughama*. Svi su ostali likovi, iako jasno i dojmljivo profilirani zahvaljujući kako vrsnim glumačkim izvedbama tako i redateljskim rješenjima, zapravo u ulozi osvjetljavanja raznih aspekata slojevita karaktera protagonistice kroz koji se prelamaju odnosi i nesigurne granice između zbilje i privida kao ključnih elemenata kreacije u kazalištu, što je vrlo blisko i filmu. Tu je strah žene koja osjeća da njezina ljepota (ali i glumačka popularnost) neće više dugo trajati, nedostatak invencije i motivacije za dalje stvaranje koje može naći tek u očima obožavatelja, što se pak prepleće s ljubavlju pre-

ma upola mlađem Amerikancu Tomu (Shaun Evans), koji je njezin obožavatelj, uz dvojbu ne želi li je tek iskoristiti. Njezin suprug (Jeremy Irons) nije pritom smetnja, jer je on ponajprije njezin producent, a donekle i prijatelj, te je i njihova veza ponajprije vezana uz kazalište, a odnos prema sinu (Tom Sturridge), sada već mladiću, za kojega nikada nije imala dovoljno vremena, ukazuje na njezin glavni problem — kako doista biti Julija. On ima dojam kako ona ne postoji, te da i u životu tek glumi razne uloge, često rabeći replike svojih scenskih likova. To je zasigurno najbolja uloga Beningove, koja pokazuje iznimnu uvjerljivost i raznovrsnost glumačkog umijeća, posebno briljirajući u obračunu s mladom i životnom i kazališnom suparnicom (Lucy Punch), koji izvodi na sceni u završnici drame u kojoj obje nastupaju, mijenjajući tekst i na taj način pokazujući svoju nadmoć.

Moglo bi se činiti da je zapravo riječ o *one woman's show* te da je glumačko umijeće protagonistkinje i jedino vrijedno u filmu, pa su na taj način reagerali i mnogi kritičari u svijetu (a možda je to i razlog da se u nas nije pojavio u kinu). No, čini mi se da to nije točno, jer ni vrhunske interpretacije ne bi bilo bez bitna prinosa, posebice u postavljanju intrigantnih situacija i dijalozima

Ronaldi Harwooda, koji je bio i scenarist još jednoga vrhunskog filma o kazalištu — *Garderobijera* (1983), a ni doradenosti i najsitnijih detalja, izvanredna osjećaja za ritam i gradaciju dramske napetosti, te autentičnosti u oživljavanju povijesnog radoblja i njegove atmosfere jednog od najvećih europskih redatelja u posljednjih nekoliko desetljeća Istvána Szaba. Doduše tu se manje no u ostalima osjeća Szabovo autorsko stajalište koje se ponajviše gradilo na prikazivanju tragičnih sudbina pojedinaca u srazu s totalitarnim režimima tijekom presudnih događaja mađarske i europske povijesti u posljednjih stotinjak godina, što i u slavnom *Mefistu* (1981) zasjenjuje kazališnu tematiku. Ipak ne čini mi se autorski nedosljednim da se u *Biti Julija* (kao uostalom i 1991. u *Meeting Venus*) Szabó okreće pitanju koliko umjetnik nadređujući stvarnosti svijet koji sam gradi manipulira drugima i njihovim osobnim sudbinama.

To što je niz zanimljivih, međusobno čvrsto isprepletenih tema uklopljen u žanrovski okvir melodrame i ostaje nazgled u sjeni glumačke ekshibicije, ne znači da Szabó nije barem koliko i Annette Bening zaslužan za uspjeh ovoga vrlo dobra i zabavna filma.

Tomislav Kurelec

KEN PARK

Ken Park

SAD, Nizozemska, Francuska, 2002 — *pr.* Busy Bee Productions, Cinéa, Kasander Film Company, Lou Yi Inc., Marathon International, The Kasander Film Company, Kees Kasander, Jean-Louis Piel; *izv.pr.* Pascal Breton, Olivier Brémond — *sc.* Larry Clark, Harmony Korine; *r.* LARRY CLARK, ED LACHMAN; *d.f.* Larry Clark, Ed Lachman; *mt.* Andrew Hafitz — *sgf.* John DeMeo; *kgf.* Michele Posch — *ul.* Adam Chubbuck, James Bullard, Seth Gray, Eddie Daniels, Zara McDowell, Maeve Quinlan, Stephen Jasso, Wade Andrew Williams — 98 min — *distr.* Blitz

Tinejdžer Ken Park iz uspravna kalifornijskog gradića Visalije obožava vožnje na skejtu i zapravo ništa drugo. Kada mu djevojka ostane trudna, Ken se uputi na posljednju vožnju i ubije se hicem iz pištolja. Njegov prijatelj i vršnjak Shawn vida školsku kolegicu Hannu potajno održavajući seksualnu vezu s njezinom majkom. Neurotični Tate prezire baku i djeda, a bogobožna Peaches iza očevih leđa spava s kolegom s vjeronauka. Claude pak ima problema s ocem.

»Nije li ti drago što te mama rodila?«, pita trudna djevojka svog mladića u posljednjim sekundama drame *Ken Park*. Odgovor na njezino pitanje stiže pak u prvim minutama filma. U njima mladi skejter nakon vožnje gradskim asfaltom spokojno sjedne nasuprot skejterskom poligonu, mirno odloži torbu, polagano izvadi pištolj i s osmijehom na licu propuca si glavu. Pitanje, pa odgovor. Ne može biti jasnije. Sve između novi je tinejdžerski *hardcore* američkog filmaša Larryja Clarka, ovaj put režiran uz pomoć snimatelja Eda Lachmana. Kada je prije deset godina sa svojim *Klincima* bukvalno razdijevio poimanje maloljetničke seksualnosti na filmu, Clarka su jedni smatrali odvažnim vizionarom, a drugi perverznim voajerom. O samoj se priči manje govorilo, jer je ono vizualno jednostav-

no dominiralo. Klinci koji skaču iz kreveta u krevet, podjednako žustro kao na obožavanom skejtu. I sve to doslovce, i sve to bez okolišanja.

Iako ovim filmom Clark nije mogao iznenaditi kao s *Klincima* 1995, od sramežljivosti i dvosmislenosti ponovno nema ništa. Film je zabranjen na mnogim tržištima od tradicionalno puritanskoga američkog pa sve do australskog, ali doista nije jasno koga u vremenima stvarnoga *thanatosa* i krvi može šokirati stvarni eros i sperma. Je li šokantnije vidjeti na televizijskim vijestima desetine ubijenih na bliskoistočnim ulicama ili dvoje tinejdžera kako nehinjeno vode ljubav? Na stranu i zabrane. Snimljen 2002, *Ken Park* drukčiji je od goleme većine naslova koji se svakodnevno pojavljuju u kinodvoranama i videotekama, a pravo je pitanje kakav je kao film. Odgovor je znatno bolji u detaljima negoli u cjelini. I ovaj je put Clark angažirao scenarista Harmonyja Korinea, koji se kao dvadesetdvogodišnji debitant u *Klincima* uspješno prisjetio što znači seks u hormonski najživljem životnom razdoblju. Sedam godina poslije Korine još jednom razbukta mladenačko poimanje erosa, ali sam je film unatoč mnogim (pre)vrućim scenama hladan i distanciran. Namjerno? Slučajno?

Priča se malone vuče ulicama i montažnim kućama tipična kalifornijskog gradića. Sunčanoga, šablonskog i artificijelnog. Njezini su glavni likovi četvero mladih, kojih je znanac Ken Park upravo počinio samoubojstvo. No, ta smrt nikoga od njih odveć ne dira. Skejter Shawn prostači u majčinoj prisutnosti, govori da voli svoju školsku kolegicu Hannu, a svako malo liježe u krevet s njenom zanosnom majkom, arhetipskom kalifornijskom plavušom. Njegov



prijatelj Claude ne može naći zajednički jezik s nasilnim ocem, koji ga unatoč vrijeđanjima 'da je peder' jedne večeri umalo siluje. Njihova zajednička prijateljica i *ménage-à-trois* partnerica, putena Peaches, hini da je pobožna poput oca vjerskog fanatika, a zapravo zavodi kolegu s vjeronauka. Napokon, njihov vršnjak Tate masturbira uz uzdahe sa ženskog teniskog meča planirajući kako omrznute baku i djeda zaklati pri spavanju.

Upravo je scena Tateova onaniranja (od početka do kraja) i samogušnja paradigmatična za cijeli film. Scensku izravnost, naime, ne prati plastičnost profilacija, pa su svi Clarkovi i Korineovi likovi zapravo jednodimenzionalni, u najboljem slučaju dvodimenzionalni. Iako je ispraznost njihovih svakodnevnica bila autorska namjera, karakterizacija je tek naznačena. Tinejdžeri su zahvalni likovi kada je riječ o unutarnjim suprotnostima i preslagivanjima. No, *Ken Park* to ne nudi. Nudi zato izvrsno generiran socijalni autizam koji, barem prema filmu, fatalno nagriza američko društvo, te se kalifornijski gradić čini poput predgrađa Rima u godinama prije pada Carstva i ulaska barbara. Stoga je Clarkov i Lachmanov film mnogo intrigantniji u političkom i socijalnom podkontekstu negoli u karakternom i erotskom kontekstu, premda nekonvencionalnoga seksa (maloljetničkog, maloljetničko-punoljetničkog, incestuoznog i grupnog) ima na sve strane. U tom se smislu glumci, uglavnom naturšćici, malo razlikuju od onih iz pornografskih filmova. Uostalom, Larry Clark to je i htio.

Boško Picula

NAVIJAČKO LUDILO

The Football Factory

Velika Britanija, 2004 — pr. James Richardson; izv.pr. Robert Blagojević, Rupert Preston — sc. Nick Love prema romanu Johna Kinga; r. NICK LOVE; d.f. Damian Bromley; mt. Stuart Gazzard — gl. Ivor Guest; sgf. Paul Burns; kgf. Jayne Gregory — ul. Danny Dyer, Frank Harper, Tamer Hassan, Roland Manookian, Neil Maskell, Dudley Sutton, Jamie Foreman, Anthony Denham — 91 min — dist. Continental

Opsesija nogometom dovodi skupinu navijača do izlivanja nespuntanog nasilja.

Navijačko ludilo zanimljivo je djelo koje se temelji na kulturnom romanu, *Tvornica nogometa*, Johna Kinga. Imajući u perspektivi nedavne neredne na ovdašnjim, pa i stranim nogometnim stadionima koje su izazvali hrvatski navijači, film Nicka Lowea doima se dodatno intrigantnim i vrijednim pozornosti. No, sve filmofili koji očekuju kako će u tom ostvarenju naići na odgovore glede devijantnoga ponašanja navijačkih formacija očekuje nemalo iznenađenje. Naime, *Navijačko ludilo* tek hladno secira životnu filozofiju nogometnoga navijača, koja se svodi na svega tri temeljne odrednice (tučnjava, ševa i krađa, ne nužno tim redom), te samim tim podsjeća na još jedno kulturno ostvarenje s Otoka, film Dannyja Boylea *Trainspotting*, gdje je autor, također distancirano, no klinički precizno i lišeno emocionalnosti, sagledao svakodnevicu ovisnika o heroinu.

Ideološki nalik *Trainspottingu*, Loweov film jednako zastrašuje, jer nas uvodi u okruženje individualaca koji kredibilitet stječu tek u masi sličnih individua, a svi zajedno praktički žive za subotnje nogometne okršaje. Također je bitno istaknuti kako daleko manju važnost imaju rezultati momčadi za koju je navijač strastveno vezan, a daleko veću

težinu uspjesi u obračunima s poklonicima nogoloptaške vještine iz suprotnog tabora. O uistinu dubokim korijenima te netrpeljivosti dovoljno govori dugogodišnja tradicija u međusobnim obračunima pojedinih navijačkih skupina na koju se pozivaju protagonisti *Navijačkog ludila*, a kojoj smo svjedocima i na ovdašnjim prostorima (primjerice Dinamovi Bad Blue Boys protiv Hajdukove Torcide...). Lowe možda ukazuje na činjenicu kako ponašanje nogometnih huligana nije rezultat sama sporta uz koji su vezani, ali propušta slojevitije ocrtati konkretne razloge takva životnoga stila. Namjesto toga on nudi uobičajenu galeriju društveno socijalnih okvira unutar kojih njegovi protagonisti obitavaju. Filmševa emocionalna distanciranost upravo je temeljem ideološke neodređenosti čitavog filma. Dok je pisani izvornik zapravo inteligentna sociološka studija individualaca označenih ekstremnim ponašanjem, Loweov je film u velikom dijelu njihova romantizirana studija, te je u neku ruku tek uvod u slikoviti subkulturni svijet huligana kojima je smisao života vezan uz vjerojatno najpopularniju sportsku vještinu na planetu.

Navijačko ludilo zasigurno ne nudi sve očekivane odgovore, pogotovu ne na ona pitanja koja zanimaju zreliju publiku bez ikakva nogometnog predznanja. S druge će strane manje odrasli gledatelji, koji filmovima pristupaju površno, sagledati ovo djelo iz posve drukčije perspektive. Ipak, valjalo bi istaknuti kako se kvaliteta filmova ne mora nužno vezati uz njihovu društveno korektnu didaktičnost, ni dovoditi u vezu s ekstremnijim stajalištima koje iznose, što zapravo znači kako bi bilo sumanuto bilo vjerovati kako će gledanje *Navijačkog ludila* nekoga pretvori-



ti u ekstremnoga nogometnog huligana, ali ga isto tako neće navesti na racionalno sagledavanje životnog stila Loweovih celuloidnih junaka.

Lišeno prevelikih pretenzija, a držeći se poprilično čvrsto Kingova romana, *Navijačko ludilo* zasigurno će se dopasti mlađim filmofilima. Oni će držati do dinamična pripovjedačkog stila, živopisnih junaka, dramaturške razuzdanosti i pulsirajuće glazbene podloge. Sve su to ujedno čimbenici zbog kojih valja pogledati Loweov film, ali ne i očekivati od njega previše. Uostalom, poruke se šalju poštom, zar ne?

Mario Sablić

ŠPANJOLSKI ENGLSKI

Spanglish

SAD, 2004 — pr. Columbia Pictures Corporation, Gracie Films, Julie Ansell, James L. Brooks, Richard Sakai; izv.pr. Joan Bradshaw, Christy Haubegger — sc. James L. Brooks; r. JAMES L. BROOKS; d.f. John Seale; mt. Richard Marks — gl. Hans Zimmer; sgf. Ida Random; kgf. Shay Cunliffe, Louise Mingenbach — ul. Adam Sandler, Téa Leoni, Paz Vega, Cloris Leachman, Shelbie Bruce, Sarah Steele, Ian Hyland, Victoria Luna — 131 min — distr. Blitz

John je daroviti kuhar čije je kulinarsko umijeće i vođenje popularnoga restorana zaslužno da njegova obitelj nema nikakvih materijalnih problema. U posve je suprotnom položaju Meksikanka Flor, koja je s kćerkom Cristinom napustila domovinu kako bi u Kaliforniji ostvarila bolji život. Kada Flor kao domaćica dobije posao u Johnovoj kući, te s njima preseli u Malibu, životi će se dviju obitelji preplesti na način da nakon njihova susreta više ništa neće biti isto.

Tko ne bi htio ocean u svojoj spavaćoj sobi? Malo tko. O tome govori djevojčica Cristina kada zadivljeno promatra luksuzne kuće na samoj obali Tihog oceana u mondenom Malibuu. Cristina je kći meksičke imigrantice Flor, koja je, nakon što je nju i kćer iznenada napustio suprug, isto tako iznenada odlučila napustiti domovinu i pod suncem Kalifornije započeti novi život, u prvom redu misleći na dobrobit djeteta. No, kako nam to kazuje humorna drama *Španjolski engleski*, dobrobit u konkretnom slučaju nije jednoznačno određena. Je li dobro da se Cristina u američkom *melting potu* izjednači s ostalima, ili je to pak ustrajnost da u tom loncu ostane 'neobična'? Odgovor na dvojbu daje sam završetak filma, koji osim identiteta raščlanjuje i obiteljske odnose. I unutar obitelji i između dviju obitelji. Doda li se tomu auto-

rova zamisao da o svemu tome progovori i ozbiljno i duhovito, što drugo zaključiti osim da se iza kamera našao poprilično ambiciozan filmaš. Recimo višestruki oskarovac poput Jamesa L. Brooksa.

Da. To je Brooks koji snima rijetko, ali kad snimi film, cilja na najviše. Uspjelo mu je to s filmom *Vrijeme nježnosti* iz 1983, u kojem je također tematizirao odnos majke i kćeri. Sličnu kombinaciju humora i obiteljske drame postavio je i u hitu *Bolje ne može* iz 1997, da bi prošlogodišnjim filmom *Španjolski engleski* omiljenom žanru i temama dodao osvrt na etničku i socijalnu sliku Sjedinjenih Država. I to u njihovu najbogatijem dijelu, na kalifornijskim obalama. Brooks je uistinu ambiciozno zamislio svoj film, a da pritom ni na koji način nije nametnuo svoje ambicije. Drugo je pitanje da li je što od toga ostvario i kako. Veoma pitak i gledljiv, *Španjolski engleski* ne nosi sarkazam kakav je Brooks unio u filmove *Vrijeme nježnosti* i *Bolje ne može*. S druge strane, opet je riječ o punokrvnim likovima koji su znatno slojevitiji od odnosa koje su mogli razviti. U tim odnosima film više naginje slikovnici za odrasle, čiji je *real end* trebao dovesti stvari na svoje mjesto. Doveo ih je tek djelomično. No, to ne znači da film u pojedinim segmentima nije zabavan, čvrst i zao-kružen.

Brooks je najbolji u poigravanjima s likovima koji su s jedne strane odrazi realnih slojeva američkog društva, a s druge njihove filmične, gdje se pretjerane izvedenice. Pritom je znakovit lik bogatašice Debore, supruge glavnog muškog lika Johna. Deborah, naime, u svemu pretjeruje, ali je to prije način njezina poimanja okoline i sebe negoli



namjerna karikaturalizacija lika. Ni njezinoj suprotnosti Flor, Meksikanki koja dobiva posao domaćice u Deborahinoj kući, ne nedostaje iskričavosti. Osobito u naslovnom komuniciranju španjolskim engleskim. Odnos dvije žene, majke i supruge ključni je dio priče, pri čemu se sukob stvara oko Florine kćeri Cristine. Nju Deborah, unatoč vlastitoj kćeri Bernice, počne doživljavati kao svoju, dok je Flor nastoji držati podalje i od benigno posesivne Debore i od načina života dobrostojeće obitelji u kojoj zarađuje svojih 650 dolara tjedno. Kada se taj trokut razvuče u četverokut s Johnom, jasno je da film nema ni kapaciteta ni vremena da svim tim odnosima dâ dublji smisao. Primjericice, Brooks je kao redatelj i scenarist mogao produbiti odnos Flor i Bernice kao dobrodošao paralelizam ili je mogao mnogo prije od posljednjih petnaestak minuta istaknuti međuljudsko razumijevanje Flor i Johna.

Na taj je način *Španjolski engleski* propustio biti više od dopadljive priče o (ne)funkcioniranju konkretnih obitelji u zadanom socijalnom prostoru. Srećom, glumice i glumci u filmu odradili su posao veoma dobro, osobito Španjolka Paz Vega kao Flor. Ona dominira filmom, iako su joj kolege holivudske zvijezde Adam Sandler kao samozatajni John, Téa Leoni u ulozi simpatično-neurotične Debore i veteranka Cloris Leachman kao njena majka sklona čašici, ali i mudru savjetu. Napokon, treba istaknuti i mladu Shelbie Bruce u ulozi Cristine, ujedno i naratorice, koja će kao darovita glumica kad-tad imati onaj ocean u svojoj spavaćoj sobi.

Boško Picula



James Dean

J a n k o H e i d l

Nick Broomfield: Čovjek s filmskim mikrofonom

U današnje vrijeme svojevrjne popularizacije dokumentarnoga filma, za koju je osobito zaslužan Michael Moore sa svojim zapaženim, najuglednijim nagradama nagrađivanim i komercijalno iznimno uspješnim ostvarenjima *Ludi za oružjem* (*Bowling for Columbine*, 2002) i *Fahrenheit 9/11* (2004), prvi ZagrebDox, Međunarodni festival dokumentarnoga filma u popratnom nam je programu, retrospektivom od pet filmova, ponudio upoznavanje s radom još jednog zapaženog, iako ne tako uspješnog dokumentarista.

Prikazani su dugometražni dokumentarci televizijske i kino-produkcije Nicka Broomfielda (rođ. 1948. u Londonu), Britanica ponajviše zainteresirana za čeprkanje po kulturi »doma odvažnih i zemlje slobodnih«, tj. Sjedinjenih Država.

Bili su to: *Tetovirane suze* (*Tattooed Tears*, 85 min., V. Britanija, 1978/1982, suredateljica Joan Churchill), *Izluđuješ me* (*Driving Me Crazy*, 85 min., V. Britanija/Njemačka, 1988), *Heidi Fleiss: Hollywoodska Madam* (*Heidi Fleiss: Hollywood Madam*, 106 min., V. Britanija/Njemačka, 1995), *Kurt i Courtney* (*Kurt & Courtney*, 89 min., V. Britanija, 1998) i *Aileen: Život i smrt serijske ubojice* (*Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, 89 min., V. Britanija/SAD, 2003, suredate- ljiica J. Churchill).

Različito od Moorea, pa i od kolege Morgana Spurlocka — čiji je dokumentarac *Supervelik i ja* (*Super Size Me*, 2004) u hrvatskim kinima prikazivan u redovitoj distribuciji — koji se moći dokumentarnoga filma koriste kako bi njome 'potvrdili' unaprijed osmišljene teze, odnosno kako bi uz pomoć 'neosporive vjerodostojnosti' dokumentarnih snimaka 'dokazali' neko svoje mišljenje, Broomfield se u filmski pot- hvat upušta kao znatiželjan pojedinac koji uz pomoć kame- re i mikrofona želi nešto otkriti i shvatiti. Što će na koncu is- pasti ne ovisi o njemu, nego o onome što pronade i o ono- me što mu sugovornici ponude. On se 'baca u vatru' i kru- žeći s mikrofonom od lika do lika pokazuje što je zatekao. Teza ili poruka filma, ako ih uopće bude, bit će ona koju za- htijeva snimljena građa. Dok Moore unaprijed zna što želi, te bilježi samo one dijelove 'istine', činjenice, podatke i gla- sine koji odgovaraju onomu što on želi poručiti te spretno manipulira 'dokumentarnim' snimkama, Broomfield (i nje- gova česta suradnica Joan Churchill — snimateljica, monta- žerka, suproducentica i povremena suredateljica te dugogo- dišnja životna družica i majka njegova djeteta) ništa ne na- meću — oni samo istražuju.



Iako je ovdje poznat uzorak od tri zapaženija djelatna doku- mentarista — Moore, Broomfield, Spurlock — možda pre- malen za razvijanje teorije o razlici između nekadašnjeg i su- vremenog pristupa dokumentarcu, jednostavno je nemogu- će ne zapaziti najuočljiviju razliku između 'stare škole' i 'no- vog dokumentarca'. 'Stara škola' kakvoj (je) pripada(o), pri- mjerice, najveći broj (najistaknutijih) hrvatskih dokumenta- rista (čija je retrospektiva također prikazana na ZagrebDo- xu) poput Krste Papića, Ante Babaje, Zorana Tadića, Petra Krelje i ostalih, a koja je najviše djelovala 1960-ih i 1970-ih godina, ona je u kojoj su redatelji nastojali biti 'neupadljivi'

kao osobe i stvoriti objektivno djelo naglašeno 'autentična' dojma 'slučajno' zabilježenih 'komadića života', koji su se u zbilji odigrali bez obzira na to bili na mjestu događaja nazočni filmska kamera, mikrofoni i članovi filmske ekipe. Tradicija takve, u ovom podneblju najučestalije vrste dokumentarizma, obojane povremenim dodacima poetske interpretacije izvedene filmskim sredstvima (npr. *Tijelo*, 1965, A. Babajce) ili suzdržana upletanja namješteno/igranih sastojaka (npr. *Od 3 do 22*, 1966, K. Golika), u nas se održala do danas (npr. *Hodnik*, 1994, Vinka Brešana ili *Šalter*, 1999, Dražena Žarkovića).

Da nije riječ o hrvatskoj specijalnosti, potvrdili su, također na ZagrebDoxu prikazan, ciklus kratkih dokumentaraca Poljaka Krzysztofa Kieolowskog (snimljenih između 1966. i 1980), kao i, primjerice, nekoliko dokumentaraca Britanca Kena Loacha (snimljenih između 1980. i 1997) prikazanih nešto kasnije u ciklusu filmova toga redatelja u zagrebačkom FC Tuškanac.

Tematski, ti su dokumentarci najčešće jačeg ili slabijeg društvenokritičkog raspoloženja, što znači da ipak imaju neku tezu, odnosno da su, unatoč naizglednoj objektivnosti, njihovi tvorci pomno birali što će, a što neće snimiti, kako bi njihova 'poruka' doprla do gledatelja.

Putovi novoga dokumentarizma

'Novi dokumentarizam' — a njemu među 'našima' pripada *Sretno dijete* (2004) Igora Mirkovića — za samozatajnost ne mari nimalo, za iluziju objektivnosti tek nešto više, a izgradbeni princip nije onaj bilježenja dotad nezabilježenih, ali postojećih događaja, nego je oslonjen na model televizijske re-



Heidi Fleiss: *Hollywoodska Madam*

portaže u kojoj novinar istražuje medijski zanimljive teme, te često potiče reakcije i događaje kojih možda i ne bi bilo bez izravne nazočnosti autora, kamere i filmske ekipe. U filmovima Moorea, Broomfielda, Spurlocka (i Mirkovića), autori (redatelji, scenaristi i idejni začetnici) sami sebi dodjeljuju istaknutu ulogu voditelja/novinaru i često ih vidimo pred kamerom kao intervjuere i kao tumače, a u *offu* slušamo nji-

hov glas koji nam 'pojašnjava' nešto što možda nismo shvatili. Također, nije rijetkost ni da nas oni upoznaju sa samim procesom nastanka svog dokumentarca, naglašavajući kako netko nije htio s njima razgovarati, te da to znači ovo ili ono, ili kako su producenti odbili dati obećani novac, pa se zato nije moglo snimiti ovo ili ono, a to opet znači da je netko utjecao na producente, što će, dakako, reći nešto u prilog njihovoj tezi o ovome ili onome.

Jedan od osnovnih dojmova različitosti između te dvije vrste dokumentaraca (i dokumentarista) jest da su oni 'stare škole' nastojali izgledati kao da snimaju 'nešto što treba snimiti', tj. 'dokumentirati', dok ovi noviji izgledaju (iako to ne nastoje) kao da snimaju 'nešto što će publici sigurno biti zanimljivo'. 'Stari' dokumentarci kao da nisu imali motiva svjediti se publici, nego su nudili nešto što su smatrali vrijednim i nadali se da će publika to prepoznati i prihvatiti, a 'novi' dokumentarci kao da nastoje birati 'izazovne i atraktivne' teme koje su publici 'unaprijed zanimljive'. I ne nastoje publici prilagoditi sebi, nego sebe publici.

Glede Nicka Broomfielda, koji je povod ovim recima i njihova glavna tema, na temelju viđenih filmova možemo zapaziti kako je i on započeo u duhu 'stare škole', a zatim se 'prekvalificirao' u autora 'nove'.

Njegov najstariji na ZagrebDoxu prikazan film *Tetovirane suze* 'objektivan' je, promatrački (bez svraćanja pozornosti na autore) dokumentarac sniman tijekom četrnaest tjedana u Chinu, Središtu za izobrazbu mladih, tj. zatvoru za mlade prijestupnike u Kaliforniji. Usredotočen ponajviše na svakodnevni odnos djelatnika i štićenika u izravnu kontaktu, *Tetovirane suze* dojmljivo je i sugestivno djelo koje donosi nekoliko uistinu potresnih prizora krivo usmjerena mladenačkog bunta.

Po svemu sudeći organiziran tek nakon što je snimljen, film se ne trudi dati uvid u organizaciju sustava, niti ponuditi razmišljanja i objašnjenja mjerodavnih, nego je sastavljen od epizoda u kojima uhićeni mladići izazivaju ekscitirajuće situacije, a čuvari se s njima nose kako znaju i umiju, premda im postupci nisu osobito suptilni. Maloljetni prijestupnici uglavnom zanovijetaju uz manje ili više nasilničkih ispada, a riječ je pretežno o Afroamerikancima i Hispanoamerikancima, očito odraslima u siromaštvu i teško poremećenu obiteljsko-društvenom okruženju. Većina njih čini se momčićima ograničene inteligencije, odnosno minimalno obrazovanim dečkima koji jedva znaju sklopiti dvije-tri jednostavne rečenice, a još su manje sposobni suvislo izraziti što misle ili žele. Iako ne bježi od toga da ih pokaže u tom nelaskavu svjetlu, Broomfield ih ne omalovažava, nego implicitno pokazuje kako su 'preodgojiteljski postupci' za takve teške slučajeve nerazrađeni, te da se uglavnom svode na mjere prisile koje provode poprilično priprosti, potencijalno nasilno-sadistički čuvari, više nego za odgoj i boljitak štićenika zainteresirani samo obaviti posao za koji su plaćeni. Takvim načinom u štićenika uglavnom dodatno potiču prirodni tinejdžerski otpor prema autoritetu, te se neposlušni mladići uvaljuju u sve dublju nevolju i kazne im se produljuju za tjedan, dva, mjesec..., a nedvojbeno su odveć nezreli da bi ih ponižavanje i kažnjavanje 'opametilo'.

Prizor najsnažnijega dojma, strateški smješten na kraj filma, onaj je u kojem bjeloputi Ronnie namjerno izvodi nestašluke kojih je svrha naljutiti čuvaru i zakomplicirati im život. Iako očito inteligentan, Ronnie je mladenački nestrpljiv pa ne može mirno čekati da mu istekne kazna.

Indikativan je za podcjenjivački nemaran stav djelatnika prema šticienicima i prizor snimljen u učionici, kada im odgajatelj tumači zbog čega su u zatvoru i što je svrha ustanove. Teoretski dobra zamisao o brizi i poduci pretvara se u svojevrstu lakrdiju zbog toga što ne osobito obrazovan odgajatelj nema ni sposobnosti ni volje za suradnju, pa nevoljkim 'učenicima' ne dopušta da izraze vlastito mišljenje i nameće im svoje (službene) stavove bez osobita nastojanja da s prijesticima nađe kakav zajednički jezik i pokuša ih navesti na drukčije razmišljanje.

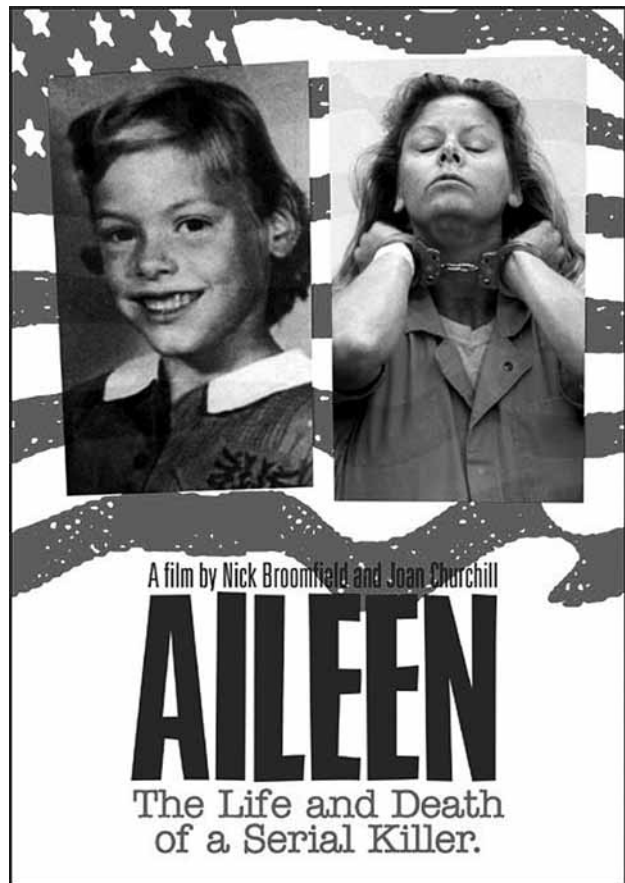
Broomfield i Churchillova uspjeli su zabilježiti ganutljive i potresne komadiće života, te predočiti problem za rješavanje kojega nemaju odgovora (za to su zaduženi oni koji se time bave, zar ne?, a filmotvorci su zaduženi za snimanje filma), ali im je jasno da tu nešto nije kako bi trebalo biti i to su uspjeli pokazati, čini se čak i bez odveć manipuliranja. Dapače, s obzirom na to da su dopuštenje za snimanje morali dobiti od uprave zatvora, vrlo je vjerojatno da u filmu nema prizora koji bi izravno pokazivali ponašanje čuvara koje bi oni sami smatrali nepovoljnim za svoj ugled.

U istom ili sličnom stilu snimao je do sredine 1980-ih, a preokret u pristupu nastupio je, kažu upućeniji, tijekom rada na dokumentarcu *Lily Tomlin* (1986/1987) o brodvejskoj predstavi s tom američkom glumicom u glavnoj ulozi. Ona je pokušala spriječiti prikazivanje filma, a izazvan pravnim zavrzlamama i njezinim pretjeranim upletanjem u njegov posao, Broomfield je odlučio sam stati pred kameru i braniti svoj lik i djelo, da bi na kraju dobio sudski spor i otkrio novi način izvedbe svojih filmova.

U tom novom duhu nastao je *Izluđuješ me*. Isprva zamišljen kao dokumentarac o nastanku ambicioznoga kazališnog mjuzikla *Body & Soul* kojega je u New Yorku s američkim izvođačima postavio, a zatim u Njemačkoj premijerno prikazao ekscentričan i slavan njemački kazališni redatelj Andre Heller, *Izluđuješ me* je u konačnici postao neka vrst filma o snimanju filma, samo što su 'film o snimanju' i 'film o kojem se snima' jedno te isto. Odnosno taj glavni film, o čijem snimanju je snimljen *Izluđuješ me*, onaj je prvobitno zamišljen, koji nikada nije snimljen. Ili, zamislimo to ovako: objavljeno je posebno DVD-izdanje na kojem se nalazi dodatak *Izluđuješ me*, ali glavnoga filma nema i to zato jer on uopće ne postoji.

Interaktivno snimanje dokumentarnoga filma

Dakle, zadužen dokumentarno popratiti stvaranje predstave, Broomfield nailazi na bezbrojne poteškoće, među kojima je najveća neprestano mijenjanje financijske konstrukcije, odnosno stalna prijetnja financijaša da će odustati od projekta. Među osnovnim su razlozima slaba vjera u isplativost Broomfieldova filma i nezadovoljstvo snimljenom građom, koji nije konvencionalno praćenje rada na predstavi, nego tipično brumfildovsko *traženje neobičnosti, češće vezanih uz*



Aileen: Život i smrt serijske ubojice

prikazivanje poteškoća, nespretnosti, međuljudskih neslaganja i sukoba nego uz prikazivanje nadahnutog-genijalnih stvaralačkih trenutaka.

Premda mu njegov način rada donosi poteškoće te vrste, Broomfield je prigodom potpisivanja ugovora, odnosno pristanka na obavljanje zadatka, zatražio da mu bude dopušteno kamerom i mikrofonom bilježiti sve sastanke i dogovore kojima bude prisustvovao, što je obilno iskoristio. Tako su najzanimljiviji prizori nastali upravo 'iza kulisa', tj. prigodom sastanaka i telefonskih razgovora s producentima i financijašima filma koji pokušavaju nametnuti svoju ideju, malo kad mareći za umjetničku kvalitetu i autorsku viziju Broomfieldova djela. Oni, logično, žele pohvalni promidžbeni film o predstavi, a Broomfield želi pokazati njihov način rada, koji mu se ne sviđa, ali s kojim se mora nositi, jer bez financijaša ne bi snimio ništa.

Iako sadrži snimke s pokusa za mjuzikl, nastajanje predstave *Body & Soul* ostalo je u drugom planu, više kao temelj za nadgradnju u kojoj prikazuje kako se snima njegov film i na kakve sve prepreke nailazi u sukobima mišljenja s onima koji su mu dali posao i novac.

O samim autorima i sudionicima kazališne predstave doznajemo ponešto, ali vrlo malo. Možda je riječ o nedostatku nji-

hova zanimanja za aktivnije sudjelovanje u filmu, a možda je to bila Broomfieldova odluka. Neke od najzabavnijih, najboljih i najzabudljivijih dijelova dokumentarca nude susreti i rasprave sa scenaristom angažiranim kako bi u dokumentarac unio sastojke igranoga. Broomfieldu se zamisao čini besmislenom te na nju nevoljko pristaje pružajući pasivan otpor i nikako ne želeći shvatiti ili uistinu ne shvaćajući što bi taj 'igrani dio' trebao značiti. Iako rečeni scenarist mnogo mudruje oko svog dijela zadatka, čini se da ni njemu baš nije jasno što se od njega traži, ali to ne želi priznati, a kako je dobio honorar, posao želi obaviti. Nakon višestrukih tihih sukoba s Broomfieldom koji se provlače cijelim filmom, potpuno izivcirani, scenarist Broomfieldu upućuje rečenicu »*Izluđuješ me*«, koja je završila kao naslov filma.

U okviru prikazanoga, sljedeća se dva filma, *Heidi Fleiss: Hollywoodska Madam* i *Kurt i Courtney*, čine ključnima za razumijevanje, odnosno prihvaćanje ili neprihvaćanje Broomfieldova stvaralaštva kao zanimljiva ili dovoljno posebna da bi mu se priznala autorska vrijednost. Na prvi pogled ili viđeni pojedinačno, sami za sebe, oba se mogu učiniti pomalo dosadnim, nespretnim, loše organiziranim senzacionalističko-tabloidno-žutim ostvarenjima jednokratne privlačnosti utemeljene na obradi 'vrućih' i skandaloznih tema, zbog čega je dobar dio procjenjivača Broomfieldova djela odlučio nazvati podcjenjivačkim imenom 'šokumentarci'.

U ta dva filma — koja je poželjno gledati uz što manji vremenski razmak, jer tako uočljivije razotkrivaju neke autorske postupke i težnje — na vidjelo izlaze Broomfieldovi, možda i ne osobito promišljeni ni unaprijed zadani, stvaralački ciljevi i motivi. Kao znatiželjan promatrač, a silom prilika i sudionik svijeta u kojem živimo, tj. barem njegova 'zadapnjačkoga kulturnog kruga', Broomfield se radoznalo čudi njegovim nelogičnostima i kaotičnosti, koje su se pretvorili u nekakav nejasan, ali očevitno funkcionalan poređak. Isto tako, čudi se ljudskom ponašanju i komunikacijskim sklopovima u kojima više toga počiva na međusobnom nerazumijevanju nego na razumijevanju. Ljudi su čudni i svaki pojedinac zapravo tjera 'neku svoju priču', a sve se to na kraju sklapa u nekakav konačan koloplet događaja koji stvara iluziju zbilje. Tu stvarnost, ni kako je do nje došlo, Broomfield jednostavno ne razumije, a nakon filmskog istraživanja 'slučajeva' ništa mu nije nimalo jasnije no što mu je bilo prije njega. Dapače, čak mu je još nejasnije, jer umjesto 'zaokružene' novinske ili televizijske priče ili nečeg što bi sličilo službenom izvještaju kakva mjerodavna tijela, nakon nekoliko mjeseci kontaktiranja sa sudionicima nagomilala su se pitanja, dok odgovore nije pronašao nigdje.

Do svoje 'istine', koja kao da u prvi plan izlazi mimo autorove volje, ali očito u skladu s njegovim svjetonazorom i doživljajem svijeta, Broomfield dolazi i tako što u filmovima ostavlja bezbroj 'nevažnih' pojedinosti, snimaka i sitnica koje bi se drugom, konvencionalnijem autoru vjerojatno učinile nevažnim dodacima koje u montaži valja izbaciti. Ono što se na prvi pogled čini temama filmova — traženje 'istine' u vezi 'slučajeva' Fleiss i Cobain — zapravo je samo vezivno tkivo koje objedinjuje svojevrsno psihološko oslikavanje važnijih i nevažnijih osoba vezanih uz događaje. A kako

su se oni zbili u SAD, Broomfieldovi su filmovi i svojevrsni portret određenog dijela američkog društva, nepopravljivo zaražena medijskim nasiljem i 'važnošću' svega što se pojavi na naslovnicama ili na TV-ekranima.

Ako njegovi dokumentarci i nisu dokumenti materijalno-činjeničnoga stanja nekih događaja, mjesta i vremena, nedvojbeno su iznimni psihološki dokumenti ljudi koji su te događaje u tom mjestu i vremenu uzrokovali i oblikovali.

»*Sve je stvar interpretacije*«, dio je teksta kojim Heidi Fleiss pred kraj filma o sebi odgovara na jedno od Broomfieldovih pitanja o naravi njezina odnosa s (bivšim?) dečkom i svodnikom (?), holivudskim redateljem C-kategorije Ivanom Nagyjem i s Madame Alex, nekadašnjom vladaricom holivudskoga lanca prostitucije. Nagy, naime, tvrdi da je još u vezi s Fleissovom, a Madame Alex tvrdi da su prije nekoliko godina Nagy i Fleissova uz pomoć smicalica preuzeli njezine klijente i dobro organiziran posao. Fleissova, pak, tvrdi da s je Nagyjem, koji ju je navodno predao u ruke policiji, prekinula svaki kontakt i da je sve što kaže Alex čista laž.

Kako god bilo, svaki od troje protagonista nudi svoju inačicu priče i očevitno je da svako od njih troje barem pomalo laže, odnosno iskrivljuje činjenice. Veliko pitanje je govori li itko od njih, pa i drugih, sporednih likova, istinu.

Tema dokumentarca mogla bi biti svojevrsna filmska istraga zloglasnoga slučaja gospođe iz naslova, žene koja je u svojim kasnim dvadesetim godinama, u prvoj polovici 1990-ih, uhićena i osuđena zbog organiziranja lanca prostitucije u Hollywoodu. Njezini klijenti bili su bogati i ugledni poslovni ljudi, političari i filmske i glazbene zvijezde, no javnost nije nikada saznala njihova imena.

Iako u aferu ulazi 'dokumentaristički', Broomfield nudi iznimno malo 'otkrića' ili 'dokaza'. Ali, zauzvrat nudi raskošan i dojmljiv psihološki portret dijela holivudskog svijeta bogatih i slavnihi, čiji je pristup društvenom ponašanju izgrađen na neprestanu laganju, izmišljanju i građenju slike o sebi, koja je važnija od zbilje. S mikrofonom u ruci, slušalicama na ušima i nagrom na ramenu, Broomfield pokušava ispitati svjedoke i sudionike afere, a umjesto provjerljivih činjenica nailazi na zapletenu i nedokučivu mrežu laži, intriga i podmetanja, što zapravo postaje temom filma. Naizgled nemarno sklopljen u kronološkom nizu koji slijedi Broomfieldovo istraživanje i lišen realistične kronološke preglednosti, *Heidi Fleiss: Hollywoodska Madam* gledatelja ostavlja podjednako loše upućena kao što je bio i prije, no uspijeva ga zapanjiti i začuditi nizom naizgled normalnih, a zapravo posve bizarnih likova koji se uspješno kreću u visokim krugovima holivudske industrije.

Osim iznimno zanimljiva Ivana Nagyja, sredovječnog čovjeka koji uz šarmantan osmijeh i naglašenu svijest o svojevrsnoj nedodirljivosti (naizgled) otvoreno priča o pojedinostima o kojima 'normalan' čovjek pred kamerom ne bi ni zucnuo, te na neki način pojavljivanje pred Broomfieldovom kamerom iskorištava za samopromociju, jedan od najzanimljivijih i najzabavnijih trenutaka filma je onaj kada Broomfield uspije doprijeti do Heidi Fleiss i pruža mu se prigoda da je napokon intervjuira. No, istodobno se tu našla i bezlič-

na novinarka neke američke TV-postaje koja si umisli da je nadmoćnija od Broomfieldove ekipe i to samo zato što je na njezinu mikrofonom i na njezinoj kameri nalijepljena službena naljepnica s brojem 5, a na Broomfieldovim alatkama nema nikakve službene naljepnice.

Rabeći 'žuti slučaj' kao dobar mamac za publiku, ali vrlo vjerojatno i kao vlastito nadahnuće za ulazak u svijet koji se većini 'običnih smrtnika', pa i njemu samu, čini zavodljivo čudesnim, Broomfield se poput radoznala i inteligentna dječarca upušta u pustolovinu pokušaja otkrivanja načina funkcioniranja tog uspješnog sloja ljudi. Nakon kopkanja ispod svima vidljivog sloja blještavila, otkriva da se do tih 'visina' može stići i u njima opstati isključivo uz manifestiranje osobina kakve obično smatramo lošima. Sve je podređeno stjecanju materijalnih dobara, a pred kameru će spremno stati svatko komu se za to plati. Protagonistima *Heidi Fleiss: Hollywoodska Madam*, među kojima je i bivši šef policije Los Angelesa, to je posve samorazumljivo i nije im nimalo neugodno pred kamerom brojati novac kojim im je Broomfield platio za nastup.

Misterij Nirvane

U osnovi vrlo sličan, a u konačnici razmjerno zanimljiviji od *Heidi Fleiss, Kurt i Courtney* kao polaznu točku reportažno-dokumentarističkog istraživačkog putovanja po zemljopisnom i duhovnom krajoliku suvremene Amerike, tj. po onim njegovim dijelovima koji na neki način spajaju društveno dno sa zvjezdanim visinama, koristi se smrću rock-zvijezde Kurta Cobaina, koji je 5. travnja 1994. u 28. godini počinio samoubojstvo. No, kruže glasine da je možda riječ o urotničkom ubojstvu koje je naručila Cobainova udovica Courtney Love.

»Istinita priča o (samo)ubojstvu prvorazredne rock-zvijezde« na prvi se pogled čini primamljivim mamcem za publiku, ali u dokumentarnom filmu o vodi planetarno popularne skupine Nirvana ponuđena je samo jedna snimka sastava u akciji i jedan jedini stari razgovor s pokojnikom (opskurni TV-nastupi bili su jedini čija je prava za korištenje Broomfield mogao otkupiti). No, 'takve sitnice' Broomfielda ne mogu omesti, jer on svoj materijal ionako gradi upravo u borbi s takvim i sličnim preprekama. Ljubitelji Nirvane u *Kurtu i Courtney* upoznat će Kurtovu tetu Mary i bivšu djevojku Tracy, nekoliko prijatelja, prijateljica i znanaca, čuti vrpce s kućnog studija na kojima pjeva i svira mali Kurt i vidjeti kućni filmski zapis koji prikazuje mladoga *grungera* u obiteljskom druženju prije no što je postao slavan.

Ali, važnije i zanimljivije od toga što će nova pokazati ljubitelju Nirvane Broomfieldu je upoznati i predstaviti šaroliku lepezu uznemirujuće bizarnih i nevjerojatnih likova, narkomana, psihopata i ridikula vezanih uz život i smrt rock-zvijezde, te na taj način nekako na kraju opet doći do otkrića da su život i međuljudski odnosi izgrađeni na iluzijama, (samo)zavaravanju i vještini predstavljanja željene slike o sebi. Možda je tomu tako samo u Americi, gdje su ljudi potpuno iskvareni materijalističko-kapitalističkom kulturom, gdje je stanovništvo, svakodnevno bombardirano senzacionalističkim pričama o slavi i bogatstvu, razvilo poremećen

sustav vrijednosti u kojem nije važno kakav si, nego kakvim se prikazuješ. Slična ili ista situacija možda je u cijeloj zapadnjačkoj kulturi, a možda i u cijelom svijetu, no Broomfield se zadržava samo u Sjedinjenim Državama, pa o ostalim dijelovima svijeta ne dobivamo nikakvo mišljenje.

Od sudionika filma 'normalnim' se osobama doimaju tek Cobainova teta Mary, bivša djevojka Tracy i prijateljica, dok su svi ostali čudaci željni pojavljivanja pred kamerom kakve bismo jedva mogli izmisliti. Primjerice, otac Courtney Love jedan je od najglasnijih zastupnika teorije urote u kojoj je njegova kći naručila muževu ubojstvo; Kurtov nekadašnji najbolji prijatelj Dylan Carlson doima se potpuno drogiranom i daje maglovite odgovore na sva pitanja; El Duce, vođa ne baš uspješne punk-metal-grupe The Mentors kao prvu rečenicu u Broomfieldov mikrofon spremno izgovara kako mu je Courtney Love ponudila deset tisuća dolara da ubije Cobaina; Amy, nekadašnja znanica Kurta i Courtney, Broomfielda vodi po mjestima na kojima se družila sa slavnim parom, ali nikako ne može pronaći njihove zajedničke fotografije iz prošlosti.

Kao i u *Heidi Fleiss*, konačna odgovora na pitanje što se doista zbilo s Kurtom Cobainom nema, baš kao ni odgovora na pitanje tko od intervjuiranih likova koliko laže. Jer, istinu ne govori gotovo nitko. Nakon Broomfieldova pohoda s kamerom i mikrofonom, o 'slučaju Cobain' ne znamo mnogo više nego na prije, ali pritom smo susreli šaćicu likova koji o američkom i potrošačkom društvu govore možda više nego kakva 'ozbiljna', dokumentima, činjenicama, dokazima i statistikama potkrepljena analiza.

Dokumentarist kao svjedok

Kao i drugi Broomfieldovi filmovi, i ovaj je prilog razmišljanju kako je odredište manje važno od putovanja do njega.

Rad na njegovu zasad posljednjem filmu *Aileen Wournos: Život i smrt serijske ubojice* započeo je 2001, kada je Broomfield pozvan kao svjedok na suđenju tzv. prvoj američkoj ženi serijskoj ubojici, prostitutki Aileen Wournos, koja je potkraj 1980-ih ubila sedmoricu klijenata. Povod redateljevu svjedočenju dio je njegova dokumentarca iz 1992. *Aileen Wournos: Prodaja serijske ubojice (Aileen Wournos: The Selling of a Serial Killer)*, koji u novom procesu služi kao dokazni materijal. Kako je tijekom desetljeća razvio stanovito dopisno prijateljstvo s osuđenicom na smrt, ona pristaje na nekoliko razgovora s njim, a umjesto uobičajene tiskovne konferencije upravo njemu daje posljednji intervju prije pogubljenja.

Različito od filmova o Heidi Fleiss i Kurtu Cobainu, ovom zgodom osoba iz naslova često je pred kamerom, a predmet Broomfieldova istraživanja okolnosti su Aileenina odrastanja i traženje odgovora na pitanje da li je ubijala u samoobrani kao što je tvrdila prije dvanaest godina ili hladnokrvnom proračunatošću kao što tvrdi sada, te da li je mentalno poremećena ili nije.

'Tipično brumfieldovski', Broomfield nije unaprijed odredio što želi reći, nego do neodlučnih odgovora dolazi tijekom snimanja. Po njegovu sudu koji nikada izravno ne nameće,

nego ga iznosi uz rečenice poput 'čini mi se', 'stekao sam dojam' i slične, Wournosova je, iako joj se ubojstva ne mogu oprostiti, žrtva društva koje se za nju nije brinulo, a zatim je rezultat svoje nebrige oštro kaznilo. Duševno, tjelesno i spolno zlostavljana od malih nogu, neobrazovana i zapuštena djevojčica bavila se jedinim poslom koji je znala — cestovnom prostitucijom — a nakon više od desetljeća beskućništva i bijede prvo je ubojstvo počinila u samoobrani od nasilnika. Nakon što je ubila prvi put, ništa je više nije sprečavalo da to ponovi. Očekujući smrtnu kaznu već dvanaest godina, sada samu sebe pokušava dodatno ocrniti i napokon dočekati izvršenje davno donesene presude.

Svoja razmišljanja Broomfield sugestivno i razmjerno uvjerljivo potkrepljuje dokumentarnim snimkama protagonistice, čije je 'mentalno skretanje' prilično očevidno, te njezinih rođaka, (bivših) prijatelja, ljubavnika i znanaca. Manje nego inače usmjeren na naglašavanje bizarnosti galerije likova vezanih uz (anti)junakinju, a više na prikaz potresno nesretne sudbine, Broomfield i ovom prigodom uspijeva napraviti

film o tome kako se i u okviru prilično uljuđena i organizirana društva kakvo je američko krije čudovišna poremećenost vrijednosti u kojoj iluzija i laž često imaju jednaku vrijednost kao zbilja i istina.

U svemu — a svi zaključci i pokušaji pronalaženja posebnosti Broomfeildova djela (i djela Churchillove) nastali su na temelju pet na ZagrebDoxu prikazanih filmova, iako ih Broomfield potpisuje još dvadesetak — svojom vrstom znatizeljno-ispitivačkog dokumentarizma, Broomfield ponajviše propituje i razmatra nemogućnost 'objektivnog' sagledavanja zbilje, pa tako na neki način u pitanje dovodi i nekoć manje-više naizgled 'samorazumljivu' i generalno prihvaćenu 'objektivnu' narav dokumentarnoga filma. Moglo bi se reći da, iako snima dokumentarne filmove, Broomfield na neki način ne vjeruje u dokumentarni film, baš kao ni u stvarnost. A onda, koliko god to zvučalo paradoksalno ili apsurdno, stvara dokumentarce koji prilično uvjerljivo 'dokumentiraju' baš takav svjetonazor.

Dejan Kosanović

Film kao povijesni izvor za proučavanje riječke industrijske baštine

Prije šest godina svoj tekst »Prvi koraci filma u Rijeci«¹ zaključio sam pasusom koji ću na početku svoga teksta dijelom parafrazirati:

»Prateći razvoj kinematografskih djelatnosti istovremeno saznajemo o općim društvenim kretanjima u nekom razdoblju, o svakodnevnom životu i kulturnim navikama u gradu, što nam sve opet pomaže da bolje shvatimo neke druge povijesne tokove. Ovim tekstom samo su odškrinuta vrata k neistraženoj prošlosti riječke kinematografije, a tek će nam daljnja istraživanja i novi podaci pomoći sagledati koliko su važne filmske tradicije grada Rijeke.«

A Rijeka nedvojbeno ima svoje filmske tradicije, o kojima se još uvijek premalo zna. Rijeka je jedan od prvih, ako ne i prvi hrvatski grad u kojemu su prikazane »žive fotografije« — zadnji veliki pronalazak 19. stoljeća. Naime, dosad nepotvrđeni podaci govore da je prva kinopredstava u Rijeci održana već u drugoj polovici rujna 1896. godine, dakle dva tjedna prije prvog prikazivanja kinematografa u dvorani Kola u Zagrebu (8. listopada 1896). Putujući prikazivač iz Milana, Vincenzo Giadoron, sredinom rujna najavio je u riječkom tisku na mađarskom jeziku da će prikazivati »Edisonov pronalazak — kinematograf«, no zasad nema dokaza da su te projekcije doista i održane.² Ovaj mogući primat i nije



Plavi 9 K. Golika

toliko bitan kao povijesni fakt; daleko je značajnija činjenica da su »živuće fotografije« od 1896. ili 1897. godine postale dio svakodnevnog života riječkih stanovnika, obzirom da su u grad skoro redovito dolazili putujući kinematografi, isprva povremeno, a potom sve češće i češće. Manji poduzetnici iznajmljivali su skromnije prostore, obično u kavarnama, dok bi oni veći podizali vlastite šatore ili pak zakupljivali prostor u Teatru Fenice. Rijeka je, također, bila jedan od prvih hrvatskih gradova u kojem je otvoren stalan kinematograf — *Salon Edison* — na adresi Via Fiumara 2 (kuća Adamich), koji je svoju djelatnost započeo sredinom rujna 1909. godine. Kao lučki, trgovački i industrijski grad, Rijeka je imala strukturu gradskog stanovništva koje je brzo prihvaćalo novi oblik zabave — kino. Tako je već koncem 1909. godine u Rijeci radilo pet stalnih kinematografa (*Salon Edison, Kinematograf Sole, Kinematograf Olimp, Kinematograf Central* i *Veliki kinematograf Pariz*), u to vrijeme više nego u bilo kojem drugom hrvatskom gradu.

Pokretne fotografije su odmah imale velik uspjeh kod gledatelja — s jedne strane su filmovi dokumentarnog karaktera predstavljali poseban *prozor u svijet*, dok su s druge strane najstariji (kratki) igrani filmovi — komedije, drame, povijesni filmovi — zabavljali i opuštali (ne zaboravimo da film tada još nije postao »sedma« umjetnost). A poseban događaj predstavljali su filmovi u kojima je domaće općinstvo nekog mjesta u kojem je gostovalo putujuće kino moglo vidjeti svoju okolicu, svoj grad i same sebe. Da bi privukli što veći broj gledatelja te ostvarili što veći utržak, posjednici putujućih kinematografa snimali su i prikazivali takozvane *lokalne filmove* po mjestima u kojima su gostovali. Tako su otpočela i prva filmska snimanja u Rijeci.

Najstariji podatak o filmu snimljenom u okolici Rijeke zabilježen je u programu putujućeg *Kinematografa Lumière* prigodom gostovanja u Zagrebu u kolovozu 1898. Naime, reklamira se, kao veoma uspio, film *Bura na moru kod Opatije*. Pretpostavljamo da je vlasnik toga putujućeg kina, Tršćanin Anton Permè, koji je od 1897. godine prikazivao živuće fotografije i po raznim gradovima Hrvatske, snimio ovaj film prigodom nekoga svojeg proputovanja. Film nije sačuvan, pa o njemu znamo samo prema oglasima u tisku. Drugi jedan putujući prikazivač, Nijemac Jochann Bläser, svoju veliku šatru podigao je na Trgu Ribarnice (Piazzala della Pescheria) i prikazivao je Riječanima filmove od 11. ožujka do 9. travnja 1899. Tom prigodom snimio je film *Korzo u Rijeci*, koji je kasnije projicirao i po drugim gradovima. Četiri godine kasnije Bläser je u Puli, u prosincu 1903, prikazivao lokalne pulske filmove, kao i filmove *Riječka luka* i *Mornari se zabavljaju na palubi jednog broda* (vjerojatno također snimljen u Rijeci), što govori da je prije Pule boravio i u Rijeci, iako o tome nema podataka u riječkom tisku. Od sredine prvog desetljeća 20. stoljeća, vlasnike putujućih kinematografa zamijenili su inozemni profesionalni filmski snimatelji koji su za svoja poduzeća snimali dokumentarne reportaže o našim krajevima ili kraće storijske za filmske žurnale. Prema sekundarnim izvorima (tisku, programskim letcima, katalozima), do 1917. godine zabilježeno je 29 naslova filmova koji su bili snimljeni u cjelini ili dijelom u Rijeci i okolici.³ Na žalost, ni jedan od njih nije do sada pronađen. Veli-

ka je vjerojatnost da su oni zauvijek izgubljeni, ali u istraživanju stare filmske građe nikada ne treba gubiti nadu. Dapače, u zadnje vrijeme se po svjetskim filmskim arhivima otkrivaju i identificiraju mnogi stari nijemi filmovi iz prvog, drugog i trećeg desetljeća 20. stoljeća koji su bili pohranjeni po privatnim filmskim fondovima i nisu bili dostupni javnosti.

Među ovim filmovima nalaze se i dva koji nas ovom prigodom posebno interesiraju. Prvi od njih naslovljen je *Podmornice i mine u tvornici »Whitehead« u Rijeci*. Film je prikazivan od 11. do 13. svibnja 1910. godine na Sušaku i prema tekstu u riječkome *Novom listu* možemo si stvoriti približnu sliku sadržaja filma:

»Vježbe i kretanje podmorskih brodova, postavljanje i dizanje podmorskih mina (laguma). Vrlo zanimljiv i poučan film uzet iz naravi u samoj tvornici Whithead u Rijeci.«

Na temelju ove rečenice možemo biti sigurni da je dio filma snimljen u samoj tvornici, vjerojatno dijelovi procesa proizvodnje torpeda. Je li tvrtka Whitehead & Co. također proizvođača i podmorske mine koje su u filmu prikazane? Što je pisac komentara za *Novi list* podrazumijevao pod izrazom »podmorski brodovi«? Jesu li to bile vježbe austrougarskih podmornica (čija baza nije bila u Rijeci, već u Puli) ili su ti »podmorski brodovi« u stvari torpeda koje su tvorničari isprobavali tu, u Kvarneru? Čitav niz pitanja na koja bi se moglo odgovoriti samo ako bi originalni film bio pronađen. No, jedna činjenica stoji — u tvornicu Whitehead je 1910. godine, poslije fotografskih aparata, ušla i filmska kamera.

Na ovaj film prvi je u svojem članku »Počeci kinematografije u Rijeci i Sušaku«⁴ ukazao Ivan Flod, zagrebački filmski publicist koji je još prije Drugoga svjetskog rata mnogo pisao o filmu, te je od 1931. do 1933. bio vlasnik i urednik *Jugoslavenskoga filmskog kurira* koji je izlazio u Zagrebu. On je, u stvari, prvi ozbiljnije pristupio razmatranju povijesti filma u Rijeci. Flod je u svojem članku iznio pretpostavku da su film snimili Englezi, što ne treba odbaciti, ali je ipak vjerojatnije da su to učinili neki snimatelji iz Trsta, Beča, Budimpešte ili Zagreba. Iako u to vrijeme nije bilo strogih ograničenja kada bi stranci željeli snimati, vodilo se i o tome računa u Austrougarskoj monarhiji, posebice kada se radilo o vojnoj proizvodnji. Izučavajući već više desetljeća povijest filma na tlu bivših jugoslavenskih zemalja, ja sam tragao po filmografijama i katalozima europskih filmskih arhiva i za ovim filmom (ili nekim sličnim naslovom koji bi odgovarao ovome filmu), ali bez uspjeha. U katalogu Britanskoga filmskog instituta — Nacionalnoga filmskog arhiva (*British Film Institute* — *National Film Archive*) u Londonu nema spomena tvornice Whitehead ili Rijeke, nema ga ni u preciznim filmografijama austrijskoga filma ni u bečkim stručnim tjednicima koji su pomno pratili cjelokupnu filmsku proizvodnju u K. und K.⁵ Film nije zabilježen ni u katalozima Mađarskoga filmskog arhiva. Ipak, traganja treba nastaviti i nije nemoguće da će film jednog dana biti pronađen u nekoj britanskoj privatnoj kolekciji (kojih u Engleskoj ima nekoliko), ili u nekom još uvijek neobrađenom fondu starih filmova diljem svijeta.



Jugoslav Nalis u filmu *Plavi 9 K*. Golika

U austrijskome stručnom filmskom časopisu *Oesterreichischer Komet*, koji je redovito izlazio u Beču svakoga tjedna i u kome su filmska poduzeća reklamirala svoje filmove i nudila ih prikazivačima, 15. lipnja 1912. godine nudio se i film *Vježbe s Whitehead torpedima* (*Übungen mit Witeheades* [sic] *Torpedos*). Navedeno je da je film dug 85 metara (oko četiri minute projekcije) i da ga distribuirala bečko poduzeće Irma Handl. Nije poznato ni tko je film snimio ni tko ga je proizveo, ali je moguće da je to bila francuska tvrtka Pathé, jer se u istom oglasu reklamira i film *Vožnja motornih čamaca u Opatiji* (*Motorbootfahren in Abbazia*), uz isticanje Pathéa kao producenta. S obzirom da se i u jednom i u drugom slučaju radi o istom prostoru — Kvarneru — vjerojatno je tom prigodom isti snimatelj snimio dva filma. Iako je naveden Pathé kao proizvođač, ovih filmova nema u Pathéovu katalogu, što znači da su bili realizirani od strane bečke filijale francuske tvrtke. Kao i u prethodnom slučaju, ni o ovom filmu o torpedima iz 1912. godine ne znamo ništa više osim da je snimljen. No tanka nit nade da bi originalni film mogao biti pronađen uvijek postoji.

Kada se pokušaju sabrati ovlaš procijenjene duljine navedenih filmskih reportaža »iz naravi« (kako su se onda nazivali neigrani filmovi) snimljenih do 1917. godine, dobivamo zbir

od blizu 120 minuta dokumentarnoga filmskog materijala na kome bi se mogla vidjeti Rijeka i bliža okolica. Pored turističkih zanimljivosti, lijepih krajolika, sigurno su filmske kamere zahvatile, pored luke, i druge objekte koji su od važnosti za upoznavanje riječke industrijske baštine. Kada bi se našao barem dio toga, kakva bi to bila povijesna građa! Znači, treba tragati.

Prema podacima kojima zasad raspoložemo, od 1918. do 1945. godine u Rijeci i okolici snimljeno je blizu pedeset filmova koji, sami po sebi, predstavljaju povijesne izvore. Granica između Italije i Kraljevine SHS (Jugoslavije), Rječina, podijelila je i kinematografske nadležnosti. U Rijeci i dalje prema zapadu snimala su talijanska poduzeća, posebice žurnal *Luce*, a u Sušaku te u priobalju i na otocima koji su pripali Jugoslaviji, snimala su domaća poduzeća — Škola narodnog zdravlja iz Zagreba, Jugoslovenski prosvetni film iz Beograda i drugi, a za vrijeme Drugoga svjetskog rata Hrvatski slikopis iz Zagreba. Velik dio materijala snimljenog u ovom razdoblju sačuvan je i nalazi se po talijanskim filmskim arhivima, te u Hrvatskoj kinoteci u Zagrebu i Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu i — načelno — dostupan je istraživačima. Prema filmografskim podacima, odnosno naslovima snimljenih filmova, pored velikog broja političko-

propagandnih talijanskih žurnala i dokumentarnih filmova, te filmova o prirodnim ljepotama i razvoju turizma, ima i nekoliko filmova koji su izravno vezani za industrijsku baštinu Rijeke. To su filmovi o lukama Rijeka i Sušak, o kvarnerskom brodogradilištu i porinućima brodova koji su tu izgrađeni i o riječkoj rafineriji nafte (uglavnom talijanske proizvodnje). Povrh toga, vjerojatno je da su snimatelji Filmske službe Talijanske vojske kamerama pratili i djelatnost vojnog programa u Tvornici torpeda i ti materijali bi mogli biti sačuvani u talijanskim vojnim filmskim arhivima, međutim, katalozi nisu objavljeni.

I, najzad, poslije 1945. godine i pripajanja Rijeke Jugoslaviji, kada je nastala organizirana jugoslavenska i hrvatska kinematografija, snimljeni su mnogi dokumentarni filmovi i žurnalske storije o Rijeci, u kojima je sa namjerom ili samo uzgred obuhvaćeno mnogo tada suvremenih zbivanja i objekata; ti filmovi danas, poslije više desetljeća, prikazuju povijest grada i njegove industrijske baštine. Spomenut ću ovdje samo neke najznačajnije od tih filmova: *Rijeka u obnovi* (1946, Branko Marjanović), *Riječka luka* (1949, Slavko Goldstein), *Opatija* (1953, Krsto Petanjek), *Jedan dan na Rijeci* (1955, Ante Babaja). A sigurno je da ima i mnogih drugih filmova koji bi mogli imati veze sa riječkom industrijskom baštinom. Na primjer, u *Filmografiji jugoslovenskog filma*⁶ registriran je pod brojem 2508 slovenski nastavni film *Torpedo motorji familija 500* (1963, Milan Starin) koji prikazuje »pravilno rukovanje i održavanje motora Torpedo T-500.« Do koje mjere bi jedan ovakav film bio zanimljiv za izučavanje povijesti riječke industrije moglo bi se reći tek poslije gledanja. Vojni filmski centar Zastava film bivše JNA svakako je pratio i vojnu industriju, te je vjerojatno, do 1966. godine, snimao i u tvornici Torpedo u Rijeci. Pored ostalog, snimljen je i javno prikazivan nastavni film *Priprema torpeda TR-45/II za gađanje torpednim čamcem* (1960, Vukoman Milovanović)⁷ koji svakako ima veze s riječkom industrijskom baštinom. Ako i nije prikazana sama tvornica, prikazan je jedan njezin proizvod. Znači, nešto bi se moglo potražiti i u arhivu Zastava filma.

Mi možemo razlikovati četiri perioda snimanja filmova u Rijeci:

1. Vrijeme Austrougarske monarhije (do 1918).
2. Vrijeme pod D'Annunzijem i talijanskom vlašću (1918-43).
3. Vrijeme njemačke okupacije i NDH (1943-45) i
4. Vrijeme Druge Jugoslavije — DFJ / FNRJ / SFRJ (1945-91).

Tijekom svakoga od ovih razdoblja snimani su filmovi o i u Rijeci. Oni iz prvoga (1897-1918), koji bi za nas bili najdragocjeniji, do danas nisu nađeni, te o njima zasad, dakle, govorimo samo prema sekundarnim izvorima. Stanovit broj filmova nastalih u drugom (1918-43) i trećem (1943-45) razdoblju sačuvan je do naših dana. Najveći dio filmova snimljenih u četvrtom periodu (1945-91) srećom je sačuvan. Ovo filmsko naslijeđe rasuto je po mnogim filmskim arhivima u bivšim jugoslavenskim republikama i u svijetu. Veoma je teško, ali nije nemoguće doći do podataka, a zatim i do filmova (prebačenih na suvremenije tipove nosača slike — videovrpce i DVD — što se danas u svijetu uvelike čini). Tek bi se tada film kao povijesni izvor mogao koristiti ne samo za proučavanje riječke industrijske baštine, već i za proučavanje povijesti grada Rijeke uopće.

A kako to učiniti?

To je veoma kompliciran, dugotrajan i skup posao. U svijetu, uz mnoge arhivske ustanove po regijama i gradovima, osnivaju se i funkcioniraju regionalni i gradski filmski arhivi. Tu se prikupljaju sve vrste pokretnih slika koje se odnose na regiju ili grad koje treba otići od zaborava i pohraniti ih za budućnost. Ta građa obrađuje se po načelima znanstvene metodologije, katalogizira se, te se potom može koristiti kao i svaka druga arhivska građa. Znači, Državni arhiv u Rijeci bi svoju djelatnost mogao proširiti i na film, osnovati svoj filmski arhiv ili samo filmski odjel (videoteku) i otpočeti sa sakupljanjem riječke filmske baštine koja je, sama po sebi, značajan izvornik za upotpunjavanje slike o prošlosti grada u 20. stoljeću. Samo je prvi korak težak, kasnije ide sve lakše.

Bilješke

- 1 U knjizi *Kinematografija u Rijeci*, Rijeka: Muzej grada Rijeke, 1997, str. 21-52.
- 2 Vidi navedeni tekst »Prvi koraci filma u Rijeci« gdje su navedeni izvornici za sve podatke do 1918. koji slijede.
- 3 Vidi Filmografiju u navedenoj knjizi *Kinematografija u Rijeci*, str. 175.
- 4 Ivan Flod, *Počeci kinematografije u Rijeci i Sušaku, Filmska kultura*, Zagreb, 1974, 97, str. 90-100.
- 5 *Kinematographische Rundschau* i *Oesterreichischer Komet* koji su izlazili u to vrijeme u Beču.
- 6 *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965* izdao je Institut za film, Beograd 1970.
- 7 Navedeno prema knjizi Vukomana Milovanovića, *Jugoslovenska vojna kinematografija*, VFC Zastava film, Beograd 1998.

Jurica Pavičić

Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovu filmu *Plavi 9*

PLAVI 9 (Hrvatska/Jugoslavija, 1950), režija: Krešo Golik; scenarij: Geno Senečić, Hrvoje Macanović, Krešo Golik; snimatelji: Nikola Tanhofer, Slavko Zalar; glazba: Bruno Bjelinski, scenografija: Zdravko Gmajner; montaža: Radojka Ivančević; uloge: Jugoslav Nalis (Zdravko Petričić), Antun Nalis (Tonči Fabris), Irena Kolesar (Nena), Ljubomir Didić (Pjero Situacija), Šime Šimatović (Ivo), Josip Daneš (barba Šime), Stane Sever (direktor brodogradilišta), Veljko Maričić (trener), Tješimir Cinotti (navijač), Micika Žlicar (baka)

Sinopsis. *Dinamo igra značajnu prvenstvenu utakmicu. Centarfor i najbolji strijelac Dinama Točni Fabris biva isključen. U svlačionici se Fabris žali na suca, a trener ga prekorava da je pravedno isključen i da svojim ponašanjem i igrom pruža loš primjer. Fabris ironizira njegovu političku lekciju. Trener najavljuje da će mu potražiti zamjenu. Odlazi na utakmicu amaterskog ranga na kojoj prati Zdravka Petričića, podvodnog varioca i napadača momčadi brodogradilišta. Primijeti Zdravkovu dobru igru i kani ga pozvati u Dinamo. U međuvremenu, Fabris uz pomoć navijača koji je njegov zaslijepljeni obožavatelj spletkari protiv toga i preporuča Petričića konkurentskom klubu Jedinstvo. Protiv Zdravkova prelaska u Dinamo je i dio suigrača iz brodogradilišta. Oni po nagovoru vratara Pjera pokušavaju zavarati Dinamove pregovarače.*

Nena je maturantica tehničke škole koja obavlja praksu u škveru gdje je čeka radno mjesto. Ona i Petričić iskazuju uzajamne simpatije. Nena je i plivačica s dobrim rezultati-

ma. Jednom prilikom Fabris pohodi plivački trening i spazi pristalu Nenu. Zavodi je, poziva je van, sugerira joj da se primi plivanja, jer može postati slavna. Nena zapušta školu zbog čega joj fiskulturni aktiv zabranjuje natjecanje u plivanju. Ogorčena, ona izlazi s Fabrisom, ali joj se ogadi pijančevanje i nogometasevo razulareno društvo. Odbijen promjenama u njezinu ponašanju, Zdravko s njom ne želi više imati posla.

U nedjelju Dinamo igra međunarodnu utakmicu protiv gostujućeg Standarda. Trener odluči izbaciti Fabrisa iz prve postave i dati šansu darovitom pridošlici. Ali, direktor brodogradilišta naloži poslovođi Ivi da se ubrzaju podvodni radovi na brodu potopljenom na otoku. Posao se mora obaviti žurno, a opasan je i zahtijeva najiskusnije ronioce. Nakon kraće dvojbe, Petričić odluči žrtvovati utakmicu i odraditi radni podvig. Trener Dinama dolazi u brodogradilište, ali već je prekasno, jer je maona s ronionicima otegljena. Dugo u noć Ivo i direktor preslaguju posao i napokon nalaze rješenje: pred samu utakmicu Zdravka gliser prebacuje u luku gdje ga čeka auto za stadion. Fabris je iznenađen kad pred samu utakmicu ugleda prinovu i čuje sastav bez svog imena. U publici su svi, uključujući direktora i Nenu, koja se u međuvremenu izmirila s radnim kolektivom, dobila pravo natjecanja i pobijedila. Petričić isprva igra slabo, a gostujuća momčad povede. Ali, u drugom poluvremenu Zdravko se uz trenerovu pomoć pribere. Dinamo ostvaruje preokret, pobjeđuje 3:1, a Petričić daje posljednja dva gola. Nakon utakmice na doku škvera Nena i Zdravko se mire, nakon čega on odlazi natrag na radni zadatak.

Uvod

Film *Plavi 9* redatelja Kreše Golika iz 1950. godine film je koji se kao malo koji u hrvatskoj kinematografiji može kiti-ti pridjevima »pionirski« i »prvi«. Bio je ukupno četvrti cjelovečernji igrani film snimljen nakon Drugoga svjetskog rata u komunističkoj Hrvatskoj, ako se u taj broj uključi i Afrićeva *Slavica*.¹ No *Plavi 9* je i prva hrvatska poslijeratna komedija. To je prvi sportski film snimljen u Hrvatskoj. Riječ je o prvome poslijeratnom filmu koji ima urbanu i suvremenu temu, kao i o prvome pravom hitu hrvatske komunističke filmske industrije. Napokon, riječ je o naslovu u kojem se prvi put u poslijeratnoj hrvatskoj kinematografiji u praksi primjenjuje sovjetski žanr »proizvodne epopeje«. Istodobno

didaktičan i populistički, odan dvama gospodaricama — publici i ideologiji — *Plavi 9* je zadugo ostao po svom žanru, temi i pristupu apartan i jedinstven slučaj u hrvatskoj filmskoj tradiciji. Neuzglobljen u bilo koju kasniju tradiciju, izgled periferan u Golikovu opusu, te ideološki inkompatibilan s kasnijim estetskim preferencijama društva koje se oštro okrenulo od sorealizma, *Plavi 9* ostao je na rubu zanimanja filmofila, jednako kao i povjesničara domaće kulture. Međutim, *Plavi 9* ne zaslužuje takav zaborav. Jer, taj film barem je dvostruko intrigantan: s jedne strane, on demonstrira sve (ne)moćnosti sorealističke normativne estetike u hrvatskom filmu. S druge strane, taj film kroz pripovjednu alegoriju otvara ono pitanje koje će biti ključno u čitavome



jugoslavenskom društvu pedesetih. To je pitanje pomirbe između imperativa službene kolektivističke ideologije i hedonističkog individualizma potrošačkog društva.

Nastanak i recepcija filma

Plavi 9 nastao je godine 1950. prema scenariju koji su napisali Hrvoje Macanović, buduća legenda domaćega sportskog novinarstva, te kazališni pisac Geno Senečić, čovjek čiji su



Irena Kolesar

kazališni tekstovi poput *Slučaja s ulice*, *Radničkog dola* i *Spisa 516* tridesetih punili zagrebačka kazališta, ali je poslije rata bio u djelomičnoj nemilosti jer je bio činovnik ustaške ambasade u Bratislavi (Donat, 1995). Krešo Golik dobio je ponudu da režira taj film, ujedno svoj igrani debi, premda je u tom trenutku u redateljskoj filmografiji imao samo pregršt stori ja iz filmskog žurnala *Pregled*, te dva istaknutija samostal na dokumentarca.² Čini se da je odlučujući razlog zašto je neiskusnom Goliku bio povjeren ovaj zahtjevan projekt bilo njegovo iskustvo sportskog novinara, odnosno podrazumijevani afinitet za sport.³ Sam Golik opisao je genezu filma ovako:

»U to doba vapilo se za suvremenom komedijom. Onda su mene pozvali u Jadran film i rekli: Čuj, ništa se ne radi,

a tehnika stoji. Imamo taj scenarij, možda nije veliko, ali ako samo pristojno napraviš, da ne bude sramota, biti ćemo zadovoljni, a vjerojatno i publika, jer želi nešto suvremeno. Tako sam eto upao u svoj prvi igrani film.« (Jurdana i dr., 1975, prema Krelja, 1998: 91)

Prema Golikovim riječima, *Plavi 9* je izvorno trebao biti »situacijska komedija« (Krelja 1998: 91). Umjetnički savjet Jadran filma zahtijevao je, međutim, od scenarista da »obavezno ubace moralni preobražaj lika.« Nakon toga film se udaljio od izvorne zamisli o komediji. Ali, nesreća koja je onemogućila snimanje na stadionu JNA u Beogradu navela je Golika na daljnje preinake u scenariju koje su, kako je sam navodio, »eksponirale komičarski talent [Ljubomira] Didića« (čiji je lik dotad bio sasvim ruban), »a sam se film malo vratio u pravcu svoje prvobitno zamišljene fizionomije« (Krelja, 1998: 91).

Redatelj debitant, njegov iskusniji snimatelj Tanhofer i ostatak ekipe počeli su snimati početkom 1949. na zagrebačkom Velesajmu, gdje su po čičoj zimi snimani interijeri brodogradilišta.⁴ Film je sukladno tadašnjim produkcijskim standardima sniman dugo, kroz nekoliko godišnjih doba i u tri od četiri grada koji su zajedno tvorili fiktionalni lučki grad iz filma. Najmanju sastavnicu fikcionalnoga grada činio je Beograd, gdje se tada nalazio jedini dolični stadion u zemlji, stadion JNA, koji je »glumio« stadion *Dinama*. Dio »mondenijih« gradskih prizora sniman u zagrebačkome Donjem gradu. Eksterijeri brodogradilišta snimani su u Rijeci, baš kao i prizor pristajanja na rivu u finalu filma, gdje se vidi riječka Riva Boduli, te zgrada lučke uprave. Ipak, najveći dio filma sniman je u Splitu, gdje su korišteni tereni nogometnog kluba u Kaštelima, plivalište na Zvončacu, kalete u starom dije lu gradu, te šetnica uz more iznad uvale Ježinac. Dok riječki, beogradski i zagrebački prostori nisu bili konkretizirani nikakvom lokalnom bojom, Golik je dalmatinsku atmosferu sporadično pojačavao dijalektom i mediteranskim koloritom. S obzirom da se klub u filmu zove *Dinamo* i nosi plavu boju, to je u sljedećim desetljećima izazivalo gledateljsku zabunu, koji nisu mogli objasniti zašto je »film o plavom devet« sniman u Splitu.⁵



Antun Nalis



Jugoslav Nalis

Izazov Goliku bile su i nogometne scene. Nogomet je pouzdano tvrd orah za sve filmske redatelje, pa se stoga često i ističe kako najpopularniji sport nema svoj kulturni film kakav imaju na primjer boks, košarka, bejzbol, pa čak i golf. U uprizorenju nogometnih prizora Golik je pokazao impresivnu snalažljivost. Dvije nogometne utakmice koje uokviruju filmsku priču režirao je na jednak, zanatski domišljat način. Kao totale koristio je arhivske restlove s prizora utakmica na stadionu JNA u Beogradu. Polutotale nogometne utakmice snimao je u Zagrebu, koristeći maketu ruba tribina i prave nogometne momčadi. Za bliže je planove dvojice likova-nogometaša, Petričića i Fabrisa, koristio kombinaciju planova od struka nagore, i od struka nadolje gdje su glumce dublirali »obezglavljeni« nogometaški statisti. Intrigantno je da je 55 godina poslije u filmu *Gol!*, nastalom pod patronatom FIFA-e, britanski redatelj Danny Cannon koristio potpuno istu režijsku metodu.⁶

Plavi 9 u distribuciji se pojavio godine 1951, uz izniman uspjeh (Krelja 1998: 24). Na premijernom prikazivanju 1951. od navale su publike popucala stakla. Film je potukao rekorde gledanosti i izvan Zagreba, gdje je, kako se Golik kasnije hvalio, po više stotina gledatelja danima čekalo u redu pred blagajnom (Šoemen, 1995: 19). Odjek kritike bio je manje euforičan, ali ne posve nepovoljan (Šakić, 2004:

16). Film je najviše prigrlilo Zagreb gdje je bez obzira na splitske lokacije i ikonografiju primorja doživljavao kao druckerski, dinamovski i autentično zagrebački film. Tako i dosljedni antikomunist Branimir Donat piše kako je *Plavi 9* za tadašnji Zagreb bio »repertoarno osvježeno«, »pokušaj da se na film prenese nešto od zagrebačkog duha prema kojem je odmah po dolasku partizana krenula kaznena ekspedicija«, te da je »bilo čak i filmskih razloga da vjerujemo kako nam *Plavi 9* donosi nešto vedrine i obećava ružičastiju budućnost hrvatskom filmu« (Donat, 1995: 16). Kao potvrda ovakvog recepcijskog dojmu navodi se često i podatak da je jedna zagrebačka trgovina desetljećima nosila naziv filma — *Plavi 9* (Škrabalo, 1998: 169). Takvoj recepciji, začudo, nije smetala činjenica da »idejne osnove [*Plavog 9*] ne prelaze [...] sovjetske sportske komedije«, kako je u to doba pisao Vicko Raspor (Šakić, 2004: 16), niti joj je smetalo to što je za kasniju kritiku »*Plavi 9* najdosljedniji primjer postulata socrealizma u hrvatskom filmu« (ibid.), odnosno »za današnje pojmove gotovo groteskna moralka« (Škrabalo, 1998: 170).

Hit-status ili popularnost poslijeratnih filmova treba, naravno, uvijek uzimati relativno i sa zrnom soli. U situaciji kad je domaći film bio u povojima, svaki je domaći film bio svojevrsna društvena atrakcija, a pogotovo je to bio onda kad je, kao Golikov, uključivao i hedonističke sastavnice poput

sportskih utakmica, djevojaka u kupaćim kostimima ili pjevušica. Ipak, činjenica je da je taj film — koji kritika desetljećima opisuje kao shematičan, socrealistički i moralizatorski — u to doba zaintrigirao široke mase bez obzira na svjetonazorske podjele. Koji je to užitak publika nalazila u Golikovoj socrealističkoj odi industrijskom pregalaštvu? Kako su se dvije oprečne žudnje — ideologije i gledateljstva — susrele u ovom filmu i koliko su one doista bile proturječne?

Plavi 9 kao socrealistički film o proizvodnji

U vrijeme svog nastanka, *Plavi 9* bio je prvi film u Hrvatskoj, a jedan od rijetkih u Jugoslaviji, koji su ispunjavali jednu od obveznih normativnih točaka socrealističke estetike: da slavi rad i prikazuje novog čovjeka u trijumfu proizvodnje. Potaknuta sovjetskim uzorima (ponajviše tzv. proizvodnim romanima), umjetnička je kritika kasnih četrdesetih opetovano i tvrdoglavo nukala filmske i književne autore da kao umjetničku temu uzmu heroje tadašnje socijalističke obnove. Još 1947. na plenumu Saveza književnika Jugoslavije Čedomir Minderović će u referatu naložiti kao zadaću novoj književnosti da »mora biti odraz života, napora, pobjeda i stremljenja našeg čovjeka iz najširih narodnih slojeva« (Mataga, 1987: 8). Iste godine Jovan Popović piše kako je za »novog« književnika najvažnije »koliko njegova knjiga može da doprinese daljnjem uzdizanju novog čovjeka... i izgradnji naše socijalističke zemlje« (ibid., 75). Za Antu Zemljara, pak, zadatak poslijeratne literature mora biti »ep o zadatku i čovjeku... Našeg trudenika nema na stranicama naše knjige,« žali se Zemljara, »a toliko je toga izgrađeno« (ibid., 107).



Zemljarovu zdvajanju ne treba se čuditi. Premda su tadašnja književna, kazališna i filmska kritika združeno podvlačili važnost epopeja u kojima se uzdiže poslijeratni rad, industrijalizacija i obnova, takvih je djela zapravo bilo malo. U svome pregledu povijesti hrvatskog romana, Krešimir Nemeć tako navodi da u hrvatskoj književnosti »do *Simićevih Braće i kumira* (1955) nema primjera tzv. proizvodnog romana, inače omiljena žanra sovjetskog socrealizma« (2003: 14). Popisujući kanonska djela jugoslavenskog socrealizma (sa željom da preko njih dokaže da socrealizam ne vodi unifikaciji i klišejima), Marin Franičević 1947. navodi četiri vrhunska



djela socrealističke književnosti, od kojih se sva četiri bave partizanskim ratom,⁷ a ni jedno proklamiranim pregnućima novog čovjeka (Mataga, 1987: 98). Nije bilo drukčije ni u filmu. Ni prije ni poslije *Plavog 9* u hrvatskom filmu nije bilo filmske ode proizvodnji, a u Srbiji samo tri filma makar i dijelom pripadaju tom žanru: *Priča o fabrici* Vladimira Pogačića, *Jezero* Radivoja Lole Đukića i *Život je naš* Gustava Gavrina (Goulding, 2004: 25; Volk, 2001: 328-332).

U takvim okolnostima, *Plavi 9* je bio film koji je idealno tazio žed za djelima proizvodnog žanra. Ambijent filma tipičan je za proizvodne epopeje, dakle veliki industrijski sustav — brodogradilište. Glavni junak filma Zdravko Petričić tipični je proizvodni heroj: čovjek iz naroda, vrhunski radni profesionalac (podvodni varilac), čovjek koji je za bolju budućnost spreman riskirati i sam život volontirajući za opasni radni zadatak. Pred Petričića se stavlja nadljudski radni podvig: on mora do nedjelje ujutro raskomadati brodsku olupinu na otoku kako bi bila dopremljena u škver. Ali, efekt štoperice u Golikovu filmu pojačan je time što nerealni, stahnovljeviski rok dovršenja poslova ne postavlja samo partija i njezin proizvodni plan, nego ga diktira junakova osobna agenda: želja da u nedjelju navečer zaigra protiv Standarda kao »plavi 9«. Na fabularnoj razini, politika proizvodnih epopeja već tu biva zamućena trunom lagodnog individualizma. Takvog razvodnjavanja, međutim, nema u glavi glavnog junaka. Zdravko odbija poštedu koju mu zbog utakmice nudi poslovođa Ivo, odlazi na radni podvig bez imalo skanjanja, a na utakmicu se vraća tek kad mu uprava brodogradilišta to sugerira. U tom smislu, Petričić je tipični socrealistički papirnati heroj bez sumnji i mane.

Ali, nisu svi junaci *Plavog 9* tako lišeni dvoumice. To ponajprije važi za Petričićevu dragu Nenu koja je prikazana sukladno svim spolnim klišejima o ženama kao povodljivima, lakomislenima, prevrtljivima i nerazboritima. Nena je isprva također vjernik kulta rada. Stažist je u brodogradilišnoj crtaonici, marljiva učenica i, slično Petričiću, popodnevna sportašica. Nakon što jednog dana postigne odličan plivački rezultat, prilazi joj Fabris, Petričićev konkurent za dres broj devet, ali i — kako će se vidjeti — za naklonost iste djevojke. On je uvjerava kako bi joj bilo bolje da se lati plivanja i postane sportski šampion nego da trune u kolektivu. Izvodi

je uokolo, nuka na zabavu i piće. U jednom trenutku, Nena obuzeta takvim maštarijama umeće svoju sliku u ilustrirani žurnal i sanjari kako bi bilo biti zvijezda. No, uskoro stiže odmazda kolektiva. U jednoj od najjezovitijih scena filma, kolege iz crtaonice okružuju Nenu i priopćuju joj da je popustila u školi te da joj stoga »fiskulturni aktiv« zabranjuje plivačko natjecanje. I motivski i po načinu kako je režirana, ta scena spada među najmučnije u filmu. Gotovo bez ikakvih režijskih preinaka tu bi se scenu moglo umetnuti u neki od antikomunističkih filmova osamdesetih, poput *Samo jednom se ljubi* ili *Život sa stricem*, samo što bi ovaj put scena imala obratan ideološki predznak: polemički bi prikazivala obračun totalitarnog sustava s pojedincem koji strši i njegovom slobodnom voljom. Kod Golika Nena doista reagira buntovno i time još više otpada od kolektiva, pa čak i odbije uzeti ispitni priručnik koji poslovođa dijeli. Potkraj filma Nena sasvim nemotivirano uviđa vlastito »zastranjenje«. U jednoj od najnespretnijih i najpapirnatijskih scena filma ona moli najbolju drugaricu da opet budu prijatelji. Drugovi joj »dobrostitivo« dopuštaju da se natječe, ona pobijedi, a Zdravkova nazočnost na tribinama naznaka je zatopljenja u njihovom ljubavnom odnosu.

I drugi likovi vezani uz brodogradilište pripadaju najshematičnijoj tipologiji socrealizma. Direktor (Stane Sever) autoritativna je figura dobrog oca. Čak i fizički direktor objedinjuje sastavnice koje podsjećaju na dvije očinske figure komuni-

stičkog pokreta: poput Tita govori sa snažnim slovenskim akcentom,⁸ a poput Staljina gaji gusti brk nad gornjom usnom. Poput pravoga filmskog *očinskog lika*, direktor je odlučan, dobrotiv i principijelan. I drugi likovi vezani uz šker jednako su klišeizirani. Takav je recimo komični epizodist statističar (Miljenko Dragosavac), groteskno trčkaralo koje direktora stalno zasipa tablicama punim brojkama i podataka. Direktor to trpi s vidnom dosadom sve dok mu jednom za primjer ne ukaže na Petričića: »*pogledajte tog mladića. On ne komplicira, nego ide ravno.*«⁹ Kroz taj lik, Golik i njegovi scenaristi uboli su komičkim žalcem u »tehnokrate« i »birokrate«, društvene kategorije bez jasnih obrisa koje su u jugoslavenskom komunizmu uvijek bile dežurni krivac za nefunkcioniranje lijepo zamišljenih planova i reformi.

Tonči Fabris: voajerstvo uživanja

Poput mnogih djela proizvodnog žanra, i *Plavi 9* za figuru neprijatelja ima klasnog oponenta, buržuja, »protivnika napretka«. No, ovaj put klasni neprijatelj ne sabotira melioraciju (kao u Fuisovu nerealiziranom socrealističkom scenariju *Zakon rieke iz 1942*), niti gradnju brane (kao u *Jezeru*), niti podmeće nesreću u tvornici (kao u *Priči o fabrici*). Njega se — vrlo znakovito — materijalna proizvodnja uopće ne tiče. On sabotira jedan drugi kolektiv — sportsku momčad.

Taj negativac je, naravno, Tonči Fabris, jedan od nebrojenih klasnih neprijatelja i dekadencata koje je u poratnoj karijeri



odigrao Antun Nalis. Ikonografska i motivska analiza Fabrisova lika izvanredno je poučna da bi se shvatilo što je sve koncem četrdesetih spadalo u popis dekadentnih, nenarodnih »zala«. Fabris ponajprije ima tuđinsko talijansko ime, čime ga se, ako ne etnički onda bar klasno, pozicionira kao pripadnika romanski zadojenog građanstva istočne jadranske obale. Fabrisov sustav vrijednosti dosljedno je antikolektivistički. On ne poštuje pravila (biva isključen), ne uvažava autoritet (ismijava trenera), ne zalaže se i ne dodaje loptu sugrađanima. Nostalgично se prisjeća predkomunističkih vremena kad je o njegovim partijama hvalospjeve pisao pariški *L'Equipe*. Smatra da je podcijenjen i potplaćen (*»ovo se vani plaća«*). Njegov deklarirani cilj nije sportski uspjeh momčadi, nego njegova osobna afirmacija, a tako pokušava preodgojiti i Nenu. Fabris je po držanju i odijevanju buržuj koji uvijek nosi kravatu, šešir, ima maramicu u reveru i pažljivo češlja kosu. Ima, blago rečeno, bonvivanski životni stil, koji uključuje pušenje, sunčane naočale, biljar, ples, alkohol i — jazz, koji se koncem četrdesetih još držao dekadentnom zapadnom zabavom i bivao šikaniran.¹⁰ Premda se u pojedinim situacijama, kako ćemo vidjeti, u režiji daju naslutiti zametci Golikove simpatije spram Fabrisa, u prizoru filma koji odlučujuće usmjeruje ljubavni podzaplet taj je životni stil prikazan kao oduran. Riječ je o sceni kad se Neni ogadi Fabrisovo navaljivanje i njegovo pripito društvo. U prethodnim prizorima Fabrisovih terevenki Tanhofer i Golik su ekspresivno očudenje postizali rasvjetom, osobitom efektom korištenjem jakih kontrasta svjetla i tame pod svjetlom interijerskih lampi. Ovdje još pojačavaju stilsku ekspresiju. Tulumarenje prikazuju nizom subjektivnih ili metadijegetskih kadrova koji gradiraju Nenino gnušanje, a karakterizira ih groteskni širokokutni objektiv, nakošena kamera »izvan vage« i začudni kutovi kamere. U skladu sa sovjetskom montažnom doktrinom, kadrovi postaju kraći i stilski začudniji, a prati ih Fabrisova monološka logoreja i jazz. U jednom trenutku, Nena pukne i napušta razulareno društvo, te pristupa radnicima koji su u susjednoj dvorani. Potom slijedi scena koja je zamišljena kao kontrapunkt dekadentnom jazzu i lumpovanju, a u njoj jedan od radnika — zvan »tenor« — pjeva himnu radu dok ga drugi zaneseno slušaju. Ta scena — koja pomalo podsjeća na pivnički prizor s *Hitlerjugendom* iz Fossova *Cabareta* — današnjem gledatelju nehotice proizvodi kontraefekt, izgleda groteskno, ako ne i zastrašujuće. Slično



kao i scena u kojoj Nenu kažnjava fiskulturni aktiv, i ova bi se scena s obratnim ideološkim predznakom mogla umetnuti u bilo koji antikomunistički film osamdesetih. U obje scene Golikov stil karakterizira prijeteća, artifičijalna hladnoća. Čini se kao da Golik nije u stanju snimiti prizor u kojem bi iscijedio ma i zrno simpatije za omladinski radni kolektiv.

Likove »klasni neprijatelja« i njihovih pomagača Golik, međutim, kao da ocrtava s mnogo više živosti, pa i sklonosti. Sam Fabris više je šaljiv nego doista antipatičan, i više se doima kao neki napuhani kicoš iz Feydeauovih farsi nego kao ozbiljni ideološki antagonist. Fabrisov »raskalašeni« životni stil prikazan je s takvim brižljivim fetišizmom da iz toga jasno proviruje voajerska glad za užicima poratnog društva koje se još hrani na točkice. Način na koji Fabris dekonstruira komunističku frazeologiju prikazan je sa šarmantnom uvjerljivošću. O tome ponajbolje svjedoči scena na samom početku filma, u kojoj Fabris oponira treneru (Veljko Maričić), a ovaj najavljuje da će mu tražiti zamjenu. U toj sceni, trener Fabrisa kritizira zbog ponašanja i ustvrđuje da je bio opravdano isključen. Fabris ga pri tom ne gleda, nego je zabavljen vezivanjem kravate (!) i češljanjem. U pola riječi prekida trenera i nastavlja njegove riječi podrugljivim tonom: *»znam, znam, čuli smo to već stotinu puta. Fabris, Vi negativno utječete na mlade drugove, Vi kvarite kolektivni duh. A da Fabrisovi golovi donose pobjede, to nitko ne govori.«*

Ta antologijska scena u svlačionici već je dosad skrenula pozornost kritičara, pa joj znatan prostor daje i Petar Krelja (1998: 21-22). Nikakvo čudo. Praktički u prvoj igranoj sceni prvog filma o suvremenosti jedne mlade komunističke kinematografije, imate lik koji superiornom bahatošću ismijava vladajući ideološki diskurs, pri čemu se možemo složiti s Kreljom koji ustvrđuje kako Golik *»potiho i u granicama dopustivog 'navija' za anarhoidnu plavu devetku«* (ibid., 22.)

Kod malog broja analitičara koji su se dosad ozbiljno pozabavili *Plavim 9*, dosad je uvijek dominirao upravo ovaj set zaključaka koji izvodi i Krelja. Golik u filmu prikazuje odnos između kolektivizma i radne etike — konotirane kao nešto pozitivno — te građanskoga, hedonističkog individualizma — koji je prikazan kao štetan, kvaran i gubitnički u povijesnom i fabularnom smislu. Ali, Krelja i drugi kritičari ukazuju kako Golik u mnogim dijelovima *Plavog 9* istodobno »namiguje« gledatelju kazujući oprečno od onog deklarativnog: individualizam i grešne užitke prikazuje kao šarmantnu slabost, a iz kolektivne kreposti nije u stanju iscijediti ni mrvicu humane prepoznatljivosti. Koliko god ovo tumačenje bilo točno, ono, čini mi se, nije i potpuno. Jer, odnos između individue i kolektiva, odnosno hedonizma i kreposti u Golikovom je filmu ipak nešto kompleksniji.

»Prednje stranice« i »stražnje stranice«

Scena koja nam to može posvjedočiti i, po mom sudu, scena koja pruža ideološki ključ za čitanje *Plavog 9* nalazi se u trećoj četvrtini filma. To je scena u kojoj trener *Dinama* (Maričić) dolazi kod direktora brodogradilišta (Sever) umoliti da Zdravku odobri igranje na nedjeljnoj utakmici.

S obzirom da je riječ o društvu u kojem je slobodna volja poprilično ograničena i čovjek nije sam svoj gospodar, ne treba čuditi da u ovoj prijelomnoj sceni ne sudjeluje niti jedan od tri glavna lika filma — ni Zdravko, ni Fabris, ni Nena. O sudbini dvojice od njih troje odlučuju »rukovodioci« — vođa privrednog, te vođa sportskog kolektiva. U tom trenutku, Petričić je već isplovio na olupinu, a trener pokušava nagovoriti direktora da pošalje po njega. Nastojeći argumentirati važnost nedjeljne utakmice, on poseže za ideološkim autoritetom. Uzima novi broj partijskog lista *Borbe* i pokazuje direktoru članak koji utakmicu sa *Standardom* opisuje kao »ispit vrijednosti sporta nove Jugoslavije«. Direktor tada uzima iste novine i obrće ih odostraga naprijed. »*To što vi pokazujete piše na stražnjim stranicama,*« kaže, »*a što piše naprijed? Proizvodnja, produktivnost!*«

Upravo taj prizor ključan je za razumijevanje *Plavog 9*. »Prednje stranice« (dakle, one koje ispunja politička doktrina, i na kojima se objavljuju važne političke teme) i »stražnje stranice« (dakle, one ispunjene tričarijama poput sporta, zabave, tračeva i mode) u slučaju *Plavog 9* nisu samo segmenti novina, nego i metafore. »Prednje« i »stražnje« stranice u Golikovu se filmu sukobljavaju (ali i mire) kako kroz njegovo žanrovsko dvojstvo (je li on socrealistička oda radu, ili sportski film i romantična komedija?), tako i kroz ključni ideološki prijelom filma, prijelom između individualizma i kolektivizma.

U spomenutoj sceni, direktor će otpraviti trenera *Dinama* ukazujući mu kroz hijerarhiju »prednjih« i »stražnjih« novinskih stranica kako politički zadatak (proizvodnja) ima prednost pred pukom dokolicom (sport). U tom načelnom izboru između čekića i lopte, međutim, direktor skače sebi u usta. Već iste večeri, napraviti će sve da Petričića dovede natrag u grad i na travnjak. Tako u Golikovu filmu ono što je učinjeno opovrgava ono što je deklarativno rečeno. U tom smislu, *Plavi 9* podsjeća na jedan veliki film kojim okončava klasično doba vesterna, *Čovjeka koji je ubio Libertyja Valancea* (1962, John Ford). U završnici tog filma novinski će urednik baciti u peć novinsku priču koja heroja (čovjeka koji je ubio Libertyja Valancea) raskrinkava kao kukavicu, a sam dvoboj otkriva kao kukavičko smaknuće s leđa. »*Između istine u legende, ja tiskam legendu*«, kaže tada novinar. Ford tom rečenicom poetira film; ta se rečenica često citira kao njegov ljudski kredo, a pri tom se zaboravlja da Ford cijelim filmom čini suprotno od onog što ta rečenica nalaže: on, naime, umjesto legende pripovijeda istinu. *Plavi 9* na isti je način u raskoraku izrečenoga i narativno učinjenoga: film deklarativno favorizira čekić, ali direktor, likovi i sam Golik neupitno favoriziraju loptu.

Takav primat lopte ne očituje se samo u odluci direktora da promijeni svoju listu prioriteta. Očituje se i u dramaturgiji i žanrovskom odabiru. »Efekt štoperice« u finalu filma nije usredotočen na to hoće li Zdravko odvariti olupinu do roka ili neće. Radni zadatak eliptički ostaje izvan filma, a napetost utrke s vremenom svodi se na to hoće li stići na vrijeme na stadion ili ne, što Golik realizira umješnom sekvencom paralelne montaže između glisera koji dovodi Zdravka, mercedesa koji ga čeka na rivi, stadiona koji se puni i svlačionice u kojoj se igrači pripremaju za susret. I u izboru žanrovskog



Irena Kolesar

modela lopta je također ispred čekića, a »stražnje« (šarene, bulevarske) stranice novina imaju prednost pred »prednjima«, ozbiljnim i ideološki budnim. Koliko god, naime, u *Plavom 9* postojali elementi proizvodne epopeje, oni tijekom filma, a u konačnici potpuno, bivaju potisnuti sastavnicama dvaju izrazito populističkih žanrova, romantične komedije i sportskog filma.¹¹ Pri tom su oba spomenuta žanra u *Plavom 9* prisutna u rudimentarnom, ali ortodoksnom obliku. Veza Zdravka i Nene u filmu prolazi sve etape konvencionalne *rom-com*¹² dramaturgije (simpatija — ljubavno prepoznavanje — nesporazum — razlaz — ponovno prepoznavanje), i ne razlikuje se u bitnom od dramaturgije kakvog filma s Meg Ryan. Isti je slučaj i sa sportskim filmom. U samoj završnici Golik i njegovi scenaristi vremenski sažeto koncentriraju svu mitologiju sportskog filma. Baš kao Rocky, Cinderella Man ili Santiago Munez iz filma *Goal!*, junak je »ružno pače« koje dobiva šansu života. Isprva izgleda da će tu priliku upropastiti (u prvom poluvremenu Zdravko igra slabo), ali se na koncu pače raskriljuje u labuda, pa metalac amater zabija dva gola Belgijancima.

Interiorizacija individualizma: lopta pod partijskim sponzorstvom

Važno je pri tom naglasiti da primat lopte nad čekićem u filmu nema karakter opstrukcije poretka ili potkapanja dominantne ideologije. Odluka da se Petričića gliserom prebaci na utakmicu odluka je direktora, gospodarskog i partijskog autoriteta, personifikacije samog ideološkog centra moći. Petričićev transfer na utakmicu elaborirana je operacija u kojoj čak sudjeluje i simbol vladajuće kaste — direktorski mercedes. Igranje nogometa — dakle, dokolica za gomilu — u *Plavom 9* postaje u punom smislu riječi supstitut za partijski proizvodni zadatak. Glavnog junaka Zdravka sustav *navodi* da oproba svoj talent i umjesto u anonimnosti radnog procesa završi kao zvijezda kojoj kliče stadion. Isto tako je i s Nenom, koja pod brižnom rukom »fiskulturnog aktiva« i »drugova« doseže ono za čim je žudjela: tron plivačke prvakinje.

Plavi 9 film je koji kao negativnost prokazuje buržuski individualizam, želju za isticanjem, osobni uspjeh i hedonizam koji iz njega proizlazi. No, na drugoj razini, *Plavi 9* pripovi-

jeda o tome kako vrijednosti individualizma, slave, uspjeha i ugodna života bivaju interiorizirane unutar i od strane vladajućeg sustava. Želje za uspjehom, ugodnim životom i isticanjem na koncu *Plavog 9* više za partiju nisu problem: što više, ti porivi od vladajuće ideologije bivaju sponzorirani, oni postaju njezina razvojna strategija.

U tom smislu, *Plavi 9* je idealan uvodni film da njime započnu pedesete godine u komunističkoj Hrvatskoj. Naime, upravo su pedesete bile dekada u kojoj je jugoslavenski komunizam konačno shvatio da ako želi opstati može i mora inkorporirati konzumerski individualizam u vlastiti ideološki kod. To je desetljeće u kojem je u Hrvatskoj ukinuta racinirana opskrba (1953), u kojem je otvorena prva samoposluga (1954. u Ivanecu), u kojem je pokrenut cijeli niz zabavnih listova (*Svijet*, 1953; *Plavi vjesnik*, 1954; *Arena*, 1959), pulski festival (1953-54), festivali zabavne glazbe u Zagrebu (1954), Opatiji (1958) i Splitu (1960), u kojem su se u Jugoslaviji počeli proizvoditi automobili *Fiat 600* ili »fičo«, u kojem je u Zagrebu pokrenut prvi televizijski program u Jugo-

slaviji (1956), a u tvornici Kraš dizajnirana *Bajadera* (1954). Napokon, bilo je to desetljeće u kojem će Bernard Vukas, klasni i profesionalni nasljednik Tončija Fabrisa, kao prvi jugoslavenski nogometaš s odobrenjem komunističke partije zaigrati za inozemni klub (*Bolognu*) — dakle, otići s partijskim zelenim svjetlom tamo gdje se »ovo plaća«. U tom desetljeću, dvojba koju razrješava direktor iz *Plavog 9* popet će se zaista sa stražnjih stranica novina na one prednje, i biti razriješana na isti način kako je razrješava i Golikov direktor. Pedesetih naime gotovo da nema partijskog dokumenta u kojem se kao zadatak ne ističe borba protiv uravnilovke, te poticanje potrošačke kulture (Duda, 2005: 46-48).

U tom smislu dramska dvojba *Plavog 9* — dvojba između lopte i čekića, odnosno između hedonističkog individualizma i kolektivističke kreposti — postaje alegorijom dvaju mogućih razvoja komunističkoga totalitarnog projekta. Razrješenje koje izlaže Golikov film na neki je način najava onog smjera društvenog razvoja koji će u godinama nakon ovog filma uslijediti.

Bilješke

- 1 Afrićevu *Slavicu* producirao je beogradski Avala film, tako da je ona po produkcijskom kriteriju srpski film. To je razlog zašto je Škrabalo ne uvrštava na popis hrvatskih filmova u svojoj knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj* (Škrabalo, 1998: 567). Ipak, po nacionalnosti autora, jeziku, podneblju i kulturi *Slavica* je (i) hrvatski film.
- 2 *Još jedan brod je zaplovio* i *Na novom putu*, po scenariju Vesne Parun. Vidi Krelja, 1998: 219-220.
- 3 Zanimljivo je, međutim, da u scenariju *Plavog 9* i u konačnom filmu nema mnogo sportskih potankosti, kako bi se očekivalo od suradnje dvaju sportskih novinara. Dapače, u rijetkim prizorima kad scenarist i redatelj uvlače nogometnu terminologiju, spominjući »WM formaciju« ili »ofsajd na dva beka«, to je u pravilu u ironičnom kontekstu, a predmet satire je nogometni teoretičar-fanatik (Tješimir Cinotti).
- 4 Šomen, 1995: 19.
- 5 V. Mandić, 1995.
- 6 Cannon je u ovom filmu koristio dokumentarne materijale s triju utamica *Newcastle Uniteda* odigranih na stadionu St. James Park, detalje nogu nogometaše, te krupne ili bliske planove glumaca Kuna Beckera i Alessandra Nivole. Jedina je razlika u tome što je u pojedinim kadrovima u srednjem planu Cannon umetao glumaca igračima koristeći suvremeni alat — računalno.
- 7 Ta su četiri djela Zogovićeve *Prkosne strofe*, Goranova *Jama*, Kulenovićeve *Majka Knežopoljka*, i *Ratnikovo proljeće* Branka Čopića.
- 8 Josip Broz bio je po majci polu-Slovenac, kajkavac iz pograničnog područja Hrvatske uz slovensku granicu. Njegov nikad do kraja kultivirani štokavski s jakim slovenskim prizvukom bio je povodom brojnih teorija zavjere koje su inzistirale na tome da Tito zapravo nije Josip Broz nego ubačeni Rus.
- 9 Sličan vrijednosni odnos između oklijevanja/kompliciranja i djelovanja pojavljuje se još na jednome mjestu u filmu, u sceni kad se svadaju Zdravko i poslovođa Ivo. Ivo Zdravku prigovara da »prenagljuje«, a ovaj njemu da — »filozofira«.
- 10 v. Ivica Župan: »Kad su jazzere šišali«, *Slobodna Dalmacija*, ? 1997.
- 11 Treba upozoriti na to da socrealizam i populizam nisu u raskoraku: dapače, socrealizam naglašava populističku dimenziju usuprot elitizmu avangardi. Vidi Turković, 2004: 144.
- 12 Rom-kom — romantična komedija (nap. ur.).

Literatura

- Donat, Branimir, 1995, »Za kratku priču *Ustaša se nikad ne predaje* Krešo Golik osvojio je u NDH 2. nagradu«, *Globus*, 24. ožujka 1995.
- Duda, Igor, 2005, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb: Srednja Europa
- Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001: oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z
- Jurdana, Srećko; Polimac, Nenad i Zubčević, Darko, 1975, »Jednostavnost je vrlina: razgovor s Krešom Golikom«, *Film*, 1, srpanj/kolovoz 1975.
- Krelja, Petar (ur.), 1997, *Golik*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Mandić, Jelena, 1995, »Nema filmova tamo gdje se ratuje«, *Novi list*, 11.3. 1995.
- Mataga, Vojislav, 1987, *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Nemec, Krešimir, 2003, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga
- Šakić, Tomislav, 2004, »Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 38/2004.
- Šoemen, Branka, 1995, »Sjećate se *Plavog 9*«, *Vjesnik*, 26.2. 1995.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus
- Turković, Hrvoje, 2004, »Filmske pedesete«, u: *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, str. 138-158, Zagreb: Dom HLU
- Volk, Peter, 2001, *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka

Ante Peterlić

H-8... — nekoć i sad

Uz događanja u povijesti zagrebačkog Jadran filma u drugoj polovici 1950-ih godina veže se pomalo čudnovata priča koja baca neobično svjetlo na proizvodnu praksu toga tadašnjeg najistaknutijeg jugoslavenskog proizvođača filmova, na praksu u čije se rezultate uklapa i film o kojemu ćemo govoriti u ovom tekstu — *H-8* Nikole Tanhofera. Priča počinje godinom 1956, odnosno filmom *Ne okreći se sine* Branka Bauera. Naime, potaknuti uspjehom tog filma na festivali u Puli, »Jadranaši« su najveće nade za iduću sezonu polagali u sljedeći Bauerov film *Samo ljudi*, dok se u »zavjetrini« i s manjim financijskim planom snimao Hanžekovićev *Svoga tela gospodar* koji će na festivalu u Puli 1959. imati znatno većega uspjeha, a ujedno će steći popularnost kakvu će nadmašiti tek Golikov film *Tko pjeva, zlo ne misli* (1971). Sljedeće godine, pak, glavni adut Jadran filma bijaše *Cesta duga godinu dana* renomiranoga, ali i od vremena tada već pomalo gaženoga Talijana Giuseppea De Santisa.

Međutim, u Puli će i kod žirija¹ i kod publike znatno većega uspjeha imati film iz sjene, priča o prometnoj nesreći u kojoj je na Autoputu bratstva i jedinstva (Zagreb — Beograd) izgubilo živote osmero ljudi, odnosno upravo film *H-8...* Nikole Tanhofera. Dijelio je on tako Veliku zlatnu arenu za najbolji film zajedno s *Cestom dugom godinu dana* i *Kroz granje nebo* Stole Jankovića, Tanhofer je dobio nagradu za režiju, a Zvonimir Berković i Tomislav Butorac za scenarij. Te dvije posljednje nagrade jasno su uspostavile razliku između Tanhoferova filma i ostala dva dobitnika Velike zlatne Arene; naime, dodjeljujući ostale dvije glavne nagrade žiri kao da se zahvalio De Santisu što nas je obdario svojim gostovanjem, a kako sve nagrade ne bi otišle u Zagreb i kako se ne bi zaboravila NOB, dočepao se prve nagrade i *Kroz granje nebo*.

No, iako je *H-8...* »junak« ovoga teksta, ova se priča s njim ne može završiti. Sljedeće godine u Jadran filmu velike se nade polažu u suvremenu temu, u film Vladimira Pogačića *Pukotina raja*, ali na festivalu trijumfira Veljko Bulajić s *Vlakom bez voznoga reda*. Napokon, sljedeće godine glavnim se adutom drži Bulajić, ali će film *Rat* pokazati da se redatelj sada zaletio!

Ova priča koju su s pretežito ironičnim komentarima godinama prepričavali mrzitelji Jadran filma, dakako, tek tangira ozbiljnija pitanja u svezi s filmom *H-8...*, no djelo koje u posljednje vrijeme ulazi u popise deset najuspješnijih hrvatskih cjelovečernjih igranih filmova zaslužuje da se ukaže i na



ovaj vrlo specifični kontekst njegovoga nastanka, kontekst kojega čine i mnoga programska lutanja i zablude u kinematografiji, hrvatskoj i jugoslavenskoj.

H-8..., dvadeseti hrvatski cjelovečernji igrani film nakon Drugoga svjetskog rata, bio je drugi cjelovečernji film Nikole Tanhofera. Prije toga, Tanhofer je najprije stekao ugled jednoga od najboljih hrvatskih snimatelja (*Zastava*), a onda — kad mu je vjerojatno i dosadilo slušati naredbe drugih redatelja — sam se prihvatio režije. Debitirao je filmom *Nije bilo uzalud* (1957), jednim od prvih igranih filmova u nas u kojemu je veći naglasak na poteškoćama u radu, nego na uspjesima u sveopćem preobražavanju društva, no koji je, zamjećivala je kritika, ipak previše pribjegavao šablonama u prikazu borbe mladoga liječnika protiv zaostalosti. Ipak, film je prošao onoliko solidno u kritike koliko je bilo dostatno da se redatelja pripusti novome projektu, i to već iduće godine. I tako, autori ideje (na temelju vijesti iz novinske »crne kronike«) bili su sam Tanhofer i diplomant Kazališne akademije Zvonimir Berković, dok su scenarij napisali Berković i poznati novinar Tomislav Butorac. I da se na to ne navraćamo kasnije, odmah spomenimo što su scenaristi filmu namrli iz svojih biografija. To jest, Berković je studirao ne samo na Kazališnoj akademiji (režiju) nego i na glazbenoj akademiji violinu, pa je najvjerojatnije iz te »sfere« u film stigao lik Alme i autoreferencijalni dijalog o fugi. Butorac je, pak, bio poznati novinar (jedan od osnivača *Večernjega lista*) pa je, lako moguće, to prouzročilo da se u filmu nađu dva novinara i Vodopijin tekst o brizi koju bi novine trebale posvetiti običnim (»malim«) ljudima.



Ljubica Jović i Vanja Drach

I ponovimo, *H-8...* je u Puli dobio sve najvažnije nagrade: za najbolji film, najbolju režiju i scenarij, a njima su se pridružile i nagrade za epizodne uloge Miji Oremović i Antunu Vrdoljaku, te po prvi put dodjeljivana nagrada gledateljstva »Jelen«. Zaslužio je film i nagradu za fotografiju, ali je žiri bio skeptičan što se tiče udjela inače vrsnoga snimatelja Slavka Zalara; možda ga nisu htjeli nagraditi smatrajući da mu je renomirani Tanhofer obilno pomagao. Uostalom, danas se, na primjer, bez sustezanja piše kako je upravo Tanhofer u filmu *H-8...* uvjerljivo izveo trik-snimanje sudara autobusa i kamiona uz pomoć maketa, odnosno kako je dobar dio eksterijernih događanja na autoputu zapravo snimljen u studiju.

Najkraće rečeno, film je bio prihvaćen kao značajan domet, predstavljao je i novost koja jasno osvjetljava kretanja u hrvatskom, jugoslavenskom pa i europskom filmu. Što se inozemstva tiče, valja istaknuti da je o filmu s respektom pisao talijanski kritičar Lino Del Fra u vrlo uglednom časopisu *Bianco e nero*, a u *Vjesniku* je koscenarist Butorac (1958: 5) u intervjuu izjavio da se u Puli priča kako je *H-8...* prvi jugoslavenski film kojega je u »gotovom novcu« kupila neka zapadna zemlja (Francuska za 20 000 dolara).

Što film predstavlja za kinematografiju u Jugoslaviji, vidi se i prema prethodnim nagradama u Puli. Godine 1957. prvu

nagradu dobio je film Soje Jovanović *Pop Ćira i pop Spira*, prema poznatom romanu srpskoga pisca Stevana Sremca, drugu *Svoga tela gospodar* prema noveli, odnosno dramatizaciji djela Slavka Kolara koju je, uglavnom s istim glumcima iz popularne predstave Zagrebačkog dramskog kazališta (danas Gavella) u režiji Branka Gavelle, režirao Fedor Hanžeković. Treću nagradu osvojio je, pak, omnibus Vladimira Pogačića *Subotom uveče* s radnjom u suvremenosti. Ta tri filma brojem nagrada slijedio film *Tuda zemlja* Jože Galea s temom iz NOB-e. I sada kad se uzme u obzir da je godinu dana ranije prvu nagradu dobio *Ne okreći se sine* Branka Bauera, s temom iz antifašističkoga otpora, da su mu brojem nagrada ozbiljno konkurirali filmovi krajnje srodne tematike *Veliki i mali* Vladimira Pogačića i *Dolina Mira* Franceca Štiglica, očividno je da film *H-8...*, kao i dodjeljivanje prve nagrade tom filmu, označava početak tematskog zaokreta u kinematografiji na tlu SFRJ, zaokreta koji je ranije bio naznačen Čapovim filmom *Vesna*. Naime, u prvoj fazi (koja uglavnom koincidira s favoriziranjem poetike socijalističkoga realizma) favoriziraju se teme iz rata i povijesti radničkog pokreta, slijede zatim — kao novo repertoarno uporište — ekranizacije književnih djela, a onda se počinje afirmirati već poduže i žarko željena suvremena tematika.

Rat se djelomično zaboravio u sve prpošnijoj Europi, na nje- ga samoga najviše podsjećaju opjevanja mira i zanošenja idejom da bi se svi ljudi na svijetu mogli ujediniti, pa se i tematika iz NOB-a na trenutak povlači iz prvoga plana. Prema tome, suvremenost je ono što tematski prevladava u svijetu, a to je ono čemu se teži i u Jugoslaviji, naravno, sa stalno prisutnim imperativom povremenih odavanja počasti NOB-u. I tako, *H-8...* bio je dvadeseti hrvatski poslijeratni cjelovečernji film, sedmi suvremene tematike i jedan od još rje- dih u kojima pretežu urbani likovi, i to osobe iz velikoga grada. Ako se njegova radnja tek neznatnim dijelom zbiva u gradu, ona se uglavnom odvija na autoputu, dakle, u prostoru suvremene urbane civilizacije pa i zbog toga može preten- dirati na određeno tematsko prvenstvo.

No, *H-8...* nastao je u vremenu kojega karakterizira i trend prema realizmu koji je — naročito zahvaljujući dometima talijanskog neorealizma — zahvatio gotovo čitavi zapadnoeu- ropski film, a i mnoge neuropske kinematografije. Realističnost se propagira i u Jugoslaviji kao pozitivna vrijednost koja je u suprotnosti spram romantičnim uljepšavanjima svi- jeta naslijeđenima iz zasada buržoaskoga društva, a i kao vri- jednost koja se ustobočila nasuprot svim dekadentnim »iz- mima«. Igrani film u SFRJ, naime, još nije stigao do one ra- zvojnije faze u kojoj bi se činila pretpostavljivom pojava ne- kakvoga filmskoga *Exata 51*, a ni do otvorenosti raznim po- ticajima i živosti kakvu proklamira naraštaj oko *Krugova*. Koraci prema nečemu modernijem u vremenu nastanka fil- ma *H-8...* čine se pretežito unutar zagrebačke škole crtano- ga filma i u krugovima eksperimentalista neprofесиjske kine- matografije. U tom istom vremenu, upotpunimo sliku razdo- blja, negdje od sredine 1950-ih, usporedno s težnjama pre- ma suvremenoj tematici i realizmu, javlja se u Jugoslaviji još jedan neproklamirani, ponekad i licemjerno skrivani, ali ipak očevidno prisutan trend — onaj prema zabavnom, ko- mercijalnom filmu, a tu najzorniji model može biti američka kinematografija, odnosno za svjesnoga građanina i poštenu inteligenciju proizvodi morskoga im Hollywooda.

U potrazi za tipičnim

Usredotočujući se na obilježja filma *H-8...* u sklopu ondaš- njih težnji prema realizmu, uvodno treba istaknuti da pojam »realizam« gotovo uvijek izaziva pitanje »što je to realizam« i da odgovor na to pitanje najčešće uzrokuje stanovito neza- dovoljstvo, u rasponu od blage nedoumice do zgražanja. »Problem« je u tome što samo denotativno značenje tog poj- ma može zvesti i što ne postoji neki »apsolutni« ili »totalni« realizam jer bi film onda bio isto što i svijet, dok neki želje- ni »optimalni« realizam najčešće nije više od sugestivnog pri- čina mimetičke, pojavne sličnosti, pa je i ta aproksimacija tek jedan mogući estetički ideal kojemu se može samo asim- ptotski težiti. Do najveće, pak, zablude dolazi kad se poku- ša stvoriti trajni pouzdani kriterij verificiranja realističnosti, jer se u svakom vremenu javlja splet određenih sadržaju i duhu tog vremena prihvatljivih modusa, pa i spletova kon- vencija koje recepcijski funkcioniraju kao uvjeravatelji o ne- kakvom »vjernom prikazu stvarnosti«.

U tom smislu, u vremenu kada je nastao *H-8...* pod realiz- mom se uglavnom podrazumijevalo prikazivanje suvreme-

nosti, a unutar nje prikazivanje tzv. malih ljudi, a među nji- ma pretežito tzv. običnih ljudi, što znači i »tipičnih« ljudi jer i među »malim« ljudima ima »neobičnih«, dakle netipičnih. Na takve po prilici ljude zapravo misli novinar Vodopija (A. Vrdoljak) kad govori o važnosti svojih novinarskih izvješća s tržnice. Negdje potkraj filma taj novinar, kojemu vjerojatno ne predstoji neka blistava karijera kao njegovu kolegi Bori- su (Boris Buzančić), izriče svoj *credo*: on vjeruje da su takvi ljudi, a o kojima on izvještava, najvrjedniji objekt novinarske pozornosti. Dakako, prosljedimo o ondašnjem shvaćanju realizma, bavljenje takvim ljudima implicira i prikazivanje svakidašnjice pa koliko god ona bila opora. A svakidašnjicu oporom i surovom čine ponajviše klasne razlike i protuslov- lja što se u prvom redu iskazuje kroz neriješene socijalno- ekonomske probleme. I napokon, marksistički svjetonazor i njemu odgovarajuća stvaralačka praksa podrazumijevaju i/ili barem priželjkuju »oštricu«, odnosno autorov kritički odnos prema takvom društvenom stanju.

Stilski kriteriji na osnovi kojih bi se moglo izvoditi utvrđiva- nje realističnosti nisu se, pak, u nas preciznije objašnjavali i razrađivali. Inače, ideje o realističkom stilu iskušavale su se krajem 1940-ih kroz praksu neorealizma i u semidokumen- tarnom filmu, a 1950-ih ponajviše kroz praksu dokumentar- noga filma, i to u onim tada u nas uglavnom nepoznatim strujama (npr. Free Cinema u Velikoj Britaniji, Cinéma vérité u Francuskoj). Oni »dokazi« realističnosti koji su se u igranom filmu preuzimali iz neorealizma (snimanje u izvan- studijskim interijerima i pogotovo eksterijerima, uporaba glumaca naturščika) ili su postali konstantom proizvodnje, dakle i svojstvom »nerealističkih« filmova, ili su se činili pre- vladanama.

Konkretni uzor-model realizma u Jugoslaviji, kao i u mno- gim drugim kinematografijama, a iz razloga egzotičnosti spomenimo tek Japan i Indiju, bio je upravo talijanski neo- realizam koji je ukazivao na teške prilike u kojim žive ti tzv. mali ljudi. No, u tome se za jugoslavenske filmaše javlja za- pravo nepremostiv problem: kako biti socijalno kritičan u ondašnjem društvu sa socijalističkim uređenjem u kojemu ne bi smjelo biti sirotinje, pa neki i isključivo zato smatraju ili vjeruju da nje u SFRJ doista i nema? Kako biti realist prema naznačenom talijanskom modelu u zemlji gdje ne bi smjelo biti klasnih protuslovlja i gdje se jedino dopušta pretpostav- ka da su možebitni ekonomski problemi tek recidiv nekadaš- njih socijalnih nedaća i ratnih razaranja. Međutim, 1958, tri- naest godina nakon rata i »obračuna« s kapitalizmom, činilo se neuvjerljivim posezati za takvim prikazima uzroka siro- maštva. Siromaštvo kao tada najjači problemsko-tematski kriterij realističnosti u SFRJ se pokrивao prikazom života u predratnoj Jugoslaviji (Šimatovićevi *Kameni horizonti*, 1953) ili naznakama o životu u pustim i ekonomski stoljeći- ma nerazvijanim krajevima (Bulajićev *Vlak bez voznoga reda*, 1959).

Prema tome, ako u SFRJ nema ili ako ne smije biti sirotinje, stvaranje realističke dimenzije filma potkraj pedesetih omo- gućuju osvjedočenja o suvremenom i tipičnom, a to se, na- ravno, najčešće poklapa s prikazom nečeg što se smatra sva- kidašnjim. Vidi se to i iz prve rečenice kritike koju je u o fil-

mu H-8... nakon festivala u Puli napisao stanoviti Arsa Stefanović: »Pokazalo se i ovoga puta da život svakodnevno, nudi bezbroj 'malih' tema i sižea: treba ih samo znalački i vešto reći jezikom filma« (Stefanović, 1958: 71). A da je H-8... takav film, ustanovljava i Petar Homovec u *Večernjem vjesniku* (1958: 8): »Jedan fragment našeg suvremenog života napokon je prikazan onakav, kakav jest.«

U Stefanovićevoj tvrdnji lako se otkriva i zamka. Istina, Tanhoferov film prikazuje nešto što se svakodnevno događa (putovanja autobusom), ali što se svakodnevno događa tek malom broju ljudi (prometnom osoblju i osobama s doista rijetkim zanimanjima). Ostali, a to je velika većina, autobusom putuju iz nesvakidašnjih razloga. Za priču, dakako, jednako mogu biti zanimljivi i jedni i drugi, jer za jedne je to njihova životna rutina (što je »dušu dalo« za određeni koncept realizma, onog koji ustrajava na prikazu jednoličnosti i »sivila« svakidašnjice), a za druge ipak rjeđa životna situacija, čak i neko naročito stanje. Stoga, Stefanovićev uvod tek je djelomično prihvatljiv kao baza za raščlambu ovoga filma, ali je važan jer ukazuje na tada prevladavajuće ideje glede željenih filmskih sadržaja. No, u svakom slučaju, raščlambu treba početi od likova, tih nositelja »bezbroja malih tema i sižea« i zapitati se koga ovaj film prikazuje? Kakav je to presjek, bi li se on mogao doživjeti kao svakidašnji, odnosno »tipičan« za ondašnje pučanstvo? Tko su junaci ovoga filma bez glavnoga lika, a to je također jedna od favoriziranih ideja o »pravom« realizmu, ideja potekla iz sovjetskoga revolucionarnog filma i dijela talijanskog neorealizma, o djelu u kojemu je junak narod, »mase«.

Za putovanje neizbježivi likovi su, dakle, dva vozača: glavni, Varaždinac Josip Parač (Ivan Šubić) i njegov zamjenik, Slovenac Janez Pongrac (Stane Sever). Ostale, pak, najprije grupirajmo po parovima. U autobusu se nalaze četiri bračna para: a) Švicarac Oswald (Rudolf Kukić) i njegova supruga, »našijenka« (Mia Oremović), b) bračni par Jakupec — suprug (Pero Kvrđić) i supruga Tamara (Marija Kohn) te njihova kći Vesna, provincijalci koji se nakon posjeta njegovoj sestri (Nela Eržišnik) vraćaju iz Zagreba, c) glumac Krešo (Vanja Drach) i njegova supruga (Ljubica Jović) i d) dvoje umirovljenika — lingvist Nikola Tomašić (Stjepan Jurčević) i njegova supruga (Krunoslava Frlič). Ostale, ali drugačije povezane »parove« čine: a) dvojica muškaraca — novinari i prijatelji Vodočija (Antun Vrdoljak) i Boris (Boris Buzančić), b) liječnik Šestan (Andro Lušičić) i njegov sin Neven, c) mlada Gordana (Mira Nikolić) i njezino dijete u pelenama. Ostalo su putnici koji putuju bez društva i koje je na sjedištima »zbližio« nasumičan izbor prodavačice autobusnih karata: ročnik Mišo (Payle Bogdanović) koji je dobio »odsustvo« jer mu se rodio sin, zatim službenik Ivan Vukelić (Drago Mitrović), seljak Dukat (Martin Matošević), njegov urbani suputnik književnik na obližnjem sjedalu (Nedim Omerbegović),² Živković (Milan Orlović), lopov Kukec (Antun Nalis) i studentica glazbene akademije Alma Novak (Đurđa Glazar).

Prema tome, od ukupno 22 putnika šestero je žena i troje djece, a prosječna dob se kreće negdje oko 35 do 40 godina, što bi mogao biti dobni prosjek korisnika autobusa u ondašnjoj SRH. Taj prosjek ne mijenja ni putnički »sastav« kamiona. Naime, kobno ususret autobusu krenuo je kamion s vozačem Rudolfom Knezom (Marijan Lovrić) i njegovim sinom Vladimirom (Siniša Knaflec), a njima se priključio vozačev znanac, čovjek, kako kaže narator, neodređenoga zanimanja Franjo Rosić (Fabijan Šovagović).

U svezi s problemom tipičnosti, razmislimo najprije o spolu putnika. Od dvadeset i jedne odrasle osobe svega je šest žena i, iako nemamo nikakvih podataka (a možda bi bilo korisno imati ih), vjerojatno je da su žene tada činile manji dio putnika u autobusima na duljoj ruti, osim možda u doba ljetovanja. Zanimljivija od broja je, međutim, matrica prema kojoj su žene okarakterizirane: jedna (glumčeva supruga) žrtva je muževa sadističkog egoizma, druga (Tamara Jakupec) muževe obitelji, ali i muževe uskogrudnosti, treća (Tomašićka) prototip je žene koja svoj život smisao nalazi u brizi za muža i sina, četvrtu (studentica Alma) muškarci zbuduju, odnosno teško nalazi snagu da prekine vezu sa starijim muškarcem. Dvije preostale žene iskazuju ne baš divljenja vrijednu samosvijest: jedna malograđanka, buržujka Oswaldica (M. Oremović) vjerojatno izrabljuje supruga Švicarca i čezne za provodom »sa strane«. Druga, Gordana (M. Nikolić) svjesna je neravnopravnog položaja žene kao supruge, ponaša se samosvjesno, no ne vidi se po čemu bi ta samosvijest značila nešto više od sposobnosti brzih replika jedne u biti blebetuše. Tako ni ona zapravo ne odskače unutar prikazanoga, u biti posve neemancipiranoga ženskoga društva koje ne bi zasluživalo veći respekt ni kod AFŽ-a* ni kod »najpomirljivijih« feministica. No, budući da žene iz ovoga filma — izuzev jedne — gotovo uopće nisu bile podvrgnute sumnjama zbog grijeha netipičnosti, njih ćemo uglavnom isključiti iz daljnjih raspitivanja o tipičnosti likova.

Muškim likovima treba posvetiti u tom pogledu znatno veću pozornost, budući da među njima Stefanović otkriva gotovo sve one koji su po njegovu mišljenju netipični. No, prije toga nešto o djeci! Dvoje starijih iz autobusa žrtve su stanja u svojim obiteljima. Djevojčica, kći Jakupčevih, nedvojbeno pati zbog stalno prisutnih potiskivanih i nepotiskivanih nezadovoljstava u svomu najužem okružju, a sin liječnika Šestana zapada u ozbiljnu krizu kad sazna da je njegov otac optužen kao mogući krivac za pogrešni bolnički tretman pacijenata. U nastupu očaja i bijesa prestraši on djevojčicu »dijagnostici-ravši« joj hemofiliju i rekavši joj da će zato umrijeti (ne zna, naime, da od hemofilije boluju samo muškarci). Dječak iz kamiona u život, pak, ulazi s lošim iskustvima: majka mu je umrla, otac je bio u zatvoru! Na kraju putovanja njegova će iskustva biti još gora.

S obzirom na narodnost putnici su većinom Hrvati, odnosno iz Hrvatske su, i to iz sjevernih dijelova, čini se najviše iz Zagreba, pa bi se netko mogao zabrinuti što u autobusu nema, npr., ni jednoga Dalmatinca. Inače, da su to većinom najvje-

* AFŽ je kratica za Antifašistički front žena. (Op. ur.)

rojatnije Hrvati, vidi se po govoru, a čuje se tek nekoliko danas rjeđe rabljenih riječi: hiljada, april... Od ostalih, Gordana i Živković su, sudeći po ekavici, Srbijanci, dok je jedan od vozača Slovenac. A jedan od putnika je stranac, i to Švicarac iz njemačkoga govornog područja, i moguće je zapitati se nije li taj izbor nacionalnosti eufemizam za još uvijek vrlo »nepopularne« Nijemce. Sve u svemu, takav bi presjek mogao biti vjerojatan za ovu liniju. Iako autobus ide prema Beogradu, mnogi će vjerojatno sići već ranije, primjerice u Slavonskom Brodu, Vinkovcima...

Izabrani likovi većinom su urbane profilacije, odnosno, u H-8... kao da se iskoristila mogućnost putovanja koje povezuje velike gradove, mogućnost da se okupi veće društvo do tada u jugoslavenskim kinematografijama najmanje »simpatičnih« likova, a to su građani (koji nisu radnici). Jedan jedini je seljak (M. Matošević) koji kao da je došetao iz prošlogodišnjeg filma *Svoga tela gospodar*, no njemu se (a to je gotovo sve što je u filmu rekao) promakne duhovitost koja služi na urbano podrijetlo. Kad mu književnik na obližnjem sjedalu prigovori riječima »pljuvanje u autobusu je zabranjeno iz zdravstvenih razloga«, kumek mu odgovara: »Ja ne pljujem iz zdravstvenih nego iz bolesnih razloga«, a takvo ekvibriranje riječima mogla je doprijeti i iz sofisticiranijih urbanih krugova,³ na primjer, prema mojim neproverenim slutnjama, iz kruga Kazališne kavane oko Ranka Marinkovića koji je i izvan svojih tekstova razvijao aforističan diskurs, a prema provjerenijim slutnjama pod utjecajem dijaloga u francuskim filmovima koji su onda bili na osobitoj cijeni. A možda je upravo ovo trenutak da se doda da je fakultet završilo negdje troje, četvero likova iz filma: liječnik Šestan, glumac Krešo, možda i činovnik Vukelić, pisac i neki od novinara, a to se očekuje i od pijanistice Alme... Eto, čini se i to bi mogao biti nekakav prosjek koji se čini tipičnim za autobus na ovoj liniji.

No, koliko god se činilo da je ostvarena neka razina tipičnosti, »prosječnosti«, Stefanovića taj skup putnika zabrinjava zbog njihovih karakternih, temperamentalnih i komunikacijskih odlika, a pomalo je to prešlo i na Ivu Škrabala koji kaže: »...autobus je bio napučen više bizarnim nego slojevitim sudbinama 'malih ljudi' (čak i s nekim knjiškim stereotipima, poput glumca koji je izgubio glas), što je po prilici posljedica prevelike želje da se na ekran izvede što više slikovitih karaktera do tada nenazočnih u domaćem filmu« (1998: 238). Stefanović je u ovom pogledu neusporedivo »temeljiti«; on u tom društvu nalazi previše neobičnih tipova — čak jedanaestoricu. To su: Jakupec koji u jednom trenutku poželi da njegova djeteta nema, cinični glumac koji je izgubio glas, džepar, Švicarac koji je predstavnik neslavnoga spaja zaljubljenoga muž i glupana/rogonje, Švicarčeva žena koja koketira s novinarom jer muž ne zna hrvatski, stari profesor kojega još uvijek muče rasprave oko jezika, jedan vozač koji je izliječen alkoholičar, liječnikov sin koji grubo priopćava djevojčici Jakupčevih da ima hemofiliju, liječnik optužen za kobnu grešku u terapiji, a kamionom putuju jedan bivši i jedan sadašnji lopov. Eih, dakle, od dvadeset i sedmero ljudi za Stefanovića čak su jedanaestorica neobični, netipični, a to je u onom vremenu potrebno i da se napiše.

I kako ta »netipičnost« izgleda iz današnje perspektive? Današnji se opservator vjerojatno ne bi začudio što se u autobusu našao džepar, jednako kao ni zbog toga što su dvije žrtve nesreće upletene u krađe po skladištima, poduzećima, gdje li već ne; o tome se itekako pisalo već šezdesetih, ali za stanje socijalističkog društva iz 1958. koje se još busalo sviješću svojih građana, Stefanoviću je tako nešto bilo nezamislivo. Što se tiče Švicarca, današnji bi realist možda uz pomoć nekih anketa ustanovio da je u autobusu zapravo premalo rogonja, dok bi netko drugi možda pridodao da takvi predstavnici muškog roda možda i zaslužuju supruge koje iskorištavaju njihovu lakovjernost. Zatim: zar samo jedna pohotna žena od njih šest? I zar se u jednom po svemu sudeći prilično čednom sastavu autobusa ipak ne bi mogao naći neki mladac koji ne želi propustiti priliku?

Kad je, pak, riječ o profesoru Tomašiću koji se »još uvijek« bavi jezikom, nejasno je što Stefanović misli: da li se stari ljudi ne bi trebali ničim baviti, da li se ne bi trebali baviti upravo jezikom ili je, ah, bavljenje jezikom postalo bespredmetno u zemlji u kojoj se njezina jezična problematika riješila na opće zadovoljstvo (posebno tzv. novosadskim dogovorom!)? A zbog toga što je u autobusu jedan izliječen alkoholičar, današnji bi znalac prasnuo u smijeh i rekao da je tom poroku u Hrvatskoj (i Jugoslaviji) sigurno naginjalo više od jedne dvadeset i sedmne građana i da je zapravo netipično tome se čuditi u sredini u kojoj danas slobodoumni ljudi očajavaju zbog zakona u svezi sa prohibiranjem bijednom alkoholičarskom odstupnicom u količini od 0.5 promila. A to o liječničkoj aferi? Tko se sjeća, zna da se i onda u bolnicama griješilo, da je i onda bilo »liječničkih afera«, ali da ih se znalo zataškati.

S obzirom pak na liječnikova na trenutak bešćutnog sina, mnogi bi lako dokazali da su djeca nepromišljenija i zbog toga često i okrutnija (pogotovo kad ih uzbude roditeljske pogreške), a da o tome posredno, ali i uvjerljivo svjedoči sigurno ne sasvim novi fenomen dječjega ponašanja koje se na »novohrvatskom« zove *bullying*. I ostaju tako za današnje vrijeme kao upitni s obzirom na pitanje neobičnosti ili bizarnosti dva čovjeka koji naginju bezosjećajnosti — Jakupec i glumac, no budući da smo previše osporavali mišljenja zapašenih netipičnošću i bizarnošću, provizorno im dopustimo da su u pravu s obzirom na ovu dvojicu. Međutim, ako kategoriji netipičnih pripadaju samo dvojica, ne može se reći da je autobus baš prekrcan čudnovatim osobama. Može se reći da upravo dvojica (pa neka bude i još koji) netipičnih ukazuju na tipičnost većine i da su scenaristi i redatelj ostvarili neki »realni« svakidašnji prosjek »običnosti«. A također se može reći i to kako je u potragama za tipičnim ljudima i u identificiranju netipičnih lako zabrazditi. I kakav bi, na kraju krajeva, bio film koji se sastoji isključivo od tipičnih?

Tema: obitelj?

Model realizma koji se nazire iza kritika filma H-8... poprilično odgovara onom sorealističkom nacrtu, na primjer, teoretičara književnosti Timofejeva, po kojemu je realizam prikaz tipičnih ljudi u tipičnim okolnostima. Koliki je problem s identificiranjem tipičnosti, prethodno se vjerojatno uspjelo ilustrirati, i vjerojatno se naslućuje da ostvarenje ti-

pičnoga može rezultirati i eliminacijom svega prodramskoga, mimoilaženjem svakog narušavanja »ravnoteže« prikazana svijeta, stvaranjem epske rijeke koja nema ni početka ni kraja. U tom smislu, korisnijim se čini propitati se što doista tišti te tipične ili netipične likove, a osim toga treba se prisjetiti da koliko god likovi ovoga filma bili (neki) tipični ili (neki) netipični, situacija u kojoj su se oni našli nije baš tipična. Oni putuju.

Izuzmu li se oni kojima je upravljanje autobusom posao, a ostalim se likovima filma *H-8...* možemo pitati zašto (iz kojeg razloga, kamo) ti »dotočni« putuju? I tako, putovanja nekih drugih mogu biti poslovna, odnosno službena, putovati se može kući (povratak), a putovanje može predstavljati izraz racionalne ili iracionalne potrebe za promjenom, a ono napokon može biti i pravi pravcati bijeg od nečega. Dakako, u više manje svim naznačenim mogućnostima putovanjem može se prikazati i/ili simbolizirati nekakav razvojčnosti. No, konkretno: službeno (poslom) putuju osim tri vozača još, najvjerojatnije, službenik (Vukelić) i dva novinara, a u tu kategoriju spada i lopov kojemu autobus može biti konjunktorno radno mjesto. Inače, vojnik se nakratko vraća kući, nakon posjeta svom se domu vraća obitelj Jakupec, sin vozača kamiona seli se ocu.

Za ostale se ne zna, a i ne mora se znati jer se i inače mnogi putnici ne »ispovijedaju«, pogotovo ne za tako kratkoga putovanja. Jedini koji bježi od nečega je liječnik koji želi skriti sina od difimirajućih novinskih napisa a i cijelog okoliša u kojemu ga mnogi poznaju, pa smo »ogrežli u tipičnosti« i brojem bjegunaca. Očevidno, svi ostali vjerojatno putuju kući ili nekim za radnju nevažnim poslom, pa bi se najprije moglo zaključiti da je i u tome ostvaren nekakav prosjek, nekakva tipičnost s obzirom na cilj putovanja. Drugo, pak, što bi se moglo zaključiti, a s obzirom na naznačene i u odnosu na mnoge nenaznačene ciljeve putovanja, jest da završetak ovoga putovanja nije u filmu istaknut kao »točka« na kojoj će se razriješiti neki dramski konflikt.

Stoga, budući da putovanje u filmu *H-8...* predstavlja »zastvoreni trenutak« jednoga dijela svijeta kod kojega se nužno ništa ne mora riješiti na njegovom (nesuđenome) završetku, treba se zapitati što likove općenito zaokuplja ili što ih eventualno tišti uopće ili upravo u tih nekoliko sati, a takvim uvidom bi se mogao spoznati najveći dio problemskog kompleksa filma.

Izgleda da neke ne tišti apsolutno ništa. Neki upravo zračne srećom kao vozač Prača koji je uzorak dobroćudnog i smirenog oca i radnika, pa ročnik koji je dobio odsustvo jer mu se rodio sin, a slične trenutke sreće doživjet će i činovnik Vukelić koji očevidno živi u skladnoj obitelji, a sad su mu još djeca priuštila pjesmu u emisiji *Po željama*. Ništa ne sekira ni najvjerojatnije dobroćudnoga Živkovića koji vrijeme krati zabadanjem nosa u tuđa posla. Među blago nezadovoljne ili tek eventualno nezadovoljne likove moglo bi se uvrstiti Kumeka, zatim književnika, te mladu mamu Gordanu koju smeta privilegiranost muškaraca što, međutim, ne može narušiti njezino samopouzdanje. Slijede oni za koje se čini da bi mogli imati razloga za nezadovoljstvo: Švicarac koji se s jedne strane plaši ženine nevjere ali je — taktika samoobra-

ne — na nju nekako i ohrabruje, Švicarčeva žena koja možda ima prikrivenih »intimnih« problema i koja zbog neke nezadovoljenosti traga za mladim muškarcima, a toj skupini možda pripadaju i dva novinara: Vodopija jer osjeća da je njegov rad minoriziran, Boris — što indiciraju riječi Vodopije — iza čije se predmnijevane uspješne karijere možda krije i nešto praznine koju hoće potisnuti osvajanjem žena.

Odnosno, izdvojimo sada jednu skupinu problema, postoji nekoliko likova čije se nezadovoljstvo veže uz profesiju i rad: uvjetno uz novinare, tu je Tomašić s nerealiziranim znanstvenim lingvističkim ambicijama, liječnik koji se našao u središtu afere i glumac, te vozač koji bi i u slučaju manje greške mogao ostati bez posla — što znači da se u »kritičnoj« situaciji nalaze samo najviše trojica. Zdravstveni problemi pak muče troje: kći Jakupčevih, glumca i Kumeka što također djeluje kao nekakav prosjek. Nadalje, postoje likovi koji su uzdrmani u prošlosti (Knez, Knezov sin, vozač alkoholičar), koji bi se sada htjeli rehabilitirati ili naći utočište, no pokazuje se da su greške iz prošlosti neispravljive, neizbrisive. Očevidno dakle, problemi ostalih, čvrsto su usidreni u sadašnjosti.

Nakon ovog brzometnog pregleda problema likova a koji rezultatom miriše na tipičnost može se napraviti i posebna bilanca koja možda po nečemu junake i film u cjelini izvlači iz okvira tipičnosti. Prije svega, suočimo se s činjenicom da su grijesi prošlosti prikazani kao neispravljivi i da su »bjegovi« nemogući što nikako ne nalikuje na socrealizam u kojemu su kao u nekakvom religijskom štivu pogreške uglavnom ispravljive (npr. nekim žrtvovanjem ili predanim radom u korist budućih pokoljenja). U ovom filmu, međutim, prevladava »filozofija« zapadnoeuropskog naročito francuskog potetskorealističkog filma, pa i svojevrсна etika sudbinskog bumperanga neoprostive krivnje. Izliječeni alkoholičar zamijenit će Praču za volanom prije nesreće i tko će nakon toga njemu povjeriti autobus? Otac vozač kamiona hirom će slučaj naletjeti na »druga« iz svojih kriminalnih dana i to će ga koštati života. Otac liječnik, ne vjerujući u zrelost svojega sina, bijegom iz Zagreba pokušat će ga zaštititi od razočaranja: naletjet će na ljudskoga demona (Glumac) i svojega će sina izgubiti.

Drugo, i znatno važnije (a reperkutira se i na pitanja o tipičnosti), jest da je klica problema velike većine likova u obitelji, da iz obiteljskog života svaki čas nikne u filmu neki motiv što se prema kraju filma izgrađuje iako na prvi pogled pomalo pozadinsku ali zapravo poprilično cjelovitu i zaokruženu temu. Naime, gotovo svi likovi — i oni u autobusu i oni u kamionu, a i oni u iz filma isječenih prizora u automobilu *H-8...* — ili žive u obitelji ili se za taj život na neki način pripremaju (npr. novinari »loveći« žene), pa ovaj film kao da na pritajeni način prikazuje jednu vrlo veliku obitelj i kao da je to bila svjesna ili nesvjesna podloga scenarija, koja je, među ostalim, u velikoj mjeri garantirala ostvarenje nekakve *en generale* tipičnosti.

Tu su — vidi se to već iz prethodnog »popisa« putnika — od onih u pelenama do onih u mirovini, od onih koji su se definitivno skrasili u obitelji i kojima je obitelj smisao života do onih kojima je ona izvor patnje, od onih koji će je možda tek

stvoriti do onih kojima ona nije suđena, od uzornih članova obitelji koji nju grade i njeguju do onih koji je u nju unose nemir ili je iskorištavaju i njezinih »crnih ovaca«, dakle jedan potpuni popis kao u pravoj realističkoj literaturi koja pretendira na sveobuhvatnost. A postoje i oni kod kojih se teško može nasluti pripadnost obitelji, a ti uglavnom čine zlo: Pongrac je njemu (alkoholu) bio podlegao, Kukec krade, Rosić krade i pokušava u svoj svijet kriminala ponovno uvući Kneza.

No, u svezi s njim treba podsjetiti na jedan od najrječitijih trenutaka filma, na jedan primjer znalačkog istodobnog montiranja i prema sličnosti i prema razlici. U 92. min. Knez će na molbu svojega sina primiti ponovno u kamion Rosića kojega je maloprije izbacio na kišu, i tada Knez dotičnoga pita u množini zašto vi (takvi ljudi) izjedaju, upropaštavaju druge ljude. A Rosić na to odgovara da je to iz straha od samoće i da ne želi ležati sam u mrtvačnici. Jedan kriminalac, jedan zapravo odvratniji čovjek, boji se, dakle, samoće, a tom se kadru kontrapunktski pridružuje idući: Tomašićka ustaje i kreće do sjedala s vojnikom jer ne može a da se ne propita o životu u vojsci u kojoj je sada njezin sin. Suprotno Rosiću kojega samoća izopačuje i koji s bližnjima zna stvarati kontakt jedino ako ih uvlači u svoje prljavštine, njezin svijet je onaj dobrote i ljudske bliskosti kakav je Rosiću nedostupan i koji zbog toga pati. Nedvojbeno, kroz ova dva toliko različita lika, spojena ovom izražajnom montažnom vezom, postavio se krajnji okvir duševnih, emotivnih težnji likova: biti s nekim drugim, a model je toga, pokazuje se izravno ili posredno, život u obitelji. Zato, obitelj je u jednom sloju filma i idealizirana.

Usporedno s idealiziranjem, iz filma *H-8...*, međutim, kao da vrebaju i strah od obitelji. Većina trenutnih »muka« (kod nekih dvanaestak likova) stigla je iz sfere obiteljskoga života: u obitelji Jakupec izjedaju se suprug i supruga te nećak i nećakinja, u glumčevoj obitelji ne samo da on muči svoju ženu nego i njega muči njegov neugodni otac (u kakvu sam se porodicu udala, veli glumčeva supruga) što — posebno istaknimo — znači da uzrok glumčeve arogancije nije jedino u kroničnoj promuklosti, vozač kamiona svojim je robijanjem unesrećio obitelj, Švicarca »sramoti« njegova žena, Tomašićku ispunjava nemir zbog sina u vojsci, liječnik Šestan — bio ili ne bio krivac za »propust« u bolnici — stavio je svoju obitelj u mučnu situaciju što se naročito odnosi na sina koji će zbog toga i stradati, pitanjima o ocu drugovi su Knezova sina stavljali u mučnu situaciju. A kad smo već pri djeci, sjetimo se još jednom kćeri Jakupčevih: ona je žrtva odnosa među starijima u obitelji pa se nije znala uskladiti ni sa svojim vršnjacima u školi. Štoviše, u svezi s njom treba se sjetiti i ispraćaja na autobusnom terminalu, gdje je pri oproštaju maltretira bratić. A kad autobus krene, taj bratić, u blizom planu, bijesno pljune prema njoj, na autobus, na način kako bi netko bacio uroak, i to baš na vozilo koje će neke odvesti u smrt. Ukratko: obiteljske a time i životne nevolje počinju, kao što je poznato, već u djetinjstvu. A u tom djetinjstvu manifestira se i jedno od svojstava čovjeka koje kritika najčešće izbjegava spominjati, a to je zloća. To jest, ne pokazuje li ponašanje bratića male Jakupčeve i Šestanova sina da

su oni ljudska bića koja bi jednoga lijepoga dana mogli početi nalikovati glumcu koji je ostao bez glasa!?

U filmu *H-8...* ne ostaje se, kao što se vidjelo, samo pri »dnevnom« mukama obiteljskoga života nego će nešto što dolazi iz obitelji izravno skriviti i tri smrti, a u filmu nema drugog »internog« konkurentnog uzroka završnog stradanja likova, osim dakako nužnosti da netko sjedi na prednjim sjedalima — vozači i ako im se netko pridruži u kamionu. Tako, šokiran informacijom o krivnji oca liječnika, pobjeći će mladi Šestan s mjesta do oca prema prednjemu dijelu autobusa, mjestu koje donosi smrt; zbog ljubavi prema obitelji stradat će Vukelić koji će otići prema zvučniku u prednjem dijelu autobusa, a Tomašićka će se premjestiti do ročnika koji bi joj mogao ohrabrujuće pričati o životu u vojsci. I te tri smrti ostavit će možda i nezacjeljivu ranu kod onih što će ostati.

Tim trima smrtima, može se pridodati i četvrta kod koje je pripadanje obitelji u drugom ali ne nevidljivom planu, a odnosi se na prigušeni strah i od prisnijih veza (koje mogu rezultirati i brakom). Uz arogantna ponašanja nekolicine likova, to posebno potvrđuje i susret studentice Alme i novinara kojega je privukla i turobna životom zbudjena djevojke. Prva Almina ljubavna »veza« bila je promašaj, dok će se Boris krivo postaviti prihvaćajući savjet inače najvjerojatnije dobrodušnoga Vodopije da sa ženama treba postupati »muški«, što znači i grubo. Svojom nepromišljenom nasrtljivošću udaljit će nju od sebe na sjedištu autobusa, a da su se približili, kaže narator, ona možda ne bi stradala!

Umjesto zaključka, treba se zapitati, kakav bi i mogao biti konflikt u filmovima kinematografije u kojoj su tabuizirane teme socijalne nepravde, siromaštva, nejednakosti, a da i ne govorimo o tadašnjoj neprihvatljivosti svih političkih i moralnih stajališta koja u bilo čemu odudaraju od onih strogo propisanih, hegemonijski ustoličenih kao opće prihvaćenih? Nedopustive su, naime, osim ako ne dolaze iz usta klasnoga neprijatelja (a kojemu bi u dijalogu sigurno ponestalo argumenata), objekcije na račun društvenog uređenja, »nesimpatičnima« se čine bilježenja devijantnih ponašanja i nepravdi u društvenom životu — tematika koja će se eksploatirati tek od sredine 1960-ih, praktično su zabranjena »liberalnija« problematiziranja vjerskih, te »alternativnih« nacionalnih, ideoloških i filozofskih stajališta. Odnosno, ne postoji pravo, osim na papiru, da se u bilo kojem životno i društveno relevantnijem pogledu bude drugačiji.

Unatoč tome, ako već i ne dotiče nikakve tabuizirane, »opasne« teme, *H-8...* je ipak zapravo dubinski subverzivan film. U njemu se, vidimo, razara željena slika jedine sadržajne oblasti koju je, uz splet recidiva kapitalizma i fašizma, dopušteno prikazivati. Naime, jedino što je bilo dopustivo bilo je suočavanje s emocionalnim problemima i greškama naravi, a jedno i drugo ponajviše dolazi do izražaja u »osnovnoj ćeliji društva«, a to je obitelj. A na kraju *H-8...* zapravo više nema obitelji: uz one čiji su članovi stradali, ostali su samo oni u kojima je obiteljski život muka (Jakupčevi, glumčeva i Švicarčeva obitelj).

Slučaj i likovi u sjeni

Film *H-8...* još je u većoj mjeri subverzivan zbog nečega što inače nije lako atribuirati kao subverzivno, a što pokazuje da prostor za neku vrstu prihvatljive kritičnosti možda uvijek postoji. U pitanju je osnovna činjenica radnje, a ona je u tome da tragediju, smrt donosi slučaj. Čim je, međutim, riječ o slučaju, dakle onome čega ne mora nužno biti, onda smo na domaku i nečeg metafizičkog, kao što to konstatira Ivo Škrabalo (1998: 237) koji veli kako je u filmu »*nazočna i metafizička komponenta u nemilosrdnoj slučajnosti koja je u stanju prekinuti nit življenja u svakom trenutku.*« Kad se to prihvati, čini se, sveukupno, da su mnogi ondašnji kritičari, svjesno ili nesvjesno, krenuli krivim putem — od dvojbene preciznosti u dijagnosticanjima (ne)tipičnosti likova u filmu u kojemu se »*fragment života prikazuje onakav kakav jest*«. U stvaranju finalnih zaključaka o filmu trebalo je, međutim, krenuti od netipičnosti događaja koji je donio smrt, najviše pokosivši ljude čije življenje u prvom redu određuju njihov obiteljski status i njihova specifična osjećajna impostiranost.

Naime, taj slučajni događaj rezultirao je smrtnima, a donio ju je, kao što ističe Stefanović, upravo nekima od najboljih, odnosno, dodajmo, i nekima koji su drugima najpotrebniji, kako se i, inače, zbiva u takvoj u biti moralističkoj »literaturi«. Naime, poginuli su brižna majka i supruga, brižni otac i suprug, od dvojice vozača onaj koji je uvijek bio ispravan, vojnik uzbuđen nastankom života kojega je on stvorio. Poginuo je otac (vozač kamiona) koji je tako ostavio sina samoga na svijetu, zatim suptilna djevojka koju izgriza zabluda mladosti i koja bi za koji trenutak možda upoznala sreću te dječak koji želi u svojem ocu vidjeti bezgrešnoga čovjeka. Stradao je tek jedan od nevaljalih (Rosić), pa svijet ovoga autobusa (i kamiona) sudjeluje u još jednoj subverziji: ako je događaj metafizične naravi, onda u metafizici kao ni u svijetu — ne postoji »smisao« za pravdu.

I tako se u *H-8...* polako počinju otkrivati nova pitanja i novi problemi interpretacije filma kojega se moglo proglasiti i reportažom o svakidašnjim problemima ljudi kojima se, s različitim ishodima, dogodila prometna nesreća. Naime, ako slučaj može mnoge koštati i života, onda se kod umjetničkoga djela može pitati što eventualno transcendirata te slučajem prekinute životne putanje. Eh, s obzirom na preživjele, osim spoznaje da su neki sada ostali sami na svijetu i s jednom katastrofalnom spoznajom o moći nečega što je izvan njih, prema tome i o ništavnosti života, iz filma se ne naslućuju nikakve važnije promjene, ne naslućuje se jasno da će netko krenuti nekim drugim putem, kako već biva u sličnim djelima pa i onima koja ne nastadoše u okrilju socrealizma. U ovom filmu nema, naime, truda oko novih pokoljenja što je u socrealizmu bila formula kojom su se prevladavali najrazličitiji nesretni ishodi, a jedino što ostaje jest tek se potajno nadati da je nesreća nekima ipak namrla neko egzistencijalno važnije iskustvo. Nema u *H-8...* ni onoga čega bi se našlo u tadašnjem američkom filmu koji se i tada okupirao raznim »katastrofama«, ili u talijanskom filmu koji je težio prikazima života veće skupine likova (»narod«), a tih se kinematografija u ovom kontekstu ne prisjećamo tek slučajno

— jedne kao komercijalno vodeće, drugo kao uzora sineasta Jugoslavije.

No, dakle, američki bi film izgradio svojega junaka, a to bi lako moguće bio ambiciozni novinar Boris koji bi na kraju shvatio da bi trebao »revidirati« svoja ponašanja a možda i obuzdati neke ambicije, u talijanskom to bi bio Vodopija, taj »mali« novinar koji bi nakon tričavih vijesti s tržnice sada dobio snažnu potvrdu da se treba baviti upravo tim malim ljudima a ujedno i dobio priliku da piše o jednoj proživljenoj i preživljenoj »senzaciji«. Ovako, kako *H-8...* nije ni američki, a ni tipičan jugoslavenski film, samo se — poučeni drugim filmovima — možemo nadati da će se Boris promijeniti, ako možda, a lik nam i to sugerira, ne postane previše autoironičan i ciničan bližeći se tako glumcu bez glasa, liku koji dakle u filmu služi — više nego bijedna ništarija Rosić — i zato da bi pokazao na kakvoj se putanji može početi kretati i pozitivnija osoba.

H-8... je film s mnogo likova od kojih se ni jedan nije iskristalizirao kao glavni, iako su se »stvari«, prema modelima najpoznatijih tadašnjih filmova, razvijale u smjeru da to postanu ili Vodopija ili Boris (i u »paru« s Almom). I kao da je za to odsustvo junaka kao i za odsustvo nekakve transcencijske nadgradnje sudbina samih likova ipak bio potreban nekakav nadomjestak.

Ako već nema glavne likove, film *H-8...* ima dva svojevrsna »nad-lika«. To su, nadvisujući se preko cijelog zbivanja pa gotovo i čitavog filma, neidentificirani od dvije osobe, od Prvog i Drugog spikera sastavljeni a svezajući narator koji govori dikcijom i sigurnošću profesionalnoga spikera, dok je drugi takav lik osoba neidentificiranoga krivca nesreće. Ta dva nevidljiva »lika« kao da djelomice predstavljaju specifičnu varijaciju relacije protagonist-antagonist.

Tko je taj koji skrivio strašnu prometnu nesreću? U scenariju i knjizi snimanja bio je to Muškarac koji se vozi sa Ženom, svojom udatom ljubavnicom.⁴ Taj par pojavljuje se već u samom početku filma, a nakon nesreće koju je Muškarac proizročio pa se to dvoje izjedaju tijekom cijeloga filma; odnosno Ženu muči grižnja savjesti i ona predlaže da pozovu policiju što Muškarac odbija učiniti. Sve to je navodno i snimljeno, ali je u montaži izbačeno. Inače, postojanje tih likova u skladu je s utemeljenjem većine individualnih nesreća u ovom filmu u obiteljskom i/ili nekom drugom intimnom krugu, a Tanhofer je u montaži odustao od te varijante, koja je inače mogla još očitije rezultirati metafizičkom i moralističkom idejom o vezi mikrokozmosa (dvoje u automobilu *H-8...*) i makrokozmosa (autoput s autobusom i kamionom), odnosno, rezultirati i pogubnom za ono vrijeme idejom kako pojedinci mogu fatalno uzdrmati cijeli makrokozmos. Međutim, prikazivanje krivaca obvezivalo bi na detaljniju raščlambu njihovih likova, daleko veću od ove napisane koja uporište u biti ima tek u nekakvom tipiziranom i detaljiziranju lišenom ljubavnom trokutu, a svako individualiziranje tih likova navelo bi na pitanje zašto se za uzrokovatelje nesreće izabralo baš takvo dvoje egzemplara i, doista, ne zaslužuju li oni da vidimo što je s njima na kraju bilo, a ne da nesretnici/zločinci i dalje kruže po cestama?!

Međutim, odlučio se Tanhofer na »metafizičkiju« varijantu, na automobil s neidentificiranim misterioznim vozačem, na »jedninu«, na osobu koju vidimo samo narezanu s leđa na samom početku filma, i odatle proizlaze i kvalitete misterioznosti a i vizualne impresivnosti koju uzrokuje oslanjanje na pojavnost tog automobila što juri po noći i po kiši, koja proizlazi iz subjektivnoga kadra neprepoznatljivoga a mračno djelotvornoga vozača, iz te unesrećiteljske fantomske vožnje snimljene iz automobila, iz kadrova koji, nalazeći se na početku i na kraju filma, cijelu priču i njezine likove zlokobno obgrljuju. I tu se sada rađa i »filozofija« filma koju smo najčešće nalazili u francuskim filmovima poetskoga realizma pa i kasnije, o zlu kao često nezaustavljivoj sili, a istodobno i (subverzivna) ideja koja upućuje na to da ljudi uopće nisu gospodari svojih života i da su zapravo ipak igračke u rukama sudbine.

Odnosno, tako impostiranom Zlu i Sudbini ništa se ne može suprotstaviti, ništa pa ni nikakva ideologijska, politička praksa jer oni egzistiraju izvan i iznad svih drugih, posebno pragmatički zasnovanih sustava. To jest, oni su i nešto immanentno i cjelokupnom životu jer vode prema smrti koja se gotovo kao lik javlja u naslovu scenarija i knjige snimanja filma *H-8...* — *Smrt juri asfaltom*.

Drugi od dvojice neidentificiranih likova je Narator, a to su dva glasa koji jedan drugome sekundiraju, jedan drugome povećavaju autoritet, dva spikera (Ivan Hetrich i Stjepan Jakševac) koji u knjizi snimanja čak stupaju i u dijalog s Muškarcem. Oni su bili nužnost ovog retrospektivski konstruiranog filma. Naime, kronologijski iznesena priča o toj tragičnoj zgodi, tragičnoj zgodi s upravo takvim likovima djelovala bi kao prikaz čistog incidenta, kao prikaz nečeg doista akcidentskog, nečeg sa slučajnim i doista *deus ex machina* završetkom, a fokalizatora bi trebalo naći među stvarnim likovima filma — što bi onda bio bitno drugačiji film. Ovako, taj narator zna sve događaje, uživljen je u njih poput uzbuđenog ali i pribranog prenositelja nogometne utakmice. Međutim, iako on zna »rezultat«, on se svejedno uživljava i postaje sudac koji izražava ogorčenje djelom misterioznoga vozača, postaje zabrinuti svjedok grešaka koje čine likovi a i izricatelj sućuti zbog postojećih žrtava, kao zbog i onih koji će žrtve tek postati. A iskazuje on implicitno i vjeru da je sve negdje ipak saznato i spoznato, a to negdje je kao i misteriozni vozač izvan lako dokučivih nam spoznaja, izvan dnevnog praktičizma. Dakle, postojanje naratora, imalo je važnu strukturnu funkciju jer se njime razdvojila fabula od sižea, a i time se izbjegao mogući incidentski i akcidentski karakter ovoga djela. Dakako, golema je i retorička funkcija naratora koji u početku i pri kraju filma preuzima ulogu pripovjedača (i to kao da se koleba između pouzdanog i nepouzdanog) jer zahvaljujući njemu gledatelj saznaje tek dio ishoda događanja pa se time stvorila dodatna napetost, a gledatelji su nesvjesno postali suučesnici u događanju. Napokon, zajedno s misterioznim vozačem on je stvorio arhetipski »par« u ovoj diskretnoj parafrazi borbe između Dobra i Zla. Naravno, u tome se nazire i središnja tema filma.

H-8... je dakle mimoišao sve trenutačno »nesnimljive« društvene probleme, ali je mimoišao i svaku poželjnu ideologizir

ranost. I to je, uz *Koncert* (1954) Branka Belana, jedan od prvih filmova hrvatske kinematografije koji ne govori »iz sistema«, unutar koordinata poželjnoga diskursa, pa nije neobično da je djelovao krajnje iznenađujuće u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji. Ostvario je to i zato jer se, dakako kreativno, latio »slučaja«. No, naznačenu »nezgodu« sa slučajem svojevremeno se nitko nije potrudio analizirati, možda i zbog toga jer se prostodušnoj svijesti radnja na tek sagrađenom autoputu možda činila i afirmiranjem tog dometa socijalističke izgradnje (a pojedine prometne nesreće su »podrazumljive«), dok se kompenzacija za nesreću možda našla u eksplicitnom i izgovorenom i u natpisu izrečenom anatomiziranju nepoznatoga vozača (time i svih neopreznih i opasnih vozača), neizbježive popratne pojave u svim postojećim društvima.

Preciznije, subverzivni slojevi filma nisu se zamijetili ili se nisu htjeli zamijetiti ne samo zato jer je događaj pokretač radnje bio slučaj i jer film optužuje neodgovornoga vozača, nego i zbog toga što mnogi za osnovnu radnju »periferni detalji« stvaraju dojam o inače uređenom pa pomalo i prosperitetnom svijetu. Tako, za današnje vrijeme gotovo ništa a za ondašnje mnogo, kaže se u filmu kako su se ljudi posljednjih godina »pomogli«, putuje se prvim i tek sagrađenim autoputom koji služi i »običnim« građanima, kreće se od elitnog hotela *Esplanade*, u autobusu se može naći (ranije teško zamislivo) i neki stranac, netko iz mnoštva »običnih« posjeduje vespu, ide se na godišnje odmore (na more!), postoje povoljni potrošački krediti, preko poduzeća se dobivaju stanovi, vojska je bezazlena institucija koje se boje samo brižne mame, postoje radio emisije po željama slušatelja, nešto se može kupiti i ispod teže — »sitna devijacija« koja također indicira društvo »u razvoju« itd. Uz to, istodobno, osim u riječima spočitavanja ocu sa strane maloga Vladimira i iz jedne rečenice Prače, uglavnom nema nikakvih ni aluzija na strahote rata, kao ni drugih tekstova koji bi kvarili sliku društveno-ekonomskoga uspona. Kvari je jedino »metafizika«, no tko je na nju spreman tratiti vrijeme?

Ukratko, film *H-8...* je pokazao da se tretiranje tabuizirane tematike može izbjeći, da do dramatizacije životne problematike može doći posezanjem za slučajem koji se oštro zasijeca u ranjivo tkivo tipičnosti. Tada se lako otkriva i jedan filozofični potencijal, koji nedvojbeno nadilazi parolaštvo i već otrcane klišeje o izgradnji socijalizma i socijalističkog preobražavanja svijesti, ali ujedno otkriva i prostore neželjene simboličnosti, posebno pak ugođaj nesigurnosti, fatalnosti, tjeskobe. I čini se, gledajući iz vizure socijalističkog realizma, da bi bilo preporučljivo i da se izbjegavaju svi »slučajevi« jer oni u logičkoj obradbi često mogu privoditi pesimizmu, rezignaciji, odnosno sve što je akcidentsko teži da ima »nemile« posljedice. Svaki slučaj mogao bi biti udarac prognozama koje dolaze od tobože nepogrešive dijalektičnosti koja, kako bi rekao Kundera, samo fosilizira budućnost. Komplementarno toj »nezgodi« je, dakako, i vjerovanje o pronalaženju istinske tipičnosti.

Marginalne netipičnosti i referencijalnost

Prije nego se osvrnemo na strukturu ovog filma koji je gotovo jednodušno prihvaćen kao vrlo uspio, spomenimo i neke

atipičnosti koje bi mogle svjedočiti o tendencijama onoga vremena. Dosadašnji bitni zaključak ovoga teksta, a govoreći o težnjama prema realizmu, jest u slijedećem: da bi se pokazalo što je tipično, da bi se uvjerilo u tipičnost nečega, pogodna je metoda prikaza nekog i brojčano bogatog uzorka (mnogo raznolikih likova u autobusu i kamionu) čiji se ni jedan član (dio, komponenta, odnosno lik) ne dovodi do neke dramski granične situacije (jer bi zadublivanje u te članove bilo dostatni sadržaj cijelog nekog drugog filma). Onemogućenje, pak, rasta do granične situacije je moguće ako se tako ostvareni trenutak tipičnosti prekine, vremenski omeđi, a omeđenje je najčešće nešto netipično. Naime, kako je svijet ljudi vremenski neomeđen, potrebno je nešto izrazito netipično (npr. katastrofalna prometna nesreća) da bi ga omeđila. O takvoj dijalektičnosti prikaza tipičnosti bit će još riječi, no najprije apsolvirajmo neke, kad smo već žrtva te riječi, neke »simptomatične« netipičnosti, barem za vrijeme nastanka filma.



Prije svega se to odnosi na autoreferencijalne elemente: film *H-8...* govori i o samom sebi. Tako, već je naznačeno da Vodopija izriče nešto što pripada poetici socijalističkog realizma ali i poetici neorealizma, dakle, posredno govori o karakteru samog ovog filma koji teži prikazu nečega što pripada običnosti ili prosjeku, — pa i neovisno o tome koliko je film uspio ili neuspio u toj namjeri. Taj novinar, govoreći o važnosti izvještavanja o malim (nedvojbeno brojnim) ljudima s tržnice, izražava jedan estetički kredo a zapravo sugerira i da bi i ovo mogao biti film koji govori o »mnoštvu«.

Nadalje, čak se troje likova filma *H-8...* bavi umjetnošću, što je možda maliko velik broj za jedan autobus i njegove ispratelje. no to bi nas opet moglo odvesti u vode jalovih traganja za tipičnim. Umjetnik je glumac koji često nešto citira pa se tako dvaput sjeti Shakespearea; to je i ugledni pijanist profesor konzervatorija koji ispraća Almu, a to je i sama Alma. I dok Vodopija posredno objašnjava uže sadržajnu karakteristiku filmu (važnost prikazivanja tzv. malih ljudi), Alma kao da prepričava, odnosno parafrazira osnovno konstrukcijsko načelo filma. Nakon što se Boris, novinar s velikom predstojećom karijerom, »braneći« zabavnu glazbu maliko okomio na Bachove fuge kao »gužvu« brojnih melo-



dija neizravno time zastupajući u biti prorežimsku interpretaciju parole »kultura narodu« (što se u praksi najčešće završava u »mrdušizaciji« kulture), Alma ga upućuje u tajnu te složene glazbene vrste. Veli ona da je u pitanju samo nekoliko motiva koji se prepleću idući prema zajedničkom cilju, upravo — nastavlja ona — kao što putnici ovoga autobusa, dakle, različiti ljudi, putuju prema istome cilju.

Taj njezin tekst, samo letimično naznačimo, osnažujući se pridružuje već raščlanjenim naratorovim nadvisivanjem nad cjelokupnim događanjem. I to, sve skupa, čini *H-8...*, koliko smo uspjeli provjeriti, prvim hrvatskim filmom na domaku intermedijalne citatnosti i još više prvim filmom s diskretnom, ali ipak autoreferencijalnom, dakle izrazito modernom filmskom komponentom. Budući da je Zvonimir Berković studirao glazbu (violina), može se »sumnjati« da je taj Almin tekst njegova ideja, a ako čak i nije, ne možemo a da se nakon ove fuge ne sjetimo i jednog filma s naslovom uzetim od glazbene vrste, a i obilježenim pokušajem da se filmski transponiraju neka svojstva te vrste — a to je *Rondo* (1966) kojega će scenarist i redatelj biti upravo Zvonimir Berković. Međutim, potpuno neovisno o tome tko je autor teksta o fugi (ne zaboravljamo, naime, da su i Tanhofer i Butorac osobe kojima druge umjetnosti nisu strane), ovi tekstovi uvjeravaju da je *H-8...* bio u svakom slučaju »promišljeno« djelo, pa i djelo obrazovanih ljudi.

Dodajmo ovome i jednu digresiju — biografskoga karaktera. Kao što je Berković studirao na Muzičkoj akademiji i zatim režiju na Kazališnoj akademiji, tragovi čega se osjećaju u dijalozima filma, nešto slično se može reći i za drugoga scenarista — sve uglednijega novinara Tomislava Butorca. U to vrijeme on radi u *Vjesnikovim* edicijama, a u vremenu početka realizacije filma *H-8...* (1957) počeo je izlaziti *Večernji vjesnik*, »mladi brat« velikog *Vjesnika*, a koji će se 1959. preimenovati u *Večernji list* i koji će postati popularan jer se neće baviti jedino velikim »stvarima« kao što su svjetska politika, revolucija, Informbiro, nego i svakidašnjim skandalima našim nasušnim. Eh, dakle, Butorac je bio jedan od osnivača *Večernjega vjesnika* koji se »reklamira« u ovom filmu. Kolporter izvikuje naslov tog lista, naslov senzacionalnog teksta o liječničkoj aferi (kakav ne bi dolikovao *Vjesniku*), a liječnik Šestan ga odbija kupiti, grubo odbija novinu koji ga

difamira kao sudionika, kao potencijalnog krivca. No, završno, čini se da o činjenicama te vrste ne treba previše razglabati, ali ipak treba reći da se neskrivanjem nekih privatnih iskustava i znanja, ovakvim autobiografskim detaljima počela ublažavati suhoća domaćeg filma.

Realistička retorika i struktura djela

Osim upitnih, nikada dostatno uvjerljivih indikatora tipičnosti, dojmju realističnosti može pridonositi i stvaralačka metoda, konkretnije, osnovni konstrukcijski pristup, dakle i svojevrsna retorika same strukture djela. Tako, u filmu *H-8...* susreće se jedan od u ono vrijeme učestalih modusa u dočaravanju realističnosti sagledavanja građe iz društvenoga života. Uopćavajući, on se može definirati uz pomoć tvrdnje Milivoja Solara koji upozorava da realizam često karakterizira određena fragmentariziranost. Tako na primjer, da bi se postigao bogati, uvjerljivi, odnosno realistični prikaz neke sredine, realist će posegnuti i za nekim znanstvenim prosegom, pa će tako, na primjer, htjeti dokumentirati, štoviše služiti se ponekad i anketom/statistikom, to jest nalaziti će, skupljati će i poslagivati što više odgovarajuće »kamenčice« ne bi li s njima sastavio sadržajem bogatu mozaičnu fresku, a takav skup će svojom količinom, brojnošću uvjeravati i u ispravnost njegovih pogleda. Dakle, odlučit će se za obilje koje će činiti osnovicu težnje za istinosnim, tipičnim, prosjekom itd. Riječ je prema tome i o određenom »mrvljenju« kojim se otkrivaju »sastavni dijelovi«, a to mrvljenje ili fragmentariziranje inače homogene mase sveukupne stvarnosti može se izvoditi unutar raznih razina ili sastavnica djela.

Naravno, takvim će se postupkom, kadikad zapravo i vrlo promišljeno, prepuštati »sintezi« gledatelju, no, u svakom slučaju, ne će izostati dojam dokumentiranog, a ono pruža barem »dašak realnosti«, sugerira istinosnost. U tom smislu, pogodno je, na primjer, prikazati mnoge pripadnike istoga društvenog, povijesnog, geografskog okoliša, brojne i razne sudionike nekoga konkretnoga događanja ili društvenog procesa, a doticanjem i prepletanjem sličnosti i razlika među tim likovima takvim »panoramskim« putem stvarati »životni dokument«, eventualno i sud o prikazanom. Primjera je u filmu mnogo, ali oni dakako većinom dolaze iz vremena svjesnih traženja i sazrijevanja ideja o realizmu, dakle, u vremenu talijanskog neorealizma iz kojega izvire i neke druge, pa i ovom tekstu naznačene realističke tendencije u filmu. Međutim, u ovom kontekstu to je posebno značajno jer neorealizam je epoha koja neposredno prethodi (traje otprilike od 1945. do 1952) vremenu filma *H-8...* (1958).

Tako, vraćajući se upravo mogućnosti fragmentariziranja predočene životne građe, jedan od »otaca« neorealizma Roberto Rossellini oslobađanje Italije u Drugome svjetskom ratu prikazuje u filmu *Paisá* (1946) pomoću strukture omnibusa, kroz šest priča u kojima nalazimo uvijek nove likove, nova mjesta i nove situacije (nove faze ratovanja na poluo-toku). Film počinje zgodom koja se događa na dan invazije saveznika na Siciliju, a završava se na sjeveru Italije pričom u kojoj se siromašne Talijanke prostituiraju s osloboditeljima — američkim vojnicima. Znači, prikazuje se šest događanja i jedno tridesetak likova čime se stvara vremenska »freska«, odnosno, bio je to na neki način »film vremena« jer je prika-

zao mnogo od onoga što se zbililo unutar razdoblja od neke dvije godine, a tim »mnogo« sugerirao je da je prikazano gotovo »sve«. Znači, poslužio se suprotnim postupkom od recimo »drametine« sa svega par likova koja će svojom ciljnom zgusnutošću uputiti prema srži povijesnog događanja ali će biti faktografski inferiornija. No, postoje i drugačiji »filmovi vremena«: oni ne moraju biti konstruirani na način omnibusa. Oni se mogu držati istoga ambijenta i istih likova unutar jednoga poduljega razdoblja kojega će isfragmentarizirati na onoliko dijelova, s onoliko »krišaka života«, koliko je potrebno da se prikaže nešto što se doima kao ispunjavanje prigušivanoga zahtjeva da se pokaže »sve«.

Tako, u vremenu Rossellinijeva filma, ali model je prilično star (npr. Flahertyjev *Nanook sa Sjevera*, 1922), nastao je film o jednom selu u Francuskoj, *Farrebique, četiri godišnja doba* (1946) Georges Rouquiera, u kojemu se prikazuje život jedne obitelji tijekom cijele godine. Njemu, pak, vrlo je sličan igrani film koji se usredotočuje na jednu obitelj i koji se drži tog dugog cjelovitog prirodnog ciklusa slavni, u Cannesu nagrađeni i u neorealističku tradiciju uklopljeni film *Stablo za klompe* (1978) Ermanna Olmija, a već u neorealizmu se pojavio film Luigija Zampe, obiteljska kronika *Teške godine* (1947), koja prati stradanja jedne obitelji kroz više godina, kao što će to učiniti i Branko Belan u filmu *Koncert* (1954) koji također plaća svojevrsni dug neorealizmu. No,





dakako, vremenski ciklus može biti i kraći što ne znači da se prikazano događanje ne može obilato isfragmentarizirati kao u Golikovu filmu *Od 3 do 22* (1966) u kojemu su se precizno nanizali svi važniji »fragmenti« jednoga dana u životu jedne zagrebačke radnice ili, još ranije, u filmu Dragutina Chloupeka *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* (1934).

No, fragmentariziranje sa svrhom pružanja dokumentarističkoga uvida, može se izvesti i u »filmovima mjesta«, filmovima s radnjom unutar jasno određenih, užih i »zatvorenih« prostornih koordinata, a sa smanjenim naglaskom na tijeku vremena. Reprezentativan je primjer ostvario, u ovom tekstu već spominjani, gorljivi neorealist Giuseppe De Santis. Taj ljubitelj prikaza masa (pod utjecajem sovjetskog revolucionarnog filma), tih masovnih epopeja naroda, u jednom od svojih možda i najuspjelijih filmova, nastalom pri izdisaju neorealizma, odlučio se na svojevrsni »isprepleteni« omnibus. U *Rimu u 11 sati* (1952), snimljenom prema stvarnom događaju, radnja se zbiva na jednom stubištu, a junakinje su djevojke koje su se javile na natječaj za tajnicu u uredu koji se nalazi u toj zgradi. Vrijeme čekanja i neizvjesnosti one krute »dokumentirajući« glavni problem toga vremena (nezaposlenost), odnosno pričajući svoje uglavnom nevesele životne priče — dok se pod njihovom težinom ne sruše stepenice koje odnose i nekoliko njihovih života!

Da se ovo nabranje ne bi završilo s klasičnim neorealizmom, a to je ipak jedno kraće razdoblje, spomenimo da se postupak naznačene fragmentarizacije razvija i u tzv. renoviranom neorealizmu ili neorealizmu duše, pa će Fellini u filmu *Slatki život* (1960) iscrtati panoramu jednog društvenog sloja kroz lutanja deziluzioniranoga novinara. A da se priča, pak, ne bi završila s Italijom, sjetimo se jednog od najuspjelijih filma Claudea Chabrola, *Naivne djevojke* (1960). U tom novovalovskom filmu prikazuje se četrdesetak sati života četiriju pariških prodavačica koje rade u istoj radnji, a s gotovo eksplicitnom završnom naznakom da takvih djevojaka ima više i da jednako loše završavaju. I napokon sjetimo se Hollywooda i »filma mjesta« *Nashville* (1975) Roberta Altmana te filma »vrlo velikoga mjesta« Los Angelesa *Kratki rezovi* (1993) istoga autora. U oba se djela prepleću u nekoliko dana oko dvadeset i pet likova od kojih se neki neće ni sresti, a taj će dramaturški i narativni postupak Altman pla-

sirati u još nekoliko filmova. O dokumentarnim, pak, filmovima u tom pogledu ne treba ni govoriti, posebno ne o onima anketne naravi — kao npr. kada prakticiraju intervjuiranje, kao u francuskom filmu struje filma istine (*cinéma vérité*) *Kronika jednoga ljeta* (1961) Jeana Roucha i Edgara Morina, a u nas, na primjer, u više filmova Petra Krelje, Krste Papića i Rudolfa Sremca. Jasno, pridodajmo i zaključimo, budući da prostor i vrijeme kao gradivne kakvoće filma ponekad nije lako razdvojiti jer se međusobno »uvjetuju«, postoje i filmovi u kojima je postupak fragmentariziranja i vremenski i prostorni. Postoje, dakle, u sklopu težnji prema realizmu i filmovi prostora/vremena kao npr. »simfonije velegrada« — *Berlin, simfonija velegrada* (1926) Waltera Ruttmanna ili *Samo sati* (1926) Alberta Cavalcantija.

U tu se u osnovi vrlo čestu realističku tendenciju, posebno 1950-ih kada je vrvjelo omnibusima ili sličnim »mozaičnim« filmovima, očevidno uklapa i Tanhoferov *H-8...* Primjerice, film Williama A. Wellmana *Između neba i zemlje* (1954), s radnjom u zrakoplovu, *H-8...* je film prostora jer je dvadeset i dvoje likova »sabio« na jednom mjestu, a to je donekle i film vremena jer se sve zbiva u jednom u početku naznačenom vremenskom kompleksu, odnosno s dramskim vremenom koje se poprilično poklapa s vremenom trajanja filma. Ipak, vremensko je u tom filmu gotovo isključivo dramaturška i retorička njegova komponenta (čime podsjeća na *Točeno u podne* Freda Zinnemanna /1952/), dok u njegovu sadržaju prevladava njegov »panoramski«, »statističko-anketni« karakter, jer u njemu oko trideset likova ima po prilici jednako velike uloge, pa je, usprkos raspitivanjima o njihovoj (ne)tipičnosti, taj veliki broj likova privremeno ušutkanim zagovornicima socrealizma a možda i nekim drugima sugerirao »total«, sliku »naroda«, »mase«, ali je, komplementarno, toliki broj stvarao i dojam o presjeku, o dokumentarističkom pristupu, odnosno, dodavao je filmu vrlo rječito i atribut realističnosti. Naime, i sam broj, ponovimo, kao i razlike među likovima pa ma kakve one bile, stvarali su ideju da se upravo u prosjeku obilježja tih likova ostvaruje tipičnost.

Dramaturgija

Općenito, kod takve metode fragmentarizacije koja osigurava dojam stvorene »panorame«, »presjeka« itd. uvijek mora postojati i neka protusila koja bi trebala nekako okupiti fragmente — dakle, neka sila homogenizacije, kohezije koja predočeni konglomerat, onu potencijalno tek smjesu fragmenata konsolidira u čvrstome spoju. Dakle, figurativno se poslužimo fizikom, da bi se ostvarila kompaktnost cjeline, spajanje kamenčića u mozaik, centrifugalnoj sili fragmentarizacije mora biti usporedna neka djelovanjem suprotna, odnosno centripetalna sila. Kao što je poznato a i prethodno naznačeno, kohezijski elementi mogu biti mjesto, vrijeme, mjesto-vrijeme, lik(ovi), ali oni su preduvjet homogenizacije i većine drugačijih filmova, pa i onih koji uopće ne teže realizmu.

Tako, ta je sila u »epičnijim« filmovima, kronikama, »pikareskama«, djelima koja se sastoje od tzv. krišaka života i sličnog, ponekad izrastala i iz vještine činjenja svakoga fragmenta dostatno zanimljivim ili samodostatnim zbog njego-

ve događajne i/ili retoričke dojmljivosti, no to je bio najteži pristup koji je »tražio« majstora kao što je, npr., Fellini bio u *Dangubama* (1953) i *Amarcordu* (1973). Međutim, takvim filmovima onda može nedostajati realističnosti jer, najpopularnije rečeno, odviše zanimljivih fragmenata čine sam život odviše zanimljivim, a to se također najčešće doima kao netipičnost i, postoji sklonost, da se takav film tretira kao nerealističan. Ukratko, ako su filmovi težili tipičnosti likova, ako su u ime realizma izbjegavali senzacionalnija događanja, posljedica toga (obični likovi u običnim okolnostima) bila je i u tome da je zapravo morao izostajati i složeniji, klasični, a i uzbudljiviji zaplet.

Općenito, češće prakticirano i sigurnije rješenje u smislu kohezije/integracije fragmenata bilo je otkriveno već u gotovo prvim danima filma, a »učvršćeno« u klasičnom fabularnom filmu u vremenu oko Prvog svjetskog rata. Ono se sastoji u uvodnom postavljanju cilja radnje, zainteresiravanju gledatelja za cilj te radnje, posebno, pak, i podupiranjem ideje o tom cilju kroz razne faze filma, čak i kad zaplet nije naročito bogat i uzbudljiv (npr. razni filmovi s »epičnijim« putovanjem kao osnovnom radnjom). Usporedno tome bilo je i uvodno isticanje da je taj cilj po nečemu iznimno važan, a



Marijan Lovrić i Fabijan Šovagović

ideja o njegovoj važnosti se također na razne načine podupirala, kadikad i trenutačno jasno demantirala, da bi se prema kraju, u raspletu i kulminaciji filma taj cilj ponovno snažno afirmirao. Takvom dramaturgijom može se poslužiti, dajmo, i tip filma o kojemu sada govorimo — *H-8...*, film koji se sastoji od gomilanja fragmenata, »slaganja mozaika«; ti fragmenti mogu dobiti smisao, a kamenčići mozaika mogu se slijepiti ako je jasno kakav ih cilj povezuje. I dodajmo, takvu klasičnu filmsku fabularnu ili realističku fragmentarnu (mozaičnu) strukturu može posebno učvrstiti neka tajna i njezino otkriće kao cilj radnje ili barem neka nepoznanica koju treba pretvoriti u poznato pri dovršavanju radnje, pri kraju filma. A to funkcionira još efektnije ako je zbivanje povezano s nekom opasnošću čime smo sada, krenuvši od neorealizma i pitanja tipičnosti, stigli do onoga što je i obilježje i slava američkoga filma.

I tim su se »receptom« poslužili scenaristi i redatelj filma, što znači da je *H-8...* zamišljen i kao djelo uočljivo (nerealističke?) čvrste konstrukcije. I dok je prvi zadatak ove raščlambe, odnosno i kritike filma *H-8...* bilo utvrđivanje tipičnosti, a i životne uvjerljivosti odabranoga skupa putnika kao i radnje filma — što je bila ondašnja čak i ideologijom zacrtana zadaća, drugi se — upravo zbog specifičnosti onoga što se otkriva u prvome zadatku — mora uočljivije odnositi na režiju. Kako portretirati likove, kako ih dovoditi u međusobne veze, koja njihova obilježja razvijati i kako stvarati i povećavati napetost tijekom filma, pitanja su koja daju konačan odgovor u svezi s vrijednošću filma koji, ponovimo, upada u liste deset najuspješnijih hrvatskih filmova svih vremena. Uvodno odmah spomenimo da je u ondašnjem tisku *H-8...* bio ocijenjen kao zanimljiv i uzbudljiv film odnosno, kako piše Mira Boglić (1958), kao film »koji nas drži u napetosti onako, kako to dosad nije znao učiniti nijedan jugoslavenski film«, a držanje u napetosti nedvojbeno jedan je od atributa barem u najstrože zanatskom smislu kompetentne režije, pogotovo kada je u pitanju i slaganje brojnih kamenčića u mozaik. U tom smislu Tanhoferov postupak je vrlo složen i doista može podsjetiti na »konstrukciju« fuge.

Dakle, u početku filma — već prije no što su putnici ušli u autobus koji kreće prema Beogradu — pružena je osnovna pretpostavka priče a i cilj izlaganja: prizorom strašne prometne nesreće i podatkom da će osmero putnika poginuti, kao i da će se vjerojatno tek na kraju filma saznati tko su nesrećnici. U tom istom dijelu također se naznačilo da je nesreću prouzročio automobil s nepoznatim vozačem, a s oznakom koja počinje s H-8, te da je ususret autobusu krenuo još jedan sudionik tragedije, još jedno vozilo — kamion sa vozačem i njegovim sinom i suputnikom. Sve to, kako bi gledatelja uvukao u događanje, narator prepričava s dokumentarističkom preciznošću — navodeći sate i minute, kao i mjesta koja su imala nekakvu ulogu u zbivanju.⁵

No, evo detaljnijeg protokola filma kojega mjestimično nije lako opisati jer je neke dulje segmente teško »rasparcelirati«, budući da je većina radnje smještena u autobus, a redatelj često i u istom kadru prenosi pozornost gledatelja s lika na lik, s jedne skupine likova na drugu. Zbog toga, u filmu nema mnogo jasno razdvojenih scena jer se, osim skokovitih prijelaza, često nižu skupovi replika u kojima se na neko kraće vrijeme stvara odnos između dvojice ili trojice likova, a onda se premještanjem jednoga od njih ili upadanjem u dijalog nekoga novoga lika skup djelomično mijenja. Ta spajanja i premještanja obavljaju se na različite načine, pa tako neke u početku spoji šofer/kondukter dok ih obilazi kidajući karte, kasnije će ih spajati Vodopija, drugi će mijenjati mjesto jer imaju neke trenutne razloge, kadikad likove povezuju i dubinski kadrovi. I treba s tim u svezi odmah naglasiti da je premještanje likova izvedeno vrlo vješto, neshematično i realistički motivirano. Ne postoji u filmu mehanički prosede u smislu »malo ovaj lik, pa onda malo onaj, pa zatim neki treći...«, što bi moglo umanjiti uvjerljivost izlaganja, učiniti ga »proračunatim«, pa zbog toga čak, upotrijebimo ponovno tu riječ, netipičnim za putovanje u kojemu se na početku poznaju samo neke skupine likova, a one ne broje više od dvije osobe.

No, ipak, postoji i dio koji je jasno odvojiv od ostale radnje, a to je početni dio filma. U film nas uvodi špica koja traje dvije minute, pa slijedi već dijelom opisana svojevrsna uvertira, sekvenca pretpostavke, izlike za pričanje priče o junacima/žrtvama ove priče o prometnoj nesreći, a ona uključuje naratorov opis događaja, odnosno redosljed i opis okolnosti koje su dovele do sudara kamiona i autobusa. U tom dijelu također se gotovo eksplicitno ukazuje na nešto što bi mogao biti i važni razlog nastanka ovoga filma, a to je izražavanje zgražanja nad nepoznatim uzrokovateljem tragičnog događaja. Izvodi se to uz pomoć dvojice naratora koji, kako rekosmo, kao da prenose utakmicu, odnosno do krajnosti dramatiziraju događanje. I traje taj dio do sedme minute i 25 sekundi,⁶ a onda se, ponovno naratorskim »glasom preko«, do devete minute iznosi epilog događanja — broj smrtno stradalih.

Time je uvodni dio dovršen, dovršen kad se konstatira da je stradalo osmero ljudi, a takvi dramatični naratorski opisi/konstatacije dvojice spikera-naratora još će se od vremena do vremena javiti u filmu. Prema tome u tih prvih devet minuta opisao se događaj, njegov »rezultat« (osmero mrtvih i bijeg krivca s mjesta nesreće), što gledatelju sugerira da bi se kasnije u filmu mogle saznati i neke daljnje okolnosti vezane uz ovaj događaj, a ponajviše vezane uz pitanje tko je od putnika stradao, a možda i tko je krivac za nesreću. Dakle, kao u američkom filmu, samo što bi u njemu, tipično, ta uvertira bila nešto kraća.

Nakon toga slijedi još jedna jasno omeđena scena — na polazištu autobusa, kraj hotela *Esplanade*, u kojoj se najavljuje početak osnovne radnje (kretanje autobusa) i upoznaje većina likova. Također, tada se naznačuju činjenice koje bi mogle predstavljati bilo periferne bilo možda raspleta je u nekom stanju napregnutosti a u tom prizoru opraštanja sa suprugom on njoj kaže da u postojećoj situaciji (kojoj?) želi odvojiti sina od okoline, b) studentica Alma prekida vezu s postarijim čovjekom (hoće li je doista prekinuti?) kojega glumi redatelj i kritičar Rudolf Sremec, c) Vukeliću njegova djeca daju pismo koje treba u određeno vrijeme vožnje otvoriti i pročitati (zašto tek tada, a ne sada; što piše u tom pismu?) i napokon, tek što je autobus krenuo, između 14.15 min. i 14.30 min., prigodom ulaska kasnećega putnika (Vodopija) koji sjedi na sjedalu broj tri ponovno se javlja narator koji kaže — za stvaranje očekivanja, napetosti i iznenađenja najvažniju tvrdnju — da će život izgubiti putnici koji će se naći na sjedalima 3, 4, 2 i 5 (tko su sve to četvero?) te vozač (koji od dvojice?).

Nadalje, narator će u dvadesetoj minuti kao kandidata smrti obilježiti i ročnika koji će sjesti na jedno od sjedala u prvom redu. Te promjene mjesta kao i naznačavanja što one u konačnici znače prekinut će se na neko vrijeme, a onda će »eskalirati« potkraj filma. U toj grozničavo dinamičnoj režijskoj igri s tobože nepouzdanim pripovjedačem/naratorom/kockanju sa smrću, najprije će lopov, jedan od onih s »mjesta smrti«, ostati na odmorištu u Novskoj — na kraju scene koja odjeljuje prvi dio kretanja autobusa od raspleta (»bliženje smrti«) — u sedamdesetoj minuti filma (nakon što je »otuđio« književnikovu lisnicu). I tada će narator reći da na

njegovoj karti piše broj dva, a gledatelj će tako saznati da se time ispraznilo mjesto za još nam neznanu žrtvu. Nakon toga, u 72. minuti, djevojčica Vesna zbog krvarenja iz nosa sjest će do vozača, u 78. minuti Vesna će znakovito kvrcnuti vozačevog visećeg lutka Tihomira (koji prema vozačevim riječima donosi sreću),⁷ u 85. minuti liječnik Šestan poslat će sina Nevena do vozača kako sin ne bi čuo glumčevo čitanje članka o liječničkoj aferi, u 86. minuti, nakon što joj je nepučenli Neven rekao da ima hemofiliju Vesna se vraća roditeljima dok Neven ostaje kraj šofera, u 88. minuti Neven se vraća do oca a onda se — nakon glumčeva ispada — opet vraća na mjesto do vozača.

I tada, u 89. minuti, narator konstatira da bi u toj minuti, da je došlo do nesreće, tri života bila sačuvana — jer su »mjesta smrti« smrti bila nepopunjena! Međutim, sudbina preuzima stvari u svoje ruke i, najprije, budući da se ne može zatvoriti prozor kroz kojega kiši, uslužni vojnik i presretni mladi otac prepušta mjesto Gordani, majci s majci s djetetom (90 minuta) i prelazi na prazno »smrtonosno« mjesto (91. min.), a u 92. gđa Tomašić prelazi do vojnika koji se netom smjestio na novom sjedištu. Napokon, nakon kraćeg ali sugestivno izvedenog i iskadriranog oklijevanja, začuvši sa zvučnika Kuntarićevu pjesmu »Sretan put« (u interpretaciji Gabi Novak)⁸ koju su u mu u emisiji po željama naručila njegova djeca — Ivan Vukelić u 95. minuti kao da je pokrenut nesavladivom silom kreće prema prednjem dijelu autobusa — prema zvučniku i prema smrti. A ta pjesma, dio doista izvrsne partiture Dragutina Savina, začula se u filmu po drugi put: prvi put je to bilo u trenucima polaska autobusa kao jedan zloslutni signal, a sada, drugi put, kao još zloslutniji! No, time se još nije završilo s režijskim rješenjima s povišenom retoričnošću: slijede tada tzv. fantomske vožnje, anticipacijske vožnje kamere prema naprijed, snimke kroz prednje staklo na mračnu cestu zasipanu kišom. A ta kiša, nije nevažno dodati, počela je padati oko sedamdesete minute kad je počela »igrati« s kobnim mijenjanjima mjesta, a taj je hir elementa bio viđen već u početku filma kada je pokazano da je do tragedije došlo po pljusk. No, još smo jednoga nesretnika, odnosno nesretnicu zaboravili: to je studentica Alma. Ona ostaje na svojem mjestu (97. minuta), a da se zagrlila s Borisom i tako se samo malko odmakla od prozora, ostala bi živa... Kako je malo potrebno za ljudsku sreću, spoznaje narator!

Očevidno, najave i pripreme »guste« su u prvih petnaestak i posljednjih tridesetak minuta kada dolazi do više obrata u pozicijama likova, kada napetost raste, odnosno kada je gledatelj apsolutno uvučen u događanje, u prognoziranje, pogađanje, a na tome su zasnovani žanrovi i žanrovi, u biti čitav klasični fabularni film — katkada očitije, katkada pritajenije. Očevidno, naime, redatelj je izvrsno uveo u radnju i precizno najavio njezin cilj, a zatim je u završnoj četvrtini u stilu holivudskog filma sve više povećavao napetost, ostvarujući kulminaciju sudbonosnim pomicanjima jedne majke i jednoga oca, pomicanjima koja svjedoči o njihovoj ljubavi ali i koja donose smrt.

No, što je sa središnjih 55 minuta? U tim dijelovima nema najava finalnih događanja, nema ni onakvih premještanja li-



kova s mjesta na mjesto koja bi mogla imati prizvuk kobnosti jer još ima vremena do trenutka nesreće, a stalna naratorska špekuliranja o putničkoj prostornoj konstelaciji možda bi film pretvorila u dosadnu partiju šaha ili tombole s prefriganim mješateljem brojeva. Umjesto toga, da bi se održala pozornost gledatelja, a, dakako, i da bi se bolje poznali likovi (od kojih će neki i stradati), u tom središnjem dijelu filma razrađuju se na terminalu naznačeni periferni ciljevi radnje, a najavljuju se i razvijaju neki novi, oni koji su i zasebno zanimljivi, a koji možda — tada to još ne znamo — mogu imati nekakvoga utjecaja na završno događanje. Odnosno, kao i u svezi s glavnim događanjem gledatelja se u svezi s njima stavlja u aktivnu ulogu, ulogu »pogađača« ishoda. A stavljanje u takvu ulogu može učiniti zanimljivim i ono što inače nije takvo.

Kad se govori o tim perifernim ciljevima, u tim spletoivima događanja ipak uglavnom ne nazire se nešto što bi mogli izravno »privoditi« nesreći. Osim svađanja vozača kamiona i ništarije Rosića nema u događanju ničega što bi moglo biti u svezi s vožnjom, prometom, sudarom. Kad bi bilo, bila bi to drugačija vrsta filma, u kojoj bi misteriozni vozač automobila H-8... bio posve neobvezatan i beznačajan lik. No, dakle, da bi se osnažio središnji dio, tijekom radnje javljaju se i neki periferniji ciljevi koji također služe održavanju gledateljeve pozornosti, a koji finalno mogu imati utjecaja na smještenost putnika u trenutku sudara. Tako, 1) na nagovor svog živahnog kolege Vodopije Boris u 21. minuti krene osvojiti studenticu Almu pa i to (hoće li mu uspjeti?) može zaintrigirati gledatelja, 2) glumac koji je ostao bez glasa u 34. minuti igrajući se s pištoljem koji je zapravo upaljač pokazuje da bi on, svojom frustriranošću i zloćudnošću, mogao utjecati na završno događanje, a tako će i biti jer će njegova bezobzirnost (izravno otkriva Šestanovu moguću krivnju) navesti Nevena Šestana da ode do mjesta na kojemu će dočekati smrt, 3) nadalje, zainteresira se za neobičnu osobu Lopova i tek se tijekom filma saznaje da je dotični zapravo kradljivac pa se pitamo da li će mu krađa uspjeti, 4) pitamo se također kani li Vodopija i hoće li mu uspjeti »osvojiti« Švicarčevu suprugu, 5) što se krije u pismu kojega djeca dadoše Vukeliću, 6) što konkretno krije Šestan i hoće li ta nekakva njegova povezanost s nemilim događajem u bolnici doprijeti do njegova sina, 7) hoće li u krajnje sivi život Jakupčevih kojega je

žrtva njihova kći (nekim »čudom«?) ući nešto svjetlosti i napokon 8) neće li zlo alkoholizma ponovno proklijati u drugome vozaču. Dakle, izuzmu li se mrzovoljni kumek Dukat i njemu susjedni urbani mrzovoljnik (pisac), svi su likovi dijelovi nekih zapleta uglavnom u stanju *nascendi*, u nekakav sveopći sustav očekivanja. Isto se odnosi i na »situaciju« u kamionu, gdje se stalno pitamo kako će se otac othrvati »napasti«, Rosiću.

U filmu znači postoje dvije razine očekivanja: prva se najizravnije odnosi na sam sudar, na okolnosti koje su izravno s njim u svezi i na njegove nepoznate žrtve, druga na rasplet naznačenih perifernih odnosa među likovima. Iz ove druge razine može se razviti — već naznačena tvrdnja — nešto što inače u sličnim filmovima stvara i pojačava zanimanje za ishod događanja, što stvara posebnu napetost, a to je da je gledatelj nagađajući, prognoziraajući, »pogađajući«, na neki način postao sudionik događanja. A suučesnik je on postao u prvom redu zato jer su mu neki likovi postali simpatični a neki antipatični, da je neke zavolio a neke možda i zamrzio, pa se onda javlja nešto što gledatelju ne mora biti uvijek na ponos, a to je da priželjkuje da neki stradaju. U tom smislu, u filmu H-8... nema mnogo toliko negativnih ili antipatičnih likova; to su zapravo jedino Rosić i u autobusu Glumac. No, i oni izazivaju dozu sažaljenja: kod Glumca je u pitanju cijela karijera a ima i neprilika s ocem, dok Rosić potkraj svojeg opskurnog izazove nešto sažaljenja kada govori o svojoj samoci. Znači to, pak, da se odnos među likovima razvio do određene točke, s tim da završno znatno više strahujemo zbog žrtava, a manje nas obuzima želja da neki budu »kaznjeni«. Kad bi se, naime, jači naglasak stavio na potonje — na sretan ishod pozitivnih i na kaznu za negativne, svojevrstnom lančanom reakcijom poželjelo bi se da se više sazna o odlučitelju ishoda događanja, a to je vozač automobila H-8...

Kao što se već ustvrdilo, za film taj je neznani lik itekako važan, ali on nije personaliziran, on tek je. Za rješenje enigme »tko« (će stradati), odnosno za izbor stradalih zaslužan je isključivo autor filma, onaj koji se nadvisio i nad likovima vozača H-8... i naratora. Tu svoju odluku, a ponovimo i subverzivnu jer su stradali većinom oni najbolji, iskazuje on i krajnje funkcionalnim i vizualno efektinim kadrom »portre-



Pero Kvrgić i Marija Kohn

tiranja« svih žrtava u autobusu preglednom snimkom iz lagano gornjega rakursa, u autorskom kadru u kojemu se kamera nalazi izvan vozila.

S obzirom na dramaturgiju, u filmu se izbjegla i prijeteća monotonija stalnog motrenja unutrašnjosti autobusa, bivanja u tom zatvorenom prostoru. Tako, najprije će šofer kamiona i njegov sin zastati u lokalu na odmorištu, a i autobus u Novskoj ima dulju stanku (od 53. do 67. minute), a promjena mjesta i tipa radnje uvijek rezultira i novim očekivanjem gledatelja. U prostorima dva lokala sada to više nije zatočenost na sjedalima kamiona i autobusa, likovi slobodnije mijenjaju mjesta, neki mogu pokušati nešto što je u vozilu nemoguće. Vozač kamiona će se zbliziti sa sinom, ali će ga tada sresti lik iz njegove neslavne prošlosti koji će ga sada koštati života. S obzirom na putnike autobusa, lopov će ukrasti, Boris će napastovati, otac — lingvist će na surov način biti otriježnjen od svojih neostvarenih lingvističkih ambicija, jedino će nedorečenim ostati prikrpavanje Vodopije Oswaldici i njezinu suprugu.

Eventualnu monotoniju prekida i element, kiša koja počinje padati u sedamdesetoj minuti. No, aktivniji čimbenik u razbijanju moguće monotonije koju stvara bivanje u istom prostoru je paralelna montaža. Riječ je o usporednim događajima u kamionu koji će se sudariti s autobusom. U njemu su vozač Knez i njegov sin, s priključenom ništarijom Rosićem. Eh, događaji u tom kamionu, ne računajući »reportirajuće« kadrove u uvodnom dijelu filma i u izmjeničnoj montaži pred sam sudar, čak devet puta bit će interpolirani u događanja u autobusu. »Prekinut« će oni ta događanja 1) u sceni između 17.18 — 19.05 min.; 2) između 29.10 — 33.35 (scena kada šofer prima Šovagovića u kamion); 3) 35.30 — 37.30, 4) 45.45 — 46.50; 5) 71.00 — 71.45; 6) 72.15 — 73.35, 7) 76.00 — 77.20, 8) 78.12 — 80.20 i 9) 91.00 — 91.30. Znači to da od devedeset minuta filma koji se usredotočuju na kretanje autobusa (od polaska kraj *Esplanade*) oko petnaest minuta otpada na zbivanja u kamionu. I kako vidimo, intervali pojavljivanja tih prizora sve su kraći kako i priliči filmu koji slijedi i model klasične holivudske dramaturgije.

Tim kraćenjima se također stvara dojam bliženja cilju radnje, što se ispracticiralo već u vremenima Hepwortha i ranoga Griffitha, a tu dinamiku pojačavaju i sve zategnutiji odnosi između vozača i mutnoga tipa, odnosi koji također progrediraju: naime, od 5. prizora u kamionu (71. do 71.45) Rosić počinje nagovarati Kneza da sudjeluje u malverzacijama i krađama; u šestom prizoru kaže kako je njegovoj lopovskoj družini potreban još samo povjerljivi šofer, a u osmom razgovorima ga Knez izbacuje, na kišu — a onda mu se smiluje i vraća ga u kamion... Dakle i taj napetiji dio zbivanja u kamionu nalazi se u posljednjih tridesetak minuta, što još više osigurava napeti finale.

Moguću monotoniju prekida, a radnji pridaje i ritmičku dimenziju i vizualni »refren«, a to su eksterijerne snimke, većinom u polutotalima, autobusa i kamiona na autoputu (minute 37, 45, 51, 73, 79. i 81), a u samom »finišu«, pred sudar, postoji još nekoliko »američki izvedenih« paraleliziranja tih dvaju vozila, dakako filmski prostorno logično prikaza-

nih kroz dva suprotne smjera kretanja. Služe, dakle, te snimke radi prijelaza s radnje u kamionu na radnju u autobusu ili obrnuto, ali i kao jasno simbolička slika kretanja prema nemilosrdnoj sudbini, kao svjedočenje o tijeku vremena što hrli prema tragediji. U tim dijelovima filma nema automobila H-8..., pojavit će se on tek kao »ono najgore slijedi tek na kraju« u 98. minuti, u vizualno zastrašujućem kadru, nešto jače osvijetljen, snimljen najprije malko iskosa, koji kao da je izašao iz zasjede i koji prema nekom demonskom planu precizno korigira smjer svojega kretanja nezaustavljivo jureći svojom ubilačkom putanjom. No, na njega ranije podsjeća narator koji govori o događanjima koja bi mogla kobno utjecati po neke putnike; budući da on uvodno obavještava o događaju, svako njegovo javljanje asocira na završetak osnovne radnje.

Kao zvučni refren s tim nagovještajima pojavljuje se on pet puta: kao što je spomenuto, u 15. minuti kad Vodopija uleti u autobus, zatim u 20. minutu kao govori o sreći vojnika koji je postao otac, u 30. kada Knez i sin idu u lokal, u 53. na servisnoj stanici Slavonski Brod i 70. minuti kada Lopov nakon krađe eskivira povratak u autobus i tako »prepušta« svoje mjesto nekome tko će stradati umjesto njega. Naravno, frekvencija javljanja naratora ubrzat će se u samome »finišu«, kao, ponovimo, u američkom filmu. Očevidno, u filmu u kojemu se velika većina važnih likova nalazi u autobusu, a taj autobus postaje zbog stvorenoga zanimanja za te likove najvažnije mjesto radnje, ona se ipak ne zbiva isključivo u njegovoj unutrašnjosti, odnosno, zanimanje za ono što se zbiva u autobusu ojačava se brojnim drugačijim sastavnicama filma koji ni u jednom trenutku ne opterećuje već vidnim, rečenim, saznatim...

Navedene sastavnice zgušnjavaju se prema kraju filma stvarajući sve veću napetost, ali to zgušnjavanje ne zbiva se jedino po lako ustanovljivom prosedeu sve bržih izmjena sudionika događanja i prije same katastrofe sve očitijeg kraćenja kadrova. Neposredno prije samoga završetka Tanhofer uvodi i nove adute dramaturgije, a to su režijski i snimateljski efektni, u filmu vjerojatno vizualno najefektniji kadrovi. Uz već spomenutu »demoniju« dugo neprikazivanoga uzročnika tragedije, to su još u razdoblju od 86. do 98. minute, 1) dvije prateće vožnje prema naprijed koje, svaka dulje od deset sekundi, slijede vojnika i Vukelića prema »mjestima smrti«, a obojica su kameri okrenuta leđima, na trenutak impersonalizirani kao čisti objekti stradanja, s tim da se Vukelić jednom okrene prema natrag stvarajući na trenutak nadu da će izbjeći sudbinu, 2) dva jedina kadra u filmu snimljena širokokutnim objektivom od 18 mm, iako ne s najvećom dubinskom oštrinom, koji pokazuju autobus u dubinu, s pozicije stražnjega sjedala: na toj ruti djevojčica će iz dubine potrčati od vozačkog mjesta roditeljima, toj jednoj obitelji koja gotovo simbolički sjedi na posljednjem sjedištu ali zato u sigurnosti; liječnikov će sin, saznajući istinu, pobjeći (88. min.) od oca iz prednjega plana na mjesto između dvojice vozača.

Tim kadrovima treba pridružiti i onaj možda najtjeskobniji (kraj 88. minute) u kojemu Vodopija u prednjem planu razgovara sa Oswaldicom a u najdubljem se planu tog kadra, po njegovoj sredini, vidi dječak koji je pobjegao od oca i 3) ka-



drovi kolnika (89, 93. i 96. min.), tri vožnje prema naprijed snimljene iz autobusa — najprije iz uočljivo gornjega, pa blago gornjega rakursa i na kraju — vrlo dugi kadar — u smjeru usporednom s kolnikom, iz visine »pogleda autobusa« koji kao da se sve očitije »priprema« za »suočenje« s katastrofom i 4) tri začudna kadra prvih sjedala, s kamerom izvan autobusa, a od njih je najekspresivniji već spomenuti drugi (97. min.) — iz lagano gornjega rakursa u kojemu se u srednjem planu, iz gornjega rakursa, pruža skupni *en face* portret za smrt predodređenih. Tu listu vizualno impresivnih kadrova zaokružiti će završni kadar filma, kadar fantomske vožnje prema naprijed, subjektivni kadar misterioznoga vozača *H-8...*

Režijski je, neosporno, riječ o vrsno izrađenoj filmu u kojemu se sjajno »ekonomizira« s mnogim različitim retoričkim efektima i u kojemu se superiornom sigurnošću povećava tenzija, a ta vrsnoća navodi na definitivno ustanovljavanje njegove daljnje intertekstualne pozicioniranosti. Naime, uz asociranje na neorealistički trend, film *H-8...* više od svih dotadašnjih, a i doista goleme većine budućih hrvatskih filmova, korespondira s američkim filmom, od kojega se u to vrijeme zaziralo ili ga se podcjenjivalo, no koga će se uskoro pokušati uglavnom neuspješno imitirati; naime, kao i u prošlosti tako i u budućnosti će u najmanju ruku barem nedostajati zanata kojim vladaju redatelj i scenaristi *H-8...*

O toj u stvari holivudskoj odlici filma govorilo se u cijelome ovome poglavlju — o postavljenosti ciljne radnje, o tome da se osnovni cilj radnje (kao i u američkom filmu i u retrospekcijama) nikada ne zaboravlja potpuno, o zanimljivosti perifernih događanja, o postupcima regeneriranja pozornosti itd. No, razmišljajući o ovom filmu kao spoju autentično asimiliranih raznolikih kvaliteta, zaključujemo da je i ta raznolikost omogućila da film po nečemu doista podsjeća na fugu: dok u glazbenom djelu razabiremo prepletanje raznih melodijskih linija i raznih zvučanja instrumenata, u ovom se filmu prepleću razni likovi s njihovim motivima i razni funkcionalno upotrebljavani režijski postupci.

Zaključujući raščlambu filma, treba nešto reći i o trećem njegovom uočljivom intertekstualnom elementu, o mjestimičnim asociranjima na francuski film. U filmu se, naime, zapaža veliki trud oko dijaloga a to je bio forte francuskog filma u zvučnome razdoblju. U *H-8...* likovi a i narator znadu govoriti sentenciozno, znadu se izraziti aforistično, neki ne »prezaju« od intelektualnosti, a u filmu je nazočna i crta poetskorealističkoga fatalizma, naglasci na osamljenosti, samoci, a i zrnca uvjerenja naturalista da se zlo počesće nasljeđuje i da je jednako jako ili često vidljivije nego dobro. Lik glumca pridošao je iz te sfere pa kao da je i zato u svojoj zloći ustajao posredno se suprotstavljajući i primitivnoj varijaciji na temu »svi su ljudi u biti dobri«.

Zaključak

Ukratko, film *H-8...* na izvoran je način asimilirao elemente ondašnjih (neo)realističkih tendencija, dinamičnog američkog fabularnog filma a mjestimično je zaiskrio kao tipični pretenciozni i pesimistični francuski dijaloški film. Svoju pripadnost tadašnjem jugoslavenskom filmskom krugu dokazao je zapravo jedino onim što neizostavno pripada ljudima/liikovima iz neke sredine — od jezika, toponima i antroponima, od niza diskretnih naznaka raznih činjenica društvenoga života što u svojoj sveukupnosti svjedoče o političkim i socijalnim koordinatama koje definiraju likove i njihove odnose. Međutim, u filmu su se do tada dominantni indikatori pripadnosti sveli tek na nekoliko gotovo usputnih podataka. Tako, minimalizirale su se uglavnom inače »obvezatne« reminiscencije na rat i njegove strahote, a isto se odnosi i na problematiku rasta socijalističkoga društva i simbole ideologije i društvenopolitičke moći o kojima se može zaključivati tek vrlo posredno, prije na osnovi onoga čega u filmu nema nego onoga čega ima. Svoj problemski kompleks *H-8...* pretežito je ograničio na prikaz obiteljskih i/ili intimnih odnosa, a iz tretmana tih odnosa, i usprkos nekim izričajima adoracije, zračilo je podosta pesimizma, što ga — kao i eliminacija spomenutih preferiranih sadržaja — čini filmom koji egzistira izvan ili tek na margini postojećeg ideološkog sistema, a u kojemu se nazire čak i određena doza subverzivnosti. Što, međutim, reći o »sudbini« filma *H-8...*, osim činjenice da je bio uglavnom izvrsno primljen i da se sada nalazi na popisima deset najuspjelijih hrvatskih igranih filmova svih vremena? Naime, treba se pitati je li ostavio »tragova«, je li utjecao na druge filmove, kakvo mu je uopće mjesto u povijesti hrvatskog filma? Uspio film, zanimljiv, napet, izvoran, urban itd. kakav već *H-8...* jest, sigurno mora zauzimati neko značajno mjesto, no je li on bio i jednako poticajan?

I sada smo ponovno negdje duboko u povijesti hrvatskoga filma. Dakle, slijedeće godine hrvatski film je na festivalu u Puli — a ona je bila glavni »arbitar«, postavljatelj raznih kriterija raznih uspješnosti — ponovio prošlogodišnji uspjeh *H-8...* Naime, Bulajićev *Vlak bez voznoga reda* osvaja Veliku zlatnu Arenu, pa se tako nastavlja niz uspjeha Jadran filma, ali tom nagradom i moguća razvojna linija povijesti hrvatskog igranog filma koju je privremeno zacrtao *H-8...* doživljuje korekciju. Naime, osim nagrada i toga da umjesto skupine ljudi u autobusu sada pratimo skupinu ljudi u vlaku, taj inače uspjeti film nema nikakve sličnosti s *H-8...* i na nj se uopće ne nadovezuje.

Bulajićev je film znatno jače prizvao rat, još više prizvao revoluciju i njezine tekovine (mogućnost da se na bolje promijeni život puka iz zaostalih krajeva), radnja mu su zbiva — iako nedavno — ipak u prošlosti, »materijom« i oblikovanjem likova u većoj je mjeri pomalo preživjelo neorealistički, a i samim tim što su njegovi junaci seljaci, on je u razdoblju rasta urbane samosvijesti a u recepcijskom okružju koje stvara vrijednosne sudove, promovira i kreira umjetničke vrijednosti, bio »kodiran« kao nešto što ne pripada željenoj filmskoj suvremenosti. U istom smislu, potiskivanju filma *H-8...* pridonijet će i novi »Jadranov« trijumf, povratak tema iz Drugoga svjetskog rata, daljnji pulski slavodobitnik i

kandidat za Oscara, vrlo uspjeti film *Deveti krug* (1960) Francea Štiglica.

Blijedenju sjećanja pridonijet će i sam Tanhofer koji neposredno nakon *H-8...* ne ponavlja takav uspjeh, iako će na njega podsjetiti filmom *U obruču* (1963), no to je također bio film iz rata, dakle, kodiran prošlosno, a uz to i »klasično« režiran u razdoblju kada već mnogima rastu zazubice za modernističkim pristupom⁹ i socijalno eksplicitno kritičnim djelima.¹⁰ Uz sve to, pak, *H-8...* je bio film s originalnom i teško ponovljivom sadržajnom i strukturnom »formulom«, a nije poželjno da je autor ponavlja, »plagira samoga sebe«, dok neku drugačiju ali ipak sličnu originalnu formulu doista nije lako pronaći. I tako, a posebno zbog »nasrtljivosti« Pule kao »arbitra« i kao česte »skretnice« u filmskoj modi, nemoć je bilo da *H-8...* bude poticajni film. Ideja Ive Škrabala (u navedenom tekstu) da je šteta što se još nije bila afirmirala skupina mladih kritičara tzv. hičkokovaca koji bi se sigurno više od ostale kritike zalagali za Tanhoferov film uglavnom je točna, ali čini se da bi i oni u podneblju željenog (»novovalovskoga«) autorizma i neizvrljene socijalne kritičnosti prije ili kasnije donekle stišali svoja aklamiranja.

Promatrajući, međutim, film *H-8...* u jednom širem vremenskom okviru, zamijetit će se da u njemu postoje elementi koji pokazuju da je on itekako čvrsto usidren u jednu određenu tradiciju hrvatskog filma, tradiciju čijem će postojanju uvelike pridonijeti upravo on. Odnosno, tragovi nečega što donosi *H-8...* zamijetit će se kasnije, u više istaknutih hrvatskih filmova. Naime, *H-8...* ukazuje na jedno dublje strukturno, a čak i svjetonazorsko obilježje hrvatskog filma, obilježje koje se otkriva kroz odnos hrvatskog filma prema junaku i priči u filmu. Konkretnije: hrvatski je film uglavnom preferirao pasivnoga junaka (što se može dovoditi u svezu s često premalo aktivnim političkim položajem Hrvatske kroz povijest), junaka koji je ponekad i nesvjestan fatuma koji će se s njim »poigrati«, a kad je junak pasivan javljaju se goleme teškoće u nalaženju fabule kakva služi tvorbi klasičnije priče, priče s aktivnim protagonistom. Tako, *H-8...*, iako djelomično pripada stilu s klasičnom pričom, on se od njega i razlikuje. On je akronologičan pa i upravo zato jer njegov vremenski poredak ne »diktiraju« aktivni likovi, ne oslanja se na jednoga ili dvoje troje glavnih likova što karakterizira većinu klasičnih fabularnih filmova,¹¹ te i zbog toga u njemu nema dramskoga konflikta koji bi se zbivao prema ikakvom klasičnijem ili barem uobičajenijem aktantskome modelu.

Superiorna moć (koja se pojavljuje kao slučaj) u filmu *H-8...* kao i superiorno znanje filma (»centralna inteligencija«) — a odnose se na lik misterioznoga uzrokovatelja nesreće i na naratora(e) — gotovo da su izvan samoga filma, a u svakom slučaju egzistiraju neovisno i na suveren način o pokazanim *dramatis personama*. Bez njih bi film bio i isprazan, priča o pukom incidentu. U skladu s takvim likovima, glavna promjena (nesreća na autoputu), naratološkom terminologijom to je narušavanje dramske ravnoteže, dolazi »izvana«, i u tome se, kako se ustanovilo, nazire metafizička dimenzija filma, koja pronosi i crtu subverzivnosti.

I to je bio veliki »korak« za ondašnji hrvatski (pa i jugoslavenski) film, ali, gledajući iz jedne šire vremenske vizure, za-

paža se da u hrvatskom filmu postoji jedna, i to vjerojatno umjetnički najplodnija, struja filmova, filmova sa sličnim karakteristikama. Već s obzirom na pasivne likove i narušavanje dramske ravnoteže moramo se prisjetiti filmova Zorana Tadića koji pokazuju i daljnju konzekvenu nepostojanja aktivnoga protagonista, a to je da onda, na neki način, da bi postojala dramska ravnoteža i »ravnopravnost«, treba skriti, staviti negdje »vani« ili učiniti apstraktnim i antagonistu — upravo kao u filmu *H-8...* U *Ritmu zločina* (1981) sila koja je negdje od »izvana« je zastrašujući statistički ritam događanja kojega protagonist (F. Šovagović) tek detektira (na neki način kao i narator u *H-8...*) a ukloniti ga može samo svojom smrću, u *Trećem ključu* (1983) opasnost, zlo i horor (pisma s novcem) dolaze od nepoznatoga odašiljatelja, još tajanstvenijega nego u *Ljubavnim pismima s predumišljajem* (1985) Zvonimira Berkovića, a cijelu tu priču o »zlu izvana« zaokružuje priča Tomislava Gotovca u *Snu o ruži* (1986), priča o pajceku koji dugotrajno samozadovoljno vegetira, a onda se jednoga dana pojavi nepoznato mu »zlo izvana« — mesar!

Riječ je, jednostavno, o ovećoj skupini hrvatskih igranih filmova s pasivnim glavnim likom, s likom koji pretežito »trpi događanja«, koji je zapravo tzv. antijunak, a u kojima izostaje klasični sukob, konkretnije, priča s klasičnim zapletom i raspletom. Zbog toga, u mnogim hrvatskim filmovima kao da se traži izlika/ispirka za priču ili se doimaju kao da se najveći napor u njima uložio kako bi se priča, odnosno klasični sukob izbjegao, jer pasivni protagonist ne tvori priče pa čak i ne zaslužuje individualiziranijega antagonista. I tako, toj vrsti filmova pripadaju oni realizirani prema modelu Berkovićeve *Ronda* (1966), s »dramaturgijom ronda« o čemu je već potkraj 1960-ih pisao Petar Krelja, a Kreljin ondašnji popis filmova u kojima se nakon duljega »puta«, na kraju filma događajno i ugodajno opet nađemo na njegovom početku danas bi dobio itekako bogatu nadopunu. Naravno, »rondo« je u izravnoj svezi i sa postojanjem okvirne priče ili barem istovrsnog okvirnog događanja.

Na primjer, za junakinju *Koncerta* svaka nova povijesna promjena donosi novu patnju pa je to zapravo i finalna ideja filma, u *H-8...* misteriozni auto ubojica u završnom kadru nastavlja svoje putovanje započeto u prvom kadru filma, junaci *Ronda* na kraju filma ponovo (kao da se među njima ništa nije dogodilo) igraju šah, junak Mimičina *Ponedjeljka ili utorka* (1966) na početku filma je pospan a na kraju rezigniran, Fulir će nastaviti udvaranja protagonistici i nakon što je na kraju filma oženio njezinu sestru u Golikovu *Tko pjeva, zlo ne misli* (1970), biciklist koji donosi depešu o hapšenju kruži na početku i na kraju filma u Papićevim *Lisicama* (1969), protagonist Babajina *Izguljenog zavičaja* (1980) poistovjetit će se na kraju filma sa svojim ridikuloznim i ljudski negativnim ocem, kada u *Ritmu zločina* na kraju strada detektor poruka Statistike njegova će svojstva polako početi prihvaćati drugi protagonist itd. itd. — a lista bi se mogla itekako povećavati. Riječ je dakle o filmovima kojih se radnja dovršava uspostavljanjem nekakvog *statusa quo ante*, a on znači i negaciju »napora« priče.

Među takve filmove, dakle filmove s pasivnim junakom i njemu odgovarajućom pričom koja izmiče klasičnom modelu, ubrajaju se uz *H-8...* u hrvatskome filmu i filmovi fragmentarizirane građe (panoramski pristup, nizanje »krišaka života«) i/ili »raspršenoga junaka« i/ili »razmrvljene« strukture (mozaična dramaturgija ili — modernija varijanta — višestruka perspektiva) što se može kadikad doživjeti kao neka vrsta modernizma ali se vrlo često može tumačiti i kao surogat, kao strukturalni ekvivalent, pandan izbjegnutoj, neispricanoj klasičnoj priči ili, komplementarno, kao način nadoknađivanja nepostojanja aktivnoga junaka: ono što je drugdje aktivni protagonist komprimirao u sebi i unio u svoju inicijativu sada se raspršilo kroz nekoliko likova.

Aktivnome junaku, istaknimo, »nepotrebna« je kronika, gubio bi se u »mozaiku« pa i viđenjima iz raznolikim perspektiva, »gnjavilo« bi ga epsko nizanje: od nemilog mu događanja on pravi »svoju priču« koju, uspješno ili neuspješno, uvijek sam dovršava a to znači i ono aristotelovsko da nakon dramskoga kraja ništa više ne slijedi nužno. Spomenimo samo Belanov *Koncert* (1954), Mimičin *Ponedjeljak ili utorka* (1966), Kreljina *Godišnja doba* (1979), Tadićeve *Orla* (1990), Brešanove *Svjedoče* (2003), Ogrestin *Tu* (2003), Ostojićevu *Tu divnu splitsku noć* (2004). Kako se vidi, novi hrvatski filmovi u ovom pogledu ne zaostaju za starima.

Ovakvo problematiziranje mjesta filma *H-8...* u povijesti hrvatskog filma umalo pa da je ovaj tekst usmjerilo prema jednoj novoj temi, a ta nova tema zasluživala bi, neizostavno, i posebnu veću analitičku pozornost. Ovakvo, čini se dostatnim stavljanje filma *H-8...* u okružje mnogih hrvatskih i najuspjelijih filmova, što pokazuje da ovaj film nije toliki osamljenik u hrvatskom filmskom stvaralaštvu kako se može učiniti s obzirom na njegovu izvornu priču. Budući da je on jedan od ranijih iz po značajnim sastavnicama istorodne skupine filmova, sigurno je pak da ako on i nije na nekoga utjecao izravno, da je, međutim, djelovao zapravo još djelotvornije stvaranjem jednog trajnog i čvrstog sadržajnog i strukturnog modela.

Bilješka o glumcima

Film *H-8...* zaslužuje da se u općem kritičkom pogledu pridoda i komentar o njegovim glumcima, i to ne toliko o glumici koja je kod većine glumaca uglavnom doista »filmska« pa ni danas ne djeluje prevladano, nego komentar o sastavu njegove glumačke ekipe. Naime, *H-8...* je posebno zanimljiv jer je to tek dvadeset i prvi hrvatski cjelovečernji film pa se može pretpostaviti da Hrvatska (kao i cijela Jugoslavija) još uvijek tek stvara svoj bazični »kadar« filmskih glumaca, glumaca koji su se posvetili pretežito filmu ili koji se čine posebno prihvatljivi za film zbog svojega stila glume ili, napokon, jer tipološki odgovaraju ondašnjem filmskom repertoaru. Pored toga, u *H-8...* se pojavljuje više glumaca s većim glumačkim zadacima, odnosno razrađenijim likovima no u ikojem drugom ranijem hrvatskom filmu pa i to navodi na pitanja o obilježjima filmskog glumačkog kadra s kojim raspolaže Hrvatska. A da je riječ doista o glumačkom »kadru« u najdoslovnijem značenju potvrđuje činjenica da se Tanhofer oglušio na tada još uvijek cijenjeni zov neorealizma: kod njega — izuzmu li se djeca — većinom nastupaju školovani



glumci, dok su naturščici debitirali već ranije. Napokon, općenito u svezi s domaćim filmskim glumcima, nastanak filma *H-8...* pada u vrijeme u kojemu je još proizvodnja malena što znači da nije lako »ispracticirati se« kao glumac na filmu, kada — izuzmu li se filmovi s temama antifašističkog otpora i revolucije — nema ustaljenih žanrova pa zato nema ni većeg broja ustoličenih likova/tipova, a, pored toga, to je i jedan od prvih filmova u kojemu pretežu suvremeni urbani likovi.

Povrh svega treba istaknuti da se u filmu *H-8...* pojavio cijeli jedan naraštaj nedavno završenih ili još nesvršenih studenata s tek pred nekoliko godina osnovane Kazališne akademije u Zagrebu, a upravo će ti glumci značajno obilježiti povijest hrvatskog kazališta a i filma u idućih tridesetak godina. O kazališnima možda ne trebalo ni govoriti (Kvrgić, Drach, Šovagović, Buzančić i dr.), a što se tiče filma, Antun Vrdoljak će zahvaljujući ulozi Vodopije par godina biti i najpopularniji filmski glumac u SFRJ, dok će Šovagović baš ovom ulogom početi graditi svoj filmski lik i stil i početi stjecati zasluženi ugled najboljeg i najekspresivnijeg hrvatskog filmskog glumca. No, najsvrsishodnije za ovaj tekst je i samo to da se »akademce« nabroji. Tako, od onih koji su Akademiju upisali u prvoj godini (1950/1951) njezinoga postojanja tu su uz Vrdoljaka, još Boris Buzančić (čija je nezgoda što je debitirao sa zabranjenim filmom *Ciguli miguli* /1952/ i čiji prvi filmovi nisu imali većega uspjeha) i Sanda Fideršeg (supruga liječnika Šestana koja ga ispraća na terminalu), s treće godine su Marija Kohn i Vanja Drach, s četvrte Fabijan Šovagović i Pavle Bogdanović, sa šeste Đurđa Glažar (kasnije Glažar-Ivezić).

Budući da se od poznatih kazališnih »lica« pojavljuju još Mia Oremović, Pero Kvrgić, Ivan Šubić, Andro Lušićić i Drago Mitrović koji su bili članovi Zagrebačkog dramskog kazališta (kasnije Gavella) ovaj je film na neki način predstavljao »spregu« Akademije i Dramskog kazališta — dvije kazališne institucije koje su bile u stanovitoj trenutačnoj što konkurentskoj relaciji što i estetičkoj opreci prema HNK-u. A obje su tada bile i u određenoj »modi« — kao tek osnovane, kao mjesta novih šansi u Talijinom svijetu. Također, budući da su u Dramskom kazalištu nastupali Pero Kvrgić i Mia Oremović, koji su u taj teatar prešli iz HNK, film posredno svjedo-

či, kako bi to okarakterizirao Petar Selem (2005: 591), i o prvoj »secesiji« u poslijeratnom hrvatskom glumištu.

Nedvojbena, angažiranjem tolikog broja debitanta i glumaca s tek ponekom ulogom Tanhofer je prilično riskirao a zato se i treba zapitati je li taj njegov rizik urodio nekim plodom i je li se ta praksa nastavila u hrvatskom filmu. S obzirom na stil glume film je zahvaljujući nekima od glumaca označio korak naprijed u afirmiranju, kako se to popularno definira, prirodnog, filmskog, nekazališnog, ležernog itd. stila glume, pa se tako može reći da kod nekih doista ima »nonšalantnoga« glumljenja, kako u istom tekstu Selem govori o Buzančićevim kazališnim nastupima. Inače, odgovor je uglavnom negativan jer izuzmu li se spektakularniji filmovi u Hrvatskoj više nije bilo filma poput *H-8...* u kojemu bi trebalo angažirati toliko veliki broj glumaca s većim zadatkom, a uz to su domaći redatelji pokazali čudnovat (ne)smisao s obzirom na nastajuće glumačke tipove. Naime, ukratko, nakon filma *H-8...* uz potragu za znatno mlađim protagonistima, nastupit će i sve veće potreba za dočaravateljima urbanih likova, a tada će nastupiti neočekivano i faza sve učestalijega »uvoza« glumaca iz raznih središta izvan Hrvatske, dok u ovom filmu među tolikim glumcima srećemo samo ljubljanskog glumca Stanu Severa (koji glumi Slovenca) i beogradskog glumca Marijana Lovrića (poznatog iz prvoga jugoslavenskog filma *Slavica* iz 1946), što znači da hrvatska kazališta mogu »zadovoljiti potrebe« hrvatskog filma.

Dakle, nakon što je u *H-8...* prodefilirao niz glumaca koji mogu gledatelja uvjeriti da su »ljudi s asfalta« — novinari, glumci, službenici, liječnici, Hrvatska zatim odjednom više



ne može »uposliti« većinu tih glumaca, a kamoli stvoriti neku garnituru novih. I tako u sljedećih desetak godina, pa ako i mimo idemo gostovanje poznatog histriona Dragoslava Šekularca, za interprete urbanih likova bit će potrebni Miha Baloh, Janez Vrhovec, Sandi Krošelj, Stevo Žigon? Svaka čast tim darovitim glumcima, ali kako to da se glumci sličnoga profila ne mogu naći ili neće se htjeti naći u Hrvatskoj? Naravno, redatelj može birati koga god hoće za svoj film pa zašto ne bi, na primjer, i spomenute, ali ostaje činjenica da u vremenu kada nastaje sve veći broj urbanih filmova, i u vremenu modernizma (koji preferira urbanu tematiku), a i, ponovimo, u vremenu u kojemu nastaje ovaj film s galerijom

urbanih tipova, Hrvatska prestaje stvarati veći broj novih glumaca s takvim novovremenskim profilom. Je li riječ o posljedicama eventualnih novih kriterija pri izboru »lica« na Kazališnoj akademiji u Zagrebu pa ona više ne može snabdijevati film urbanim osobnostima, o naglasku te škole na nekakvim »hudožestvenim« glumačkim osobnostima ili o nekakvom ziheraštvu hrvatskih filmskih redatelja, o strahu od oslanjanja o vlastite snage — sada je to tek pitanje koje se nikako ne može izbjeći, a o odgovoru treba dobro porazmisliti.

Ukratko, ostaje konstatacija da je *H-8...* prezentirao cijelu jednu novu garnituru već u skoroj budućnosti značajnih glumaca, i veći bi tekst trebalo posvetiti onima kojima je to tek početak karijere ali i onima koji će iz nekih razloga više manje iščeznuti iz našega filma. U ovome tekstu pozornost ćemo samo posvetiti onima već od ranije poznatima a kojima *H-8...* označava prekretnicu u karijeri. Tako, u ulozi vozača kamiona vrlo uvjerljivi Marijan Lovrić, protagonist *Slavice*, preselit će se definitivno u kategoriju epizodista, za neke — za Antuna Nalisa i Miju Oremović — ovaj će film biti početak neuspješne faze u karijeri, a time će *H-8...* upozoriti da je došlo velike promjene u našoj filmskoj glumačkoj tipologiji.

Antun Nalis je bio jedini hrvatski, a vjerojatno i jedan od rijetkih jugoslavenskih glumaca koji je u tom pionirskom razdoblju nakon svoje prve uloge odmah dobio i drugu, treću, četvrtu... U prvih deset hrvatskih igranih filmova nastupa on čak u šest. Nije bio nekakva »zvijezda« jer je nerijetko tumačio i epizodne likove, a tada, uostalom, nije ni smjelo biti zvijezda; smjelo se biti vrlo popularan što je on doista i bio, kao jedna od najpoznatijih osobnosti hrvatskog filma. Međutim, razvoj likova koje tumači, a i razvoj njegove karijere vrlo su simptomatični za to vrijeme početaka. Tako, nakon što je — prva uloga — u Marjanovićevoj *Zastavi* (1949) odglumio ustašu, zločinca Vuksana u daljnjim ulogama a u vremenu slabljenja socrealističkih tendencija neko vrijeme sve popularniji Tonči nastupa u sve »blažim« ulogama.

Kako se rat polako ipak zaboravlja, Tončijeva filmska zloća kopni. I u filmu *Plavi 9* (1950) Kreše Golika Nalis je »samo« nogometaš s nezdravim odnosom prema kolegama, sportu, pa i socijalizmu, prevarant (s nešto šarma) u *Kamenim horizontima* (1953) Šime Šimatovića, krijumčar upaljača za cigarete u *Šinjem galebu* (1953) Branka Bauera, a nakon glavne i ne baš od srca pozdravljene naslovne uloge ekscentrika u *Jubileju gospodina Ikla* (1955) Vatroslava Mimice, postaje on jedan od dvadeset i petorice u autobusu, dobiva on epizodnu ulogu lopova koji operira na autoputu. I takvu osobu on tumači s nekom neobičnom sjetom, ili (evo nam jedne francuske verzije takvih likova) kao osobu koja je zapravo nedužna u igri prirode koja joj je usadila lopovske gene pa se sada rezignirano melankolično prepušta svojem poroku. Odnosno, tijekom filma se dugo pitamo je li on tek čudak, zatim je li tek kleptomat, a kasnije tek saznajemo da je prava (a u biti sitna) lopuža, što gledatelja koji želi proniknuti u tu čudnu osobu stavlja pred mnoge dvojbe. I, ukratko, završavajući svoj nastup u *H-8...* Nalisov će lik nestati sa svojim »ulovom« u Novskoj i isprazniti mjesto novome kandidatu



za stradanje u sudaru, a s tom ulogom na neko vrijeme gotovo će nestati i glumac Nalis koji će postati jedan od glumaca s nejasnim tipološkim atributima i koji otada rjeđe dobiva i epizodne uloge. Na površinu će ga ponovno ali na trenutak izvući film *Pogled u zjenicu sunca* (1966) Veljka Bulajića.

H-8... bio je prijeloman i za Miju Oremović koja je u to vrijeme, uz Vjeru Žagar Nardelli, bila primadona Zagrebačkog dramskog kazališta, ali koja je, iako sa samo jednom ulogom (*U oluji* V. Mimice), bila u situaciji aspiriranja na mjesto vodeće hrvatske filmske glumice. U *H-8...* tumači ona postariju zavodnicu, nekakvoga (kvazi)salonskoga tipa, a vrijeme je takvim likovima isteklo i u francuskom filmu; opstali su operetama i vodviljima s radnjom u prošlosti. Prevladao je tip nimfete (npr. Brigitte Bardot), a jedna od nimfeta u bikiniju¹² izazovno nas promatra i sa stranice novine koju čita upravo Mia Oremović. No, u svakom slučaju, Oremovićki no koketiranje s mladim novinarom (A. Vrdoljak) teško da može gledatelja uvjeriti u zanimljivost takvoga »spoja« seksualnih potreba i seksualne radoznalosti. I nakon ove uloge, za koju je nagrađena u Puli, Mia Oremović morat će od filma gotovo apstinirati, preskočiti vrijeme koje bi ispunjavalo dvoumljenje oko toga da li da tumači zavodnice ili nešto drugo, odnosno morat će malo počekati na briljantni povra-

tak s dva sjajna Golikova filma (*Imam dvije mame i dva tate* /1968/ i *Tko pjeva zlo ne misli* /1970/).

Ovaj kratku bilješku o glumcima kao i ovaj pogled na film kojemu se bliži pedeseti rođendan završimo, međutim, s nečim manje poznatim, s jednim od najstarijih članova ovog velikog glumačkog ansambla. Riječ je o Krunoslavi Frlić koja je inače nastupala u zagrebačkoj Komediji i koja je kao Krunoslava Ebrić-Frlić bila profesionalna kazališna glumica već trideset godina prije nastanka filma *H-8...* A tada, za naše filmske prilike gotovo nevjerovatno, ona je u tom vremenu, u trenucima prijelaza s Kraljevine SHS na Jugoslaviju — bila i filmska glumica, i to u jednoj jedva postojećoj kinematografiji. Nastupila je ona, naime, u polusatnom igranom fil-

mu u proizvodnji Škole narodnoga zdravlja *Birtija* (1929) kojega je režirao književnik Joza Ivakić. I u tom filmu, posvećenom borbi protiv alkoholizma, tumači ona lik seoske ljepotice čiji se muž odao alkoholu i upropastio joj život. A da je ljepotica, pokazao je i Ivakićev daljnji film *Grešnice: Macina i Ankina sudbina* iz 1930. godine. Bila je to, dakle, jedna od prvih naših filmskih glumica s dvije uloge, a s ovom trećom, u *H-8...*, vjerovali ili ne, ona je još uvijek bila u Hrvatskoj na jednome od prvih mjesta po broju filmskih nastupa među ženama. Važnije od toga, nezahvalni stereotip o dane supruge i majke koja strepi zbog sina u vojsci ona je apsolutno nadišla svojim uživljenim tumačenjem i taj lik osobe koja živi za druge, a sada ostaje bez života, zahvaljujući njoj je uloga koja djeluje kao dostojni završetak jedne karijere.

Bilješke

- 1 Da je on književnik saznaje se iz knjige snimanja, jer nije snimljen ili je u montaži izbačen dijalog u kojemu on napada Vodopiju zbog toga što je neki novinar kolega negativno ocijenio njegovu knjigu. Inače pisac većinom drijema tijekom vožnje i važan je jedino zbog toga što lopov pokrade upravo njega. I njegov najbliži suputnik, kumek Dukat, također će se kao lik izgubiti već prije sredine filma. Inače, imena likova koja nisu izgovorena u filmu ovdje se navode prema knjizi snimanja. U realizaciji se promijenilo jedino ime vozača; u knjizi snimanja on je Dalmatinac Delić, a na snimanju je postao Prača.
- 2 I narator se može podičiti prevelikim nagnućem prema sentencioznosti, pa mu se omakne i nategnuta misaonost kao »Poznato je da su ljudi dobri putnici, ali često loši suputnici«.
- 3 Da bi se ilustrirala važnost tih likova u scenarističkoj zamisli navedimo da se oni u knjizi snimanja pojavljuju jedanaest puta, odnosno u 34 kadra od ukupno 546. To su kadrovi 3, 32-33 / tada muškarac razgovara s lopovom Kukecom/, 61-67, 150-152, 159, 242, 266-268, 387-388, 491-492, 502-508, 522-566.
- 4 Da bismo se uvjerali u pedantnost tih podataka, navedimo što veli narator: autobus je krenuo 14. aprila 1957. u 18.15 sati, nesreća se zbila u 20.33 sati, odmor je bio u Novskoj; taj odmor po redu vožnje traje petnaest minuta, odnosno po nepisanom pravilu 20 minuta. Ovo posljednje je, dakako, autorski komentar o neizbježivoj našoj netočnosti, ali i ironičnost koja nedvojbeno individualizira naratora.
- 5 Napominjemo da su sva vremena utvrdila prema televizijskoj snimci filma. To znači, da bi se dobila realna minutaža (i »sekundaža«) svako u ovom tekstu spomenuto trajanje trebalo bi povećati za 1/25.
- 6 Ne baš sasvim digresivno spomenimo da nešto što govori o praznovjerju može imati neku ulogu i u realistički impostiranim filmovima. U *Kradljivcima bicikla* pokradeni nađe kradljivca netom nakon što je izašao iz vračarine kuće, a ona mu odgatala da će lopova naći sada ili nikada. Upravo ta marginalna nerealističnost može osnaživati realističnost sveukupnoga prosedeja.
- 7 Nije na odmet naglasiti kako se sama interpretacija Gabi Novak savršeno uklapa u ugodaj prizora, a s tim u svezi treba se podsjetiti i sugestivnosti njezinog pjevušenja (»Monotoni, tonomoni...«) u Mimičinom animiranom filmu *Inspektor se vratio kući* (1959).
- 8 Neke modernističke norme tada su u Jugoslaviji počeli postavljati filmovi Boštjana Hladnika, Aleksandra Petrovića i Ante Babaje.
- 9 Normu s obzirom na povećani stupanj socijalne kritičnosti postavlja Branko Bauer filmom *Lice u lice*.
- 10 Taj model najbolje ilustrira česta tvrdnja itekako autoritativnoga Franke Capre: da su za film su potrebni protagonist, antagonist, djevojka i smiješni tip. Kako vidimo, s obzirom na ovu formulu stvari ne stoje nipošto dobro po *H-8...*
- 11 Ako se ne varam, to je talijanska glumica Marisa Allasio koju je proslavila kratka serija *Siromašni ali lijepi...* (*Poveri ma belli...*).

Literatura

- Boglić, Mira, 1958, ***** u: *Vjesnik*, 27. VII. 1958, str. 6. Zagreb.
 Butorac, Tomislav, 1958, ***** u: *Vjesnik*, 1. VIII. Zagreb.
 Homovec, Petar, 1958, ***** u: *Večernji vjesnik*, 25. srpnja.
 Selem, Petar, 2005, »Hrvatsko glumište i njegovo ozračje u drugoj polovici XX. stoljeća« (1), *Forum*, br. 4-6, proljeće. Zagreb.
- Stefanović, Arsa, 1958, ***** u: *Filmska kultura*, god. II, br. 7, septembar
 Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896 — 1997*, Zagreb: Globus.

Irena Paulus

Koncept glazbe u Tanhoferovu H-8...



Ljubica Jović

20. stoljeće: raznolikost glazbenoga razmišljanja

U svojoj su knjizi *Composing for Films* Hanns Eisler i Theodor Adorno zagovarali osuvremenjivanje filmske glazbe, odnosno ideju da bi filmska glazba trebala slijediti aktualna zbivanja u klasičnoj glazbi. Njihovo razmišljanje bilo je potaknuto vlastitim iskustvom: naime, obojica su studirala kompoziciju kod predstavnika tzv. Druge bečke škole — Eisler je bio student Arnolda Schönberga, a Adorno student Albana Berga. Alban Berg, Arnold Schönberg i Anton von Webern nisu slučajno nazvani predstavnicima Druge bečke škole. Njihovo zajedničko ime namjerno aludira na tri predstavnika Prve bečke škole, Haydna, Mozarta i Beethovena. Naime, i Prva i Druga bečka škola opća su mjesta u povijesti glazbe: djelovanje prvih potkraj 18. i početkom 19. stoljeća te drugih na prijelazu u 20. stoljeće utjecalo je na glazbeno razmišljanje epohe. Prvi su uspostavili norme i pravila, a drugi su ih s jednakom pozornošću — uništili.

Schönberg, Berg i Webern pokrenuli su lavinu glazbenih zbivanja. Već 1909. godine Schönberg je s *Pet komada za orkestar*, op. 16. začeo *Klangfarbenmelodie*, melodiju zvukovnih boja. Iz dvanaestotonske tehnike ili dodekafonije, koju su inaugurirali predstavnici Druge bečke škole, razvio se niz tehnika — od čvrsto određenih poput serijalizma do sasvim neodređenih poput aleatorike. Istraživalo se na svim područjima: Henry Cowell definirao je *cluster* kao novi akord, John Cage proglasio je tišinu ravnopravnu zvukom, Philip

Glass, Terry Reiley i Steve Reich eksperimentirali su repetitivnim procesima itd.

Načine, tada nove i radikalne a danas već stare i prepoznatljive glazbe 20. stoljeća, primjenjivali su i hrvatski skladatelji. Na primjer, Milko Kelemen. O njemu Krešimir Kovačević piše: »U želji da svoj izražaj koncentrira i zgusne, Kelemen (...) uz dodekafonsku tehniku primjenjuje i serijalne strukture, osobito u orkestralnim djelima, gdje ih u slobodnim varijantama proširuje i na harmonijske i na metričke elemente.«¹ Kelemen je bio osnivač i organizator prvoga *Muzičkog biennala* (1961), međunarodnoga festivala suvremene glazbe koji se i danas održava u Zagrebu. Manji dio zagrebačke publike bio je oduševljen. No veći je dio ipak bio s blažnjem bijenalskim koncertima.² Ali, cilj je postignut: zagrebački glazbeni krugovi prodrmani su iz uspavane privrženosti tradiciji 19. stoljeća i nacionalnog smjera. Pokazalo se da i hrvatski skladatelji znaju pisati »suvremeno«.

Svijet u Hrvatskoj

Istodobno, u filmskoj je glazbi situacija bila posve drukčija. Partiture koje su u Americi skladali Max Steiner, Alfred Newman, Erich Wolfgang Korngold i Franz Waxman u filmu su, doduše, savršeno funkcionirale, ali su izvan filma zvučale kao blijeda kopija (najčešće glazbeno-scenskih) djela velikih skladatelja 19. stoljeća. Filmska se glazba nije samo oslanjala na tradiciju koja se u 20. stoljeću nastojala nadići, nego je i način na koji je ta tradicija prenošena često grani-



Vanja Drach

čio s lošim ukusom.³ Jedino što se moralo poštivati bile su želje publike i producenata (najčešće su se tražile što raskošnije partiture koje je trebalo stvoriti u što kraćem roku). Tekovine glazbe 19. stoljeća bile su bitno pojednostavljene i prečesto pretvorene u nepotrebnju harmonijsko-melodijsku sladunjavost.

Teoretičari i, još češće, skladatelji brane takvo stanje u filmskoj glazbi tridesetih i četrdesetih godina novošću žanra. Istina je da su se skladatelji prvih zvučnih filmova mogli osloniti samo na glazbe nijemih filmova i bliske žanrove poput opere i operete. Istina je i da je regresivnost filmske glazbe proizašla iz njezine studijske uvjetovanosti: s jedne su strane producenti nametali skladateljima žanr »lake« glazbe, koju su laički smatrali bližom širokoj publici (pritom je važnu ulogu igrao komercijalni karakter filmskog medija), a s druge je strane rad za filmski studio značio rad u nevjerovatnome tempu od desetak partitura godišnje, što je skladateljsku kreativnost bacalo u zapećak (to je filmskim partiturama davalo masovni karakter protiv kojega su se Hanns Eisler i Theodor Adorno žestoko borili).

No ako su Eisler i Adorno, zaprepašteni regresivnim karakterom filmske glazbe u odnosu na zbivanja u svijetu, ustrajavali na njezinu osuvremenjivanju, vjerojatno nisu mislili da će njihove zamisli, samoinicijativno i najvjerojatnije sasvim neovisno od njihove kritike, naći plodno tlo upravo u Hrvatskoj, u filmskim djelima skladatelja Dragutina Savina. Ime Dragutina Savina ne zapisuje se velikim slovima poput Milka Kelemena ili Ive Maleca, ali je njegovo značenje za hrvatsku filmsku glazbu slično Malecovu i Kelemenovu u »ozbiljnoj« glazbi.

Ipak, budući da je riječ o filmskom skladatelju, Savinovu je djelatnost bolje usporediti s drugim skladateljem, službenim majstorom zvuka najboljih filmova Alfreda Hitchcocka, Bernardom Herrmannom.

Eisler, Adorno i Bernard Herrmann

Djela Bernarda Herrmanna bila su prvi pozitivan odgovor na vapaj Hannsa Eislera i Theodora Adorna protiv masovnog karaktera i pretjerane komercijalnosti filmske glazbe. Njihovo ustrajavanje da film treba pratiti suvremene glazbene tokove djelomično je uzrokovano idejom da se filmska glazba treba osloboditi svih negativnih posljedica klišeiziranosti kulturne industrije.⁴ Zbog radikalna prekida s tradicionalnim vrijednostima i zbog slušne neugode, glazba 20. stoljeća svojevremeno je bila šok za publiku — bila je, dakle, idealna kao iskaz nekomercijalnoga karaktera filma.

S druge strane, Eisler i Adorno su u nastojanjima konkretne glazbe i eksperimentima s glazbenom elektronikom vidjeli velike mogućnosti za film. Ravnopravno miješanje šumova i glazbe važan je dio stvaralaštva filmskih skladatelja, vrlo slično konkretnoj glazbi koju je početkom pedesetih njegovao Pierre Schaeffer.⁵ Fleksibilnost, odnosno potreba praćenja naglih promjena filmske slike, trebala je, prema Eisleru i Adornu, odmah uvjetovati baratanje kratkim motivima, što je glavno obilježje »klasičnih« skladbi nastalih u 20. stoljeću. Smatrali su da je čudno što su se filmski skladatelji toga vremena toliko »zaližepili« za dugačke, raspjevane melodije, što



je sasvim suprotno od zahtjeva i zakonitosti filmske slike. Međutim, Bernard Herrmann prekinuo je tu, prema Eisleru i Adornu, izrazito neprimjerenu tradiciju.

Kada je s filmskoga platna završitala glazba poput na smrt preplašene Marion u čuvenoj sceni ubojstva u filmu *Psiho* (A. Hitchcock, 1960), postalo je jasno da se za filmove može skladati suvremeno. Bernard Herrmann, »službeni« Hitchcockov skladatelj, bio je u svakom pogledu netipičan filmski skladatelj: najprije, nikada nije prihvatio ugovor koji bi ga vezao uz neki studio, pa je tako izbjegao svaki producent-ski diktat u smjeru komercijalnosti. Zatim, inaugurirao je disonancu.⁶ Onda je ustrajavao da sam orkestrira vlastite partiture, pokazavši kako instrumentalna boja u filmovima može biti funkcionalnija i od same melodije (zamisao izjednačavanja boje i melodije iznio je A. Schönberg s *Klangfarbenmelodie*). S instrumentima je Herrmann postupao na poseban način, a to su uočili William Darby i Jack Du Bois:

»Budući da je filmska partitura bila oblik kompozicije koji će doista biti izveden i slušan samo jedanput, nije smatrao potrebnim ostati unutar zadanosti tradicionalnog simfonijskog orkestra. Herrmann je osjećao da je orkestralna pratnja trebala biti 'sazdana od različitih fantastičnih grupacija instrumenata.' Stoga je u Sve što novac može kupiti na četiri odvojena kanala snimio violinu i tako stvorio različite zvučne efekte, uključujući i zvuk 'pjevujućih' telefonskih žica; u Putovanju u središte zemlje upotrijebio je pet orgulja; a Psiho velik dio efekata zahvaljuje isključivo gudačkom sastavu. Skladateljeva svijest o mogućnostima zvučnih efekata, koja se posebno uočava u Građaninu Kaneu, omogućila mu je da surađuje sa skladateljem elektronske glazbe Remijem Gassmannom. (Gassmann i Herrmann) zajednički su kreirali zvučnu vrpču Ptica koje su (tehnički) bile bez glazbe.«⁷

Elektronska partitura Plitvičkih jezera

Dragutin Savin⁸ filmskom se glazbom počeo baviti 1956. godinu dana nakon prvoga zajedničkog filma Alfreda Hitchcocka i Bernarda Herrmanna *Nevolje s Harryjem*. Herrmann je 1956. već drugi put skladao za Hitchcocka (*Čovjek koji je suviše znao*), a Savin se te godine prvi put susreo s problemima filmskog medija. Njegov je prvi film bio mali dokumentarac o Plitvičkim jezerima, redatelja Šime Šimatovića. Ipak, glaz-

ba — premda je zajedno s kopijom filma potonula u zaborav — prvi je pokušaj hrvatskoga filmskog skladatelja da piše — elektronsku glazbu!⁹ Savin je, naime, zamislio da dio filma prati nekoliko taktova snimljenih na magnetofonsku vrpcu koji se mogu ponavljati i kojima se može manipulirati (u partituri stoji oznaka »pojačavati i stišavati *Verstärkerungom*«). Uz snimku koja se ponavlja, istodobno se izvode dijelovi partiture — također snimke — koje obilježavaju solistički instrumenti: violina, violončelo i timpani. Preklapanjem snimki dobiven je poseban zvučni efekt koji je, na žalost, hrvatskoj slušalačkoj publici ostao nečujan.¹⁰

H-8... — »hermannovski« zvuk

Godine 1958. svijet je mogao vidjeti i čuti Hitchcockovu *Vrtoglavicu*. Bernard Herrmann i dalje se igrao malim motivima i disonancama, ali je pokazivao da se zna izražavati i lirski.¹¹ Ipak, njegov je skladateljski pristup ostao u okvirima Eislerovih i Adornovih zahtjeva. Iste 1958. godine Dragutin Savin Hrvatskoj je predstavio partituru za film *H-8...* Nikole Tanhofera. Publika je, jasno, u kino išla gledati film, a ne slušati Savinovu glazbu. Ipak, glazbeni je stil bio posve nov u odnosu na postojeće trendove u hrvatskom filmu, koji nisu bili daleko od hollywoodskih glazbenih trendova tridesetih i četrdesetih godina. Glazba u *H-8...* bila je hermannovska. Obilježili su je: prošireni tonalitet, gomilanje motiva, slobodno baratanje disonancama, bogati orkestralni sastav, kreativna primjena udaraljkaškoga korpusa, ritamska komponenta paralelna sa šumom...

Već prvi motiv koji udara gledatelja zajedno s nazivom filma *H-8...* sastoji se od tri tona razmaknuta disonantno. Tonovi se kreću u silaznom smjeru, a njihov je pad naglašen drugim, velikim disonantnim skokom (mala septima), koji slijedi nakon maloga pomaka (mala sekunda). Zanimljivo je da zbroj intervalskih kretanja daje još jednu disonancu (veliku septimu), o čijem rješenju u konsonancu, kao ni u prethodnim slučajevima, skladatelj i ne razmišlja (u klasičnoj je glazbi »pravilno« disonancu riješiti u konsonancu, jer se time poštuje slijed izmjene napetosti i opuštanja). Dakle, princip iskorištavanja disonantne napetosti potenciran je zamisli da su disonance uporabljene kao glazbena građa, kao činjenica koju je nemoguće promijeniti, a kamoli riješiti (kao što je nemoguće promijeniti nesreću na autocesti i njezine posljedice, koje se u neorealističkom stilu odmah na početku filma podastiru gledatelju).

Nije slučajnost da početni glazbeni motiv *H-8...* neodoljivo podsjeća na jedan od najvažnijih motiva u filmu *Psiho*. Ne želim reći da je Savin preuzeo ideju od Herrmanna, jer je to bilo fizički nemoguće (*H-8...* je nastao 1958, a *Psiho* 1960), niti želim indicirati da je Herrmann »prepisivao« od Savina (što je također malo vjerojatno), ali želim naglasiti da su glazbeni postupci i u jednom i u drugom filmu bili odraz strujanja i glazbenoga razmišljanja potkraj pedesetih i početkom šezdesetih godina.¹² U *Psihu* se, naime, također pojavljuje tritonski motiv sazdan od disonantnih intervala koji se ne rješavaju. Motiv je, kao i u *H-8...*, uporabljen s neodređenim značenjem,¹³ ali se ipak prepoznaje kao važan nositelj napetosti.

Također, oba filma završavaju »napetim« tritonskim motivom koji u *Psihu* obilježava izvlačenje iz močvare automobila ubijene Marion, a u *H-8...* komentar naratora o nizu uništenih života i sudbina. U oba slučaja na napetosti se ustrajava do kraja, odnosno disonance se nikad ne rješavaju jer rješenja nema. Posljedice nesreće ne mogu se izbrisati kao što se ne mogu izbrisati ni posljedice Normanova ubojstva.¹⁴

Ritam kao šum, lirika kao kontrast

Drugi je važan element glazbe uvodne špice, a poslije i uvodne scene filma *H-8...* ritam. Savin se različitim ritamskim strukturama koristi kao dodatnim elementom stvaranja napetosti. Ritamsko kretanje često se ostvaruje izvan udaraljkaškoga korpusa, akcentima u puhačkom i gudačkom dijelu orkestra, ali se oni percipiraju kao da ih izvode udaraljke. Jasno, udaraljke igraju važnu ulogu, osobito timpani i mali bubanj koje skladatelj često povezuje s repetitivnom figurom koja stvara ostinato. U špici ritamski ostinato funkcionira kao vezivno tkivo između malih motiva i, na završetku špice, jedne lirske teme. Već se u špici osjeća da bi ritamski ostinato mogao funkcionirati i kao zamjena za realan zvuk — buku motora. To se potvrđuje u uvodnoj sceni u kojoj je zapravo prepričan ključni događaj — automobilska nesreća. Ustrajavanje na ostinatu koji se trenutak prije nesreće pretvara u zvuk motora nadovezuje se i na Eisler-Adornovu ideju o važnosti povezivanja šuma i glazbe u filmu. Na neki je način Dragutin Savin u *H-8...*, imitiranjem odnosno aludiranjem na buku motora, stvorio jednostavan oblik konkretne glazbe.¹⁵

Treći je važan glazbeni element špice element koji se u partituri Bernarda Herrmanna rijetko pojavljuje. Savin je, naime, osjetio da gusto nizanje motivskih i ritmičkih elemenata može dovesti do zamora slušalačke percepcije: doista, u Bernarda Herrmanna ustrajavanje na nizu istovrsnih elemenata dovodi do općeg »sivila« koje tek povremeno razbijaju glazbeni »udari«. No Savin se nije koristio efektom »udara«, jer je taj efekt »čuvao« za druge svrhe, nego se odlučio za apsolutni kontrast — uvođenje lirske teme. Nakon gomile malih motiva koja se zaustavlja na upornom ritamskom ostinatu, dugačka glazbena cjelina izvedena izrazito ekspresivno u najtoplijem dijelu orkestra, gudačkom korpusu, funkcionira



Antun Vrdoljak

poput maloga šoka. Iznenađna lirika, posve suprotna dominantnoj dramatici, izaziva stezanje u grlu. Premda gledatelji još nisu upoznati s filmskim sadržajem, glazba i slikovno silvilo dovoljni su za niz asocijacija: uz dramu, film će sigurno obilježiti teška tragedija.

Običaj je da se motivima i temama uporabljenim u filmskoj špici koristi u daljem tijeku filma, jer glazba za špicu funkcionira poput operne uvertire: jedna od njezinih uloga je da predstavi (temu, likove, situaciju...). Međutim, dok će Savin tijekom *H-8...* često upotrebljavati tritonski motiv s početka špice (najčešće kao svojevrsan autorski komentar događaja) kao i ritamski ostinato koji mu služi za naglašavanje dramatičke i zvučnu asocijaciju na buku motora, lirska tema špice nigdje se ne ponavlja. To je neobično, jer je upravo taj dio špice najprepoznatljiviji, pa se očekuje da će ga skladatelj iskoristiti i na drugim filmskim mjestima.

Doduše, u uvodnoj sceni koja slijedi nakon špice (tu dva naratora prepričavaju film, odnosno novinsku vijest prema kojoj je film snimljen), Savin se ponovno koristi efektom izmjenne dramatičke i lirike, ali s drugim glazbenim materijalom. Glazbene izmjene odnose se na paralelne radnje u autobusu i kamionu. Zbivanja u kamionu, u kojemu se voze bivši robitelj Robert Knez i njegov sin, obilježena su novom lirskom temom. Tema bi se mogla tumačiti i kao vrlo daleka varijacija lirske teme špice, ali se istodobno čini (budući da se špica i uvodna scena vremenski nalaze vrlo blizu) da teme nisu iste. U svakome slučaju, u špici i u uvodnoj sceni isti je lirski ugođaj, a lirika u obama slučajevima ističe buduću tragediju (u špici se lirika odnosi na nesreću općenito, a u uvodnoj sceni na dječaka koji će u nesreći definitivno izgubiti oca, vozača kamiona).

U istoj sceni načelo variranja postaje važno kod druge paralelne radnje, one koja prati autobus. U toj je radnji uporabljena tema dramatskih karakteristika, sazdana od maloga motiva. Dramatska je tema tijekom zbivanja u autobusu sve udaljenija od »originala« (to je načelo tzv. razvojnog variranja). Zato glazbena građa vezana uz autobus postaje slušaču neprepoznatljiva, odnosno teško ju je povezati s bilo kojim prethodnim zbivanjem u autobusu. No princip je variranja dominantan: lirska tema kamiona daleka je varijacija lirske teme špice (ako je tako čitamo), a dramatska glazba za auto-



bus temelji se na principu sve radikalnijeg variranja same sebe. To je i logično, jer se u autobusu vozi veći broj putnika, od kojih svaki ima drukčiju prošlost, a svi jure prema istom cilju — automobilskoj nesreći (pijanistica je Alma to gotovo istim riječima objasnila novinaru do sebe tumačeći glazbeni oblik fuge; pritom je, naravno, pod ciljem podrazumijevala određite autobusa, a ne nesreću u kojoj je sama poginula).

»Sretan put«

Središnji dio filma *H-8...* prati putnike autobusa i kamiona koji će se na kraju filma sudariti zbog nepoznata automobila. Drukčiji glazbeni jezik najavljuje melodija klarineta već u sceni odlaska autobusa. Premda nenametljiv, revijalni ton upozorava da je riječ o drugom skladatelju i drugoj vrsti glazbe. Doista, scenu odlaska autobusa prati djelić pjesme *Sretan put* Ljube Kuntarića stavljen u dionicu klarineta. Poželjeti putnicima »sretan put« uobičajena je stvar, ali kada se poruka stavlja u glazbu, traže se razlozi. Zašto je pjesma maskirana instrumentalom? Zašto je značenjski sloj u glazbi nužan? I zašto je baš tim putnicima bilo važno poželjeti sretan put?

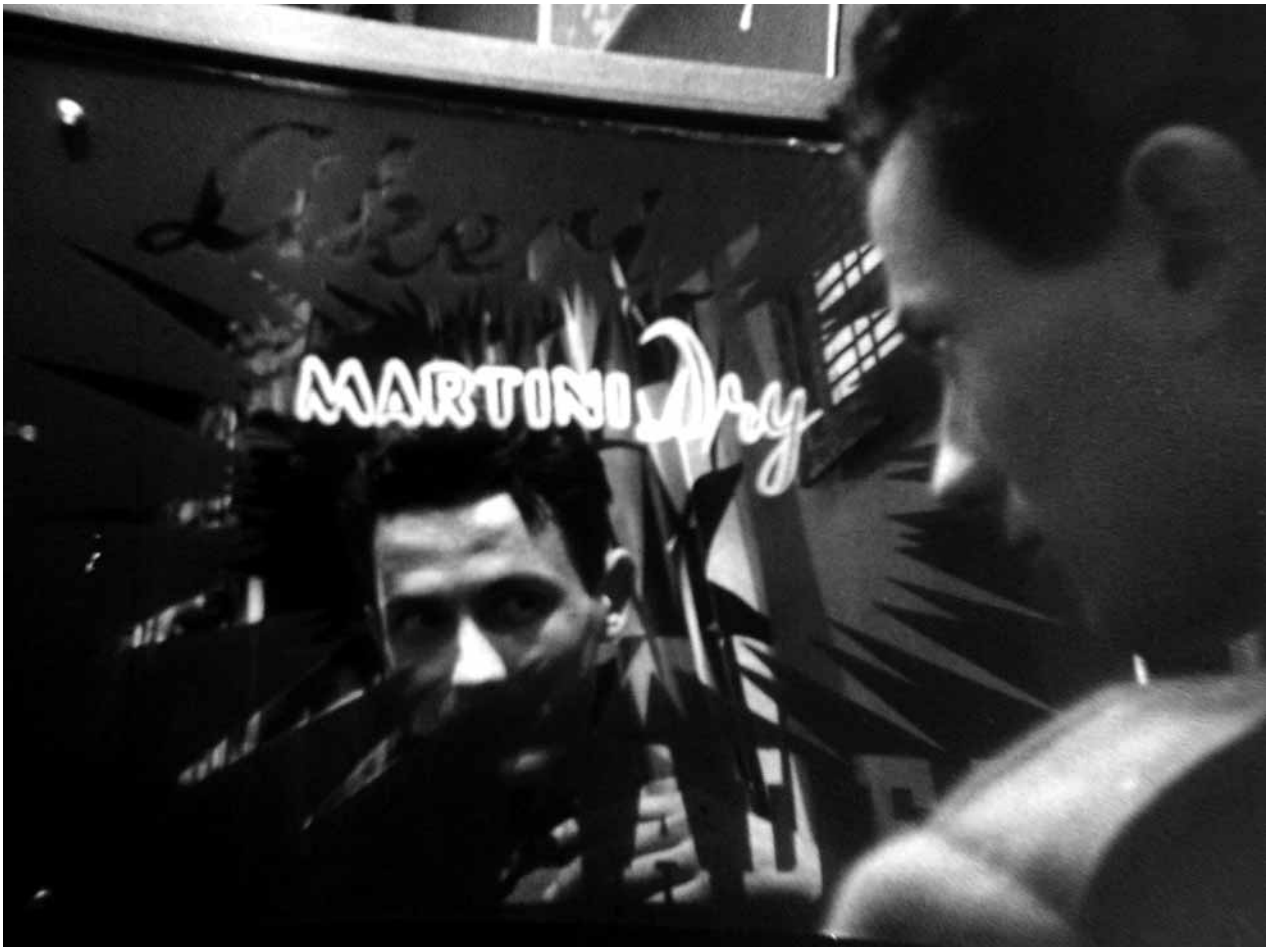
U užem smislu »Sretan put« odnosi se na jednog putnika. Ivanu Vukeliću, ocu dvojice dječaka, sinovi pred odlazak daju pismo s uputom da ga smije otvoriti točno u određeno vrijeme. Vukelić će zbog poruke u pismu nekoliko minuta prije nesreće poletjeti na prednje sjedalo kako bi bolje čuo pjesmu koja svira s radija. Tako će ideja da se tata razveseli naručenom pjesmom na radiju postati uzrokom obiteljske tragedije: da tata nije pojurio naprijed, ne bi poginuo.

Cijeli je *H-8...* sazdan od takvih kondicionala: da se Alma nije naslonila na prozor, ne bi poginula; da dječaka nije uvrijedio otac liječnik, ne bi poginuo; da vojnik nije prepustio mjesto trudnici, ne bi poginuo, da mu se nije pridružila znatiželjna gospođa Tomašić, ni ona ne bi poginula... Niz okolnosti, bolje reći slučajnosti, utjecao je da se umjesto života desi smrt ili (rjeđe) obrnuto. Stoga je teško govoriti o značenju pjesme za jednu osobu. »Sretan put« želi se svim putnicima autobusa. I to sramežljivo i diskretno, kratkom instrumentalnom varijantom pjesme u dijelu filma, kada se čini svim nevjerovatno da će ti obični ljudi ispunjeni svojim sudbinama (rastanak s obitelji, put kući, čangrizavost glumca, jezična zabrinutost profesora itd.) stradati. A jasno i izravno »sretan put« želi se pred sam kraj filma, kada je jasno da će se autobus i kamion sudariti i da će u sudaru poginuti osmero ljudi.¹⁶

Radio u autobusu

Neprizorna glazba sa svojom anticipacijsko-komentatorskom ulogom nestaje od trenutka kretanja autobusa, a zamjenjuje je ugodno-lagodna atmosfera koju stvara glazba s radija. Putnici u autobusu slušaju radio, a stanice mijenja pomoćni vozač Janez Pongrac. No i radijska glazba ima filmsku funkciju. Najprije, radio je mehaničko sredstvo reprodukcije pa je zvuk koji proizvodi nepromjenjiv s obzirom na situacije. Ta glazba nije fleksibilna ni prilagodljiva poput glazbe koju je skladao Dragutin Savin i zato je neosjetljiva na realna zbivanja.

Radijski repertoar najčešće je ispunjen lakom revijalnom glazbom ili jazzom, jednim klasičnim djelom, a na kraju i



jednom pjesmom koja će odigrati važnu ulogu u sudbini Ivana Vukelića. Slušna uгода i zatvorenost (čak i fizička — u prostoru autobusa) s obzirom na zbilju obilježavaju funkciju radija kao sredstva koje nameće nezbilju, iluziju, san. To se zapaža već u prvoj sceni u autobusu: redatelj predstavlja likove, a svaki nešto želi. Mlada žena s malim djetetom nada se »boljem životu« (hvali se neugodnom susjedu ispred sebe kako je dobila stambeno rješenje za novogradnju, kako će za šest mjeseci dobiti svoj stan koji će, jasno, otplaćivati dugi niz godina, a u jednoj od sljedećih scena saznat ćemo da se nada i diplomiranju, što joj je, očito, onemogućilo rođenje djeteta). Majka djevojčice kojoj curi krv iz nosa također vapi za normalnijim životom i odlučnijim suprugom (umjesto sivog godišnjeg odmora u Zagrebu koji i nije bio neki odmor, ona želi otići na more, u hotel, gdje bi i nju jednom netko služio). Žena profesora Tomašića jedva čeka da joj se sin vrati iz vojske, vojnik Mišo želi što prije vidjeti novorođenoga sina, glumac s problemima s glasnica želi da mu se vrati karijera, liječnik Šestan želi da se u njegovoj bolnici nikada nije dogodio skandal, pomoćni vozač Pongrac želi da se nikada nije propio i da ga ljudi više cijene... Svi su putnici u autobusu prepuni želja, a laka glazba s radija nudi im mogućnost da se u atmosferi zatvorenoga prostora, svojevrsna autobusnog vakuuma, na trenutak prepuste snovima i utonu u iluzije koje se najvjerojatnije nikada neće ostvariti.

Radijska glazba također djeluje kao »muzak«, opuštajuće sredstvo iz robnih kuća koje će studentica glazbe Alma odlično opisati kao »prodaju vedrog raspoloženja na veliko.« Ono što nudi radio jest laž. Radijska je glazba nerealna, za razliku od Savinove glazbe, koja je realna. Tu leži najveći kontrast prizorne i neprizorne glazbe u *H-8...*: dva glazbena tipa nisu različiti samo stilski (a stilovi se doista sudaraju), nego i značenjski.

Druga karakteristika radija kao mehaničkog sredstva reprodukcije zvuka jest skokovitost. Pongrac mijenja radijske stanice, čime se neprestano »skače« s jedne glazbe na drugu. Redatelj to slijedi filmskom skokovitošću: kamera »skače« s jedne skupine likova na drugu, a pritom se neki razgovori slučajno nadovezuju (na primjer, kada Alma govori novinari: »Neke stvari smetaju čovjeka kad za to više nema razloga«, misli na vezu sa svojim profesorom koju je odlučila prekinuti, a ne na probleme propaloga glumca čija žena nekoliko autobusnih mjesta dalje u istom trenutku uzvikuje: »Ali kakvih razloga? Zar su to razlozi?«).

Glavna posljedica skokovitosti slučajni je izbor: Pongrac slučajno nalazi i zastaje na određenim radijskim glazbama, putnici su se u autobusu slučajno našli zajedno, nesreća na autocesti slučajnost je (autobus, kamion i automobil jednostavno su se našli na pogrešnom mjestu u pogrešno vrijeme), a neki su pojedinci poginuli u nesreći također zbog slučajnosti

(na početku putovanja nekoliko je prednjih sjedala bilo prazno, ali su u trenutku nesreće na njima sjedili ljudi i oni su poginuli). Čak je i njihova smrt bila slučajna.

Rapsodija na Paganinijevu temu, op. 43. Sergeja Rahmanjinova

Na radijskom se programu u autobusu slučajno našlo i jedno djelo iz klasične glazbene literature: *Rapsodija na Paganinijevu temu, op. 43.* Sergeja Rahmanjinova. Načelo slučaja posebno je naglašeno, jer to je jedino »klasično« djelo ponuđeno putnicima autobusa. Očito, takva glazba nije po ukusu pomoćnoga vozača Pongraca, ali se nekako »provukla« u trenutku njegova zamora okretanjem radijskog tragača. To je, jasno, interpretacija koju nudi redatelj.

No pojava Rahmanjinova na radijskome programu planirana je slučajnost. Filmska namjera bila je da *Rapsodiju* čuje Alma, studentica glazbe, i da njezina reakcija na poznato djelo bude neprimjetno pokretanje uvježbanih prstiju kao da svira glasovir. To pobuđuje pozornost novinara Borisa, koji joj udvara. Propitkivanjem o klasičnom djelu s radija o djevojci saznaje mnogo više nego uobičajenim pitanjima. I odjednom postaje svjestan da ona nije bezlična ljepotica, nego mlada intelektualka. Ta spoznaja posve mijenja njegovo stajalište, a to će poslije reći kolegi (»Ova nije kao ostale!«). Počinje je gledati drukčijim očima, Alma za njega više nije mogućnost jednokratne ljubavne avanture, nego je doista djevojka u koju se čovjek može zaljubiti.

Uloga radijskog Rahmanjinova je, dakle, otkrivanje karaktera i prošlosti jednog lika (jer, kako Alma kaže, ovu snimku svira njezin profesor u kojega se, na svoju sreću ili nesreću, zaljubila). To što je odabrana virtuozna skladba (Rahmanjinov je temu preuzeo iz 24. *Capriccia* violinskog virtuozna Niccola Paganinija), pokazuje se da je Alma učenica vrsna profesora, pa je prema tome vrlo vjerojatno i sama vrsna pijanistica.

Osim toga, tu je još jedan — doduše prilično neprimjetan — faktor neprizorne funkcionalnosti Rahmanjinova. Uz virtuoznu temu koju je Rahmanjinov preuzeo od Paganinija, u ovoj se skladbi pojavljuje i tema srednjovjekovne sekvence *Dies Irae*. Tema je, čini se, proganjala Rahmanjinova cijeli život. On je sam precizirao da su »sve varijacije temeljene na temi *Dies Irae*« i da je *Dies Irae* u njima zloduh. Rapsodija je, naime, napisana u obliku varijacija na Paganinijevu temu i temu *Dies Irae*, koje skladatelj često stavlja u položaj dijaloga. Zanimljivo je da »varijacija br. 11 vodi u domenu ljubavi. Broj 12 (muet) donosi prvu pojavu žene. Varijacija broj 13 predstavlja prvi razgovor između žene i Paganinija.«¹⁷

Poput neprizorne glazbe Dragutina Savina i prizorne glazbe s radija, tako i *Rapsodija na Paganinijevu temu* Sergeja Rahmanjinova nosi unutarnji značenjski sloj. Između Alme i novinara mogla se razviti ljubav da između njih nije stao »zloduh« — drugi novinar (Antun Vrdoljak) koji je prijatelju sugerirao »svremeniju« metodu zavođenja. No znamo da se *Dies Irae* pojavljuje u H-8... u pravom smislu »Božjega gnjeva«: automobilske nesreće na autocesti. A u toj je nesreći Alma poginula jer se, ljuta na napasnog novinara, naslonila na prozor.

Prizorna iluzija i neprizorna realnost

Što se film više približava nesreći, pojave radijske glazbe postaju rjeđe, a na njihovo mjesto dolaze sve češći i agresivniji komentari Savinove neprizorne glazbe. Pritom je važno sjetiti se da je redatelj neprizornu glazbu u središnjemu filmskom dijelu posve povukao. No, suprotno od očekivanoga, radijska glazba, koja je time dobila prednost, nije poprimila funkciju zbližavanja sa zbiljom, nego se od nje udaljila u smjeru isticanja subjektivnih iluzija, želja i snova.

S druge strane, neprizorna glazba vezana je uz početak i završetak filma i — što je još važnije — glasove dvojice naratora koji s pozicije sveznajućih promatrača pripovijedaju događaj.¹⁸ Tako i neprizorna glazba zauzima položaj sveznajućega promatrača — ona je objektivna, jer upozorava na tragičan događaj o kojemu subjektivno orijentirani putnici nemaju pojma.

Razliku između subjektivne prizorne i objektivne neprizorne glazbe Michael Litle u zborniku *Film Sound* prebacio je na lingvističko područje:

»U Kuji (*Jeana Renoira*) pojavljuje se scena koja se sastoji od jednog kadra. Michel Simon brije se pokraj prozora pred kojim često slika. Zajedno sa zvukovima dvorišta čujemo i zvuk glasovira. U pozadini, na drugoj strani dvorišta, žena radi u kuhinji. Simon odlazi uzeti čisti ručnik... i vraća se zauzimajući malo drukčiji položaj pred prozorom. Sada možemo vidjeti drugi prozor u dvorištu. Tamo mala djevojčica svira glasovir... Budući da se zvuk i slika pojavljuju u istom kadru, možemo ih nazvati metonimičnim, kao u lingvistici. (...) Na drugom polu definicije 'organske uporabe glazbe', uz opisanu scenu mogli bismo staviti scenu bitke u Aleksandru Nevskom. U prijašnjem slučaju, glazba odgovara strukturi slike (nalazi se izvan kadra, u offu) i strukturi priče (lik čuje glazbu dok se brije). U slučaju Nevskoga, glazba ne funkcionira ni na jedan od dvaju načina; već prije kao komentar i kontrapunkt kompoziciji, pokretu i montaži scene bitke... Mogli bismo reći da je razlika između Renoirova korištenja zvuka u Kuji i Eisensteinova u Nevskom razlika između trenutno postignute iluzije i iluzije stvorene iz sintetskog dualizma. Tehnički, to je razlika između živoga i naknadno snimljena zvuka. Da više naglasimo strukturalnu kritiku, to je razlika između metonimije i metafore. Glasovir i čovjek koji se brije jedan su do drugoga, u susjedstvu, dok orkestar Prokofjeva stoji za svoj objekt, scenu bitke, na način metafore.«¹⁹

Michael Litle smatra tu uporabu glazbe ekspresionističkom te je primjenjuje na niz prizornih glazbi u Renoirovu *Pravilu igre*. Glazba koja u *Pravilu igre* najčešće dopire s radija, a ponekad s gramofonske ploče ili iz muzičkih kutijica, prema Litleu je metonimična. Litle također zapaža različita sredstva masovne komunikacije: nije, na primjer, slučajno što avijatičara koji ne želi biti slavan, Andréa Jurieuxa, na početku *Pravila igre* dočekuje gomila predvođena novinarkom. Novine su, ističe Litle, sredstvo masovne komunikacije, a u ovome je slučaju novinarka predstavnik mase.

U H-8... novine također imaju važnu ulogu: film je nadahnut događajem koji je objavljen kao novinska vijest, a u autobusu se voze dva novinara koji će postati svjedoci događaja. Osim toga, novine objavljuju i vijest o skandalu u bolnici koji će razotkriti doktora Šestana i izjednačiti ga s masom (glumac, koji mrzi liječnike jer su mu lošom operacijom uništili glasnice, komentira vijest riječima: »Jesam li ti rekao da su svi doktori jednaki?«).

Međutim, za razliku od radija, koji ima funkciju lagodna uljuljkivanja u svijet snova, novine su povezane s realnošću. Vijest iz novina smatra se apsolutnom istinom: na primjer, liječnikov sin zbog novinske vijesti potpuno gubi povjerenje u oca, koji mu je do tog trenutka bio najveći uzor. Novine, dakle, funkcioniraju kao razbijač iluzije. Prvi u tom smislu djeluje glumac, a i njegov je komentar razotkrivajući: »Uživam kada zlatna mladež gubi iluzije.« Dodani glazbeni komentar (violina solo) koji prati odlazak uplakana dječaka na prednje sjedalo (čime si i on potpisuje smrtnu presudu) izravno je povezan s deziluzioniranjem. Savinova je glazba, dakle, objektivna, deziluzionirajuća — djeluje poput metafore, za razliku od glazbe s radija koja je subjektivna, vezana uz iluzije i koja djeluje poput metonimije.

Finale

Likovi u H-8... posljednji će put biti obuhvaćeni iluzijom kada se na radiju začuje pjesma *Sretan put* Ljube Kuntarića. U tom trenutku otac dječaka Ivica i Mladena, gospodin Vučelić, kao začaran kreće na prednje sjedalo kako bi bolje čuo pjesmu koju su samo za njega naručili sinovi. No on ne zna da će ga radijska iluzija u obliku pjesme *Sretan put* odvesti u smrt (naposljetku, to putovanje uopće nije sretno). To ne zna ni glazba koja je mehanička. Uostalom, iluzija tu posljednji put zadire u realnost. Zbog toga je upravo ovdje iluzija na vrhuncu: čini se da su svi putnici sretni, a čak i naratori ko-

mentiraju: »Kako čovjeku malo treba da mu bude lijepo«, jer djevojčici je konačno prestala curiti krv iz nosa.

Iluziju naglo prekida glazbeni udar (*stinger*) koji je početak dugačka gudačeg tremola (tremolo je tipično glazbeno sredstvo za stvaranje osjećaja napetosti i neizvjesnosti u filmu) i sve nemirnijih komentara naratora. Oni čak sugeriraju likovima da se pomire, da se odmaknu od prozora, ali ih likovi — jasno — ne čuju. Nestanak glazbe pretapa se u zvuk motora (kako je Savinova glazba do sada funkcionirala umjesto ili paralelno s bukom motora, tako njezin nestanak i ne zapazamo). Šum motora bi, u maniri *musique concrète*, mogao čak funkcionirati i kao dio filmske partiture.

Ritamski puls koji se pojavljuje nakon kraćega razdoblja bez glazbe doživljava se s jedne strane kao logičan nastavak buke motora, a s druge strane kao početak odbrojavanja: jer ritam ide postojano i neumoljivo, poput kazaljki sata. Naratori hladno odbrojavaju preostalo vrijeme do trenutka nesreće.

Usljedit će još nekoliko komentara: naratori već nabrajaju imena onih koji za »nekoliko minuta više neće živjeti«, a Dragutin Savin ističe ih serijom *stingera*. Međutim, imena su pročitana jednoličnim glasom, pa se ne doimaju kao imena pojedinaca, nego kao imena nepoznatih ljudi iz nekog izvještaja. Pojedinci se gube u masi poginulih, a njihova imena navode se kao broj ili neznatan redak iz novina.

Dragutin Savin do kraja ustrajava na radikalnijim sredstvima glazbenog izražavanja: njegova je glazba izraz filmskoga realizma, ona gradi napetost, a da se uopće ne upušta u opis nesreće. Jedino što čini jest da u trenutku filmski skicirane nesreće (ni redatelj se ne upušta u opis) neumoljivi tremolo pretvara u isprekidanu zbrku čija uzlazna putanja prati »poludjelje« kretanje kazaljki sata i neobičnu montažu uspaničenih likova.

Na kraju ostaju samo snažan tritonski motiv, kiša i brisači autobusa. I ništa više.

Bilješke

- 1 Kovačević, Krešimir, »Kelemen, Milko«, u: *Muzička enciklopedija*, II, gl. ur. J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1963: 16.
- 2 O prijemu glazbe koju je ponudio *Muzički biennale* slikovito govori tekst Igora Mandića »Arsen Dedić — pjesnik na pozornici« u monografiji *Arsen*. Igor Mandić smatra da je prvi *Biennale*, održan u Zagrebu 1961, »drastično označio vrijeme rascjepa! Avangardna i eksperimentalna glazba, koja se čini sumnjivom čak i profesionalcima iz cehovskih krugova, šokantna je i nepristupačna melomanima iz širih slojeva ljubitelja muzike. Kad znamo da su ti slojevi, u stvari, tek dio kulturnjačke elite, onda možemo shvatiti koji je radikalni rez napravio taj prvi MBZ, rez koji ni do danas nije prestao krvariti.« (A. Dedić, *Arsen*, prir. I. Mandić, 1983: 10.)
- 3 Na primjer, Richard Wagner opere je pisao godinama, pomno razrađujući svaki detalj. U trenutku kada su se njegovi lajtmotivi počeli upotrebljavati u filmskoj glazbi (a lajtmotivi su bili samo jedna među brojnim komponentama Wagnerovih opera, koje je nerijetko resila filozofska misao i pokušaj da se filozofija prenese u glazbu), to najčešće više nisu bili lajtmotivi kako ih je zamislio Wagner. Njihovo pojednostavljivanje dovelo ih je do ruba banalnosti.
- 4 Filmska glazba, smatraju Eisler i Adorno, samo je još jedan oblik filmske samoreklame, koja sve elemente medija podređuje zahtjevima publike. Kako bi se ta reklama postigla, filmaši se koriste klišejom kao sredstvom koje im jamči primjereno ponašanje gledatelja. Uz pomoć (glazbenih i filmskih) klišeja producenti, redatelji i skladatelji manipuliraju gledateljskom percepcijom. Zato je zapravo apsurdno govoriti o ukusu publike koji producenti najčešće spominju kada skladateljima nameću određena (često nelogična) glazbena rješenja. Film se tako i putem glazbe pretvara u oblik zabave do krajnosti izmanipulirane mase. Ta zabava, dakako, nema veze s umjetnošću, ističu Eisler i Adorno.
- 5 »Kada govorimo o glazbi, ona mora biti »otvorena« za buku, koja se u nju mora moći integrirati. Funkcija šuma je dvostruka: s jedne je strane naturalističan, a s druge je dio same glazbe zbog efekta koji se najbolje može usporediti s akcentima udaraljkaških instrumenata.« (Eisler, Hanns, 1947: 102).
- 6 U »klasičnoj« glazbi »oslobođenje« disonance (odnosno, činjenica da se disonantni, »loše zvučeći« intervali i akordi ne moraju obvezno riješiti u konsonantne, »dobro zvučeće«) bilo prvi je korak prekida s tradicionalnim pravilima i normama. Slobodno baratanje svim intervalima i akordima postalo je premisom već početkom stoljeća, dok je, kao što vidimo, u (američku) filmsku glazbu uspjelo ući tek zahvalju-

- jući Bernardu Herrmannu potkraj pedesetih godina. Njegovi nasljednici, Alex North, Elmer Bernstein i Jerry Goldsmith, već posve drukčije postavljaju skladateljske odnose i vrlo se slobodno i inventivno koriste disonancama u skladu s potrebama filma.
- 7 Darby, William i DuBois, Jack, 1990: 348-349.
 - 8 Dragutin Savin (1915-1996) školovao se na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a usavršavao se kod Pietra Mascagnija u Rimu. Bio je direktor Opere u Osijeku i Opere u Splitu. Utemeljitelj je Annala komorne opere i baleta u Osijeku, a 1970. glazbeni je direktor Splitskog ljeta. Kao skladatelj filmske glazbe napisao je glazbu za sedam igranih filmova (većinom za redatelja Nikolu Tanhoferu), pet animirana, petnaest dokumentarnih i jedan reklamni film (vidi: Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana*, 94-102).
 - 9 Elektronska ili elektronička glazba definira se raznoliko, ali je važno da je proizvedena električnim putem. To znači da je mogu izvoditi elektronski instrumenti (poput telharmonija, *thérémina*, Martenotovih valova, električnih orgulja itd.). No izvorno se elektronička glazba odnosi samo na glazbu koja se proizvodi elektroničkim sredstvima kao što su sintetizator i prstenasti modulator« pa bi u tom smislu autentičniji bili proizvodi Študija za elektroničku glazbu u Kölnu s početka pedesetih (u tom studiju djelovali su Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert i drugi) gdje se glazba sastojala isključivo od titraja proizvedenih električnim generatorima. No općenito gledano, bit je elektronske glazbe da se »razlikuje od drugih po tome što njezine skladbe, fiksirane na vrpce, ne trebaju nikakvo posredovanje interpretata.« (Nikša Gligo, 1996: 65.)
 - 10 Premda revolucionarna s obzirom na stanje u hrvatskoj filmskoj glazbi, Savinova partitura *Plitvička jezera* izjalovljuje se kao pokušaj stvaranja elektronske glazbe. Naime, sam je film snimateljskih karakteristika: glazbu snimljenu na elektronsku vrpcu publika nije mogla doživjeti kao posebnu jer je još jednom, zajedno sa solistima i orkestrom, bila snimljena i izvedena s filmske vrpce. Da je ista glazba reproducirana s magnetofonske vrpce na koncertnom podiju, efekt i utjecaj na publiku bio bi posve drukčiji.
 - 11 »Premda Herrmann, u odnosu prema mnogim tradicionalnim i manjim holivudskim kompozitorima, nije bio skladatelj »velikih tema«, bio je sposoban stvoriti lirsku toplinu koju je povremeno dovodio do stupnja vrijedna divljenja. Uzimimo za primjer temu junakinje u *Jane Eyre*, romantičnu partituru za *Snjegove Kilimandžara*, i ljubavnu glazbu za *Tri Guliiverova svijeta*. U *Vrtoglavici*, kada »Scottie« (James Stewart) prvi put vidi Madeline (Kim Novak), čujemo verziju njezine teme koja kulminira u ljubavnoj sceni oživljene Madeline (Judy) i »Scottieja?« (Darby, William i DuBois, Jack, 1990: 364).
 - 12 U to je vrijeme Bernard Herrmann intenzivno surađivao s Alfredom Hitchcockom, a Dragutin Savin s Nikolom Tanhoferom.
 - 13 Motivi i teme koji se češće pojavljuju u filmskoj partituri obično se koriste kao lajtmotivi pa ih analitičar može brzo povezati s nekim likom, predmetom ili situacijom. I u H-8... i u *Psihu* tritonski motiv nema određeno mjesto pojavljivanja: u H-8..., čini se, upozorava na nesreću i služi kao komentar, a u *Psihu* se pojavljuje prije i poslije zločina, vezan je uz spominjanje Batesove majke, a prvi se put čuje u prizoru u sobi s punjenim pticama tijekom razgovora Normana i Marion o Normanovoj majci (za glazbu u filmu *Psiho* vidi: Paulus, Irena, 2002, *Brainstorming*, 16-22).
 - 14 Paralele glazbe u *Psihu* i H-8... višestruke su. Osim sličnih motiva (u špici H-8... pojavljuje se i kružni motiv koji podsjeća na glazbu u *Psihu* u sceni otkrića da Norman preodjeven u »majku« ubija svoje žrtve), moguće je pronaći slična glazbena rješenja sličnih situacija. Na primjer, uvodna scena H-8... pokazuje brisače s unutarnje (vozačeve) strane autobusa, a vani žestoko pada kiša. Savin tu niže male motive, ritamski ostinato i jednu lirsku temu, ali uvijek prati ritam kretanja brisača. Kada u *Psihu* Marion bježi s ukradenim novcem, u jednom se trenutku nađe u istoj situaciji: na autocesti, noću, počinje padati kiša i ona mora uključiti brisače. Bernard Herrmann također je odlučio da malim motivima (koji, međutim, nisu tako raznoliki kao Savinovi) prati ritam kretanja brisača.
 - 15 Za razliku od tradicionalne glazbe koja »rabi zvukove...«, konkretna glazba crpi svoju građu iz svih područja čujnog: iz europskih (i izvan-europskih) glazbala, iz izvanglazbenih izvora zvuka, iz prirodnih zvukova, iz električno proizvedenih šumova ili zvukova... Njenim se početkom smatra djelo *Études aux chemins de fer, aux Tourniquets, aux Casseroles*, koje je 1948. realizirao P. Schaeffer, pošto se duže vremena bavio ispitivanjem šumova... Eksperimenti koje je P. Schaeffer provodio sa šumovima doveli su ga 1948. na ideju da mijenja zvukove snimljene na gramofonsku ploču ili na magnetofonsku vrpcu. To je bilo polazište prvih eksperimenata s konkretnom glazbom.« (Gligo, 1996: 127).
 - 16 Iz toga proizlazi da je uloga pjesme *Sretan put* višestruka: ona je iracionalna (glazba dopire s radija, pa se ponaša mehanički i ignorantski s obzirom na neposrednost buduće nesreće), kontradiktivna (naglašavanjem očeve sreće zbog pjesme omeškava prirodu ceste, koju su do tada udaraljke isticale kao iznimno tvrdu), dramaturška (navodi Ivana Vukelića da se premjesti u prednji dio autobusa i pogine) i komentarska (baš ovom čovjeku i ovim ljudima važno je poželjeti sretan put jer će upravo njih zadesiti teška prometna nesreća).
 - 17 Osim što dijalog žene i Paganinija te pojam ljubavi asociraju na mogućnost povezivanja Alme i novinara, *Rapsodija na Paganinijevu temu*, zbog oblika teme s varijacijama povezuje prizornu i neprizornu glazbu. Dragutin Savin je, kao što smo već istaknuli, često koristio principom variranja pri oblikovanju partiture H-8... Citat: Barhoumieux, Serge, komentar gramofonske ploče *Rachmaninoff: Rhapsodie sur un thème de Paganini*, RCA Victor 535.001, Dynagroove, Le son du XX. Siecle.
 - 18 Prema nekim interpretacijama, dva su naratora zapravo dva novinara koji se voze u autobusu i koji su preživjeli nesreću.
 - 19 Litle, 1985: 313.

Literatura

- Barhoumieux, Serge, komentar gramofonske ploče *Rachmaninoff: Rhapsodie sur un thème de Paganini*, RCA Victor 535.001, Dynagroove, Le son du XX. Siecle
- Darby, William i DuBois, Jack, 1990, *American Film Music: Major composers, techniques, trends*, Jefferson-London: McFarland & Company
- Dedić, Arsen, *Arsen*, priredio Igor Mandić, Zagreb: Znanje
- Eisler, Hanns, 1947, *Composing for Films*, New York: Oxford University Press
- Gligo, Nikša, 1996, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska
- Gligo, Nikša, 1987, *Problemi nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: Indiana University Press
- Muzička enciklopedija*, ur. J. Andreis, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, sv. I (1958) i sv. II (1963)
- Litle, Michael, 1985, »The Sound Track of *Rules of the Game*«, u knj. *Film Sound: Theory and Practice*, ur. Elisabeth Weis, John Belton, New York: Columbia University Press, str. 312-322
- Paulus, Irena, 2002, *Brainstorming*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Moderna vremena
- Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski filmski savez
- Savin, Dragutin, *Plitvička jezera*, partitura za film Šime Šimatovića, rukopis
- Turković, Hrvoje, 1996, »Zvuk na filmu: sistematizacija pojmova«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 1996, 5: 80-86

Mato Kukuljica

Moralni i pravni aspekti čuvanja, zaštite i restauracije filmskoga gradiva

1. O ključnim trenucima u povijesti kinematografskog medija s aspekta dugotrajne pohrane i zaštite

Spoznaja o činjenici da filmski medij nije samo sredstvo umjetničkog izražavanja, već da je to medij koji ima značaj novoga povijesnog izvora,¹ nastao je odmah nakon njegova izuma 1896. godine, te su predložene mjere prikupljanja, osiguranja uvjeta i rada filmskih arhiva čiji je temeljni zadatak adekvatno čuvanje, sustavno provođenje mjera zaštite te iznalaženje mogućnosti zaštite filmskoga gradiva. To je otežavala činjenica da do kraja 1920-ih nije bilo moguće kopiranje filmske vrpce, što je otežavalo realizaciju ideje o pohrani jedne kopije u filmskom arhivu.²

Trebalo je proći skoro trideset godina da započnu konkretne akcije, da se započne s proučavanjem uvjeta dugotrajne pohrane tada nitratne filmske vrpce³ i iznalaženje novih rješenja u njezinoj zaštiti. Prvi veliki filmski arhiv koji se sustavno i stručno počeo baviti ovim problemom jest Britanski filmski institut, tj. Nacionalni filmski arhiv (*National Film Archive*) koji je djelovao u okviru ove institucije. Njegovi stručnjaci nastoje iznaći posebne načine čuvanja i pohrane nitratne filmske vrpce.⁴ Otkrićem filmske vrpce s acetatnom podlogom smatralo se da je konačno pronađena sigurna filmska vrpca (*safety film*) čija će trajnost biti daleko duža i s manjim brojem eksplozija i nesreća koje su zbile u mnogim zemljama, pa tako i u našoj.⁵



H-8... Nikole Tanhofer



H-8... Nikole Tanhofer

Bila je to još jedna velika zabluda u povijesti čuvanja i zaštite filmskoga gradiva. Filmska vrpca nije bila više lako zapaljiva — kad se zapali ona samo tinja — ali već 1955. godine⁶ počinju prva upozorenja na kiselu podlogu filmske vrpce, te na opasnost koja se krije u toj novostvorenoj vrpci i potrebi znanstvenog proučavanja primjerenih uvjeta pohrane. To je sve ubrzo zaboravljeno jer se ova vrpca lako kopirala.

Šezdesete i sedamdesete godine loše su godine za filmsko gradivo i problem trajne pohrane i zaštite filmskog gradiva jer glavna kompanija za proizvodnju filmske vrpce, Eastman Kodak iz Rochestera, proizvodi nestabilnu filmsku vrpcu koja već nakon deset godina gubi boju i dolazi do razgradnje emulzije. Ova moćna kompanija odmah se ograđuje i tvrdi da je rok trajanja filmske vrpce u boji petnaest godina. Tada se postavljaju i gotovo neostvarivi uvjeti trajne pohrane za gotovo sve arhive u svijetu — čuvanje filmske vrpce na -18 Celzijevih stupnjeva. Po tvrdnjama eksperata iz ove kompanije, u tim uvjetima najnižih temperatura zaustavlja se proces gubitka, dekompozicije boje. To nikada nije znanstveno dokazano.⁷

Prve temeljite akcije na istraživanju trajnosti filmske vrpce i uvjetima trajne pohrane europski filmski arhivi pokreću posebno intenzivno osnivanjem Europskog udruženja filmskih arhiva (ACE) 1997. godine, čija agilna predsjednica Gabrielle Claes, kao direktorica najveće i najvrjednije zbirke filmskoga gradiva suočena s pojavom »vinegar syndroma«⁸ u spremištima njezina arhiva, alarmira europsku javnost.

Osnivaju se stručna tijela, na primjer čuvena GAMMA grupa u kojoj predstavnici sedam najznačajnijih europskih filmskih arhiva, uz suradnju sa znanstvenim institutima specijaliziranim za istraživanje plastičnih masa (u Madridu, Manchesteru i Rochesteru), istražuju probleme kiselosti filmske vrpce, te utjecaj vlage na dugotrajnu pohranu filmske vrpce. Prvi rezultati objavljeni su na simpoziju u Madridu 1999, zatim u Londonu 2000, Parizu 2001, te u Bologni iste godine.⁹

2. Etički kodeks filmskih arhiva, Prag, travanj 1998.¹⁰

Velike američke filmske kompanije još su 1970-ih i 1980-ih godina započele sa zaštitom i restauracijom klasičnih djela filmske umjetnosti ili velikim komercijalnim projektima radi njihova daljnjeg korištenja. I pored izvrsnih uvjeta pohrane filmskoga gradiva i u njihovim spremištima zbog nestabilnosti filmske vrpce dolazi do dekompozicije, razgradnje boje (*Pet lakih komada, U vrelini noći, Amadeus* i dr.). U međuvremenu, iste kompanije započinju koristiti *software* i *hardware*, koji su služili za izradu specijalnih vizualnih efekata, posebno u seriji filmova *Ratovi zvijezda*. Enormni iznosi potrebni za cjelovitu provedbu digitalne restauracije (tri do pet milijuna američkih dolara), skupa oprema, dug vremenski period potreban za sve faze restauracije (skeniranje podataka s jednog kvadrata filmske vrpce u računalo, rad i korekcije u računalu kvadrat po kvadrat,¹¹ transfer svih informacija na filmsku vrpcu) zahtijevaju posebno obučene stručne timove. Zbog čestih izmjena *softwarea* i *hardwarea* koji su potrebni za digitalnu restauraciju filmskoga gradiva i navedenih razloga, europski i drugi arhivi u svijetu nisu mogli planirati primjenu digitalne restauracije. Europski filmski arhivi (Bologna, Bruxelles, Danski filmski institut, Švedski filmski institut i dr.) bave se posebnim tehnikama restauracije filmskoga gradiva nastaloj do 1930-ih godina uporabom raznih tehnika ručnoga bojenja. Ta vrsta restauracije dovedena je do savršenosti, što se moglo najbolje vidjeti na svečanoj prezentaciji restauriranoga filma *Napoleon* Abela Gancea (1927) u Londonu 2000. godine.¹²

Posljednjih nekoliko godina pojedine velike filmske arhivske institucije kupile su digitalnu tehnologiju (Švedski filmski institut i Danski filmski institut), kao i pojedine privatne tvrtke, pa smo svjedoci da se pojavljuju primjeri uspješne digitalne restauracije klasika europskog filma, kao što je na primjer *Metropolis* Fritza Langa (1927).

Europski filmski arhivi sve češće u svome temeljnom radu za zaštiti i restauraciji filmskoga gradiva dolaze u sukobe s američkim, ali i europskim vlasnicima prava na pojedine filmove. Problemi nastaju i kod dobivanja dozvole za korištenje, prikazivanje i restauraciju vrijednih filmskih djela, posebno iz razdoblja do 1945. godine. Producenti ne priznaju činjenicu da filmski arhivi čuvaju i zaštićuju filmove, koristeći svoje znanje u restauraciji, te na svaki način žele ograničiti korištenje filmskoga gradiva pohranjenog u filmskim arhivima. Neki slučajevi zaštite i restauracije filmskoga gradiva završili su na sudu (Belgija). Sud je presudio i zatražio da Belgijska kinoteka preda sav materijal i novo, restaurirano gradivo vlasniku prava (riječ je o francuskom producentu). Takva je odluka donesena i pored činjenice da je belgijska vla-

da platila složen i dug proces restauracije ovoga filmskog gradiva koje su u tom trenutku moglo restaurirati samo zahvaljujući vrsnim stručnjacima u Kraljevskoj kinoteci u Bruxellesu. Filmskom arhivu koji je provodio mjere zaštite i restauracije, koristio sredstva nadležnog ministarstva kulture — jer bila je riječ u skupom restauriranju filma iz pionirskog razdoblja rađenog raznim tehnikama ručnog bojenja — nisu priznata nikakva prava koja proizlaze iz ulaganja znanja, troškova dugogodišnjeg čuvanja navedenog materijala i sl.

Ovakvi slučajevi doveli su do potrebe izrade etičkog kodeksa koji bi definirao ulogu filmskih arhiva i njihove moralne i stručne obveze u zaštiti i restauraciji filmskoga gradiva. Rad na ovome temeljnom dokumentu u radu filmskih arhiva inicirao je David Francis iz *Kongresne knjižnice (Library of Congress)* iz Washingtona, koji je 1993. godine predložio potrebu izradbe ovakvog dokumenta kao prioriteta u radu stručnog tijela, koje je osnovano za promišljanje budućnosti djelovanja i usmjeravanja Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF). Njegova argumentacija polazila je od uvjerenja da je presudnije za rad određenoga filmskog arhiva da se pridržava temeljnih moralnih i stručnih načela u svom radu nego formalnih definicija u Statutu ovog Udruženja.

Za definiranje niza članaka i paragrafa ovog Kodeksa zaslužan je Ray Edmondson iz Nacionalnoga filmskog i zvučnog arhiva (*National Film and Sound Archive*) iz Canberre. Tijekom 1990-ih on je u svojim stručnim natpisima djelotvorno razvijao novu filozofiju arhiviranja audiovizualnih medija. Prvi nacrt izradio je Roger Smither iz Imperijalnoga ratnog muzeja, filmskog i videoarhiva u Londonu, kao opći tajnik Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF). Ovaj nacrt doručivan je u konzultacijama s ravnateljima niza europskih filmskih arhiva. 1995/1996. razmatran je s ravnateljicom Nizozemskoga filmskog muzeja iz Amsterdama Hoos Blotkamp, koja je bila predsjednik stručnog tijela, kao i s ravnateljicom Kraljevske kinoteke iz Bruxellesa, Gabrielle Claes.

Nacrt etičkog kodeksa razmatran je na zasebnoj sjednici Izvršnog komiteta FIAF-a zatim prezentiran na Generalnoj skupštini FIAF-a u Cartageni u Kolumbiji tijekom 1997. godine, uz niz pismenih i usmenih primjedbi. Konačna verzija uključila je sve ove prijedloge, i na kraju je tekst izrađen u konačnoj verziji u suradnji sa Clydeom Jeavonsom iz Nacionalnoga filmskog i televizijskog arhiva iz Londona.

Po prvi je put Nacrt etičkog kodeksa filmskih arhiva, nakon Kongresa FIAF-a u Kolumbiji (travanj 1997), cjelovitije razmatran među europskim filmskim arhivima na sastanku u Lisabonu u svibnju 1997, u nazočnosti predstavnika europskih filmskih arhiva, pravnih eksperata, predstavnika FIAF-a (filmskih arhiva), FIAPF-a (producersata), FIAD-a (distributera), FERA-e (filmskih autora) i drugih stručnjaka.¹³ Službeno je prihvaćen kao dokument FIAF-a na Općoj skupštini održanoj u travnju 1998. u Pragu.

Etički kodeks filmskih arhivista, za razliku od Etičkog kodeksa arhivista, ima još jednu funkciju: on je podloga i za nove pregovore s Udruženjem filmskih producenata (FIAPF), koji još uvijek u pregovorima s predstavnicima film-

sikh arhiva polaze od odrednica Sporazuma s FIAF-om iz 1971. godine. Taj Sporazum dovodi u pitanje budući rad filmskih arhiva u prikazivanju filmova iz vlastitih zbirki, zaštiti i restauraciji filmskoga gradiva.

Temeljne odrednice ovog nacrtu na kojem su radili, kao što je naznačeno, i predstavnici belgijskoga, nizozemskoga i portugalskoga filmskog arhiva, te Izvršnog komiteta FIAF-a, uz pomoć pravnih stručnjaka za audiovizualno gradivo, dobile su podršku ovog skupa. Zbog činjenice da je ovaj dokument polazište za promišljanje etičkog kodeksa u restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva, detaljno ću ga analizirati i iznijeti potrebne primjedbe i objašnjenja.

U *Preambuli* nacrtu Etičkog kodeksa utvrđuje se da su filmski arhivi »čuvari« svjetskoga filmskog naslijeđa te je njihova odgovornost da ga zaštite i prosljede budućim generacijama korisnika u što boljem tehničkom stanju i u nastojanju da se sačuva *integralnost svakoga pojedinog djela prema zamisli njihovih autora*.

Filmski arhivisti moraju *poštivati izvornost filmskoga gradiva* i dužni su *u svim postupcima zaštite poštivati temeljne karakteristike filmskog djela* (od formata nadalje). Filmski arhivisti učinit će sve što je potrebno da sva filmska djela budu dostupna zainteresiranim korisnicima za znanstvena istraživanja, obrazovnu aktivnost ili javno prikazivanje.

U poglavlju *Prava zbirki (The Rights of Collections)* utvrđuje se da će u svom radu filmski arhivisti uvijek poštivati *integralnost filmskog djela*, da neće podleći pritiscima bilo koje vrste cenzure, ili bilo kojega drugog pokušaja falsificiranja povijesti.

Filmski arhivisti nikada neće dovesti u pitanje potrebu dugotrajnih istraživanja s prvenstvenim ciljem zaštite i čuvanja filmskoga gradiva, a u svrhu komercijalnog korištenja. Odbit će dati dozvolu za korištenje filmskoga gradiva, *onemogućit će uporabu unikatnoga filmskog gradiva* (originalnog negativna, zamjenskog izvornog gradiva ili kopije) zbog rizika projiciranja ili druge vrste mogućeg oštećenja filmskog gradiva. Filmski arhivisti dužni su poduzeti sve potrebne mjere da bi se osigurali *najbolji uvjeti za trajnu pohranu filmskoga gradiva*.

Pri kopiranju filmskoga gradiva u zaštitne svrhe filmski arhivisti neće ni na koji način (montažom) dovesti u pitanje originalnost i temeljne karakteristike filmskog djela koje se umnaža. U okviru dostupnih tehničkih mogućnosti, novo filmsko gradivo nastalo fotografsko-kemijskim *postupkom restauracije bit će što točnija kopija (accurate replica) originalnoga filmskog gradiva*. Proces restauriranja i izbor tehničkih i tehnoloških metoda i postupaka, kao i estetski razlozi koji su prevagnuli u prihvaćanju istih, bit će istinito i potpuno dokumentirani.

Pri restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva filmski arhivisti nastojat će samo *nadomjestiti dijelove filmskog djela koji nedostaju*, odstraniti što je s vremenom dodano filmu, a ne pripada originalu, imajući na umu uvijek prirodu izvornog djela.

U prezentaciji filmskog djela filmske arhivske institucije nastojat će ostvariti što približnije *uvjete prikazivanja*, pri čemu će posebno voditi brigu o poštivanju brzine projiciranja i formata na kojem je izvorno djelo snimljeno.

Filmski arhivi *neće nepotrebno uništiti filmsko gradivo* ni u slučaju kad je isto restaurirano i zaštićeno. Kad god je moguće, s pravnog stajališta te i u cilju sigurnosti, istraživačima će omogućiti pregled filmskih kopija na nitratnoj podlozi sve dok su takve kopije uporabljive.

U poglavlju *Prava budućih generacija (The Rights of Future Generations)* ističe se svijest filmskih arhiva o odgovornosti da se sačuva filmsko gradivo za »vječnost«. Filmski arhivisti odupriet će se bilo kakvom pritisku da odstrane ili unište materijale u svojim filmskim zbirkama, bilo zbog pritiska unutar institucije ili onog koji bi mogao doći izvana, a u suprotnosti je s temeljnim arhivističkim postupcima prikupljanja, izlučivanja i trajne pohrane filmskoga gradiva.

Prema poglavlju *Prava stvaratelja (The Rights of Creators)*, filmski arhivi poštivat će prava autora, uključujući sve suradnike koji su omogućili nastanak pojedinoga filmskog djela. Spriječit će bilo koju vrstu manipulacije filmskim djelom koja bi devalvirala namjere njihovih autora. Ovo poglavlje bilo je u Nacrtu etičkog kodeksa predstavljenog na Općoj skupštini FIAF-a u Pragu, ali ga nema u konačnoj verziji teksta koji su dobile sve filmske arhivske institucije i osobno to smatram omaškom.

U poglavlju *Prava korištenja (Exploitation Rights)* filmski arhivisti su svjesni da materijal koji se nalazi na pohrani istodobno predstavlja komercijalno, ali i umjetničko »vlasništvo«, tj. vrijednost. U potpunosti će *poštivati nositelja autorskih prava (copyright owners)*, kao i drugih komercijalnih interesa. Dok ne isteknu takva prava, filmski arhivi neće ni na koji način prikazivati bilo koji naslov ili filmsko djelo radi zarade.

U skladu s ovim načelima pri prikazivanju filmskoga gradiva iz vlastitih filmskih zbirki, filmski arhivi će poštivati sljedeće uvjete:

- prikazivanje filmskoga gradiva održavat će se u obrazovne i šire kulturne svrhe,
- ni jedno prikazivanje neće se sukobljavati s komercijalnim korištenjem određenog filma,
- projekcije će se održavati u prostoru koji je u filmskom arhivu ili pod kontrolom filmskog arhiva, a prema uvjetima utvrđenim u ovom kodeksu,
- svako prikazivanje filma bit će nekomercijalno, a eventualno ostvarena financijska sredstva nastala prikazivanjem filmskoga gradiva po umanjenim cijenama ulaznica koristit će se u svrhe zaštite ili restauracije filmova a neće biti korištena u komercijalne svrhe bilo individualne, grupne, ili u korist određene organizacije.

Filmski arhivisti neće ni na koji način sudjelovati u transakcijama bilo glede prikazivanja ili nabavke filmskog gradiva, koje na bilo koji način dovodi u pitanje prava drugih ili dovodi u pitanje ugled njihove ili drugih filmskih arhiva.



Mia Oremović i Rudolf Kukić u filmu *H-8... N. Tanhofer*

U poglavlju *Prava kolega (Rights of Colleagues)* arhivisti vjeruju, i u skladu s tim djeluju, u *slobodno razmjenjivanje znanja i iskustva*, a u svrhu pomoći i podrške drugima i razvitku filmskog arhivskog ideala u čuvanju i zaštiti filmskog arhivskog gradiva. Uprave filmskih arhivskih institucija djelovat će u duhu suradnje, a ne natjecanja s kolegama arhivistima u vlastitim, ali i u srodnim institucijama.

Filmski arhivisti neće sudjelovati u davanju pogrešnih informacija, kao ni onemogućiti pristup do informacije koja se odnosi na njihovu zbirku ili područje istraživanja, osim u slučaju kad je u pitanju treća osoba ili strana.

Suradnja između filmskih arhiva i arhivista odnosi se na filmsko gradivo i programiranje, na način katalogiziranja, stvaranju filmografskih podataka, pripomoći u donošenju odluka oko zaštite i restauracije filmskoga gradiva, obrazovanja filmskih arhivista i slično.

Uporaba tuđih filmskih materijala bez prethodno dobivena odobrenja ili korištenje bez navođenja rezultata istraživanja i arhivskoga stručnog rada ozbiljno su kršenje profesionalnih standarda.

Filmski arhivi, čije filmske zbirke sadrže filmsko gradivo koje je izvorno nastalo ili se odnosi na drugu arhivsku insti-

tuciju, dužni su se obratiti navedenoj arhivskoj instituciji za sva pitanja uporabe takvoga filmskog gradiva, ukoliko nije dogovoreno drugačije, sporazumom o suradnji među tim arhivskim institucijama. To se odnosi na filmsko gradivo, bilo da je do njega određeni filmski arhiv došao izravno, razmjernom između dviju arhivskih institucija, ili je filmski arhiv došao u njegov posjed preko treće institucije. Sve navedene obveze odnose se na filmsko gradivo u izvornom obliku ili u obliku kopije koja se kani rabiti u svrhe prezentacije.

Filmski arhivi neće bez dopuštenja druge filmske arhivske institucije ili predstavnika arhivske institucije pokušati nabaviti ili na neki drugi način pribaviti filmsko gradivo ili filmske zbirke u drugoj zemlji članici FIAF-a, bez obzira da li je u posjedu privatnog imatelja ili određene institucije. Filmski arhivi ni na koji način neće se miješati ni djelovati u okviru filmske arhivske službe u drugoj zemlji.

U poglavlju *Osobno ponašanje (Personal Behaviour)* utvrđuje se da će filmski arhivi osigurati uvjete u kojima uprava filmske arhivske institucije neće ni na koji način djelovati protiv interesa svoje institucije, sudjelovati u projektima koji bi mogli biti konkurentni ili pak stvoriti konfliktnu situaciju u odnosu na vlastitu instituciju.

Bez odobrenja filmski arhivisti neće:

- stvarati vlastitu filmsku zbirku koja se preklapa s filmskom zbirkom institucije u kojoj djeluje,
- prihvatiti posao kao autor ili predstavnik u ime institucije, a za vlastitu dobit,
- prihvatiti suradnju u instituciji ili poduzeću koje opskrbljuje njegovu instituciju ili kupuje usluge (proizvođači filma), a u svrhu stjecanja financijske dobiti,
- sudjelovati u grupi čiji je cilj ostvariti aktivnosti koje su u suprotnosti s interesima institucije ili Međunarodnog udruženja filmskih arhiva.

Kad filmski arhivist ima odobrenje institucije za angažiranje u određenim aktivnostima izvan institucije, uvijek mora biti jasno je li određena aktivnost poduzeta u privatne ili službene svrhe. Filmski arhivist neće u osobne svrhe prisvojiti rezultate rada ili rabiti sredstva (knjige, filmove, videovrpce) iz vlastite institucije ukoliko to ne dopuštaju unutrašnja pravila o organizaciji institucije.

Filmski arhivi i filmski arhivisti budno će pratiti razvitak filmskog arhivskog pokreta da bi se osigurali standardi utvrđeni ovim Kodeksom, a u cilju njegove rigorozne provedbe i čuvanja ugleda međunarodnog udruženja. Kad se utvrdi slučaj kojim se krši Etički kodeks, oni će procedurom predviđenom u Statutu FIAF-a poduzeti adekvatne mjere i pokrenuti postupak.

3. Primjedbe na predloženi i usvojeni Etički kodeks filmskih arhiva

Primjedbe na predloženi i usvojeni Etički kodeks filmskih arhiva (FIAF-a) mogu se sažeti na sljedeće:

1. Konačni tekst Etičkog kodeksa djeluje suviše usmjeren prema trenutnim problemima u odnosima filmskih arhiva i producenata. Jasno su formulirane obveze filmskih arhiva i arhivista, ali *izostale su obveze producenata, kao i obveze autora da brinu o filmskim djelima* i u tom pogledu dadu potrebnu podršku filmskim arhivima koji nastoje, najčešće uz pomoć države i drugih donacija, zaštititi filmsku baštinu, kao dijela ukupnoga kulturnog naslijeđa.
2. *Inzistiranje na integralnosti filmskih djela* ili dokumentarnih zapisa uvijek je bio i bit će temeljni zadatak filmskih i drugih arhiva ali u nekoliko poglavlja pridaje mu se posebna važnost. Najveća opasnost od uništenja arhivskih dokumenata je u područjima koji su u *zemljama izloženim ratnim sukobima, na udaru velikih katastrofa* (požari, poplave, potresi i dr.), *a ne treba zanemariti ni promjene društvenih sustava*. Informacija o stanju filmskih arhiva u zemljama tranzicije, istočnim zemljama i afričkim zemljama u kojima se vode ratni sukobi u Međunarodnom udruženju filmskih arhiva nema, pa je i ovaj Kodeks u tom dijelu manjkav.
3. Zbog nedovoljnih financijskih sredstava upravo u tim zemljama podjednako veliku opasnost predstavlja *ugroženost filmskoga gradiva od fizičkog uništenja*, i to velikog dijela nacionalnih zbirki, zbog neadekvatnih uvjeta trajne pohrane (velike količine filmskoga gradiva na nitratnoj podlozi, proces gubljenja boje kod filmske vrpce u boji, te sindroma vin-

skog octa — acetatna podloga kod crno-bijele filmske vrpce). Imat ćemo sačuvana integralna filmska djela, samo što na filmskoj vrpici više neće biti ni boje ni cjelovitih slikovnih i zvučnih zapisa.

4. Poglavlje »Obveze prema budućim generacijama« zapravo nema pravih smjernica ni ideja kako zajedničkim naporima moćnih udruženja producenata (FIAPF) i filmskih autora (FERA) ostvariti zajednički cilj očuvanja filmskog naslijeđa za budućnost. Ostaje deklarativna obveza filmskih arhiva koji su, posebice u malim zemljama te u zemljama tranzicije, nemoćni ostvarivati osnovne zadatke čuvanja i zaštite filmskoga gradiva bez podrške države. U ovom se poglavlju u ostvarivanju ovog zadatka uopće ne spominju, kao jednako odgovorni sudionici u ovoj povijesnoj zadaći, producenati i autori.¹⁴

4. Etički kodeks u zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva (prijedlog)

Iako su prvi koraci u zaštiti i restauraciji filmskoga gradiva učinjeni sredinom 1950-ih, potrebno je još jedanput naglasiti da se restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva prišlo s temeljitim pripremama, razrađenom metodologijom i cjelovitim poznavanjem ciljeva tek početkom 1970-ih, a o punoj restauraciji možemo govoriti tek u posljednjih petnaestak godina. Uporaba digitalne restauracije sveukupno bilježi petnaest godina postojanja. Iako su ove nove discipline u trajnoj zaštiti filmskoga gradiva jako zakašnjele, bile su neizbježne jer filmsko arhivsko gradivo stalno nameće nove probleme i traži rješenja koja će produžiti život ovoga krhkog i nestabilnog medija.

Pojava novih tehnologija, ali i metode u rekonstrukciji filmskoga gradiva traže adekvatne odgovore i kodificiranje određenih postupaka i metoda, i u prvi plan ističu moralni aspekt ukupne djelatnosti filmskih arhivista na zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva.

Manipulacija ovim elektronskim tehnologijama koje su otvorile neograničene mogućnosti intervencija u slikovni i zvučni zapis, odluka pojedinih producenata da potpuno omalovaže autorsku zadanost i dovršenost određenoga filmskog djela, u najočiglednijem obliku je došla do izražaja u nizu pokušaja da se crno-bijelim filmovima doda boja iako su izvorno snimljeni na crno-bijeloj filmskoj vrpici. Tome možemo pridodati i pokušaje određenih producenta kuća u SAD-u da ozvuče filmove iz nijemog razdoblja američke kinematografije. Primjeri su slučaj s ozvučavanjem filmova Rudolfa Valentina, te nedavan slučaj obojene verzije filma *Casablanca* Michaela Curtiza (1942).

Pored činjenice da je u Sjedinjenima Američkim Državama, zahvaljujući jakim osobnostima pojedinih filmskih redatelja (Steven Spielberg, Martin Scorsese) koji su ustali u obranu zaštite izvornosti i autorstva filmskih djela i u tu svrhu osnovali Komisiju za zaštitu izvornosti filmskih djela, do danas nije se pojavio pokušaj utvrđivanja osnovnih normi pri zaštiti i restauraciji, ali i komercijalnoj eksploataciji filmskoga gradiva. Nitko se nije prihvatio rada na izradbi kodeksa koji bi onemogućio ovakve slučajeve, ali istodobno i kodificirao

otvorena pitanja i dileme u zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva.

Koliko je to težak zadatak najbolje pokazuje Etički kodeks filmskih arhivista koji je više kodeks pun pažljivo diplomatski formuliranih rečenica, da ne bi došlo do sukoba ovog Udruženja s moćnim Udruženjem filmskih proizvođača filma (FIAPF). Ne postoje prava filmskih arhiva koji čuvaju određeno filmsko gradivo ponekad, u velikim filmskim zbirakama, i preko pedeset godina bez ikakve nadoknade od strane producenta ni za troškove pohrane ili poduzetih mjera zaštite i restauracije. Tako je iz konačne verzije Etičkog kodeksa izbačeno poglavlje u kojem je stajalo: da filmski arhivi mogu slobodno razmjenjivati filmsko gradivo koje trajno pohranjuju i to na temelju neosporne činjenice da je to zajedničko dobro (*common heritage*) s drugim arhivskim institucijama.

Poznato je da je Europska konvencija o zaštiti audiovizualnog naslijeđa 1996. godine u Budimpešti na Ministarskoj konferenciji Vijeća Europe osporena od strane Velike Britanije i Nizozemske¹⁵ zbog uvođenja zakonske obveze (*legal deposit*), tj. pohranjivanja originalnih negativa slikovnog i zvučnog zapisa i nove kvalitetne kopije svakog novoproducenog filma u nacionalnome filmskom arhivu. Predaja originalnog negativa slike i zvučnog zapisa te proširivanje mjera zaštite i na televizijske arhive bilo je nešto što očigledno producenti u moćnim kinematografijama neće i ne žele prihvatiti za duže vrijeme.

Već u Etičkom kodeksu filmskih arhiva možemo naći naznake pojedinih ulomaka i dijelova članaka koji bi mogli biti dijelom Etičkog kodeksa zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmskoga gradiva. Uz navedene dijelove dodao sam i potrebna objašnjenja ili naglaske koji u tim odlomcima Etičkog kodeksa nedostaju kad je riječ o usredotočenju pažnje na restauraciju i rekonstrukciju filmskoga gradiva.

1. U poglavlju »Prava budućih generacija« (*The Rights of Future Generations*) ističe se svijest filmskih arhiva, za razliku od proizvođača filma i drugih imatelja filmskog gradiva, o odgovornosti da se filmsko gradivo sačuva za budućnost, za »vječnost.«

2. Temeljno stajalište u Preambuli Etičkog kodeksa filmskih arhivista utvrđuje da filmski arhivisti moraju *poštivati originalnost filmskoga gradiva* i dužni su postupcima zaštite i restauracije filmskoga gradiva poštivati temeljne karakteristike svakoga filmskog djela u svojoj filmskoj zbirci.

3. U poglavlju »Prava zbirki« (*The Rights of Collections*) utvrđuje se da će filmski arhivisti u svom radu uvijek *poštivati integralnost filmskog djela*, neće podleći pritiscima bilo koje vrste, bilo političke, cenzure ili bilo kojeg drugog pokušaja falsificiranja povijesti.

4. *Filmski arhivisti neće nikada odustati od dugotrajnih istraživanja* čiji je prvenstveni cilj zaštita i trajna pohrana filmskog gradiva nasuprot trenutnim komercijalnim interesima i potrebama producenata.

5. Filmski arhivisti su dužni poduzeti sve potrebne mjere da bi se osigurali *najbolji uvjeti za trajnu pohranu filmskog gradiva*.

6. Pri korištenju originalnog negativa i drugih zamjenskih izvornih materijala u svrhu zaštite, filmski arhivisti neće ni na koji način dovesti u pitanje originalnost i temeljne karakteristike filmskog djela koje se restaurira, a zatim umnaža. U okviru dostupnih tehničkih i tehnoloških mogućnosti, novo filmsko gradivo nastalo fotokemijskim postupkom restauracije ili uporabom digitalne tehnologije bit će što točnija kopija originalnoga filmskog gradiva.

7. *Proces restauracije* i izbor tehničkih i tehnoloških metoda i postupaka, kao i estetski razlozi koji su prevagnuli u donošenju konačnih odluka, *bit će istinito i cjelovito dokumentirani*.

8. Pri restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva filmski arhivist i filmski restaurator nastojat će samo *nadomjestiti ili zamijeniti dijelove filmskoga gradiva koji nedostaju* ili su teško oštećeni. Odstranit će ono što je s vremenom dodano filmskom djelu raznim laboratorijskim postupcima (ukopirane nečistoće, mehanička oštećenja, ogrebotine i sl.), ili korištenjem originalnog filmskog gradiva u slikovnom i zvučnom zapisu a ne pripada originalnom negativu, kao ni ton negativu određenog filmskog djela. Pri tome uvijek će imati na umu prirodu originalnoga filmskog djela.

9. Filmski arhivi neće nepotrebno uništiti originalne negativne ni gradivo na nitratnoj podlozi bez obzira što je restaurirano, zaštićeno i nalazi se na sigurnosnoj ili novoj filmskoj vrpici. *Originalni negativni čuvaju se kao artefakti* do trenutka dok se iz njih mogu iščitavati potrebne informacije o filmskom djelu. Nakon potpunog gubitka boje ili potpunog uništenja zbog *vinegar sindroma* ili gljivica, originalni negativi se moraju uništiti jer dovode u opasnost ostalo filmsko gradivo koje se nalazi na trajnoj pohrani.

10. U prezentaciji filmskoga gradiva filmske arhivske institucije nastojat će ostvariti što sličnije uvjete prikazivanja u skladu s vremenom kad je određeno filmsko djelo snimljeno, pri čemu će posebnu brigu voditi o *poštivanju brzine projiciranja i formata* na kojemu je izvorno filmsko djelo snimljeno.

Novi članci koje treba uključiti u cjelovito sagledavanje problema kodificiranja problema zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmskog gradiva:

11. U restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva, filmski arhivi *konzultirat će žive autore filmskog djela* (posebno redatelja i direktora fotografije), te laboratorijske stručnjake koji su radili na obradi originalnog negativa slike i zvučnog zapisa.

12. Filmski arhivisti neće *nikada dopustiti uporabu zamjenskog izvornoga filmskog gradiva (interpozitiva ili dublpozitiva) u svrhu filmske projekcije*.

13. Filmski arhivi *neće dopustiti uporabu originalnog negativa ukoliko se nalazi u opasnosti od teškog oštećenja ili su prekršeni standardi korištenja originalnog negativa*. Dozvolit će njegovo korištenje nakon postupka restauriranja i rekon-



Rudolf Kukić i Mia Oremović u filmu *H-8... N. Tanhofer*

strukcije samo za izradbu interpozitiva ili dubl pozitiva uz nazočnost i kontrolu čitava laboratorijskog procesa.

14. Filmski arhivisti, pod pritiskom primjene novih digitalnih medija u metodama zaštite i restauracije, moraju preuzeti odgovornost i donositi odluke koje su usko povezane s temeljnim arhivskim načelima zaštite i restauracije, ali i estetskim načelima koji zadiru u pitanje autentičnosti filmskog djela. Na primjer: na području zvučnog zapisa neće dopustiti transformaciju monooptičkoga zvučnog zapisa iz 1930-ih u stereofonski Dolby Digital sustav 21. stoljeća.

15. Pri restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva potrebno je sačuvati tragove prošlosti, »patinu« artefakata, tj. vremena i tehničkih mogućnosti u kojima je određen film snimljen. Neprirодно je gledati filmsko ostvarenje s početka stoljeća bez ijedne ogrebotine jer su nakon digitalne restauracije odstranjena sva mehanička, ukopirana oštećenja s originalne filmske vrpce. Na taj način filmska djela gube autentičnost, a to se odnosi i na zvučni zapis.

16. Filmski arhivi već su sada muzeji kinematografskog medija i gledateljima moraju omogućiti da dožive istinsko kinematografsko iskustvo, tj. ambijent u kojemu je određen film nastao ali i prikazivan. To znači određeni nijemi film mora imati živu glazbenu pratnju uz poštivanje već spomenutih standarda projekcije.

17. U novoj digitalnoj restauraciji filmskoga gradiva filmski arhivist više nema kontrolu nad čitavim procesom restauracije i teško može utjecati i na pojedine faze tog procesa jer glavnu ulogu preuzima specijalist-operator na računalnoj opremi. Filmski arhivisti u ovoj fazi nedostupnosti nove tehnologije nisu u stanju formulirati precizne upute zbog nepoznavanja novog medija i time se dovodi u pitanje vjerodostojnost digitalne restauracije.¹⁶ Rezultat digitalne restauracije nužno je bliži simulaciji koja nije adekvatna sačuvanom originalnom negativu ili drugome sačuvanom arhivskom artefaktu.

18. *Potrebno je u restauraciju filmskoga gradiva unijeti više znanstvenog pristupa nazočnog pri restauriranju likovnih djela.*

O točki 18 rječito svjedoči primjer restauriranja Vermeero-
vih slika u Nizozemskoj, u kojem sudjeluju ravnopravno
svjetski ugledni restauratori, povjesničari umjetnosti, institu-
ti za atomsku i molekularnu fiziku, priznati istraživački cen-
tri pojedinih fakulteta kemijskih znanosti, instituti za pri-
mjenu X-zraka. Bez tako dobivenih složenih i temeljitih ana-
liza velikog broja stručnjaka značajnih za svaki aspekt resta-
uracije likovnog djela (difrakcijske analize uz uporabu X-
zraka, analiza kemijskog sastava boja, ultraljubičaste zrake i
fotografski snimci, uporaba Beta radiografije i sl.), nema ni
donošenja stručno utemeljenih i konačnih odluka u postup-
cima restauriranja. To su usvojeni standardi pri restauraciji
likovnih djela.

U kontekstu rečenoga, u mnogim filmskim arhivima ne po-
stoje ni mikroskopi.¹⁷

Sudjelovanje velikog broja povjesničara umjetnosti u resta-
uraciji pojedinih likovnih djela ukazuje na dugu tradiciju te
djelatnosti, ali i interes povjesničara umjetnosti za cjeloviti
aspekt restauracije likovne baštine. Restauracija likovnih
djela postaje dijelom sveučilišnih studija diljem svijeta. Pro-
blemi restauracije filmskoga gradiva ili povijest filmske teh-
nologije nisu nazočni kao kolegij ni na jednom sveučilištu u
svijetu.

19. *Svaki filmski arhiv mora imati precizno utvrđenu dugo-
ročnu politiku zaštite i restauracije filmskoga gradiva.*

20. *Pored nacionalne filmske zbirke, jednakom pažnjom po-
trebno je zaštititi i restaurirati filmsko gradivo europskoga i
svjetskoga filmskog naslijeđa.*

21. Restauracija filmskoga gradiva, osim programiranja,
izradbe godišnjih programa i osiguranja financijskih sredsta-
va, traži i estetsku nadgradnju koja se temelji na poznavanju
povijesti svjetskog i nacionalnog filma. To su preduvjeti za
uspješno utvrđivanje prioriteta i pravodobno donošenje odl-
uka o primjeni adekvatnih metoda i postupaka u restaura-
ciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva.

22. U slučaju kad je nemoguće utvrditi sve elemente za pre-
ciznu rekonstrukciju određenoga filmskog djela, potrebno je
čitav postupak uraditi na način da se kasnije u daljnjim istra-
živanjima može intervenirati u filmsko gradivo bez nanoše-



Pero Kvrčić i Marija Kohn u filmu *H-8... N. Tanhofer*

nja štete ili skraćivanja filmske vrpce stvaranjem spojica između pojedinih dijelova. Dijelove filma koji nedostaju najbolje je obilježiti blank vrpcom.

Ovaj prijedlog segmenata iz područja zaštite filmskoga gradiva, koji bi trebali biti sastavnim dijelom stručnih i moralnih načela u zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji filmskoga gradiva, ubrzo će postati predmetom rasprave stručnih i ekspertnih grupa Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), kao i Europskog udruženja filmskih arhiva (ACE) jer filmski arhivi u Europi osjećaju veliki pritisak američkih producenata koji ne priznaju nikakva prava europskim filmskim arhivima na pohranjeno filmsko gradivo. U pojedinim slučajevima dovode u pitanje i mogućnost nekomercijalnog prikazivanja pohranjenih filmova u kinodvoranama filmskih arhiva, kao i pravo restauracije pohranjena filmskog gradiva.

Europski filmski arhivi izradili su i nova Opća načela pohrane filmskoga gradiva (prihvaćena na sjednici Izvršnog odbora u San Sebastianu, u rujnu 1999) koji bi trebali pomoći pojedinim nacionalnim filmskim arhivima, ali i Udruženju, u daljnjim pregovorima s predstavnicima američkih kompanija, posebice s predstavnicima nositelja producerskih i vlasničkih prava (FIAPF i Hollywood Classics u Londonu).

Već je američki redatelj Woody Allen u svom filmu *Zelig* iz 1984. godine dalekovidno pokazao da može intervenirati u slikovni zapis kako želi, tako da se u povijesnim dokumentarnim zapisima pojavljuje uz Hitlera. To relativiziranje povijesti, ali i vjerodostojnosti filmskog zapisa u odnosu na današnji razvitak digitalne tehnologije djeluje kao duhovita dosjetka. Novostvoreni elektronski mediji pokazuju da je već sada, nakon novih filmova iz serijala *Ratovi zvijezda* Georzea Lucasa, moguće snimiti film bez glumaca, tako da ga se ubaci u računalni program i zapravo snimi film bez njegova fizičkog sudjelovanja. Prostor za manipulacije filmskim djelima postaje neograničen. Filmski arhivisti ne samo da se ne raduju ovim novim dostignućima, već su suočeni nestajanjem medija filma, njegove infrastrukture, mogućnosti restauracije i zaštite filmskoga gradiva u njegovu izvornom obliku.

Ako i jest sudbina filmskih arhiva da čuvaju muzejske artefakte — što će filmska vrpca uskoro biti — filmska umjetnost i medij filma zaslužili su isti odnos i dugovječnost, kao i druge umjetnosti. Ako netko za stotinu godina bude želio vidjeti *Amarcord* Federica Fellinija (1973) ili *Sedmi pečat* Ingmara Bergmana (1956), oni moraju biti prikazani u istome kontekstu u kojem su prvotno prikazani: a to znači na istoj projekcijskoj tehnici, na filmskoj vrpici u kinodvorani.

Nadam se da se neće oko 2010. godine dogoditi s filmskim gradivom isto što se dogodilo na prijelazu iz nijemog filma u zvučni (krajem 1920-ih) ili na prijelazu s filmske vrpce s nitratnom podlogom na filmsku vrpcu s acetatnom podlogom (početkom 1950-ih); u oba slučaja dogodilo se uništenje velikoga dijela svjetske filmske baštine. Etički kodeks filmskih arhivista u tom pogledu nedostatan je, bez vizije budućnosti koja je već započela stvaranjem djela koja su svojoj temeljnoj prirodi vrlo malo filmska. Jesu pokretne slike, ali nastale elektronskim putem u računalima. Ne postoji

suprotstavljenost između ovih dvaju potpuno različitih medija; potreban je suživot, a u sadašnjem trenutku filmsko gradivo treba pomoć elektronskih medija da bi preživjelo.

Dugotrajne i nepopravljive posljedice za trajnu zaštitu filmskoga gradiva nastat će ako velike američke kompanije koje imaju monopol na svjetskom tržištu u svim elementima nastanka filmskog djela (od filmske vrpce, filmskih laboratorija, proizvodnje filmske opreme, najma kinodvorana, distribucije), u jednom trenutku odluče da im je filmska vrpca neprofitna roba, nepotrebna, a filmska infrastruktura preskupa, te dovedu u pitanje opstanak medija koji je obilježio 20. stoljeće u svim njegovim temeljnim oblicima društvenog života.

Ta odluka koja dovodi u pitanje opstanak velikog dijela svjetskoga filmskog naslijeđa morala bi se donijeti ne samo na razini velikih korporacija koje razmišljaju isključivo s aspekta isplativosti i profita određenih tehnologija, već i na razini regionalnih interesa (Europska unija, na primjer), stručnih udruga koje djeluju pod okriljem UNESCO-a i vode globalnu brigu o zaštiti ukupnog kulturnog naslijeđa.

Za sada nismo uništili inkunabule, iako ima takvih »tehničkih ideja« u glavama pojedinih ljudi i u našoj zemlji, koji bi sve arhive rado »oslobodili« klasičnog arhivskog i filmskoga gradiva, a knjižnice knjiga, jer se sve to može zgusnuti (kompimirati) na racionalnije u uporabljivije elektronske medije, a pri tome je argument ogromna ušteda državnih sredstava. Nadam se da takve ideje neće nikada zaživjeti u zbilji i da ćemo znati sačuvati kulturno naslijeđe, pa time i filmsku baštinu za generacije koje dolaze koje će s jednakom pažnjom čitati ili listati knjige Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, Marcela Prousta ili Miroslava Krležu, gledati originalne slike flamanske škole, velikih španjolskih slikara ili francuskih impresionista. A kad je o filmskoj umjetnosti riječ, s interesom pratiti i iščitavati ideje, stilska obilježja, autorske postupke u filmskim djelima nastalim u okrilju ekspresionizma, francuskoga poetskog realizma, neorealizma i drugih škola i pravaca. Bez takvog promišljanja kontinuiteta u prijenosu i nastajanju kulturnog naslijeđa, i to u obliku osiguranja uvjeta za dugotrajan život originalnih djela, bez obzira na koje se područje kulturnog naslijeđa odnose, a ne samo informacija o njima, ukupan život i budućnost neće osigurati cjelovit civilizacijski slijed. Bit će to krnja, ogoljena i fragmentarna slika naše prošlosti i sadašnjosti.

U tom pogledu treba nadograđivati sva moralna i pravna načela usmjerena slobodi pojedinca koji tako osviješten u ostvarenim »slobodama« bez ostatka doživljava i slobodu ostvarenih umjetničkih dostignuća koja neće robovati određenim tehnološkim dostignućima. Čovjek trećeg milenija bez sačuvane ukupne memorije i kulturnog i civilizacijskog naslijeđa nema cjelovite i humano usmjerene budućnosti. Morat će prihvatiti mnoga nova ograničenja uvjetovana globalizacijom svijeta na tehnološkoj razini, što neizbježno vodi ograničavanju njegove osobne slobode, izbora posebno kad je riječ o kulturnom aspektu. Otvoreno je i pomalo zastrašujuće pitanje što će se u bliskoj budućnosti dogoditi s mnogim područjima umjetnosti i ukupnim načinom života.

Zagledamo li se u neposrednu budućnost, navedena etička načela manjkava su, suviše opterećena sadašnjim praktičnim problemima, bez vizije za budućnost koja je već zapo-

čela. Od nečega treba započeti i dobro da je taj iskorak učinjen barem na početku ovog stoljeća, kad to nije učinjeno prije.

Bilješke

- Boleslaw Matuszewski, *Novi povijesni izvor: film i historija*, Institut za film, Beograd 1987.
- U pravnom reguliranju temeljnih dokumenata iz domene zaštite filmskog naslijeđa tek 1980. godine na svojoj Općoj skupštini održanoj u Beogradu, UNESCO donosi Preporuku o potrebi trajne pohrane i zaštite filmskoga gradiva. Tada se po prvi put za film da bi se razlikovao od drugih umjetnosti (prvenstveno fotografije) predlaže i prihvaća pojam »pokretne slike« (*moving images*) čime se film razlikuje od statičnoga fotografskog medija. Pojam pokretne slike toliko je širok da uključuje i nove elektronske medije, a ne samo filmski medij.
- Poznato je da stalno emitira dušični dioksid što stvara velike poteškoće u trajnoj pohrani. Nitratna vrpca, posebno nakon 50 godina postojanja, pokazuje karakteristike sve veće zapaljivosti a pri zapaljenju ima karakter eksplozije jer se oslobađa kisik i gotovo je nemoguće ugasiti započeti požar. U mnogim zemljama došlo je do velikih eksplozija i uništenja dragocjenoga filmskog gradiva.
- I danas se pri posjetu Gettyjevu centru za restauraciju filmskoga gradiva, oko 80 kilometara izvan Londona, mogu vidjeti ta »stara« spremišta Nacionalnoga filmskog arhiva za čuvanje nitratne filmske vrpce s početka 1930-ih godina, u kojima su pojedine stalaže za čuvanje nitratne filmske vrpce odvojene betonskim zidovima da u slučaju eksplozije ne dođe do uništenja kompletnog spremišta, te da se stigne spriječiti i lokalizirati požar na jedan segment spremišta. To sam spremište osobno posjetio za vrijeme Kongresa FIAF-a u Londonu 2000. godine ljubaznošću domaćina. I danas služe istoj svrsi i istodobno su dokaz nastojanja tadašnjih filmskih arhivista na čuvanju, zaštiti ove osjetljive filmske vrpce. Danas se sigurnost dugotrajne pohrane filmskog gradiva postiže sustavima odvodnje dušičnog dioksida i snižavanjem temperature čuvanja nitratne vrpce na 5 stupnjeva C i 30% RV vlage.
- Eksplozija spremišta nitratnih filmova 1936. godine na Dolcu u središtu Zagreba u kojoj su vjerojatno nestali i mnogi hrvatski dugometražni igrani te kratkometražni filmovi.
- Prema usmenom izlaganju gospodina Michaela Frienda (Simpozij o restauraciji filmskoga gradiva u Pragu, travanj 1998), tada u funkciji voditelja projekta zaštite i restauracije u Arhivu Američke filmske akademije na Beverly Hillsu.
- Pojedini filmski arhivi vraćaju se ponovno problemu »zamrzavanja filmske vrpce« radi zaustavljanja procesa gubitka boje i drugih vrsta degradacija filmske vrpce. U lipnju 2004. u okviru Kongresa FIAF-a u Helsinkiju moglo se posjetiti i vidjeti novoizgrađeno spremište u sredini granitne stijene na 100 metara dubine. To je projekt Finskoga nacionalnog filmskog arhiva (*Suomen Elokuva Arkisto*). Navedena spremišta za dugotrajnu pohranu filmskoga gradiva u dubokoj stijeni ispod morske površine uz pomoć hlađenja morskom vodom osiguravaju čuvanje filmskoga gradiva na -5 stupnjeva C i 25% vlage. Kakve će biti posljedice za filmski vrpca vidjet ćemo. Čitav sustav hlađenja ide iz dubine mora u zaljevu u Helsinkiju. Ovakav sustav čuvanja filmskoga gradiva stvara velike probleme kod korištenja filmske vrpce. Traži izgradnju posebnih komora za privođenje filmske vrpce na radnu temperaturu. U prvoj fazi filmska vrpca mora stajati 24 sata da bi došla do 10 stupnjeva C, zatim slijedećih 24 sata da bi se adaptirala do radne temperature od 20 stupnjeva C itd. Poznate su i neke druge metode bržeg dovođenja zaleđene filmske vrpce na radnu temperaturu.
- Sve ove projekte treba uzeti s mjerom opreza jer emulzija položena na filmsku bazu je životinjskog porijekla, vrlo je osjetljiva na nagle promjene temperature i vlage.
- Kad se otvori filmska kutija u kojoj je filmska vrpca s povećanim stupnjem kiselosti osjeti se miris vinskog octa, pa je ova pojava tako nazvana u stručnoj literaturi i filmskoj arhivskoj praksi.
- Kao preventivna metoda na temelju znanstvenih istraživanja predlaže se arhivima čuvanje filmske vrpce na temperaturama od 0 do 5 stupnjeva C s najviše 25% vlage. Ustanovljeno je da spuštanje temperature i vlage u spremištu dovodi do smanjena razine kiselosti u pohranjenoj filmskoj vrpci.
- Etički kodeks službeno je potpisan između FIAF-a (glavni tajnik Roger Smither) i Španjolske kinoteke (direktor Jose Maria Prado), kao domaćina Generalne skupštine FIAF-a u Madridu, travanj 1999.
- Film prosječnog trajanja od 90 minuta ima 129 000 kvadrata koji svaki treba ujednačiti. Ako se u jednom kvadratu vrše određene korekcije one se moraju konzekventno provesti u svim kvadratima, posebno kad je riječ o pojačanju ili dodavanju jedne boje, promjeni gustoće slike, kontrasta i sl.
- Svečana prezentacija restauriranog filma Abela Gancea *Napoleon*, remek djela filmske umjetnosti koji je nastao korištenjem u to vrijeme svih poznatih tehnika ručnog bojenja (viražiranje, toniranje i druge kombinacije) uz nazočnost velikana europskog filma Sir Richarda Attenborougha, bio je kulturni događaj u Londonu. Ova svečanost održana je u slavnoj višenamjenskoj dvorani Albert Hall uz tisuće uzvanika i delegata FIAF-a. Ovaj izuzetno težak i uspješan zadatak na restauraciji ovog složenog djela obavili su filmski restauratori iz Europe pod vodstvom Britanskoga filmskog instituta, a glavni restaurator bio je priznati restaurator Joao Socrates De Oliveira, tehnički rukovoditelj ove ugledne institucije a zatim i Tehničke komisije FIAF-a.
- Kukuljica, Mato: Nove europske inicijative u filmskoj arhivskoj pravnoj praksi, *Arhivski vjesnik*, 1997, str. 119-138.
- U svibnju 1999. godine sve arhivske institucije, članice Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), dobile su na potpis Etički kodeks i to u dvama primjercima; originali se čuvaju u tajništvu Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (Bruxelles), a druga kopija u svakom arhivu.
- Prihvaćena je tek 2001. godine, a u ime Ministarstva kulture sudjelovao sam u njezinu konačnom uobličavanju i usvajanju. Ovi sporni dijelovi usvojeni su pa je konačno prihvaćen *legal deposit* kao obveza producenata i uvoznika filma te provođenja mjera zaštite i na gradivu pohranjenom u televizijskim arhivima. Hrvatska je *legal deposit* ugradila kao prva europska zemlja u Zakon o kinematografiji 1976. godine, a ova obveza kao i obveza uvoznika da predaju nacionalnome filmskom arhivu (Hrvatskoj kinoteci) jednu kopiju svakog uvezenog filma osnažena je i u Zakonu o arhivskom gradivu i arhivima iz 1997. godine.
- Meyer, Mark-Paul, *Ethics of Archive Film Restoration using New Technology*, Image Technology, rujan 1996, str. 10-12.
- Meyer, Mark-Paul: Etički problemi u digitalnoj restauraciji filmskog gradiva, Nizozemski filmski muzej, Amsterdam, izlaganje na Simpoziju u Strasbourgu, rujan 1998. godine.

Literatura i izvori

1.1. Enciklopedije, knjige, priručnici, rukopisi

- Archiving the Audiovisual Heritage*, I-II, FIAF, FIAT, Berlin 1987, Ottawa 1992.
- Arhivistički standardi i postupci Državnog arhiva Quebec*, Quebec 1993 (grupa autora), prijevod Hrvatskoga državnog arhiva, Zagreb 1994.
- Bowser, Eilen-Kuiper, John: *A Handbook for Film Archives*, FIAF, Garland Publishing, New York-London 1991.
- Brandi, Cesare: *Teoria de Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963.
- FIAF Statistical Survey*, Federation Internationale des Archives du film, Bruxelles, 1995.
- Brown, Harold: *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, FIAF, Preservation Commission, 1980.
- FIAF Statistical Survey*, Federation Internationale des Archives du film, Bruxelles, 1995.
- Kukuljica, Mato: *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 2004.
- Preservation and Restoration of Moving Images and Sound*, FIAF, Preservation Commission, 1986.
- The Book of Film Care*, Eastman Kodak, Rochester — New York 1992.
- Matuszewski, Boleslaw: *Novi povijesni izvor, Film i istorija*, Institut za film, Beograd 1987.
- Tutti i Colori del Mondo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1998 (zbornik radova)
- ### 1.2. Znanstveni, stručni radovi i prethodna priopćenja
- Borde, Raymond: *Krhka umjetnost*, UNESCO Glasnik, 1984.
- Brown, Harold: *Methods of Copying Tinted, Toned and Stencil-Coloured films for Preservation and Presentation (a discussion paper)*, FIAF Preservation Commission, 21. siječnja 1993, str. 1-6.
- Farinelli, Gian Luca: *The Documentation of Cinematographic Restoration*, simpozij, Prag, 26. travnja 1998., usmeno izlaganje.
- Friend, Michael: *Specificity of Film and Effects of Digital Restoration*, simpozij, Prag, 26. travnja 1998, str. 67-70.
- Friend, Michael: *Film/Digital/Film*, Journal of Film Preservation, broj 50, 1995.
- Graff, Werner: *What do you get from scanning a film? Digitalizing Film: Win or Loose?*, simpozij, Strasbourg, 13. rujna 1998, usmeno izlaganje.
- Kukuljica, Mato: *Novine u pravnom reguliranju zaštite audiovizualnog gradiva*, Arhivski vjesnik, 1995, god. 38, str. 101-113.
- Kukuljica, Mato: *Nove elektronske tehnologije — pomoć u restauriranju filmskog gradiva*, Hrvatski filmski ljetopis, 2001, god. 7, br. 26, str. 132-151.
- Manvell, Roger: *Archives and Film Preservation*, The International Encyclopedia of Film, London 1972, str. 78-79.
- Meyer, Mark-Paul: *Ethics of Archive Film Restoration using New Technology*, Image Technology, rujna 1996, str. 10-12.
- Meyer, Mark-Paul: *Film Restoration using Digital Technologies*, Journal of Film Preservation, FIAF, broj 57, prosinac 1998, str. 33-36.
- Meyer, Mark-Paul: *Etički problemi u digitalnoj restauraciji filmskog gradiva*, simpozij, Strasbourg, rujna 1998, usmeno izlaganje.
- Orhal, Bengt: *Digital Feature Film Restoration in Sweden*, simpozij Strasbourg, 13. rujna 1998, usmeno izlaganje.
- Paini, Dominique: *A Modern Art of Ruins*, Journal of Film Preservation, FIAF, Bruxelles, broj 54, 1997, str. 16-20.
- Patalas, Enno: *On »Wild« Restoration, or Running a Minor Cinematheque*, Journal of Film Preservation, broj 56, 1998.
- Plachzug, Walter: *Automatic Film Restoration*, simpozij, Prag, 24. travnja 1998, usmeno izlaganje.
- Read, Paul: *Digital Restoration of Archive Film Images*, Image Technology, rujna 1996, str. 4-9.
- Robley, Les Paul: *Attack of the Vinegar Syndrome*, American Cinematographer, lipanj 1996, str. 111.
- The Effects and Prevention of Vinegar Syndrome*, grupa autora, Journal of Imaging, Science and Technology, Volume 38, Number 3, May/June 1994, str. 249-261.
- ### 1.3. Zakoni, preporuke, konvencije, izvješća, standardi
- American National Standard for Imaging Media — Processed Safety Photographic Films-Storage (Proposed ANSI Standard), National Association of Photographic Manufacturers, February, 1994.
- Etički kodeks arhivista, CIA, Peking, 1996, prijevod i komentar Mala knjižnica Arhivskog vjesnika, Hrvatski državni arhiv 1997.
- Etički kodeks (filmskih arhivista), FIAF, Prag 1998.
- Konvencija o zaštiti europskog audiovizualnog naslijeđa, Vijeće Europe, 2001.
- Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, General Conference of UNESCO, Beograd 1980.
- Reglement general concernant le depot fiduciaire de copies de films dans les cinemateques, Federation Internationale des Associations de Producteurs de Films, Paris 1971.
- Statut Međunarodnog udruženja filmskih arhiva, FIAF, Bruxelles 1993, 2001.
- Statut Europskog udruženja filmskih arhiva, ACE, Amsterdam 1998.
- Zakon o arhivskom gradivu i arhivima, Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1997.

Siniša Jurčić

Estonska kinematografija ili — čini li vam se sve ovo poznatim?

Prije nekog vremena na našoj se nacionalnoj televiziji pojavila još jedna reportaža o Estoniji. U toj stanovništvom malenoj zemlji, jedna kartica zamijenila je sve identifikacijske kartice koje moramo nositi kako bismo se predstavili u banci, pošti ili nekoj od ostalih institucija. Ukratko — jednom karticom možete se voziti u autobusu, plaćati račune i, jasno — ići u kino.

Službeno je ime države — Republika Estonija, površinom je veća od 45 tisuća četvornih kilometara na kojima obitava oko milijun i pol ljudi, od toga trećina u glavnom gradu Tallinnu. Službeni je jezik estonski i pripada u onu skupinu jezika koja se naziva ugrofinskom, ali se u zemlji govore i ruski, njemački, finski... prema redoslijedu osvajača koji su harali tom najsjevernijom od baltičkih zemalja i ostajali, te postali manjinom u toj mladoj republici u sastavu Europske Unije.

Zaintrigirali su me odnosi unutar estonske kinematografije jer mi se učinila egzemplarnom za malu zemlju u kojoj nema previše novca, nije bilo pametna sustava raspodjele toga novca te su im predstojale integracije u europske filmske fondove i krenuo sam u istraživanje.

Prvo što svakako treba spomenuti, nakon što se podrobnije prouče dokumenti koji su sastavni dio smjernica o razvoju estonske kinematografije, jest postojanje Estonske filmske fundacije, ustanove koju je 1997. osnovala vlada, kao neovisno tijelo za financiranje filmske industrije. Nakon prvih nekoliko godina postojanja, u kojima je bilo dosta kriza i preispitivanja, ta je fundacija u posljednjih nekoliko godina iskristalizirala svoje ciljeve i zadaće. Kao najvažniji su ciljevi postavljeni opstanak domaćeg filma, oživljavanje filmske proizvodnje te upoznavanje svijeta s estonskom kinematografijom. Razdoblje 1999-2001. uzima se kao definitivno doba tranzicije, jer je, kao rezultat kaotična sustava financiranja, došlo do toga da 2000. nije proizveden ni jedan dugometražni igrani film. Do sljedeće godine situacija je račišćena i već je te godine došlo ne samo do produkcije nego i do prvih velikih koprodukcija na europskoj razini — *The Heart of The Bear*, koji je režirao Arvo Iho, koprodukcija Estonije (Faama Film, Cumulus Project), Rusije (Lenfilm), Češke (Fama 92) i Njemačke (Manfred Durniok Production). Drugi je dugometražni igrani film te godine bio *Good Hands* u režiji Peetera Simma, koprodukcija Estonije (Alfilm) i Letonije (Studio F.O.R.M.A.).

U estonskoj kinematografiji pozicija mezimca pripada animiranom filmu. Prvi je crtić odavde poslan u svijet prije više od sedamdeset godina, a imena kao što su Priit Pärn ili njegov nasljednik Priit Tender poznata su svim ljubiteljima animacije. Neke od njihovih filmova imali smo prilike gledati na našem Animafestu, a *Frank and Wendy*, njihov najnoviji uradak, gostovao je na reviji dugometražnih animiranih filmova u Zagrebu ove jeseni. Animacija se radi u svim oblicima, i lutkarska i klasična, a novije generacije prelaze i na digitalnu.

Svakako je potrebno spomenuti način na koji se estonski film integrirao u europski audio-vizualni pejzaž. Premda su budžeti kojima raspolažu maleni, Estonija je zemlja u kojoj ćete pronaći dobro educirane profesionalce svih kategorija, pa joj nije trebalo dugo da započne suradnju na svim razinama, od filmske produkcije do one festivalske i najvažnije — suradnje na regionalnoj razini.

Fundacija je odgovorna i za estonsko članstvo u europskim audio-vizualnim organizacijama kao što su Eureka Audiovisual i European Audiovisual Observatory (EAO), a u sklopu suradnje unutar druge navedene potpisan je i ugovor o suradnji s mrežom LUMIERE, elektronskom bazom podataka koja je i najmlađa inicijativa EAO-a. Od prošle je godine Estonija i dio Eurimagesa te se aktivno koristi sredstvima iz programa MEDIA Plus Europske Unije. Rezultat toga je, prema riječima prvoga čovjeka fundacije Martina Aadamsooa, da su »gotovo pola od trideset dokumentarnih filmova predviđenih za produkciju 2006. — koprodukcije... i premda su u pitanju dokumentarci, obično rađeni za domaću publiku, čini se da se naša mala nacija prilagodila povećano multikulturalnom tržištu u koje se svi pomalo uključujemo.«

Nakon pristupanja programu MEDIA Plus Europske Unije 2002. taj je fond financijski pomogao produkciju šrsto estonskih filmskih projekata samo u prvoj polovici 2003. godine.



Revolucija svinja

Ono što je posebno potaknulo razvoj kinematografije na ovom području bilo je osnivanje koprodukcijske platforme pod imenom Baltic Films. Započeta u studenom 2000, platforma je namijenjena efikasnijoj promociji, razvoju i prodaji filmova s područja triju baltičkih republika. Nakon te platforme potpisan je i ugovor sa sličnom regionalnom inicijativom pod imenom Scandinavian Films u veljači 2001. u Berlinu.

Estonska filmska fundacija

Estonsku filmsku fundaciju (EFF) osnovala je 1997. estonska vlada kao pravnu, ali i privatnu ustanovu s ovim zadaćama:

- financiranje estonske filmske produkcije,
- uspostavljanje i razvoj međunarodne filmskih kontakata,
- promocija estonskih filmova na domaćem i stranom tržištu,
- profesionalna potpora na području edukacije estonskih filmskih i audio-vizualnih profesionalaca,
- kreiranje i održavanje filmske baze estonskog filma.

EFF se financira iz državnoga budžeta i ove je godine za to predviđen iznos od 44,5 milijuna estonskih kruna (2,85 milijuna eura). Sredstva su utrošena na produkciju dugometražnih igranih, animiranih, kratkih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova.

Strategija

1. Glavna svrha

- Glavna je svrha fundacije kreiranje uvjeta za razvoj nacionalne filmske kulture.
- EFF podupire profesionalnu filmsku produkciju u Estoniji.
- EFF teži analizi i rješavanju problema u estonskoj filmskoj produkciji.
- EFF posebno teži unapređivanju predodžbe estonskom filmu u zemlji i svijetu.

2. Ciljne skupine

- Postojeća i potencijalna publika estonskog filma.
- Estonski filmski profesionalci.
- Kulturne organizacije i pojedinci.

3. Glavne vrijednosti

Glavna je zadaća fundacije kreiranje vrijednosti za ciljne grupe.

Profesionalizacija filmske produkcije

EFF svojim dotacijama podupire profesionalizam i visoku kvalitetu estonske filmske produkcije te vjeruje da podupiranjem profesionalnih filmskih produkcija poboljšava predodžbe filmske kulture u ciljnim skupinama.

Fleksibilnost

EFF je prilagodljiva kad je riječ o prihvaćanju onoga što se događa na području međunarodne audio-vizualne kulture i dugoročno planira promjene na tom području.

Suradnja i uspostavljanje kontakata

EFF vjeruje da otvorenost, želja za suradnjom i spremnost na razvoj kontakata na različitim područjima može pozitivno utjecati na ostvarivanje glavne svrhe, te pomoći u osiguravanju dodatnih novčanih prinosa za razvoj i produkciju filma.

Kreativnost

EFF podupire inovativne i originalne ideje te ih pomaže realizirati.

Usmjerenost budućnosti

Posebna je pozornost usmjerena postdiplomskom školovanju estonskih filmskih djelatnika. Zadaća je sačuvati i unaprijediti znanje profesionalaca. EFF želi unaprijediti i opću filmsku kulturu te omogućiti stjecanje znanja iz filmske kulture svojim ciljnim skupinama.

4. Operacionalizacija

Glavne su aktivnosti na tom području:

1. Financiranje profesionalne filmske produkcije. S obzirom na kriterije vrijednosti i mogućnosti razvoja na međunarodnom filmskom tržištu, prioritet je EFF financiranje projekata koji imaju međunarodni potencijal.

Prednost će biti dana razvoju ili produkciji dugometražnih filmskih projekata, istodobno održavajući ravnotežu ostalih filmskih kategorija.

Oko 80 posto sredstava namijenjenih igranom filmu distribuirat će se na produkciju tri dugometražna igrana filma godišnje, različitih žanrova. Isto vrijedi i za dodatni novac koji fundacija nabavi.

2. Rad na molbama za financiranje i analizama projekata.

EFF uspostavlja čvrste odrednice natječaja kako bi se pomoglo i onima koji apliciraju i onima koji donose odluke da bolje sagledaju moguće rizike rada na projektu i osiguraju njihovu uspješnu realizaciju. EFF će u obzir uzeti jedino one projekte koji u realizaciju uključuju timove profesionalaca koji imaju iskustva u filmskoj produkciji. Prednost će biti dana projektima koji su kadri predvidjeti plan distribucije filma i ciljne skupine. EFF će ocijeniti projekte prema postavljenim kriterijima.

3. Povećanje financijskih sredstava.

Jedan je od prioriteta fundacije savjetodavna uloga filmskim profesionalcima, kroz aktivnosti promocije, a kako bi se našla dodatna sredstva za financiranje filmske proizvodnje. Fundacija će razraditi akcijski plan kako bi kreirala i razvila suradnju s ovim ciljnim skupinama:

— Međunarodne organizacije

Kreiranje uvjeta za moguće koprodukcijske projekte s filmskim profesionalcima iz drugih zemalja te pronalaženje dodatnoga novca putem suradnje s međunarodnim organizacijama.

— Državne i lokalne vlasti

Cilj je povećanje udjela iz državnog budžeta, te pronalaženje dodatnih prinosa na regionalnoj razini, suradnjom s lokalnim vlastima.

— Estonske poslovne kompanije

Cilj je doprinosi poslovnog sektora kao financijsaša posredovanjem ciljanih fondova, te kreiranje povoljne infrastrukture, u suradnji s bankama.

— TV-kanali u Estoniji

Cilj je obostrano korisna suradnja s televizijskim kanalima koji već postoje kao mreža distribucije te partner u filmskoj produkciji.

— Sponzorstva i donacije

U ovoj je kategoriji cilj pronalaženje dodatnih financijskih sredstava.

5. Popularizacija estonske filmske kulture

Prioritet je fundacije interes publike za estonski film. EFF podupire uključivanje estonskih filmskih produkcija u međunarodnu distribucijsku mrežu, posebno u mrežu međunarodnih filmskih festivala i tržišta.

Posebna je uloga dodijeljena poboljšanju imidža estonskoga filma unutar lokalne distribucijske mreže, cilj je unaprijediti kvalitetu kinodvorana inicijativama usmjerene na državne institucije i lokalne vlasti.

6. Trening i edukacija filmskih profesionalaca

Prioritet je poduprijeti postdiplomsko školovanje te u razvoj estonskoga filma uključiti što više iskusnih filmskih profesionalaca iz svijeta. EFF sudjeluje u raspravama koje se vode o temi državnih potreba za visokim školovanjem u filmskoj industriji.

7. Razvojna strategija

Glavni prioritet i aktivnost fundacije ostaje podrška filmskoj produkciji.

Stupnjevi razvoja fundacije

1. Reorganizacija menadžmenta fundacije u skladu s postojećom strategijom, uz uključivanje pravnih i ekonomskih savjetnika.
2. Motivacija prema projektima koji osiguravaju pozitivne rezultate i proučavanje kriterija filmske publike s gledišta publike.
3. Usmjeravanje razvoja filmske edukacije.

Povijest estonskoga filma

Estonska je kinematografija u pravom smislu nastala 1960-ih, u doba relativne liberalizacije. Filmovi su se snimali i ranije, dapače prvi je film nastao 1912, no kreativni je rad na tom području bio rijedak, i vremenski i kvalitativno, te se uglavnom temeljio na radovima Johannesa Pääsuke i Konstantina Märska. Paradoksalno je, ali istinito, da su se prvi pravi profesionalci okupili oko studija Tallinnfilm nakon ruske okupacije.

Tijekom devedeset godina postojanja estonska je kinematografija bila slobodna od državnog utjecaja samo prvih dvadeset i posljednjih deset godina, iako valja naglasiti da su i posljednjih deset godina filmaši financijski potpuno ovisni o državnoj potpori, jedina je razlika u tome da se država više ideološki ne miješa u njihov rad.



Revolucija svinja

Za prvih dvadeset godina 20. stoljeća, dok je Estonija pripadala Ruskom Carstvu, te postigavši nezavisnost nakon Prvoga svjetskog rata i rata za nezavisnost, potom 1920-ih i 1930-ih godina, filmske kronike i povijesne filmove producirali su filmski entuzijasti — sitni trgovci i amateri-snimatelji. Skromno je tržište brzo ugasilo njihove pokušaje. Dolazak zvučnoga filma dodatno je povećao filmske budžete a i podigao razinu estetskih zahtjeva.

Polu stoljeća u vagonu državne propagande, 1936-1988.

Osnovana 1931, fundacija Estonski kulturni film pretvorena je u državnu ustanovu već 1936. godine. Jedan od voditelja Državnog propagandnog ureda postao je prvi predsjednik uprave. S obzirom na zakon, državni je filmski studio morao osiguravati filmske kronike koje su propagirale državnu politiku za sva kina u zemlji. Filmovi su slavili uspješne napore na izgradnji mlade nacije i države. Ta vrsta propagande nikako nije pomogla konsolidaciji mlade nacije, osim što nije ostajalo nimalo novca za produkciju zvučnih igranih filmova.

Nakon što je Sovjetski Savez anektirao Estoniju, u Tallinnu je 1941. osnovana državna kinematografska propagandna institucija nazvana Estonski studio za proizvodnju filmskih kronika. Za njemačke okupacije u Drugom svjetskom ratu stvari su se preokrenule i Tallinn je počeo proizvoditi filmske kronike o junačkoj borbi Velike Njemačke za *Ostland Woche*, koji je bio smješten u Rigi.

Nakon rata Studio za proizvodnju filmskih kronika Tallinn opet je imao pune ruke posla u staljinističkoj propagandi.

Za početak produkcije standardnih dugometražnih filmova uzima se godina 1955, za vladavine Nikite Hruščova. Kinematografiju je u to doba nadzirala država i ona je uglavnom služila u propagandne svrhe. Moskovski komitet za kinematografiju (Goskino) osiguravao je novac za produkciju, ali je zadržavao sva prava na odluke o filmu, što je vrijedilo i za

animirani film. Nadzor sadržaja u estonskim filmskim kronikama bio je povjeren poslušnim lokalnim vođama.

Prosječni je budžet za igrani film bio 300 000 rubalja, što je u ono doba bila velika svota s obzirom na prosječnu mjesečnu plaću od 150 rubalja, tako da je trošak filma iznosio godišnju plaću za 165 osoba. Uspoređujući današnje troškove, uz današnju potpuno drukčiju strukturu troškova, estonski bi igrani film trebao koštati 556 677 eura.

Od Perestrojke do nezavisnosti: kraj ministra za kinematografiju, dolazak producenta, 1988-1993.

U želji da reorganizira strukturu, vrh estonske SSR je 1988. ukinuo Kinematografski komitet i prepustio sve poslove s područja kulture novoosnovanom Kulturnom komitetu. Nestaje cenzure umjetnosti. Državni ured za cenzuru Glavlit ugašen je 1990. i otad u Estoniji ne postoji državna cenzura. Osnivaju se prvi privatni filmski studiji: Eesti Kultuurfilm (Estonski kulturni film, 1988), Estofilm (1989) i Freyja Film (1990). No njihove su aktivnosti uglavnom na margini.

Iz čiste navike, država je nastavila financirati studio Tallinnfilm u kojem je postojeće vodstvo zadržalo kompletnu filmsku produkciju kako bi se nadzirala kretanja u tom području. Studio je funkcionirao prema modelu ostalih tvornica podređenih diktatu Moskve, osim što se počeo suočavati s potpuno drukčijom situacijom. Kulturne su politike u razdoblju od 1992. do 1995. bile pod nadzorom Ministarstva kulture i školstva. Već od 1993. financiranje ustanova zamijenjeno je financiranjem individualnih projekata. Aplikacije pripremane za prezentaciju Ministarstvu otvorile su potrebu za novim poslom — poslom producenta. Ministar je osnovao vijeće koje se sastojalo od filmaša koji su morali proučiti aplikacije za financijsku pomoć. Kandidati su se tom vijeću predlagali od strane filmskih udruženja. Vijeće je bilo podložno reizboru svake dvije godine. Na taj je način financiranje filmske produkcije napokon došlo u ruke filmskih radnika, kao što je to u Skandinaviji od 1960-ih. U siječnju 1996. Ministarstvo je podijeljeno, ali ta podjela nije donijela ništa nova u načelima podjele državnoga novca u filmskoj industriji. Količina dodijeljena novca rasla je s godinama. Tako je već 1996. sposoban lobi povisio dotacije filmu za pedeset posto. Kulturni fond koji je postojao u predratnoj Estoniji obnovljen je 1994; sada se tri posto poreza na alkoholna pića i duhan izravno slijeva u donacije kulturi. Kako bi se uvelo reda u taj sustav, osnovano je osam fundacija, od kojih je za financiranje filma zadužena Kulturna fundacija za audio-vizualnu umjetnost. Kandidate za fundaciju predlažu filmska udruženja, a potvrđuje ih ministar kulture.

Estonski film također podupiru, u nešto manjem opsegu, Fundacija za estonsku nacionalnu kulturu te Fundacija Otvorena Estonija. Kao novitet koji se uvodi od 1993. novac se doznajuće producentima, što postaje novi fenomen cjelokupne estonske filmske industrije. Posljednji dugometražni igrani film koji je producirala državna kompanija Tallinnfilm bila je koprodukcija *Vatrena voda* (*Tulivesi*, 1994), dok je posljednja filmska kronika tada već privatizirana Tallinnfilma napravljena 1998.

Od 1996. distribuciju kvalitetnih filmova i organizaciju filmskih događanja podupiru distribucijske komisije ministarstva kulture. Ta se komisija sastoji od filmskih kritičara i novinara. Velik dio potpore troši se na kopije estonskih filmova.

Tablica 1 prikazuje iznose državnih filmskih poticaja.

Vrsta državnog poticaja	Ministarstvo kulture	Kulturni fond	Estonska filmska fundacija
Godina	EUR	EUR	EUR
1998.	126.923	528.285	1.128.718
1999.	126.923	366.734	1.241.667
2000.	240.918	528.462	1.241.667
2001.	319.487	550.256	1.241.667
2002.	293.590	550.256	2.201.115
2003.	357.692	576.923	2.201.115

Estonska filmska fundacija postaje realnost, 1997-2005.

Vlada je 8. svibnja 1997. poduprla odluku o osnivanju Estonske filmske fundacije (EFF). Fundacija je započela s radom već 25. lipnja iste godine te naslijedila prostor i materijal još državne kompanije Tallinnfilm. U odluci o osnivanju stoji: »*Namjera je Fundacije potpora nacionalnoj filmskoj kulturi.*« Komisiji koja je stalno rasla brojem članova trebalo je više od godine dana kako bi iskristalizirala optimalnu odluku o osnivanju. Neizbježnost uspostavljanja filmskog instituta prema skandinavskom modelu bila je očita još prije deset godina. Fundacija je registrirana u komercijalnom registru od 28. kolovoza 1997. U skladu s odlukom o osnivanju podjela novca povjerena je komisiji koja se sastoji od pet stručnjaka. Njih odabire vijeće Fundacije, koje se sastoji od sedam članova.

Novac se počeo dodjeljivati na drugi način, isprva kao novac za produkciju, poslije i za razvoj i istraživanje teme. Svaka je produkcijska aplikacija podijeljena u trinaest dijelova, koji daju pojedinosti o svakom projektu — od ekonomskih izračuna, operativnoga plana, podataka o redatelju i producentu. Kako bi se zorno sagledala ekonomska isplativost, producent mora pokazati financijsku solventnost. Od producenta se zahtijeva i datum početka distribucije filma.

Tijekom prve godine, Fundacija još nije imala svoj budžet, nego se koristila budžetom Ministarstva kulture. Budžet joj je dodijeljen 1998. i otad se svi ugovori sastavljaju između Fundacije i producenata, uz fiksne dužnosti s obiju strana. Kriteriji izbora uključuju pitanje izbora teme, generalne postavke projekta, dramaturgiju, audio-vizualni pristup, atraktivnost i realan budžet. Te je godine ponuđeno 98 projekata, od kojih je 55 i financirano: sedam novih igranih i deset koji su već bili producirani, tri nova crtana filma, dva lutkarska crtana već u produkciji, te trinaest novih dokumentaraca i četiri poluzavršena. Financirano je i dodatnih šesnaest projekata koji nisu izravno povezani s filmskom produkcijom: festivali, dokument *Progutaj* (*Pääsuke*)... Financiranje je uglavnom odobreno u fazi produkcije, na osnovi izvještaja o troškovima. Uspostavljeni su relevantni propisi i sustav koji je kreiran počeo je i funkcionirati.

Sljedeće je godine (1999) Fundacija povećala potporu filmu za deset posto. Iste je godine povećana osnovna svota koja

se dobivala za rad na razvoju scenarija za igrani film sa 6.390 eura na 12.780 eura, čime je pomaknuta gornja granica budžeta na maksimalnih 188.498 eura. Započeto je, u malom omjeru, davanje zajmova. Najveći je dio išao na povratni zajam i financijsku pomoć studiju Tallinnfilm u 1998. u iznosu od 279.050 eura.

Očekivani porast priljeva novca u Fundaciju dogodio se 2000, kad je Vladin uređ doznačio 1.237.700 eura. Ministarstvo je dodatno dodijelilo i 159.744 eura za međunarodne koprodukcije. Osim Fundacije, u financiranje filmskih projekata i manifestacija uključuje se estonski Kulturni fund, koji primjerice 1998. podupire čak 219 projekata, bilo u punom ili u djelomičnom iznosu, na što je potrošeno 526.597 eura, od čega 55 posto na filmsku produkciju.

U takvoj vrsti financiranja normalno je da se veliki filmovi rade u razdoblju od nekoliko godina. Za igrani je film potrebno između tri i pet godina, dok se u prosjeku od četiri filma koji dobiju financijsku potporu za razvoj i istraživanje teme — tek jedan i završi produkcijom. Problem je Fundacije u tome da se filmovi ne dostavljaju prema obećanom terminu, u čemu je Fundacija bila i više nego blagonaklona, dok producenti nisu u stanju osigurati dodatna sredstva izvan toga sustava. Iako filmska umjetnost u Estoniji nije profitabilna, kao ni ostali oblici umjetnosti, nedopušteno bi bilo u njoj gomilati dobit, što je posljedica generalno loše komunikacije tijekom realizacije projekta. Još ne postoje smjernice kako promovirati film, ne postoje točni planovi promocije i distribucije, suradnja s televizijom itd.

Čekajući novu strategiju kinematografije, 1999-...

U kolovozu 1999. ministar kulture izabrao je novo sedmočlano vijeće Estonske filmske fundacije. U vijeće je uključeno i nekoliko producenata srednje generacije te predstavnik ministarstva financija. U siječnju 2000. vijeće je izabralo predsjedavajućeg (*chief manager*).

Reputacija neke kinematografije uvelike ovisi o igranim filmovima, stoga je normalno što je nastavljena praksa iz sovjetskoga vremena, kad su se financirala tri dugometražna filma godišnje. Ali estonska je publika premalena da bi mogla pokriti troškove takve produkcije. Izlaz iz situacije potražen je u radu na međunarodnim koprodukcijskim projektima, zatim u estonskim poslovnim krugovima te u tješnjoj suradnji s estonskom televizijom. U zemljama bivšega Istočnog bloka televizija je bila aktivno uključena u produkciju dugometražnih filmova. Nakon što je postignut dogovor s televizijom u proljeće 1999. došlo je do britkih rasprava što se moglo izbjeći samo da je dogovor pripreman na otvoreniji način.

Estonski je film tijekom povijesti imao svoju publiku, posebno u razdoblju od 1960. do 1980. godine. Nekadašnjih 300.000 gledatelja iz tih vremena palo je danas na 5.000-15.000. Distribucija filma postala je bolno iskustvo u kojem producenti spremno moraju iskoristiti mozak, dok uspjeh filma uvijek i jedino ovisi o publici.

Skandinavski je model postao taj po kojem Estonija prilagođava svoje filmsko zakonodavstvo. Tijekom trideset godina raznih komisija, taj je model profilirao sustav u kojem je fi-

nancijska potpora za snimanje filmova u rukama individualnih filmskih stručnjaka koji imaju kompletnu odgovornost za sustav na dvije godine. To svakako zahtijeva sporazum među filmskim profesionalcima i Estonija polako prelazi na taj sustav.

U svakom slučaju, Estonija se dobro pripremila za Europsku Uniju i njezina pravila, doneseni su nužni zakoni koji bi trebao osigurati opstanak estonskoga filma i njegovu bolju prezentaciju u Europi. Nove generacije estonskih filmskih profesionalaca već su ostavile traga na europskim filmskim festivalima, svakako treba spomenuti uspjeh filma *Sigade revolutsioon (Revolucija svinja)*, kojim su Jaak Kilmi i Rene Reinumägi osvojili nagradu na A-festivalu u Moskvi prošle godine.

Ministarstvo kulture

Putem osnovanih komisija podupire distribuciju estonskih filmova, osigurava potporu za ponovno otvaranje kinodvorana izvan glavnoga grada te financijski pomaže produkcije i ko-produkcije, posebno međunarodne, za što se odvajala 160.000 eura godišnje.

Kulturni fond Estonije

Osnovan je 1994. i podupire kinematografiju putem fonda za audio-vizualnu umjetnost. Vijeće koje vodi taj fond sastoji se od sedam članova, koje imenuje ministarstvo kulture na dvije godine i svi su članovi vijeća aktivni na području audio-vizualnih umjetnosti. Osim financijske potpore za filmsku produkciju, fond podupire i trening, filmske publikacije, manifestacije i godišnje nagrade za poseban kreativni prinos na tom području.

Filmsko novinarstvo i organizacije

U ranim 1990-ima estonski su mediji pratili filmsku umjetnost aktivno i sa zanimanjem, ali s obzirom na komercijalizaciju medija potkraj 1990-ih, preostali su tek kratki osvrti u dnevnim novinama. Dulji članci mogu se pronaći u mjesečniku *Kazalište, glazba, film* ili u nekim tjednicima. Filmom se, donekle, bave televizijski i radijski programi estonske nacionalne televizije i radija. U Estoniji ne postoji specijalizirani filmski magazin.

Najveća je filmska organizacija u Estoniji Udruga estonskih filmskih djelatnika, osnovana je 1962, ali je u 1990-ih izgubila na važnosti. Udruženje filmskih novinara pripada Međunarodnoj federaciji filmskih kritičara (FIPRESCI) te dodjeljuje godišnju nagradu za najbolji estonski film od 1993. godine.

Novoosnovano Udruženje estonskih filmskih djelatnika, koje se pojavilo u ljetu 2002, uglavnom predstavlja veće produkcijske kuće koje žele zajednički zastupati interese estonske filmske industrije.

Školovanje

U prvoj polovici 20. stoljeća gotovo su svi filmski djelatnici bili samouki, tek je nekolicina polazila škole u Njemačkoj, Francuskoj i Finskoj. Tijekom ruske dominacije od 1940. do 1991. većina je studirala na moskovskom Institutu za kine-

matografiju (VGIK) ili na moskovskim visokim školama za pisce i redatelje. Tehničke profesije kao što je snimanje i obrada zvuka studirali su se u tehničkim školama širom Sovjetskog Saveza. Od 1992. filmska je edukacija postala dijelom Pedagoškog fakulteta u Tallinnu, gdje je osnovan Odjel za film i video. Dodatno, filmska i medijska edukacija može se studirati i na Concordia International University (koji se od ljeta 2003. preimenovao u International University Baltica) dok se kulturni menadžment studira na Viljandi Culture College. Na postdiplomski studij uglavnom se odlazi u inozemstvo, i to većinom u SAD, Njemačku, Španjolsku...

Filmski festivali i događaji

Najstariji je estonski filmski festival onaj u gradu Pärnu. Riječ je o međunarodnom festivalu dokumentarnog i antropološkog filma, koji postoji od 1987. godine. Filmovi s festivala prikazuju se i na estonskoj televiziji.

Najveći se filmski festival, Black Nights International Film Festival, događa potkraj studenog i početkom prosinca, od 1997. u Tallinnu. Ove godine očekuje se više od petsto filmova iz cijeloga svijeta. Prema nekim filmskim kritičarima, struktura toga festivala među najzanimljivijima je u istočnoj i sjevernoj Europi. Festival je uspio objediniti tri festivala u jednom pa će posjetioci uživati ne samo u igranim nego i u animiranim, studentskim i dječjim filmovima. Svaki od tih festivala ima zaseban žiri i programe.

Kratki filmovi napravljeni u protekle dvije godine (igrani, dokumentarni ili animirani) sudjeluju u programu međunarodnog studentskog festivala pod imenom Sleepwalker's, dok je animirani festival nazvan Animated Dreams i predstavlja natjecateljske programe kratkih animiranih filmova nastalih u posljednje dvije godine, retrospektivu jednog autora te detaljnije animaciju jedne zemlje.

Festival filmova za djecu i mlade pod imenom Just Film predstavlja filmove za mladu publiku te retrospektivu jednog autora ili žanra.

Program glavnoga festivala objedinjuje sve podfestivalne. Na festivalu se predstavljaju igrani filmovi nastali posljednjih godina, zatim retrospektiva jednog autora, studija ili žanra, te filmska produkcija jedne ili dviju zemalja. Taj je festival posljednji u godini, tako da se ne možete nadati da ćete odgledati premijeru, iako su filmovi odabrani daleko prije nego što krenu na putovanje festivalima i počnu osvajati nagrade. Selektori su svjesni da estonska publika još nije spremna za eksperimentiranje, tako da do festivala dolaze zaista oni najveći. Deveti je festival započeo 24. studenog s animiranim festivalom, dok je glavni festival otvoren 2. prosinca projekcijom filma *Stradanje Ivane Orleanske* Carla Theodorea Dreyera.

Načelo je izbora da se ne suočavaju filmovi koji su pobijedili na velikim festivalima u Cannesu ili Berlinu, tako da je prošlogodišnji pobjednički film bio *Schizo*, dok je nagradu za najbolju režiju odnio Kim Ki-Duk za film *3-Iron*. Zemlja partner prošle je godine bila Nizozemska, ove je Kanada, a ono što će posebno zaintrigirati gledatelje ove godine jest program antikomunističkih filmova, koji je pripremio bivši

predsjednik estonske vlade Mart Laar. Kao poznavatelj filma i povjesničar, on je pripremio presjek filmova koji će predstaviti vrijeme hladnoga rata u Europi, dok će se sve dodatno začiniti retrospektivom ruskih filmova iz tog doba.

Poseban dio festivala čine dokumentarci, a dodijelit će se i posebna nagrada grada Tallina za najbolji estonski film. Na ovogodišnjem će festivalu BMW sponzorirati omnibus naslovljen *Izgubljeno — nađeno*, koji je prvi put prikazan na Berlinaleu, a sačinjavaju ga priče autora iz Estonije, Bugarske, Bosne i Hercegovine, Rumunjske, Njemačke, Srbije i Crne Gore. Film se sastoji od pet kratkih igranih filmova, povezanih animiranim filmom estonskog autora Maita Laasa *Gene+Ratio*.

Treba svakako spomenuti ono što je, osim oetsto filmova koji će biti prikazani, najzanimljivije na festivalu — riječ je o Baltic Eventu. Na tom se filmskom tržištu okupi više od dvjesto filmskih profesionalaca iz Estonije, Letonije i Litve, koji prikazuju svoje filmove predstavnicima distributera i televizijskih stanica. Takvi događaji uvelike pomažu razvoju kinematografije u cijeloj regiji, jer je sve više međunarodnih profesionalaca koji aktivno sudjeluju na njima. Ove će godine biti organizirano i tržište međunarodnih filmskih ideja, na kojem će se redatelji i producenti, kao i predstavnici televizijskih stanica i produkcijskih kuća predstaviti jedni drugima, te potražiti partnere za rad na produkciji filma u istočnoj Europi i na Baltiku.

U samo osam godina koliko postoji festival je uspio udesetostručiti publiku, sa 4.500 gledatelj u 1997. do očekivanih 50.000 ove godine.

Estonski filmovi na međunarodnom tržištu

U razdoblju od 1941. do 1991. estonski su filmovi uglavnom gostovali na sovjetskim festivalima te na festivalima unutar sovjetskog bloka zemalja, gdje su primani s velikom pozornosti. Za razliku od igranih filmova — animirani su filmovi uspjeli doći do zapadnoeuropskih festivala, gdje su postigli velik uspjeh. Od nastanka Estonske filmske fundacije filmovi te zemlje gostovali su na više od dvjesto međunarodnih filmskih festivala.

Distribucija estonskoga filma

Estonski dugometražni filmovi distribuiraju se unutar zemlje i, u posljednje vrijeme, susjednim zemljama. Otprilike godinu dana nakon premijere izdaju se na videu, s time da DVD preuzima prednost. Donedavno distribucija je bila prepuštena producentima, ali posljednjih je nekoliko filmova dano u ruke domaćih i stranih distributera.

Distribucija dokumentaraca, kratkih i animiranih filmova uglavnom je u rukama televizijskih kanala. Većina je tih filmova producirana i prikazana na javnoj Estonskoj televiziji.

Estonski dugometražni filmovi u razdoblju 1998-2003. (engleski naslovi)

Naslov	Godina
1. <i>Georgica</i>	1998.
2. <i>Dear Mister Moon</i>	1998.

3. <i>Killing Tartu</i>	1998.
4. <i>An Affair of Honour</i>	1999.
5. <i>The Highway Crossing</i>	1999.
6. <i>Happy Landing</i>	1999.
7. <i>Three Stories About... (Est-Letoniya co-prod)</i>	1999.
8. <i>The Heart of the Bear</i>	2001.
9. <i>Good Hands (Est-Latvia co-prod)</i>	2001.
10. <i>Ladybirds' Christmas</i> (dugometražni animirani)	2001.
11. <i>Agent Wild Duck</i>	2002.
12. <i>Names in Marble</i>	2002.
13. <i>Made in Estonia</i>	2003.
14. <i>Broken Sleep</i>	2003.

Broj gledatelja u estonskim kinima 1995-2004.

Godina	Broj gledatelja, domaći film	Broj gledatelja, strani film	Ukupno	Po glavi	Broj stanovnika
1995.	2.200	1.009 600	1.012 000	0,68	1.483 942
1996.	11.800	993.200	1.005 000	0,68	1.469 216
1997.	11.800	949.100	960.900	0,66	1.457 987
1998.	7.500	1.053 000	1.060 500	0,73	1.449 712
1999.	6.100	868.400	874.500	0,61	1.442 389
2000.	10.034	1.073 600	1.083 634	0,75	1.439 197
2001.	46.738	1.257 108	1.303 846	0,91	1.434 068
2002.	166.596	1.391 471	1.558 067	1,14	1.361 242
2003.	124.012	1.150 108	1.274 120	0,94	1.356 045
2004.	63.976	1.123 379	1.187 355	0,88	1.351 000

Broj domaćih filmova 1995-2004.

Estonski filmovi 1995-2004, uključ. videoformat (BetaCam)	Dugometražni igrani	Kratki igrani	Animirani (crtani) film	Animirani (lutkarski)	Dokumentarni film	Ukupno
1995.	1	2	3	3	20	29
1996.	0	6	3	0	25	34
1997.	1	12	1	5	27	46
1998.	3	8	3	4	36	54
1999.	4	13	4	2	62	85
2000.	0	6	1	3	45	55
2001.	2	22	6	5	60	95
2002	3	3	2	6	38	52
2003	3	9	5	4	43	64
2004	4	9	5	3	57	78

Filmske premijere i broj gledatelja u 2004

Originalni naslov/engleski naslov	Datum premijere	Broj gledalaca	Zemlja podrijetla	Distributer
<i>The Lord of the Rings: The Return of the King</i>	2. 1. 04.	73.100	NZ/SAD	MPDE
<i>Shrek 2</i>	22. 10. 04.	59.218	SAD	MPDE
<i>The Day After Tomorrow</i>	28. 5. 04.	55.835	SAD	MPDE
<i>Troy</i>	14. 5. 04.	52.484	USA/VB/Malta	MPDE
<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	11. 6. 04.	49.177	SAD/VB	MPDE
<i>Garfield</i>	13. 8. 04.	32.707	SAD	MPDE
<i>Sigade revolutsioon Revolution of Pigs</i>	19. 3. 04.	26.345	EST	MPDE/Sigade revolutsioon
<i>Spider-Man 2</i>	9. 7. 04.	24.621	SAD	MPDE
<i>Bridget Jones: The Edge of Reason</i>	19. 11. 04.	22.678	VB	MPDE
<i>Täna öösel me ei maga Set Point</i>	5. 3. 04.	22.532	EST	MPDE

Zaključak...

Zaključio bih ovaj maleni uron u estonsku kinematografiju na popularan način — jednim citatom. Izvukao sam ga iz filma *Revolucija svinja*, koji je zasad najveći biser estonske kinematografije, a mislim da i razumijem zašto. Film je ljetni doživljaj nečega što jako podsjeća na socijalističke radne akcije, a jedan od glavnih likova, po imenu Urmas, u kritičnom trenutku smišlja proglas kojim mladi Estonije pokazuju svoje gnušanje nad sovjetskim sustavom.

Mi, estonska mladež, zahtijevamo pažnju i pomoć kako bismo se izborili za svoja načela. Zahtijevamo pravo da budemo drukčiji. Pravo da budemo svoji. Pravo da možemo vjerovati u ono što želimo. Zahtijevamo pravo na putovanje! I to po cijelom svijetu!! Želimo biti kulturno različiti i sačuvati svoju kulturu, jezik i tradiciju. Pravo da budemo Estonci sada i zauvijek! Želimo se boriti za svoju kulturu. Estonija se mora osloboditi sovjetskog jarma!

...i bogme su se oslobodili.

I ne samo to, nego su ti isti klinici koji su pokretali ono što se zvalo *raspjevanom revolucijom*, revoluciju kojom se Estonija napokon oslobodila iz drugarskog stiska Sovjetskog Saveza, preuzeli vodeće uloge u svim granama, od ekonomije do umjetnosti. Stari su partijski poslušnici ostali bez kredibiliteta i nacija je svoje resurse povjerala mladima. Estonsku filmsku umjetnost vode ljudi u tridesetim i četrdesetim godinama.

Rezultati su očiti.



H-8... Nikole Tanhofer

N i k i c a G i l i ć

Povijesno sjećanje

Nataša Mataušić, 2004, *Fond filmske građe u zbirci fotografija, filmova i negativa hrvatskoga povijesnog muzeja*, Zagreb: Hrvatski povijesni muzej

Muzeološka je djelatnost iznimno važna u kulturi svakoga društva, i to ne samo stoga što muzeji čuvaju uspomene na davno prošla vremena. Naime, stalni je dijalog s tradicijom sastavni dio svake kulture, pa čak i pokreti zasnovani na potpunom rušenju tradicije dok trepneš okom postaju dijelom kulturne baštine. Dakako, kada je riječ o povijesnim muzejima, čuvanje filmske građe osobito je razumljiv i logičan pothvat. Naime, jedna je od temeljnih namjena filma od sama početka toga medija bila bilježenje zbilje, odnosno izvješćivanje o stvarnim događajima. U tom su smislu za proučavatelje povijesti podjednako zanimljivi crno-bijeli nijemofilm-ski zapisi, filmovi u boji i posljednjih godina sve brojniji zapisi nastali digitalnim kamerama, no u svim su razdobljima bilježenja zbilje nastajali i uzorni estetski objekti, umjetnička djela koja su, eto, nastala s glavnom nakanom informiranja i dokumentiranja. Nakanu propagiranja ovdje ne ističemo osobito jer je, premda ne na posve jednak način, karakteristična i za dokumentarne i za fiktionalne filmske zapise.

Slike rata i revolucije

Dakako, danas doista nitko neće automatski povjerovati svemu što vidi na velikom platnu, a s povijesnim odmakom mogu se steći zanimljivi uvidi u građu. Nataša Mataušić na jednom mjestu citira autora koji tvrdi kako su talijanski filmski žurnali tijekom Drugoga svjetskog rata bili lošiji između ostalih razloga i stoga što Talijani nisu imali pobjeda o kojima bi izvještavali pa su ih morali fabricirati, no s druge strane u katalogu je (s prikladnim odmakom) napomenuto i da, primjerice u jednom njemačkom filmu (kataloški broj 24) sovjetski ratni zarobljenici rade na izgradnji ceste oduševljeno i sa smiješkom.

U ovom je korisnom katalogu obrađena cjelokupna filmska građa Muzeja, no u tekstualnom su dijelu na zanimljiv način obrađeni i kontekstualni problemi čuvanja filmova. Autorica je, kao prvo, izvijestila o povijesti sakupljanja filmske građe u muzejskom kontekstu, objašnjavajući specifične povijesne i ideološke probleme koji su se nametali pri čuvanju građe iz Drugoga svjetskog rata i iz socijalističke Jugoslavije. Naime, ova je zbirka nastala u sklopu Muzeja narodnog oslobođenja, koji je poslije mijenjao ime u Muzej narodne revolucije (čime je proširen njegov djelokrug interesa), a najdulje je postojao kao Muzej revolucije naroda Hrvatske. Tek je tijekom 80-ih godina prošloga stoljeća, međutim, izvješćuje autorica, došlo do ozbiljnijeg osuvremenjivanja metodologije rada i postupnog oslobađanja od diktata politike nad



prezentacijom građe, a početkom devedesetih Muzej je integriran s Povijesnim muzejem u Hrvatski povijesni muzej. Danas, dakako, Hrvatski povijesni muzej prikuplja i audio-vizualnu građu iz Domovinskog rata, no ova knjiga obrađuje ranija razdoblja, objašnjavajući usput na pregledan način i neke temeljne činjenice o povijesti kinematografije i o specifičnostima filmskoga medija.

Fond je podijeljen na nekoliko skupina: prvo je predstavljena filmska građa njemačke proizvodnje, uglavnom filmski žurnali koji su (za razliku od talijanskih) bili dojmlija, vješto napravljena propagandna djela. Posebno je korisno znati da su negativni tih žurnala pohranjeni u kinoteci, a muzej raspolaže kopijama, što dakle znači da je sada kada su kulturna javnost i povjesničari svjesni postojanja ove građe otvoren put organiziranim javnim projekcijama koje će, uz

studente povijesti i studente filma, svakako zanimati i širu kulturnu javnost. Filmovi prikazuju Hitlera, napredovanje njemačke vojske na Balkanu, borbe za Lenjingrad...

Široj bi javnosti svakako podjednako zanimljiva bila i ostala filmska građa povijesnoga muzeja, a druga je zasebna skupina građa iz Nezavisne Države Hrvatske, to jest jedan film iz žurnala *Hrvatska u riječi i slici* u kojem se vide Paveličeve aktivnosti i sportski susreti. Autorica u pripadnom tekstu objašnjava specifičnost proizvodnje i prikazivanja filmova u području pod nadzorom ustaške vlasti, posebnu pozornost obraćajući tvrtki Hrvatski slikopis, iz koje su stručnjaci i tehnika u velikoj mjeri poslije prešli u novu, socijalističku kinematografiju.

Iz skupine dokumentarnih partizanskih filmova Muzej posjeduje devet kratkih osammilimetarskih zapisa no autorica ističe kako je partizanski aspekt korijena kinematografije još slabo istražen u odnosu na nasljeđe NDH — unatoč tome što je zbirka filmova više od pedeset godina postojala u socijalističkoj zemlji koja nije rado proučavala filmsku ostavštinu poražene strane u Drugom svjetskom ratu. Stručni djelatnici Hrvatske kinoteke, ističe autorica, kao najvrednije partizanske filmove iz Zbirke izdvojili su dva filma u kojima je prikazano oslobađanje Zagreba.

Složenost povijesti

Sljedeću skupinu čini filmska građa savezničke proizvodnje koja obuhvaća jedan američki i dva britanska dokumentarna filma; ta skupina je mala, ali zvuči veoma zanimljivo. U njoj je film Franka Capre *Bitka za Rusiju* iz američke serije *Zašto se borimo?*, potom film *Zvijezda i pijesak* o partizanskom

zbjegu u egipatskom El Shattu te film *Njih devetsto*, u kojem se vide partizanske borbe, prebacivanje ranjenika na Vis i Titov dolazak na taj otok. Nataša Mataušić (na str. 59) kaže kako su prvi kadrovi filma rađeni »prema unaprijed određenom scenariju, a hrvatski vojnici, odjeveni u čiste uniforme, dobro naoružani i opremljeni svom mogućom ratnom opremom glume (prilično dobro) sami sebe«. Petu i konačnu skupinu obrađene građe čine nastavni filmovi, koji su, unatoč zahtjevima iz muzeološke struke, dugo bili zanemareni, a tek je 1996. usvojen prijedlog da se pridruže Zbirci u kojoj, osim o svojoj temi, svjedoče i o vremenu svoga nastanka. Među nastavnim filmovima iz ove zbirke najstariji je *Jasenovac* Gustava Gavrina iz 1945, a tu su i filmovi o desantu na Drvar, Moši Pijadi, radničkom samoupravljanju te o zatvoru u Savskoj cesti u Zagrebu. Od poznatijih su autora zastupljeni, primjerice, Fedor Hanžeković (*Ovaj sud ne priznajem*, o Bombaškom procesu) i Vojdrag Berčić (*Heroji ne umiru*), Šime Šimatović (*Zagreb, 8. svibnja 1945*), ali i sovjetski redatelj Mihail Romm (*To je fašizam i Živi Lenjin*).

Napokon, premda je upoznavanje povijesti važno koliko i upoznavanje filmske baštine, pa o tome vjerojatno ne treba posebno govoriti, kao ilustraciju zanimljivosti građe i složenosti povijesti možemo navesti i podatak da su jedne filmske novosti iz 1970. označene sa »nije za javnu upotrebu«, a autorica kataloga pretpostavlja da je to stoga što se u njima pojavljuje Miko Tripalo. I doista, mogu se zamisliti brojna gledašta s kojih je ova građa zanimljiva, a nadamo se da će ovaj katalog, u ukusnom dizajnu Nikoline Jelavić Mitrović, poslužiti promociji filmske zbirke Muzeja te ohrabriti prikazivanje u Muzeju i izvan njega.

Petar Krelja

Ostavština za budućnost

Hrvoje Turković, 2005, *Film: zabava, žanr, stil: rasprave*,
Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković je svoju prvu knjigu *Filmska opredjeljenja* — od ukupno devet koliko ih je stigao tiskati — objavio 1985, premda se u javnosti svojim prvim tekstovima o filmu bio pojavio već u šezdesetima prošlog stoljeća. Između te »okašnjele« knjige i ove tek tiskane pod nazivom *Film: zabava, žanr, stil* sabio se Turković — u našim stranama — jedinstven spisateljski angažman: gotovo svaka stranica iz njegova golema objavljena (ili još neukoričena) opusa svjedoči o lucidnu autoru vičnu da se moćima esejističkog pronicanja ili alatkama teorijskog diskursa nosi sa onom i divnom i »strašnom« novovjekom novotarijom poznatom pod nazivom *film* što je ponikla iz znanosti, zaživjela kao »cirkuska« atrakcija i vrlo brzo stekla status umjetničke discipline.

No, ova nam knjiga više nego ijedna prije otkriva da — dok smo kroz sva ta desetljeća s užitkom čitali njegove pojedinačne tekstove — zapravo i nismo do kraja bili svjesni duboke sustavnosti i konačne svrhovitosti onoga dijela njegova nako »nasumična« studijskog bavljenja audiovizualnim medijima koji je nastajao u različitim prigodama i s različitim povoda, ne rijetko i kao promptan odgovor na narudžbu /primjerice, studija o Godardu za III. program Hrvatskog Radija/.

Za razliku od kolega kritičara — da sada još izravnije usmjerimo pažnju na čvrsto definirani »sadržaj« netom objavljene knjige — koji su u svojoj procjeniteljskoj praksi »podrazumijevajuće« rabili i rabe mnoge strogo stručne filmske termine, a da se nisu pravo stigli upitati što ti termini, s filmološkog stajališta, zapravo znače, Turković je ostavio mnogo pisanih tragova u kojima, kadšto esejistički a ponekad visoko spekulativno, pokušava izbistriti »teške« pojmove iz svoje svakodnevne operativne prakse, između ostalih i one — zabave, žanra i stila. Dakako, bit će da su brojni Turkovićeви pojedinačni tekstovi takova usmjerenja, tiskani u različitim razdobljima, s vremenom ipak iscrtili svu širinu i važnost u ovoj knjizi tematizirana teorijskog područja kojemu, budući pouzdani indikatori nadasve relevantnog teorijskog sustava, sada nije bilo teško dodati doradene ili friško napisane objedinjavajuće misaono — interpretativne dionice što su »nedostajale«.

Šezdesetih prošlog stoljeća u nas, kada je »bojovni« mlada Turković već iskušavao svoje polemičke potencijale, na filmu se zabavu gledalo s otvorenim omalovažavanjem, a žanrovi su se, ponajviše oni s hollywoodskim predznakom, tretirali proizvodima duboko zazorna tržišnog duha. Spram takvih tvrdokornih stajališta bila se formirala koherentna kritičar-

ska grupa predvođena Hrvojem Lisinskim, Antom Peterlićem i Vladimirom Vukovićem koja je strastveno zagovarala ideju da su Hitchcockovi filmovi, primjerice, baš zato što su žanrovski čvrsto utemeljeni i ingeniozno režirani, istovremeno i prvoklasna zabava i moćni višeslojno artikulirani produkti kreativna duha. Posve blizak ovoj grupi, Turković se od većine njezinih članova ipak razlikovao u mnogočemu, a osobito dvjema neprijepornim vrlinama: s jedne strane radikalnim obračunom sa svim vrstama predrasuda (pa bile to i njegove vlastite), a s druge svojim upornim teorijskim propitkivanjima o zakonitostima koje »ravnaju« novovjekim medijima ne gubeći pritom svoju golemu radoznalost uvijek širom otvorenu spram svih oblika kinematografskog života.

»Ako me pitate što je vrijeme — ne znam, ako me ne pitate — znam« — mudre su riječi filozofa prošlosti koje svejedno



nisu obeshrabrile našeg pisca u plemenitoj nakani da se prihvati teške, ali truda vrijedne zadaće nesigurna, a izazovna »naviganja« kroz olujne prostore filmskog pojmovlja (pa makar se tu radilo o strogo ograničenu broju kao što su oni zabave, žanra i stila). Dapače, određujući svoju zadaću genološkom, u pregnantnom nam predgovoru nedvosmisleno precizira što se to našlo u središtu njegova interpretativno — analitičkog zadatka: »U svim je raspravama, naime, u pitanju nekakvo razvrstavanje, odnosno vrsna karakterizacija filмова i cijelog filmskog sustava i ključno pitanje svakog teksta jest: Po čemu se dani film ili filmovi uopće svrstavaju u danu vrstu? Kakva je to vrsta? Koji je njezin smisao, svrha? Koje su njezine karakteristike?«

Kada, primjerice — da se sada prihvatimo brzog »preleta« preko najintrigantnijih dosega knjige — govori o vazda prijepornoj kategoriji *zabave*, onda u pokušaju njezina definiranja aktivira kontekstualno nadasve složenu, »zahtjevnu« disciplinarnu kompaseriju koja će nas — sugestivnim moćima nedvosmislenog analitičkog izlaganja što nikada ne gubi svoju primarnu teorijsku perspektivu — suočiti sa spoznajama o zabavi kao dokoličarsko — neskrbnom kontemplativnom fenomenu što je, uza sve svoje specifičnosti, u koječemu podudaran s »ozbiljnim« proizvodima raznolikih umjetničkih praksa.

»I u tom su smislu«, tvrdi Turković, »sve umjetnosti — zabavom, neskrbnom djelatnošću. Zato se, povratno, s tolikom prirodnošću neke zabave smatraju umjetnošću a zabavljači — artistima.«

Dakako, naročito »ugodeni« primjerci zabavnjačkih vrsta namijenjenih »masovnoj« potrošnji nude, poput tolikih drugih žanrova, s jedne strane primitivne eksploatacijske tvorevine, a s druge narativno usložnjena djela, od kojih neki udovoljavaju klasičnom idealu »jednostavnosti u bogatstvu«. Dakle, premda esencijalno neskrban i usidren u definirana vlastita načela (o čemu Turković iscrpno govori u svojoj knjizi), žanr zabavnog filma — da bi bio privlačan širokom gledatelj, »intrigantan«, rekli bi recenzenti dnevnih novina — svoju će »sirovinu« svejedno tražiti i pronalaziti u skrbnim, kadšto po život fundamentalno važnim aspektima čovjekova života; no, žanrovski prerušeno »skrbno« u harlekinske halje opuštenu će svom »kontemplativcu«, plemenitu »dokoličaru« tako željnom osmišljena predaha, neizravno, podariti određene »pouke« od nemale važnosti po njegov život (čak i u onim slučajevima kada mu se činilo da je na kakvih stotinjak minuta uspio zbrisati »surovu« realitetu).

Da, humorni se filmovi još itekako utjeću imaginativnom, bivaju — kako formulira Turković — modelotvorni, maštopoticajni; ne kaže se tek tako da je publiku lakše rasplakati no nasmijati.

»Zato dominantno zabavljaštvo« — upozorava autor — »teži, prema unutarnjoj prisili, usložnjavanju i istančavanju, doživljajnoj višefunkcionalnosti, ali, naravno, pod uvjetom dostatne razabirljivosti i preglednosti. Filmsko djelo bit će recepcijski obuhvatno, pouzdano i trajnije vrsne vrijednosti onda kad i najobrazovaniji gledatelj može u njemu pronaći složenosti i nijanse koje su mu poticajne, a da pri tom djelo zadržava raspoznatljivost koja ne obezglavljuje niti najneo-

brazovanijeg gledatelja, nego, štoviše, i njemu čini dostupnim poneke istančanosti (za koje u drukčije postavljenoj izlaganju ne bi imao nikakvih sposobnosti da ih otkrije i prati). Ovo je upravo i unutarnjim idealom zrele zabavljačke industrije, pa je tako bilo i s klasičnim holivudskim filmom, a tako je i s novim komercijalnim filmom.«

Središnji dio knjige, onaj o filmskim *vrstama*, fascinira kako analitičkom iscrpnošću i sveobuhvatnošću u elaboriranju silno izazovnog stalnim mijenama podložnog žanrovskog fenomena, tako i mikrointerpretativnim zahvatima u strukturalna obilježja pojedinačnih žanrova kakvi su oni mašte i magije, strave, komike; napose visoko odskauču tumačenja povišnog filma i drame kao »žanra nad žanrovima« — onih vrsta o kojima je i u svijetu objavljeno relativno malo kompetentnih studija.

»Opća pojava raspoređivanja filmova«, drži autor, »na srodne skupine u filmskoj se (domaćoj) žargonskoj tradiciji obuhvaća nazivom filmske vrste: tako se obilježava bilo koje razlučivanje skupine filmova po nekom zajedničkom kriteriju.«

Strastveno se predajući eksploriranju imaginativnih temelja na kojima počiva tako raspoređena skupina srodnih filmova, Turković upozorava da se mogu tražiti i pouzdano pronaći u filmovima pojedinog žanra zajedničke obilježja koja nedvosmisleno upućuju na taj žanr. Ponajprije, »u igri« su svakom posebnom žanru pripadajuća uvijek lako prepoznatljiva ikonografija, pa karakteristična motivika i na opreci utemeljene izvedbene formule. No, ti vazda živi elementi što su u permanentnom dosluhu s mijenama i premještanjima čovjekova istraživačkog interesa sastavnim su dijelom nadređene kategorije, one prizornog repertoara određenog svijeta što nas tjera »da u njemu otkrivamo ove ili one njegove značajke, neke poznate neke nove«.

»Ono što generira žanr /što je u temelju njegove varijabilne i evolutivne izmijansirane proizvodnje/ jest modeliranje nekog tipskog svijeta i istraživanje njegovih značajki« — tvrdi autor.

U nastavku istraživanja žanrovskog fenomena autor postavlja osobito krucijalno pitanje: Koja su to osobita svojstva određenog svijeta iz kojih žanr crpi svoju vitalnost, svoju »žanrorodnu plodnost«? I obrnuto, zbog čega vrijeme neke plodne žanrove marginalizira, baca u »zaborav« (primjerice vestern)?

Iznova se poletno vraćamo novim proizvodima onih žanrova, tvrdi Turković, koji nas duboko zaokupljaju relevantnošću nama prepoznatljivih i opčinjavajućih sadržaja, onih sadržaja koji su — vođeni osobitim izlagačkim postupcima — vični »polemizirati« s poimanjem »našeg matičnog, svakodnevnog životnog svijeta, onoga iz kojeg gledamo film«.

Drugi važan kriterij žanrovske relevantnosti — osobito one njegove moći da razgara uvijek novu radoznalost u nama — sadržan je u čimbeniku fabularnosti. Krene li film jasne vrste (ili sve učestalije žanrovski »promiskuitetne«) orijentacije, pitamo se što je to i koje su to sile što će određeni mahom stabilan svijet početi ugrožavati htijući ga, kadšto, do kraja destruirati. U načelu »dvosvijeta« fabularnog svemira (matičan stabilni — destruktivan nadolazeći) kriju se funda-

mentalne pokretačke sile koje vitalnim žanrovima osiguravaju čimbenike intrigantnosti i relevantnosti.

Žanr nije nastao »sam od sebe«; riječ je o dugotrajnom procesu na osjetljivoj relaciji producent — gledatelj. Onaj prvi budno osluškuje kako auditorij prima određeno djelo i na bazi prikupljenih dojmovnih obavijesti, a u kontekstu institucije »povratne sprege« (*feedback*), izvode se određene žanrovske prilagodbe; no, s druge strane, u igri je i »uzgonska sprega« (*feedforward*), koja nakon pomne procjene povratnih recepcijskih obavijesti, teži proizvodnu pojačavanju osobina koje su odjeknule u publici. »Žanr je«, tvrdi Turković, »evolutivnom posljedicom takve uzgonske i povratne sprege.«

Treći dio knjige temelji se na izuzetno zanimljivom i nadasve važnom pitanju nad pitanjima — onome stila. Kritičari (ali i predstavnici drugih disciplina) u svojoj svakodnevnoj praksi učestalo rabe pojam *stila* kao jedan od temeljnih u definiranju, ali i valorizaciji pojedinačnih artefakata, nečijeg autorskog opusa, dosega kakve filmske struje, karakteristika pojedinačnih kinematografija, epoha...

U razumijevanju samoga pojma — da apostrofiramo tek nekoliko momenata iz analitički osobito pronicljive studije — Turković prihvaća teorijsku postavku koja zagovara tezu da je stil uvijek vezan uz određivanje individualiteta.

»Pod stilom«, kaže, »podrazumijevamo splet crta određenog filma ili grupe filmova pomoću kojih se može odrediti neka prepoznatljiva individualnost.«

A nešto kasnije:

»Tu su temeljno različita, premda ne i nepovezana, shvaćanja individualiteta a time i stila: stilizacijsko, formativno i konfigurativno.«

U kontekstu stilizacijskog /retoričkog / poimanja stila, u igri je »otklonjačka« zaigranost stilske figure koja svojim inovativno stilizacijskim iskače iz normativno uobičajenog, »zadanog«. Kritičari, povjesničari ili teoretičari su zapravo tu da, prema intenzitetu i sugestivnosti iskakanja stilizacijskog (stilske figure) iz uvriježenih »svima dostupnih« diskurzivnih okvira, procjenjuju da li se neko filmsko djelo, autorski opus ili kinematografija u cjelini može podičiti »prepoznatljivošću stila«. Ova teorija, tvrdi Turković, premda poprilično popularna, svejedno »griješi« ističući devijaciju, otklon kao bitne odrednice stila — ne obazirući se na normativno, dominantno.

»Filmaš koji teži unijeti stilsku figuru« — tvrdi Turković — »na dano mjesto u filmu mora predhodno tako urediti okolinu stilske figure da se razabire uobičajenost, normativnost, i da se očekuje njezino poštovanje na mjestu otklona. U stilsku vještinu ne ulazi samo pronalaženje otklona, nego i priređivanje stilizacijski neutralne (neobilježene, nemarkirane) pologe od koje će se otkloniti, iz koje će se izuzeti.«

Formativna pak teorija (koja prihvaća i stilizacijske i nestilizacijske izričajne postupke) retoričkoj dihotomiji pravilo — iznimka parira novom oprekom — onom između oblika i sadržaja. Po ovom shvaćanju stil pojednog filma ili autorskog

opusa iščitava se iz njegove forme (iz oblikovnih elemenata), a ne iz sadržaja koji je općeg karaktera, nadindividualan.

Krilatica na kojoj se temelji formativna teorija — »stil je forma« — također nije bez mana, mišljenja je Turković i pojašnjava: »Zapravo je vrlo teško analizirati individualitet nekog autora, a da se ne uzmu u obzir tipični motivi njegovih djela, provlačni psihološki, društveni problemi na koje se usredotočava osobitom osjetljivošću, specifični profil i repertoar profila likova itd., a to vrijedi i za žanr, stilsku struju, razdoblje.«

A nešto kasnije: »Sadržajne preferencije jesu uvijek i stilske, jer su izborne i mogu biti izbornosustavne.«

Konfigurativno pak shvaćanje stila (po Turkoviću najobuhvatnije i možda najprikladnije) ne samo što ne pristaje na dokidanje sadržaja kao nerazdvojjiva konstitutivnog elementa stila već zazire i od simplificirane metode »ogoljela« apostrofiranja (ili tek pukog statističkog nabiranja) osebnih pojedinačnih postupaka; ovdje se traži kudikamo više — da se u datom djelu znalački prepozna unutrašnja strukturiranost, ona fina prožetost internih sastavnica, cjelovitost, logika. Ukratko: konfiguracija, »gestalt«, lik.

»U biti«, tvrdi autor, »da bi crte neke pojave bile dostatno individuirajuće, moraju zadovoljiti dva uvjeta: uvjet unutarstilske konzistentnosti i međustilske različitosti.«

Osobito se uzbudljivim čini drugi dio studije o stilu, onaj posvećen autorskim stilovima pojedinih stvaralaca (Belan, Bauer, Babaja, Godard, Lucas), ali i obilježjima dvaju stilskih razdoblja/klasičnog i modernističkog). Esej o filmu *Koncert* Branka Belana plijeni svojom sveobuhvatnom analitičkom pronicljivošću, fino izbalansiranom polemičnošću i imaginativnošću u dojmljivoj predočavanju razloga koji su Belanove suvremenike onemogućili da izprva shvate kako je upravo *Koncert* bio vjesnikom modernizma u ovim stranama — svojevrsnim anticipatorom smjene stilova.

Ova knjiga dio je autorova impresivnog opusa koji se našao u paradoksalnom procjepu: s jedne strane u prisnom dosluhu s najvišim teorijskim dosezima u svijetu (dajući im svoj nemali prinos), s druge u ponešto zrakopraznu prostoru oskudnog zanimanja naše sredine za filmskoteorijski diskurs. Turković je, da bi proširio svoj čitateljski krug, ali i zadržao visoku razinu svoga izlaganja naglašeno ezoterijskih sadržaja, znao koliko puta upravo dirljivo višekratno varirati zahtjevnije teorijske jedinice ove zlata vrijedne knjige. Time je zacijelo pridobio još ponekog znatizeljnika, premda njegovo stvaralaštvo u cjelini — ta svojevrsna ostavština za budućnost — još uvijek čeka kompetentnog znalca vičnog da se odvažno ponese s obilježjima njegovih mnogobrojnih filmoloških varijacija, s njegovim osobnim poimanjem teorije filma.



H-8... Nikole Tanhofer

D a m i r R a d i ć

Povodom lektorskih i redaktorskih intervencija u tekstu *Pula, ljubavi moja* (HFLJ, br. 43)

U tekstu *Pula, ljubavi moja*, koji sam objavio u prošlom broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, došlo je do nekih lektorskih intervencija koje su promijenile smisao napisanog.

Na stranici 34., pri početku druge polovice drugog pasusa lijevog stupca, tako, nakon lektorske intervencije, stoji: »Odmah se sjetim onog niskoumnika iz predzadnjega *Nacionala* (...).« Trebalo je, međutim, ostati onako kako je stajalo u izvorniku: »Odmah se sjetim onog niskoumnika s predzadnjeg lista *Nacionala*« (...).« Naime, nije riječ o predzadnjem broju *Nacionala*, nego o predzadnjem listu tog tjednika, listu u smislu komada papira s dvije stranice (kako to lijepo objašnjava Vladimir Anić u svom *Rječniku hrvatskoga jezika*), a na kojem se (preciznije, na drugoj ili lijevoj stranici tog lista) već godinama objavljuje kolumna novinara u rečenici nazvanog niskoumnikom.

Na stranici 45, predzadnja rečenica drugog pasusa lijevog stupca nakon lektorske intervencije glasi: »Ines je naime prijateljica njegove mlade i svježe supruge s ADU (da, Bruno se posvetio druženju s glumicama nakon što je napao druga i prijatelja Tomislava Brleka da filmove procjenjuje po privlačnosti njihovih glumica).« Trebalo je, naravno, tu rečenicu ostaviti onakvom kakva je u izvorniku: »Ines je naime prijateljica njegove mlade i svježe supruge s ADU (da, Bruno se posvetio druženju s glumicama nakon što je napao druga i prijatelja Brlek Tomislava da filmove procjenjuje po privlačnosti njihovih glumica).« Naime, izmjena u hrvatskom jeziku uobičajena poretka imena i prezimena motivirana je rečeničnim ritmom koji pak ima blagoironijski značenjski potencijal, s podtekstom koga ovdje ne možemo razmatrati.

Na istoj stranici, no u desnom stupcu, pri vrhu prvog pasusa na djelu je istovrsna lektorska intervencija: »Pisac predgovora i promotor mu je filmski kritičar *Jutarnjeg lista* J.P. pa ga pitam, Dragana Rubešu (šifra: Ferić; *tribute* to Rubeša), nije li njegova rubna pozicija (...).« U izvorniku, kako je trebalo i ostati, stajalo je: »Pisac predgovora i promotor mu je filmski kritičar *Jutarnjeg lista* J.P. pa ga pitam, Rubešu Dragana (šifra: Ferić; *tribute* to Rubeša), nije li njegova rubna pozicija (...).« Naime, stavljanje imena ispred prezimena u imenovanju likova čest je postupak u prozi Zorana Ferića, i spomenuta »šifra« u zagradi odnosi se na njega. Ako se obrnuti poredak imena i prezimena vrati u normalu, onda šifra u zagradi nema smisla. A kako je postupak 'šifriranja' karakterističan za Dragana Rubešu,

tribute u zagradi odnosi se pak na njega. Uglavnom, na djelu je složen stilsko-značenjski sklop koji je lektorskom intervencijom dokinut.

Na stranici 46, pri početku zadnjeg pasusa desnog stupca nalazi se sljedeća rečenica: »Dragan Rubeša preporučio je *Slomljeno cvijeće* (*Broken Flowers*, Velika nagrada žirija u Cannesu) kao izvanredan film, a ja sam se sjetio Diane Nenadić, koja je u nas najviše pisala o njemu (...).« Previdom urednika, koji je zaboravio staviti izmjenu te rečenice što sam mu je naknadno poslao, ispalo je da je Diana Nenadić najviše u nas pisala o filmu *Slomljeno cvijeće*, što nije točno. Mislilo se reći da je najviše pisala o autoru tog filma, Jimu Jarmuschu: »Dragan Rubeša preporučio je *Slomljeno cvijeće* (*Broken Flowers*, Velika nagrada žirija u Cannesu) kao izvanredan film, a ja sam se sjetio Diane Nenadić koja je u nas najviše pisala o Jarmuschu (...).«

Također, koristim priliku da izrazim žaljenje što *Ljetopisova* lektorica, usprkos zamjetne dobre volje, nije u cijelosti poštivala autonomnost mog autorskog, literariziranog, u krajnjoj liniji već po žanrovskoj pripadnosti (dnevnik) intimnog teksta. Žao mi je što je ustrajala na diktatu osovine Babić — Finka — Moguš potpomognute Daliborom Brozovićem, pa je tako ženska prezimena koja svršavaju na slovo a ostavljala nedekliniranim, dok u mojem izvorniku ta prezimena jesu deklinirana (Mariji Baxi, a ne Mariji Baxa, Tanji Gromači, a ne Tanji Gromača, Jeleni Jindri, a ne Jeleni Jindra); ovdje je na djelu tipična zlouporaba autonomije pisanog jezika na račun govorne prakse, iako je govorni jezik onaj koji mora biti osnova pisanom, a ne obratno. U istom smislu žalim što *Ljetopisova* lektorica i dalje ustrajava na brisanju nekih 'nepoćudnih' riječi iz hrvatskog leksičkog fonda (ogroman ispravlja u golem), što ustrajava na pravopisnim rješenjima spomenute osovine Babić — Finka — Moguš i njihova podupiratelja Brozovića ne dopuštajući alternativne mogućnosti (prvijenac ispravlja u prvenac, poantu u poentu, usamljen u osamljen, kazetu u kasetu), jednako kao što ustrajava u tome da sintagmu ljudska priroda mijenja u ljudsku narav, a riječ stolica u stolac. Tu je vjerojatna na djelu poznata (rigidna) Brozovićeve teza da riječ treba imati najpreciznije moguće značenje, odnosno da jedna riječ mora imati samo jedno značenje kako ne bi došlo do 'kaosa'. Pa se onda valjda priroda upotrebljava samo kad je riječ o izvanjskom nekultiviranom okolišu, a narav kad je riječ o ljudskoj čudi. Po

istoj logici stolica se smije rabiti samo kao oznaka za izvršenu veliku nuždu i njezin sadržaj, a nikako u smislu njezina izvorna značenja, dakle kao riječ koja označava komad namještaja na kojem se sjedi. Posve apsurdno, jer sekundarno značenje te riječi logikom Brozovića i njegovih istomišljenika i (nekritičkih) sljedbenika istisnula je primarno, koje se prebacilo isključivo na riječ stolac, premda je po Anićevu *Rječniku hrvatskog jezika* stolac zapravo razgovorni regionalizam! Tako doista i jest, jer velika većina stanovnika Hrvatske koristi izraz stolica u navedenom, primarnom smislu, no spomenutom krugu hrvatskih jezikoslovaca i lektori(ca)ma njihove škole taj argument ne zna-

či ništa. A koja pak logika taj krug i njegove satelite vode da pokaznu zamjenicu »ovaj« svakom mogućom prilikom mijenjaju u »taj«, pa i tamo gdje je takva zamjena značenjski posve neprilična, ostaje mi neodgonetljivom tajnom.

Naposljetku, zamolio bih uredništvo *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, osobito glavnog urednika, da moji budući tekstovi ne prolaze uobičajenu lekturu, nego da ih se samo podvrgne automatskoj kompjuterskoj provjeri pravopisa i gramatike. Sjećam se da je takav postupak na molbu jedog autora već bio prihvaćen, stoga se nadam da ni meni, kao redovnom i vrijednom suradniku u sva 44 dosadašnja broja *Ljetopisa* ta mogućnost neće biti uskraćena.

Juraj Kukoč

Kronika

18. 09. Blankenberg

Na 67. Svjetskom festivalu neprofесиjskog filma — UNICA 2005, koji se ove godine održavao u Belgiji, dva hrvatska kratka igrana filma nagrađena su brončanim medaljama u kategoriji studentskih filmova, *La cantina di ferro* Matije Debeljuha i *Buket* Petra Oreškovića.

20-26. 09. Zagreb

U sklopu Filmskih programa prikazan je ciklus mađarskoga suvremenog filma, u kojemu su bila zastupljena ostvarenja Zoltána Kamondija, Gábora Herendija, Gábora Detrea, Györgya Szomjasa, Pétera Gothára i Nimróda Antala.

20. 09. — 16. 10. Zagreb

Na Zagrebačkom velesajmu, u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti, održana je izložba INSERT — retrospektiva hrvatske videoumjetnosti, koja je okupila djela hrvatskih umjetnika nastala u videotehnici u razdoblju od ranih 1970-ih do danas. U sklopu izložbe održan je niz predavanja.

21-25. 09. Zagreb

U kinodvoranama Studentskog centra održan je 1. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25fps. Svaki član ocjenjivačkog suda odabrao je svoj Grand Prix. Calmin Borel izabrala je film Petera Tscherskasskija *Upute za svjetlosno-zvukovni stoj*, Fred Camper film Andresa Denegria *Uyuni*, a Hrvoje Turković film Kazuhira Goshime *z-reaktor*. Održana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma, a Hrvoje Turković održao je predavanje *Pionirski eksperimentalni film u Hrvatskoj*.

25.09. Los Angeles

U sklopu 12. Međunarodnog festivala nezavisnog filma premijerno je prikazan dugometražni igrani film *RGB* Zvonimira Mikšića.

29. 09. — 10. 10. Zagreb

U Filmskim programima održan je ciklus belgijskoga filma. Prikazani su filmovi Gérarda Corbiaua, Andréa Delvauxa, Harryja Kümela, Chantal Akerman, Stijna Coninx, Lievena Debrauwera, Frédéricica Fonteynea te braće Jean-Pierrea i Luca Dardennea.

30. 09. Zagreb

Povjerenstvo Hrvatskoga društva filmskih djelatnika na čelu s Petrom Kreljom odlučilo je da će hrvatski kandidat za nagradu Oscar 2006. u kategoriji za najbolji film na stranom jeziku biti film Arsena Ostojića *Ta divna splitska noć*.

30. 09. — 05. 10. Zagreb

U kinu Kinoteka održan je ciklus europskog filma Dani Eurimagesa.

03-09. 10. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Broadway Tkalča Kaptol, u organizaciji Veleposlanstva Republike Češke, održan je Tjedan češkoga filma. U sklopu ciklusa u Zagrebu je gostovao redatelj Jan Hřebejk.

04. 10. Pečuh

Film *Ta divna splitska noć* dobio je nagradu publike na Međunarodnom filmskom festivalu u Pečuhu.

10. 10. Rijeka

U kinu Teatro Fenice održana je premijera dugometražnoga dokumentarnog filma Bernarda Modrića *Ritam rock plemena*.

10-20. 10. Zagreb

U Filmskim programima održan je drugi dio ciklusa njemačkoga nijemog filma. Prikazani su *Nosferatu* i *Posljednji čovjek* F. W. Murnaua, *Tajna*

jedne duše G. W. Pabsta, *Tragedija prostitutke* Brune Rahna, *Asfalt* Joëa Maya, *Ljudi u nedjelju* Roberta Siodmaka i *Mama Krausen putuje u sreću* Piela Jutzia.

11. 10. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor kratkometražnih filmova Rufolfa Sremeca.

11. 10. — 20. 12. Zagreb

U Filmskim programima otpočeo je ciklus *Dvadeset pet godina Hrvatske kinoteke*, u sklopu kojega će Hrvatska kinoteka prezentirati filmove restaurirane u svojim pogonima. Bit će prikazani filmovi *Cesta duga godinu dana* Giuseppea De Santisa, *Pustolov pred vratima* Šime Šimatovića, *Sedmi kontinent* Dušana Vukotića, *Protest* Fadila Hadžića, *Gravitacija* Branka Ivande, *Lisice* Krste Papića, *Nedjelja* Lordana Zafranovića, *Slučajni život* Ante Peterlića, *U gori raste zelen bor* Antuna Vrdoljaka i *Živa istina* Tomislava Radića.

12-14. 10. Split

Održan je 8. međunarodni festival turističkog filma i ekologije SWITF.

17-22. 10. Zagreb

U kinodvoranama Studentskog centra održan je 3. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film ocjenjivački sud je dodijelio belgijskom filmu *Ledenjak* Dominiquea Abela, Fione Gordon i Bruna Romija. U sklopu programa hrvatskih filmova Kockice, premijerno su prikazani igrani filmovi *Ko živi, ko mrtav* Josipa Viskovića, *Posljednja pričest* Ivana Gorana Viteza i *Otac* Stanislava Tomića. Nagradu je film *Posljednja pričest*. Nagradu publike za najbolji film festivala dobio je film Hrvoja Hribara *Što je muškarac bez brkova*.

18. 10. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor kratkometražnih filmova Šime Šimatovića.

20. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac (Filmski programi) održan je *Aboriginal Kaleidoscope III*, program dokumentarnih filmova kanadskih Indijanaca.

25. 10. Zagreb

U kinu Studentski centar održana je premijera dugometražnog igranog filma Gorana Rušinovića *Svjetsko čudovište*, dvije godine nakon njegova prikazivanja na festivalu u Puli. Film je igrao samo jedan dan.

25. 10. Zagreb

U sklopu projekta *Pogled* Renate Poljak u kinodvorani Multimedijalnog centra u SC-u održana je premijera njezina filma *Velika očekivanja*, a u Galeriji SC-a otvorena je njezina izložbe fotografija *Hrvatska, ljeto 2004*.

25-30. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac (Filmski programi) održan je dio 17. svjetskog festivala animiranog filma posvećen dugometražnom filmu. Veliku nagradu Festivala ocjenjivački sud je dodijelio danskom filmu *Nevolje dječaka* *Terkela* Thorbjorna Christoffersena. Nagradu za životno djelo dobio je američki producent Jeffrey Katzenberg, a hrvatski ogranak ASIFA-e dodijelio je specijalno priznanje Fadilu Hadžiću za izuzetan doprinos pokretanju animacije u Hrvatskoj. U sklopu festivala odabran je najbolji hrvatski animirani film 2005, *Duplex* Gorana Trbuljaka.

30. 10. Montpellier

Na 27. festivalu mediteranskog filma film Arsena Ostojića *Ta divna splitska noć* dobio je posebno priznanje ocjenjivačkog suda. Nagradu kritike

i publike dobio je bosanskohercegovački-hrvatski film *Go West* Ahmeda Imamovića.

31. 10. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor animiranih filmova Dušana Vučkovića.

02. 11. Zagreb

Ravnatelj HRT-a Mirko Galić i ministar kulture Božo Biškupić potpisali su Sporazum o uvjetima i kriterijima za utvrđivanje programa proizvodnje igranog filma i njegovu financiranju. Prema sporazumu, HRT se obvezao sufinancirati sve igrane filmove koje Povjerenstvo Ministarstva kulture izabere na natječaju, a jednog od tri člana Povjerenstva izabrat će HRT.

02-12. 11. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je ciklus filmova Elija Petrija.

03. 11. New York

U organizaciji neprofitne udruge The Doors Art Foundation počelo je šestomesečno prikazivanje hrvatskih filmova u kinodvorani Two Boots Pioneer Theatre u East Villageu na Manhattanu. U izboru filmskog kritičara Jurice Pavičića, bit će prikazani filmovi *Ta divna splitska noć*, *Tu*, *Fine mrtve djevojke*, *Oprosti za kung fu*, *Sujedoci* i *Sretno dijete*.

04. 11. — 10. 12. Zagreb

U sklopu izložbe *Osvajanje prostora* u galeriji Klovićevi dvori u kinu Tuškanac prikazani su radovi svjetskih filmskih i videoumjetnika iz kolekcije Generali Foundation iz Beča.

05. 11. Zagreb

U kinodvorani Multimedijalnog centra u SC-u, u organizaciji Autorskog studija film-fotografija-video, održan je festival *60 sekundi hrvatskog filma*, posvećen hrvatskim jednominutnim filmovima. Glavnu nagradu dobio je film *Kvačovjek* Ivana Klepača.

07. 11. Zagreb

Ravnatelj HRT-a Mirko Galić i dekan ADU-a Branko Ivanda potpisali su Sporazum o suradnji Akademije dramske umjetnosti i Hrvatske radio televizije u akademskoj godini 2005/2006. Ovim sporazumom HRT se obvezao osigurati ugovorenu opremu, stručno osoblje, sinkronizaciju i laboratorijsku obradu za proizvodnju ograničenog broja filmova studenata ADU-a, te osigurati studentima III. i IV. godine dramaturgije praksu u Dramskom programu HRT-a. Zauzvrat, HRT stječe pravo emitiranja, prikazivanja i prodaje djela koje obuhvaća sporazum.

08. 11. Split

U kinu Zlatna vrata održana je projekcija dvaju dokumentarnih filmova Ante Kuštre, *Zadnja luka Amsterdam* i, premijerno, *Slijedeća stanica Manresa*. Oba filma bave se životom bivšeg ovisnika o drogi. Projekciju je pratilo otvaranje izložbe fotografija i fotokolaža *Igla* istog autora.

08. 11. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor animiranih filmova Borivoja Borde Dovnikovića.

08-12. 11. Trst

U sklopu 4. međunarodnog festivala filma i umjetnosti *I mille occhi* održana je retrospektiva eksperimentalnih filmova nedavno preminuloga Ivana Martinca.

09. 11. Rijeka

U Kulturno-umjetničkom centru Kalvarija otvoreno je Art Kino, koje će prikazivati filmove svake srijede. Nositelj projekta je Zaklada Sveučilišta u Rijeci.

11-13. 11. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Broadway Tkalča Kaptol održana je Revija filmova o hrvatskoj dijaspori.

14-20. 11. Rijeka

Međunarodni festival fotografije i filma MORE te Hrvatski festival podvodne fotografije i filma ujedinili su se u jedinstvenu priredbu koja tematizira more, a održana je u kinodvorani Hrvatskoga kulturnog doma na Sušaku.

14. 11. — 21. 12. Zagreb

U Filmskim programima održava se Distributerski ciklus — Deset godina Adria Art Artista, u kojemu ta distributerska tvrtka prikazuje art filmove iz svoga kataloga.

15. 11. Zagreb

U Knjižnici Bogdan Ogrizović premijerno je prikazan dokumentarni film Ivana Gorana Viteza *Male ruke*, nakon čega je organizirana diskusija s autorom.

15. 11. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor kratkih filmova Ante Babaje.

15-27. 11. Pariz

Eksperimentalni film *Valcer* Nicole Hewit prikazan je u izboru 250 radova iz 70 zemalja u okviru pariške kulturne manifestacije 10. Rencontres Internationales Paris/Berlin.

17. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan kratki igrani film Damira Čučića *Stolac za ljuljanje*.

17-23. 11. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Broadway Tkalča Kaptol, u organizaciji distributerske kuće Discovery, održana je revija stranih dugometražnih dokumentarnih filmova Dokumanija.

20. 11. New York

Na 3. međunarodnom filmskom festivalu Queens film *Ta divna splitska noć* Arsena Ostojića dobio je nagradu za najbolju režiju.

21-26. 11. Zagreb

U Filmskim programima održava se ciklus suvremenog kineskog filma. Prikazani su filmovi Lija Chenshenga, Wanga Weija, Xiaoa Fenga i Lija Honga.

22. 11. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor kratkometražnih dokumentarnih filmova Krste Papića.

24. 11. Ljubljana

Na 16. ljubljanskom međunarodnom filmskom festivalu LIFFe film Tomislava Radića *Što je Iva snimila 21. listopada 2003* dobio je nagradu međunarodnog žirija FIPRESCI-ja.

25-27. 11. Đurđevac

U kinodvorani Doma kulture, u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza i Foto-kinokluba Drava, održana je 37. revija hrvatskoga filmskog i videoostvaralaštva. Ocjenjivački sud, u čijem su sastavu bili predsjednica Božica Jelušić, Simon Bogojević Narath, Petar Krelja, Ante Peterlić i Zoran Tadić dodijelio prvu nagradu filmovima *Štefica* Slavena Žimbrega, *Heart of the Immigrant* Zorana Zekanovića i *Nestajanje* Mladena Burića. Drugu nagradu osvojili su filmovi *Statut carnevale* Ljube Zdjelarevića, *Prognoza: vedro i sunčano* Ivana Kelave i Saše Dugonjića, *Da, draga* Jadranka Lopatića, *Zora* Daria Lonjaka i *Evo što pričaju mornari* Vjekoslava Živkovića. Treća nagrada pripala je filmovima *Zakaj nam vele picoki* Nine Miklaševića, *Vampir moga zavičaja* Mirka Jurmana i Roberta Jedrejčića i *Machiner Land* Tina Zanića.

25-27. 11. Hrvatska Kostajnica

U organizaciji Pučkog otvorenog učilišta održana je 2. Revija dokumentarnog filma Gordan Lederer, na kojoj su prikazani dokumentarni filmovi, većinom tematski vezan uz Domovinski rat.

27. 11. Amsterdam

Na najznačajnijem svjetskom festivalu dokumentarnog filma IDFA prikazani su filmovi *Lora — svjedočanstva* Nenada Puhovskog i *Izvan razumne sumnje* Mine Vidaković.

29. 11. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je izbor kratkometražnih igranih filmova Lordana Zafranovića.

01-05. 12. Zagreb

U Filmskim programima prikazan je ciklus od četiri filma Krzysztofa Kieślowskog (*Ožiljak*, *Amater*, *Kratki film o ljubavi*, *Kratki film o ubijanju*).

Bibliografija

Knjige

Hrvoje Turković

Film: zabava, žanr, stil: rasprave — Zagreb 2005. Nakladnik: Hrvatski filmski savez. Edicija Filmološke studije, br. 5 — Za nakladnika: Vera Robić-Škarica — Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić — Urednica knjige: Diana Nenadić — Recenzenti: Petar Krelja, dr. Mato Kukuljica, mr. Jurica Pavičić — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Design: Luka Gusić — Bibliografija. Kazala. 424 stranice, fotografije.

ISBN 953-7033-14-7

UDK 791.43.01

451107067

Kazalo: PREDGOVOR / I. ZABAVA I UMJETNOST / Što je zabava / II: ŽANR I ŽANROVI / Što je to filmski žanr / Modeliranje ugroženosti: filmovi strave / Filmovi mašte i magije / Kad je film povijesni? — mehanizmi razlučivanja povijesnoga filma / »Drama« — je li riječ o filmskom žanru? / III. STIL I STILSKE PROMJENE / Što je stil? / Branko Bauer — karijera na prijelomu stilskih razdoblja / Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta* nekoć i danas / Paradigma modernizma: Jean-Luc Godard / Ante Babaja — umjetnost kao osobni, modernistički, program / Postmodernističnost novoholivudskog filma: primjer Georga Lucasa / BIBLIOGRAFIJA / NAPOMENA O TEKSTOVIMA / KAZALO IMENA I NAZIVA / KAZALO POJMOVA / NAPOMENA O AUTORU

Katalozi

Mirna Belina, Marina Kožul (ur.)

25 FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa — Zagreb 2005. Nakladnik / Publisher: 25 FPS, udruga za audio-vizualna istraživanja / 25 FPS Association for audio-visual research, Draškovićeva 47, 10000 Zagreb — Urednice kataloga / Catalogue Editors: Mirna Belina, Marina Kožul — Lektura / Language editing: Dalibor Jurišić — Prevoditelji / Translators: Mirna Belina, Sanja Grbin, Mario Kalogjera, Marina Kožul — Oblikovanje / Design: Dragan Mileusić, Željko Serdarević — 208 stranica. Kazalo. Fotografije.

ISBN 953-95188-0-6

UDK 791.43-9(064)*791.43.079(497.5 Zagreb)"200"(064)

450913128

Kazalo / Index: Uvodnik — Introduction / Program / Žiri — Jury / Selekcija — Selection / Tvorci hibrisa — Hybris creators; Strukture u vremenu — Structures in Time; Slika riječi — Pictoverbal; Preoblikovanje habitata — Morphing Habitat / Retrospektive — Retrospectives / Hrvatska — Croatia, SAD — USA, Japan / Posebne projekcije / Special Screenings / Videodrom — Videodrome; Labo — The Lab, Autour de Minuit / Prijevodi / Translations / Organizacija festivala / Festival organizers / Kazalo distribucije i produkcije / Distribution and Production Indeks / Kazalo autora / Index of Authors / Pokrovitelji / Sponsors / Zahvale / Thanks.

Inesa Antić (ur.)

Zagreb Film Festival 17-22 October 2005 — Zagreb 2005. Nakladnik / Publisher: Propeler film — Za nakladnika / For the publisher: Boris T. Matić, Hrvoje Laurenta — Urednica / Editor: Inesa Antić — Prijevod / Translations: Miljenka Buljević, Gordana Trajković — Lektorica / Proofreader: Antonija Letinić — Suradnici / Associate: Ivana Vukšić, Oliver Sertić — Oblikovanje / Design KO:KE kreativna farma — Prijelom / Layout: Dejan Kutić — 129 stranica, kazala, fotografije.

Sadržaj: Tko je tko / Who is who — Uvod / Introduction — Dugometražni igrani filmovi / Feature films — Kratki igrani filmovi / Short feature films — Dokumentarni filmovi / Documentary films — Kockice — Checked — Kotač: program posvećen Romima / Roma devotived program — Afrika: retrospektiva afričkih filmova / Africa: retrospective of african films — SC-ove matinee / SC matinee — *Krstarica Potemkin* / *Battleship Potemkin* — VIP predstavlja: Kraljevi reklama / VIP presents: Kings of ads — Festival prvih / Festival of the first — Posebna događanja / Special events — Hvala / Thank you — Indeks / Index — Sponzori / Sponsors.

Vera Robić-Škarica (ur.)

37. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Đurđevac, 25-27. studenoga 2005. — Zagreb 2005. Nakladnik: Hrvatski filmski savez — Za nakladnika: Hrvoje Turković — Uredila: Vera Robić-Škarica — Lektorirala: Saša Vagner-Perić — Unos podataka: Vanja Andrijević, Željko Radivoj — Statistička obrada podataka: Vanja Andrijević — Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu: Željko Radivoj — Vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga, biltena, diploma, priznanja i pozivnice: Igor Kuduz, pinhead_ured, Zagreb — repro: pinhead_ured, Zagreb — 71 stranica, fotografije.

Sadržaj: Domaćin revije / Program revije / Posebni program / Prijavljeni radovi / Članovi ocjenjivačkog suda / Ocjenjivački sud / Revijijske brojke / Adresar prijavljenih filmskih udruuga i samostalnih autora / Nagrada UNICA-e / Zahvala / Sponzori revije.

Časopisi

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza; god. XIII, br. 51, jesen 2005 / Nakladnik: Hrvatski filmski savez — Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, predsjednik HFS — Uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica — Lektorica: Saša Vagner Perić — Priprema: Kolumna d.o.o. Zagreb — Adresa uredništva: Tuškanac 1, 10000 Zagreb; tel: 01/4848-764, e-mail: diana@hfs.hr, vera@hfs.hr; www.hfs.hr
ISSN 1331-8128

Sadržaj: 7. škola medijske kulture, Trakošćan 2005 / Juraj Kukoč: Šaroliko, veselo i poučno — Duško Popović: Trakošćanski dnevnik 2005 — Marina Krpan: Arija iz scenarija — Anika Blažinović-Kljaj: RIF iliti radionica igranoga filma — Sanja Biškup: Sjever-sjeverozapad — Marija Radočaj: Kamera i ja — Nevenka Mihovilović: Posve drugim očima — Boris Simeoni: Edo Maajka i sedam (+2) polaznika mariniranoga filma (II. dio) — Marina Zlatarić: Svi smo zdistani — Polaznici 7. škole me-

dijske kulture / 43. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece, *Kutina* / Duško Popović: Rastanak je bio neizbježan — Slaven Zečević: Stršaj puno — Nagrade 43. revije / *Povodi* / ***: Grand Prix 39. zagrebačkog salona Ivanu Faktoru — Marijan Krivak: Galetina Odisejada (kroz prirodu i umjetnost) — Diana Nenadić: UNICA 2005: Devet dana u Blankenbргу — Duško Popović: U znaku tridesete obljetnice ŠAF-a — Miro Bronzić-Nils Neubert: Ljetna filmska škola drugi put na Šipanu / *In memoriam* / Zdravko Mustać: Ivan Martinac (1938-2005) — Duško Popović: Mirko Lauš (17. srpnja 1926 — 27. kolovoza 2005) / *Mali filmski razgovori* / Duško Popović: Stanislav Majerić iliti miran čovjek / *Amarcord* / Ivica Hripko: Bunarenje po sjećanjima IX: Tomislav / *Zaštita filmske baštine* / Mato Kukuljica: Pregled aktualnih problema u zaštiti audiovizualnog gradiva / *Film u školi* / Nevenka Mihovilović: Od Zipa do Jožina svijeta — Marina Zlatarić: Bartol a la Oscar / *Klubovi* / Nova filmska radionica u Kinoklubu Zagreb, Jadranko Lopatić: Luksuzno na visokom nivou — Eugen Družin: Mala škola snimanja digitalnom kamerom / *HFS* / Duško Popović: Brojne aktivnosti / *Mozaik* / Festivali, revije, radionice — 37. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva — Scenariistička radionica Palunko 3 — 3. gastronomski filmski festival u Osijeku.

Hollywood, filmski magazin, god. XI, broj 119, listopad 2005 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

Sadržaj: Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Kao na filmu (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Prvi pogled (Marko Njegić): *Saw II*, *Bloodrayne*, *The Assassination of Jesse James, Revolver*, *Ivkova slava* — Iz susjedstva (Tanja Šimunić) — cro film news — 62. Venecija Film Festival: Hollywood »potopio« Lido (Marko Njegić i Toma Šimundža) — Interview: Christian Bale, car filmskih transformacija (Snježana Levar i Aida Mandich) — Interview: Miša Radivojević, subverzivnost kao trade-mrak (Veljko Krulčić) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — video/DVD guide — DVD dnevnik: Navijačko ludilo (Vlado Ercegović) — Zanimljivosti: Božidar Alić izgubi o spor protiv *Hollywooda* (Ladislav Sever) — Specijal: 50 najboljih redateljskih debija (Tomislav Hrastovčak) — Portret: Zhang Yimou, heroj azijske kinematografije (Rajko Radovanović) — Fenomeni: Blue screen tehnologija (Tomislav Hrastovčak) — Portret: Martin Campbell, stari Zorro (Toma Šimundža) — Pretpremijera: *Sjećanja jedne gejša* (Irena Škorić); *Harry Potter i plameni pehar* (Snježana Levar) — Trendovi: Avionski filmovi (Mislav Pasini) — Vrtoglavica: Katrina Velika (Oleg Sladoljev-Jolić) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja); A što je igralo u našim kinima u listopadu... (Roman Chiabudini) — Filmovi s ruba: *Subway* (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood, filmski magazin, god. XI, broj 120, studeni 2005 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo,

Rajko Radovanović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

Sadržaj: Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Prijateljsko uvjeravanje: Svijet će grcati u čokoladi (Petar Krelja) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Prvi pogled (Marko Njegić): *Volter*, *Aeon Flux*, *Matchpoint*, *Jarhead*, *Zodiac* — III. Zagreb Film Festival: *Ledenjak* »rastopio« žiri, a *Muškarac bez brkova* publiku (Marko Njegić i Irena Škorić) — Pretpremijera: *Casanova* (Irena Škorić) — Aplauzi & zvižduci — Interview: Guy Ritchie, moj posao je stvoriti interesantan i zabavan film (Nadja Hermann) — Druga strana: Kako je počeo rat... u Makedoniji (Tomislav Kurelec) — Trendovi: Sotona na filmu (Mislav Pasini) — cro film news — Interview: Christian Viel, kino-distribucija je samoubojstvo za nezavisnjaka (Mislav Pasini) — Portret: Stephen Hopkins, bestseller(s) redatelj (Toma Šimundža) — kino guide — Vrtoglavica: Cronenbergov »salto mortale« (Oleg Sladoljev-Jolić) — Specijal / Naj-glumci: Fabijan Šovagović i Božidarka Frait najbolji hrvatski filmski glumci svih vremena!!! (Tanja Šimunić i Vesna Marčić); Naj-glumci: Kroki kroz povijest hrvatskog glumišta (Irena Škorić) — DVD dnevnik: Filmovi na kraju svijeta (Vlado Ercegović) — Portret: Danny Cannon, box-office ga (ni)je volio (Toma Šimundža) — video/DVD guide — Portret: River Phoenix, moderni James Dean (Rajko Radovanović) — Pretpremijera: *V for Vendetta* (Mislav Pasini) — Interview: Daniel Craig, Bonda ću odvesti na razinu na kojoj još nije bio (Snježana Levar) — Cinemania: Retro, zagrebačka kina u XX. stoljeću (Roman Chiabudini); Soundtrack (Damir Demonja); Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović) — Filmovi s ruba: *Showgirls* (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood, filmski magazin, god. XI, broj 121, prosinac 2005 (mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko Krulčić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Uređuje redakcijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Breznik — Lektura: Marija Razum — Tajnica redakcije: Tanja Šimunić — Priprema za tisak: Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing: Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir Demonja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Marijeta Letec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Dragan Rubeša, Ladislav Sever, Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Irena Škorić — Adresa redakcije: Badalićeva 14, Zagreb; tel: 01/3640-868, 01/3698-774; fax: 01/3638-618, e-mail: hollywood@hollywood.cro.net; www.hollywood.cro.net

Sadržaj: Dragi prijatelji (Vaš urednik) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *Seven Swords* (Marko Njegić) — Vrtoglavica: Sretno u bolju budućnost (Oleg Sladoljev-Jolić) — Fenomeni: Mitovi i legende King Konga (Rajko Radovanović) — Aplauzi & zvižduci — Portret: Peter Jackson, novi kralj Hollywooda (Marko Njegić) — Interview: Eric Red, remake ne može biti bolji od originala (Mislav Pasini) — Portret: Mike Newell, čarobnjak karaktera (Toma Šimundža) — kino guide — Prijateljsko uvjeravanje: Tessa mu je dom (Petar Krelja) — Druga strana: Jeste li vidjeli kurdski film? (Tomislav Kurelec) — Interview: Božidarka Frait, obožavana glumica (Irena Škorić) — CRO: naj-glumci: Rade Šerbedžija, Mustafa Nadarević, Relja Bašić, Ivica Vidović, Ana Karić, Ksenija Pajić, Jagoda Kaloper, Ena Begović, Marija Kohn, Zvonko Lepetić, Mira Furlan, Franjo Majetić, Semka Sokolović, Antun Nalis (Vesna Marčić) — DVD dnevnik: Kvartet dobrih filmova (Vlado Ercegović) — Interview: Tilda Swinton, *Narnijske kronike* posjeduju osjećaj *Čarobnjaka iz Oza!* (Snježana Levar) — video/DVD guide — Pretpremijera: *Brokeback Mountain* (Toma Šimundža) — cro film news — Prvi pogled: *Sympathy for Lady Vengeance*, *Where the Truth Lies*, *Hostel*, *The Hidden Blade*, *Appleseed* (Marko Njegić) — Pretpremijera: *Munich* (Irena Škorić) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja); Retro, zagrebačka kina u XX. stoljeću (Roman Chiabudini) — *Rocky* (Tomislav Hrastovčak).

ANIMACIJSKE STUDIJE

Gianalberto Bendazzi

Definirati animaciju

UDK: 791.228

Definirajući na početku ove teorijske studije o definiciji animacije animaciju kao »*sve ono što ljudi nazivaju animacijom*«, parafrazirajući definiciju Dina Formaggia kako je »*umjetnost sve ono što ljudi nazivaju umjetnošću*«, autor obrazlaže nastanak pojma *animacije*, upozoravajući kako je on povijesno-kontekstualne naravi. Termin *animated* tako se u početku odnosio na svaki film (tj. *animirane fotografije* nasuprot *statičnim*), termin *animated cartoon* širi se nakon istoimene knjige E. G. Lutz iz 1920. godine, a termin *animacija* od 1950-ih, iz kruga europskih stručnjaka iz čije je inicijative nastala ASIFA (1962), koja je definirala animirani film kao različit od »*automatske registracije*« koju provodi film, »*u animiranom filmu stvari se događaju po prvi puta*«, promijenivši tu definiciju dvadesetak godina kasnije u negativni oblik koji tvrdi da je animacija svaki kinoproizvod koji »*nije jednostavno snimanje stvarnog života tehnikom od 24 fotograma u sekundi*«. No za autora je otvoreno pitanje je li animacija »rod«, budući da rod nastaje unutar nekog (filmskog) izričaja (npr. vestern unutar *live action* kinematografije); unutar animacije naime također postoje slični ili isti »rodovi« (vestern, ljubić, SF, avantura itd.), te je stoga autor postavlja u razinu paralelne, sestrinske kinematografije sa svojom produkcijom, rodovima, distribucijom i prikazivaštvom. Animacija se naime razvila iz filmskog trika: snimanja fotograma jedan po jedan, s tim da bi se tijekom snimanja pomicali predmeti, čime se pri projekciji dobivao dojam da se oni miču, da su *animirani* — intimna je definicija animacije da ona predmetima, oblicima i apstraktnim likovima daje ne pokret, nego *dušu*. Vjerojatnost koja je psihološki temelj *live action* kinematografije — zbog očevitosti likova i ambijenata — i posljednja gledateljska identifikacija malo su vjerojatne u animaciji, zbog očite »nestvarnosti« nacrtanih, dizajniranih, modeliranih slika; zbog toga gledatelji animaciju *prihvataju*. No koje su granice animacije? Je li *time lapse photography* animacija? Je li virtualna stvarnost animacija? Je li naknadno postprodukcijско interveniranje u snimljenu sliku digitalnim postupcima u igranom filmu animacija? Upravo zbog ovih pojava, početna, naizgled tautološka definicija animacije ukazuje na nju kao povijesno promjenjivu kategoriju.

Midhat Ajanović Ajan

Ogled o mikrokadru — Montaža u animiranom filmu i filmskoj animaciji

UDK: 791.228

Polazeći od filma *Putovanje u Kinu (Travel to China)* Gila Alkabetza, autor studije pokazuje da je sastavni dio animiranoga filma i mikromontaža, spajanje iznimno kratkih kadrova, kakvom su osobito u razdoblju nijeme (filmske) avangarde pribjegavali brojni autori. Objašnjavajući sposobnost filma i animiranog filma da manipuliraju prostorom i vremenom, autor ocrta srodnost tih tih medija, ističući kako se u najnovije vrijeme digitalne tehnologije stvaratelji filmova (braća Wachowski, James Cameron) sve češće utječu mikromontaži, odnosno montaži mikrokadrova kakvu su utemeljili pioniri animacije (npr. Emile Cohl) i koja je zapravo u srži metode animiranoga filma.

ANIMATION

Gianalberto Bendazzi

Defining animation

UDK: 791.228

The author begins his theoretical study with a definition of animation as »everything that people call animation«, thus paraphrasing Dino Formaggio's definition of art being »everything that people call art«, and proceeds to explain the etymology of *animation* stressing its historical-contextual nature. At the beginning, term *animated* referred to every film (i.e. animated photographs as opposed to static), while *animated cartoon* started spreading after E. G. Lutz's 1920 book with the same title. Term *animation* resurfaced in European expert circles in the 1950s, the same circles that initiated the founding of ASIFA (1962), which defined animated film as different from »*automatic registering*« conducted by film, »*in animated film things happen for the first time*«, which was changed some twenty years later in the negative form asserting that animation was every cinema product that »*was not a simple registering of real life with the technique of filming 24 frames per second*«. However, the author continues to question whether animation is a »genre«, since genre is created within a (film) expression (for example, western within *live action* cinema); animation also features similar or same »genres« (western, SF, adventure, etc.), so the author places it shoulder to shoulder with its sister cinematography including production, genres, distribution and presentation. Animation developed from film trick: frames were shot one by one, and in between the shots objects were moved thus creating the illusion of movement, they were *animated* — intimate definition of animation is that it instills into objects, shapes and abstract characters not movement, but *soul*. Plausibility, the psychological foundation of *live action* cinema — due to the obviousness of characters and environments — and the resulting viewer identification is very unlikely in animation because of the evident »unrealness« of drawn, designed, and modeled pictures; that is why viewers *accept* animation. Still, what are the boundaries of animation? Is *time lapse photography* animation? Is virtual reality animation? Is an intervention in the digitally recorded picture in a motion picture in the post production also animation? Precisely due to all these unresolved questions, the initial, apparently tautological definition of animation reveals it as a historically inconstant category.

Midhat Ajanović Ajan

An essay on micro shot — Editing in animated film and film animation

UDK: 791.228

Beginning with the film *A Journey to China* by Gil Alkabetz, the author of the study showcases that micro editing is a constitutive part of animated film, or in other words, merging of extremely short shots, which was used by numerous authors in the era of silent (film) avant-garde. Explaining how film and animated film manipulate space and time, the author outlines the familiarity of these media, stressing that in the contemporary era of digital technology, film creators (Wachowski brothers, James Cameron) use micro editing ever more frequently, that is to say, the editing of micro shots established by the pioneers of animation (Emile Cohl, for example) which, actually, presents the core of animation film method.

Marcin Giżycki

Kratka povijest poljskog animiranog filma

UDK: 791.228(438)(091)

Autor daje sustavan pregled poljskog animiranog filma od početaka do prijeloma 20. i 21. stoljeća. Duhovnim ocem poljskog animiranog filma valja smatrati Wladysława Starewicza, jednog od pionira svjetske animacije, dok je prva dva poljska kvazianimirana filma *Flirt stolica* i *Durbin ima dva kraja* realizirao 1917. Feliks Kuczkowski. Animirana se produkcija u Poljskoj napose razvila od kraja 1940-ih. Prvi su autori animiranih filmova u socijalističkoj Poljskoj bili Zenon Wasilewski i Ryszard Potocki, a u tom su se razdoblju isticali još Maciej Sienski i Zdisław Lachur. Nakon razdoblja nesklonog umjetničkom eksperimentu tijekom 1950-ih, prvi znak promjena bio je film *Bio jednom...* Waleriana Borowczyka i Jana Lenice. Uz njihove filmove značajan je bio i Smjena straže Haline Bielinske i Włodzimerza Haupaa, a ta su djela otvorila zlatno doba poljske animacije 1960-ih. Uz Lenicu i Giersza, tada je djelovao niz autora koji su proklamirali i prakticirali autorsku koncepciju (Mirosław Kijowicz, Daniel Szczechur). Za to se razdoblje vezuje i pojam »poljska škola animacije«, nazvana je filozofskom, kojoj je posebnost šala s dubljim, univerzalnim podtekstom. Szczechurin film *Putovanje*, jedan od najkontroverznijih poljskih animiranih filmova, označio je ujedno i svojevrsan simbolični oproštaj od tog razdoblja. Ipak, i krajem 1960-ih javljaju se inovativni mladi autori (Julian Antonisz, Jerzy Kucia, Ryszard Czekala), a i 1970-te i 1980-te, iako manje umjetnički poticajne od 1960-ih, svjedoče o kontinuiranom javljanju novih umjetnika (npr. Piotr Dumala). U razdoblju nakon pada komunizma najveće uspjehe postižu pak veterani Kucia i Dumala.

Hrvoje Turković

Može li animirani film biti — dokumentarističan?

UDK: 791.228:791.229.2

Ovaj tekst razmatra granice između animacije i dokumentarizma na primjeru BBC-jeve serije *Šetnja s dinosaurima*. Ta serija na prvi pogled izgleda kao tipična BBC-jeva dokumentarna popularno-znanstvena produkcija, jer prikazuje jedan aspekt prirodnoga svijeta, protumačen komentarima i popraćen slikama i zvukovima iz toga svijeta. No ona prikazuje odavno nestali, prapovijesni svijet, i to trodimenzionalnom računalnom animacijom, tj. kompjutorskom simulacijom. Teorijski problem koji autor razmatra jest može li kompjutorska simulacija — animirani film — biti dokumentarna, i nije li ovakva definicija *contradictio in adjecto*, budući da je dokumentarni film *izravan optičko-akustički zapis* onoga što se zbilo ispred kamere, a upravo takva *zapisanost* nedostaje ovoj seriji, tj. ona nikako nije provjerljiva ni dokumentarna, ukoliko se smatra da se dokumentarac treba strogo držati izvornog zapisa. No postoji i rekonstrukcijski dokumentarac, koji premda prikazuje *autentične* pojave, te pojave priprema, rekonstruira, a ne tek zapisuje kako se zbivaju ispred kamere. Ipak, autor smatra da je pretjerano smatrati BBC-jevu animiranu seriju rekonstrukcijskim dokumentarcem, premda i ona polaže pravo na autentičnost, smatrajući kako dokumentarizam ipak pretpostavlja da povijesno singularna zbilja ostavlja svoj *trag*, što je zahtjev kojemu animacija nikako ne može udovoljiti. Stoga je *Šetnja s dinosaurima* obrazovna, znanstveno-popularna serija: ona također pazi na kriterij istinitosti, ona stvarno stanje ne samo da prikazuje — kao dokumentarac — nego ga tumači i objašnjava, a svi prizori služe kao ilustracija u argumentacijskom procesu u korist neke tvrdnje, pojma ili teorije, pri tom se služeći dokumentarnim snimkama, animiranim i dijagramskim prikazima, animiranim rekonstrukcijskim snimcima, igranim rekonstrukcijskim scenama, verbalnim tumačenjima itd.

FESTIVALI

Goran Kovač

Treći zagrebački filmski festival

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/22*2005*(049.3)

Osvrt na treći Zagreb Film Festival počinje autorovim problemskim uviđom u uzroke tzv. procvata festivala u Hrvatskoj i u Zagrebu u posljednje

Marcin Giżycki

Short history of Polish animated film

UDK: 791.228(438)(091)

The author offers a systematic overview of Polish animated film from its beginnings to the turn of the 21st century. Spiritual father of Polish animated film was Władysław Starewicz, one of the pioneers of world animation, although two first Polish quasi-animated films *Flirt chair* and *Durbin has two ends* were made in 1917 by Feliks Kuczkowski. Animated film production in Poland fully developed by the end of the 1940s. First authors of animated films in socialist Poland were Zenon Wasilewski and Ryszard Potocki, with two other authors figuring prominently, namely Maciej Sienski and Zdisław Lachur. After the 1950s period scarce with artistic experimentation, the first sign of change was the film *Once there was...* by Walerian Borowczyka and Jan Lenice. Another important film was *Change of Guards* by Halina Bielinski and Włodzimerz Haup, mainly because these two started the 1960s golden age of Polish animation. Beside Lenica and Giersz, a whole range of authors working at that period proclaimed and practiced the auteur concept (Mirosław Kijowicz, Daniel Szczechur). This period also produced the notion »Polish school of animation«, also called philosophical, whose main feature was gag with a deeper, universal subtext. Szczechura's film *Journey* was one of the most controversial of Polish animated films, which also signaled a symbolical farewell to this era. Still, at the end of the 1960s, new innovative young authors appeared (Julian Antonisz, Jerzy Kucia, Ryszard Czekala), while the 1970s and 1980s, although less artistically inspirational than 1960s, witnessed continual emergence of new authors (for example, Piotr Dumala). In the period after the fall of communism, the greatest success achieved veterans like Kucia and Dumala.

Hrvoje Turković

Could animated film be — documentary?

UDK: 791.228:791.229.2

This text considers boundaries between animation and documentarism on the example of the BBC series *Walking with Dinosaurs*. At first glance, the series seems to be a typical BBC popular-science documentary because it showcases one aspect of the natural world appropriately commented and accompanied by pictures and environmental sounds. Yet, it features a long gone, prehistorical world, in three-dimensional computer animation, i.e. computer simulation. The theoretical problem considered by the author is could computer simulation — animated film — be documentaristic, or is this definition *contradictio in adjecto* because documentary film is a *direct optical-acoustic recording* of what has happened in front of the camera, which is precisely what this series is lacking, that is to say, it is neither verifiable, nor documentary, if we accept that documentary should strictly stick to the original recording. However, there is also reconstructive documentary, which although it features *authentic* appearances, first prearranges and reconstructs them, and then records them as they occur in front of the camera. Still, the author believes that it would be unreasonable to consider BBC's animated series as reconstructive documentary, if we accept that documentarism assumes recording of a historically singular reality that leaves its *trace* on a film, which is a demand that animation simply cannot meet. Therefore, *Walking with Dinosaurs* is an educational, popular-science series: it pays attention to truthfulness, it does not only feature the true state of affairs — as a documentary — it also explains and describes, and the scenes serve as illustrations in the process of argumentation of a certain claim, notion or theory, mixing documentary shots, animations and diagrams, animated reconstructions, acted reconstructed scenes, verbal interpretations, etc.

FESTIVALI

Goran Kovač

Third Zagreb Film Festival

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/22*2005*(049.3)

The review of the third Zagreb Film Festival starts with the author's insight into the causes of the recent outburst of festivals both in Croatia and

vrijeme, pri čemu se popularnost festivalskih i revijskih prikazivanja nekomercijalnih filmova vidi prvenstveno u potrebi za takvim tipom filmova nakon niza godina repertoarne suše, ali se i upućuje na problem izostanka publike na povremenim pokušajima redovita kinoprikazivanja takvih filmova, izvan festivalskog konteksta. U nastavku teksta autor komentira izniman medijski i posjetiteljski odjek ovogodišnjega, trećeg festivala i daljnji rast njegove popularnosti. No, uočeni su neki nedostaci festivala — izostanak pravog dugometražnog mamca za publiku i općenita slabost toga segmenta selekcije, što se tumači konkurencijom s festivalima u Motovunu i Puli. Među dugometražnim filmovima istakli su se tek *Ti i ja i sve koje znamo* Mirande July i *Oženiti se* Ronit i Shlomija Elkabetz. Kratki filmovi su ove godine itekako odskočili u odnosu na cjelovečernje (*Zimski san* Johna Williamsa; *Sretan Uskrs* Ulricha Schaffnera i Martinoma Fischbachera; *Leptiri* Maxa Jacobyja; *U sjeni* Oliviera Masset-Depassea; *Sve u ovoj zemlji mora...* Garyja Mckendryja), dok su kvalitativnu prevagu uvjerljivo odnijeli dokumentarni filmovi. U selekciji su se itekako isticali filmovi *Šutka, knjiga rekorda* Aleksandra Manića, precijenjeni *Prelazeći most* Fatiha Akina i *Favela se budi* Jeffa Zimbalista i Matta Mocharyja. Promašeno je ipak bilo uključivanje pobjedničkoga filma festivala, *mockumentaryja Prvi na mjesecu* Alekseja Fedorčenkua u dokumentarnu selekciju.

Hrvoje Turković

Meditativne igre

Prvi 25FPS — Internacionalni festival eksperimentalnoga filma i videa, Zagreb, 21-25. rujna 2005.

UDK: 791.65.079(Zagreb):791.21.086.6"2005"(049.3)

Autor koristi novi međunarodni festival eksperimentalnoga filma kao povod za razmatranja o festivalima u Hrvatskoj, te objašnjava da kina propadaju zbog jake konkurencije televizije i industrije 'glamur', a festivali su se pokazali otporniji na taj trend jer i sami mogu pridonijeti proizvodnji glamura, a da ne izgube kulturnu funkciju. Program prvog 25 FPS posvećen je najstrožoj jezgri svjetskog eksperimentalnog filma i videa, dok je splitski festival Novoga filma i vide otvoreniji svim nekonvencionalnim formama, a zagrebački je festival k tome uspio i u aktiviranju publike. Priredivači su dali iznimno koristan pregled glavnih tendencija u suvremenom eksperimentalnom filmu, tako da ovaj novi festival evidentno ima važnu društvenu funkciju.

TUMAČENJA

Janko Heidl

Nick Broomfield: Čovjek s filmskim mikrofonom

UDK: 791.633-051Broomfield, N. 791.229.2(410)

Povodom retrospektive filmova Nicka Broomfielda u sklopu ZagrebDoxa u veljači 2005, autor teksta objašnjava poetiku ovog istaknutog autora. Prikazani su filmovi: *Tetovirane suze* (Tattooed Tears, 1978/1982, suredateljica Joan Churchill), *Izluđuješ me* (Driving Me Crazy, 1988), *Heidi Fleiss: Hollywoodska Madam* (Heidi Fleiss: Hollywood Madam, 1995), *Kurt i Courtney* (Kurt & Courtney, 1998) i *Aileen: Život i smrt serijske ubojice* (Aileen: Life and Death of a Serial Killer, 2003, suredateljica J. Churchill). Za razliku od Michaela Moorea i Morgana Spurlocka, Broomfield se u filmski pothvat upušta kao znatizeljan pojedinac koji uz pomoć kamere i mikrofona želi nešto otkriti i shvatiti, a ne kao polemičar koji dokazuje neku unaprijed definiranu tezu. Za razliku od dokumentarista stare škole (Papić, Loach), koji nisu donosili figuru autora, Broomfield je, međutim, baš kao i Moore i Spurlock (te baš kao hrvatski redatelj Igor Mirković) tipični predstavnik nove dokumentarističke škole, u kojoj se autor veoma upadljivo pojavljuje pred filmskim kamerama i mikrofonom.

Zagreb, where popularity of festival and review screenings of non-commercial films can primarily be ascribed to the craving for such films after years of draught, although the author also emphasizes the problem of low attendance levels when such films are occasionally featured on regular cinema programs, outside of the festival context. Next, the author comments on the excellent media coverage and visitation rates of this year's third festival, and how it keeps gaining in popularity. However, the author notices several drawbacks — the lack of true long feature bait for the viewers and a generally weak long feature selection, which was explained by the competing festivals in Motovun and Pula. Prominent titles among long features were *You and I and Everyone We Know* by Miranda July and *Get Married* by Ronit and Shlomija Elkabetz. Short films stood out markedly in comparison to long features (*Winter Dream* by John Williams; *Happy Easter* by Ulrich Schaffner and Martinom Fischbacher; *Butterflies* by Max Jacoby; *In the Shadow* by Olivier Masset-Depasse; *Everything in this Country must...* by Gary Mckendry), while documentary films definitely turned the scales when quality was concerned. Prominent titles in this selection were films *Šutka, the book of records* by Aleksandar Manić, overrated *Crossing the Bridge* by Fatih Akin and *Favela is waking up* by Jeff Zimbalist and Matt Mochary. However, it was a failure to put the winning film, *mockumentary First on the Moon* by Aleksej Fedorčenko in the documentary selection.

Hrvoje Turković

Meditative games

First 25FPS — International festival of experimental film and video, Zagreb, 21-25 September 2005

UDK: 791.65.079(Zagreb):791.21.086.6"2005"(049.3)

On the occasion of the international festival of experimental film the author considers festivals in Croatia and explains how cinemas close down due to overly competitive television and the »glamour« industry, while festivals turned out to be more resistant to these trends because they can contribute to the glamour without losing their cultural function. Program of the first 25 FPS was dedicated to the narrowest core of international experimental film and video, while Split festival of New film and video was more open to non-conventional forms. Zagreb festival also succeeded in animating the public. The organizers offered an extremely useful overview of main currents in the contemporary experimental film so that this new festival evidently fulfilled a prominent social function.

INTERPRETATIONS

Janko Heidl

Nick Broomfield: The Man with the microphone

UDK: 791.633-051Broomfield, N. 791.229.2(410)

On the occasion of the retrospective of Nick Broomfield's films at ZagrebDox in February 2005, the author explains the poetics of this distinguished author. Titles screened were: *Tattooed Tears* (1978/1982, co-director Joan Churchill), *Driving Me Crazy* (1988), *Heidi Fleiss: Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995), *Kurt and Courtney* (1998), and *Aileen: Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (2003, co-director J. Churchill). Contrary to Michael Moore and Morgan Spurlock, Broomfield engages in film as a curious individual who uses camera and a microphone to reveal and understand, instead of debating an already defined thesis. Contrary to the old school documentarists (Papić, Loach), who did not feature the author, Broomfield is, just like Moore and Spurlock (and Croatian director Igor Mirković) a typical representative of the new documentarist school where the author figures prominently in front of the cameras and microphones.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA — IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

Dejan Kosanović

Film kao povijesni izvor za proučavanje riječke industrijske baštine

UDK: 791.229:338.45(497.5 Rijeka)(093)

Ova studija bavi se ranom poviješću filma u Rijeci, odnosno upućuje na filmske zapise kao povijesne, arhivske izvore za proučavanje riječke industrijske baštine. Premda je većina rane filmske građe zagubljena, iz sekundarnih izvora saznaje se da je do 1917. na području Rijeke i Kvarnera snimljeno 29 filmova. Među njima nalaze se naslovi filmova koji bi mogli poslužiti kao izvori za proučavanje povijesti riječke industrije — *Podmornice i mine u tvornici »Whitehead« u Rijeci* (prikazivan 1910) i *Vježbe s Whitehead torpedima* (reklamiran u časopisu *Oesterreichischer Komet* 1912). Autor uspoređuje razne sekundarne izvore da bi potvrdio postojanje ovih filmova i njihove odjake u ondašnjem tisku, navodeći informacije koje je o tim filmovima sakupio iz raznih sekundarnih, arhivskih izvora, dajući pritom širi pogled u povijest filma u Rijeci do 1945.

Jurica Pavičić

Lopta i čekić: kolektiv i individua u Golikovu filmu *Plavi 9*

UDK: 791.238(497.5)"195"(049.3)

Plavi 9 Kreše Golika, snimljen u produkciji Jadran filma 1950. godine, apartan je film u mnogim pogledima — to je prva komedija komunističke Hrvatske, prvi sportski film, prvi primjer ortodoksne sovjetske »proizvodne epopeje« u hrvatskoj kinematografiji, prvi film urbane i mirnodopske tematike, prvi pravi hit komunističke kinematografije. Taj film je analitički intrigantan jer, s jedne strane, demonstrira sve (ne)mogućnosti socrealističke normative estetike u hrvatskom filmu, i, s druge strane, jer kroz pripovjednu alegoriju otvara pitanje koje će biti ključno u čitavome jugoslavenskom društvu pedesetih — pitanje pomirbe između imperativa službene kolektivističke ideologije i hedonističkog individualizma potrošačkoga društva. U nastavku autor razlaže ondašnju recepciju filma u medijima i neke momente iz produkcije filma i njezina konteksta, nakon čega se govori o filmu kao socrealističkom filmu o proizvodnji, uz referiranje na ondašnju kritiku socrealističkoga i ideološkog predznaka. Radnja i likovi filma ipak zadovoljavaju više kriterija: onaj ideološki, u prikazu rada i ciljeva proizvodnje, što se očituje u potpunju shematizaciji glavnih likova, ali i onaj zabavljakoj, očitoj u liku negativca, potkopavatelja poretka, koji opstruira ne tvornički rad, nego nogometni tim, a njegovi su »buržoaski«, dekadentni porivi (auto, zarada, igrati radi vlastite promocije, a ne tima) prikazani s takvim brljivim fetišizmom da iz toga jasno proviruje voajerska glad za užicima poratnoga, komunističkoga društva. Deklarativno, Golik u filmu prikazuje odnos između kolektivizma i radne etike — konotirane kao nešto pozitivno — te građanskoga, hedonističkog individualizma — koji je prikazan kao štetan, kvaran i gubitnički u povijesnom i fabularnom smislu. No, premda svi analitičari ukazuju kako Golik u mnogim dijelovima *Plavog 9* istodobno »namiguje« gledatelju kazujući oprečno od onoga deklarativnog: individualizam i grešne užitke prikazuje kao šarmantnu slabost, a iz kolektivne kreposti nije u stanju iscijediti ni mrvicu humane prepoznatljivosti, ovo tumačenje nije i potpuno jer je odnos između individue i kolektiva, odnosno hedonizma i krijeposti u Golikovu filmu ipak kompleksniji. Metaforu za ovo autor teksta pronalazi u suprotstavljanju prednjih i stražnjih stranica dnevnih novina, nazočno u po njemu ključnoj sceni za razumijevanje ovih donosa u filmu, pri čemu se ono što je važno (politička doktrina i radni uspjesi) stavljaju na prednje stranice, a ono nevažno (sportski uspjesi) na stražnje. Prednje i stražnje stranice u filmu se sukobljavaju i mire, kako kroz njegovo žanrovsko dvojstvo (je li film socrealistička oda radu ili sportski film i romantična komedija?), tako i kroz ključni ideološki prijemor filma, onaj između individualizma i kolektivizma. Kasnije u razrješenju filma, ono što je učinjeno opovrgava ono što je ranije deklarativno rečeno, obrćući ove uloge prednjih i stražnjih stranica. *Plavi 9* na isti je način u raskoraku izrečenoga i narativno učinjenoga: film deklarativno favorizira čekić, ali likovi i sam Golik neupitno favoriziraju loptu. I u izboru žanrovskog modela lopta je također ispred čekića, a stražnje stranice novina imaju prednost pred prednjima; koliko god u *Plavom 9* postojali elementi proizvodne epopeje,

STUDIES AND RESEARCHES — FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

Dejan Kosanović

Film as a historical source for the study of Rijeka industrial heritage

UDK: 791.229:338.45(497.5 Rijeka)(093)

The study is dealing with early history of film in Rijeka, i.e. points to film materials as historical, archivist resources for the study of Rijeka industrial heritage. Although most of early film stock had been lost, secondary sources revealed that 29 films were shot till 1917 in the area of Rijeka and Kvarner. Some of them could serve as resources for studying the history of Rijeka industry — *Submarines and mines in the factory »Whitehead« in Rijeka* (screened in 1910) and *Drills with Whitehead Torpedoes* (promoted in the magazine *Oesterreichischer Komet* in 1912). The author compares various secondary sources to verify the existence of these films and their echoes in the press of the period, presenting information about the films he accumulated from various secondary archival sources, offering a wider view on the history of film in Rijeka until 1945.

Jurica Pavičić

A ball and a hammer: the collective and the individual in Golik's film *Blue 9*

UDK: 791.238(497.5)"195"(049.3)

Krešo Golik's Blue 9, shot in the production of Jadran film in 1950, was one of its kind in many aspects — it was the first comedy shot in communist Croatia, the first movie about sport, the first example of the orthodox Soviet »production epoeje« in Croatian cinema, the first film with urban and peacetime thematic, the first true blockbuster of the communist cinematography. The film is analytically intriguing because, on one hand it demonstrates the (im)possibilities of the socialist-realist normative aesthetics in Croatian film, and on the other hand, because it uses narrative allegory to open a key question for Yugoslav society in the 1950s — the question of balance between the imperative of the official collectivist ideology and the hedonistic individualism of the consumer society. The author goes on to explain the reception of film by the media at the time of its premiere and some moments from the film's production and its context, describing it as a socialist-realist film about production, and referring to the criticism of its socialist-realist and ideological colouring. Nevertheless, the action and the characters meet several criteria: the ideological one, featuring work and production goals, reflected in the schematization of the main characters, but also in its entertaining quality, represented by the character of a villain, the one that subverts the order, who does not obstruct the factory production but the football team, while his »bourgeois« and decadent cravings (car, profit, playing for his own promotion, and not the team) are presented with careful fetishism bursting with peeping Tom hunger for pleasures of the post war, communist society. On the declarative level, Golik's film displays the relationship between collectivism and working ethics — apostrophised as something positive — and civic, hedonistic individualism — presented as a harmful, defective and a loser's quality in both the historical and narrative sense. Nevertheless, although all analysts declare that on many occasions in *Blue 9* Golik »winks« at the viewer suggesting the opposite of what he is declaring: he presents individualism and sinful pleasures as charming weaknesses, while he is unable to squeeze a single drop of humane recognizability out of collective chastity; however, having said that does not make this interpretation complete because the relationship between the individual and the collective, that is to say, between hedonism and chastity in Golik's film is a bit more complex. The author of this text finds the metaphor for this in the conflict between the front and the last pages of newspapers, present in the scene crucial for understanding of these relations in film, where the important newa (political doctrine and working successes) are featured on the front page, and the less important (sport achievements) on the last. Front and last pages in film are confronted and reconciled, partly through the film's generic duality (is this film a socialist realist ode to work or a romantic comedy about sport?), and partly through the crucial ideological dispute of the film, the one between individualism and collectivism. Later on, in the resolution of the film, what was done refutes what has been declaratively said, reversing the roles of front and last pages. In very much the same way,

oni tijekom filma, a u konačnici potpuno, bivaju potisnuti sastavnicama dvaju izrazito populističkih žanrova, romantične komedije i sportskog filma. Važno je pritom naglasiti da primat lopte nad čekićem u filmu nema karakter opstrukcije poretka ili potkapanja dominantne ideologije, već da je partijski odobreno; igranje nogometa — dakle dokolica za gomilu — postaje u punom smislu riječi supstitut za partijski proizvodni zadatak. *Plavi 9* film je koji kao negativnost prokazuje buržujski individualizam, želju za isticanjem, osobni uspjeh i hedonizam koji iz njega proizlazi, no na drugoj razini taj film svjedoči kako te iste vrijednosti bivaju interiorizirane unutar i od strane vladajućeg sustava. U tom smislu, *Plavi 9* je idealan uvodni film da njime započnu 1950-ih u komunističkoj Hrvatskoj — desetljeće u kojem je jugoslavenski komunizam shvatio da ako želi opstati mora inkorporirati konzumerski individualizam u vlastiti ideološki kod, u kojem je ukinuta racionalna opskrba, otvorena prva samoposluga, pokrenut cijeli niz zabavnih listova i stripova, pulski filmski festival, festivali zabavne glazbe u Zagrebu, Opatiji i Splitu, u kojem su se počeli proizvoditi automobili *Fiat 600*, u kojem je u Zagrebu pokrenut prvi televizijski program u Jugoslaviji, a u tvornici Kraš dizajnirana *Bajadera* (1954), u kojem je prvi jugoslavenski nogometaš zaigrao za inozemni klub, s posebnim partijskim odobrenjem. U tom desetljeću dvojba koju razrješava *Plavi 9* popela se zaista sa stražnjih stranica novina na one prednje, i bila razriješana na isti način kako ju je u svome filmu razriješio Golik. U tom smislu dramska dvojba *Plavoga 9* — dvojba između lopte i čekića, odnosno između hedonističkog individualizma i kolektivističke kreposti — postaje alegorijom dvaju mogućih razvoja komunističkoga totalitarnog projekta. Razrješenje koje izlaže Golikov film na neki je način najava onog smjera društvenog razvoja koji je uslijedio u godinama nakon ovog filma.

Ante Peterlić

H-8... — nekoć i sad

UDK: 791.633-051Tanhofer, N.(049.3)
791.221/.228(497.5)*1958*

Autor objašnjava povijesni i estetički kontekst filma *H-8*. Dvadeseti hrvatski cjelovečernji igrani film nakon II. svjetskog rata, *H-8...* je drugi cjelovečernji film uglednoga snimatelja Nikole Tanhofera. Intermediarne uputnice na glazbu i novinarstvo dijelom su motivirane i suradnjom sa scenaristima — poznatim novinarom Tomislavom Butorcem te diplomantom Kazališne akademije koji je studirao i violinu, a kasnijim filmskim redateljem Zvonimirom Berkovićem. U Puli je film dobio sve najvažnije nagrade, premda nije utjecao na kasnija zbivanja u hrvatskoj kinematografiji, a imao je odjeka i u inozemstvu. Autor pokušava kontekstualizirati film u odnosu prema mogućim zapadnim (američkim, francuskim, talijanskim), a eventualno i istočnim (sovjetskim) poetičkim uzorima. Svojevrsnu inovaciju u ondašnjoj hrvatskoj produkciji *H-8...* predstavlja zbog suvremene teme (sudar autobusa i kamiona na autoputu) obrađene s pomoću likova urbanoga profila. No, tijekom 1950-tih u kinematografiji i kulturi općenito na velikoj je cijeni tzv. realizam, obično shvaćen kao prikaz običnih, »malih« ljudi. Nekom se kritičarima činilo da je Tanhoferov film napučen neobičnim ljudima, no autor ove studije pomnom analizom likova objašnjava da je riječ o izboru likova ne pretjerano udaljenom čak ni od eventualnog onodobnog statističkog prosjeka među putnicima u autobusu koji spaja Zagreb i Beograd. Jedna je od tema ovoga filma svakako i obitelj — vozač Prača uzor je dobroćudnog i smirenog oca i radnika, ročni vojnik dobio je dopust jer mu se rodio sin, a činovniku Vukeliću djeca su naručila pjesmu u radijskoj emisiji; s druge pak strane Švicarca bi očito mogla brinuti vjernost mlade supruge, novinari Vodopija i Boris vjerojatno skrivaju prazninu osobnoga života, liječnik pokušava odvesti svoju obitelj iz središta neugodne afera, a Jakupčeva je obitelj vidljivo traumatizirana suprugovom i očevo mladošću, odnosno pritiscima njegove rodbine. No, u ovom su filmu, za razliku od mogućih socrealističkih uzora, grijesi prošlosti neispravljivi, a »bjegovni« nemoći, te se može govoriti o srodnosti s francuskim poetskim realizmom, osobito vidljivom u etici sudbinskoga bumeranga neoprostive krivnje, a klica velikoga dijela problema upravo je u obitelji odnosno muško ženskim odnosima (studentica Alma trebala bi se oporaviti od štetne veze s profesorom, a novinar koji joj se udvara odbija je od sebe pregrubim »muževnim«

Blue 9 also characterises a discrepancy between what is said and the narrative action: the film declaratively favours the hammer, while the characters and Golik himself unquestionably favour the ball. The choice of the generic model also places the ball in front of the hammer, while back pages have precedence over the front pages; elements of the production epopee present in *Blue 9* are gradually pushed out by the constituents of two clearly populist genres, romantic comedy and sport film. It is important to note that the ball's precedence over the hammer in the film does not imply any obstruction of the legal order and subversion of the dominant ideology, rather it means that it has been approved by the party; football — a pastime for the masses — became in the full sense of the word a substitute for the party's production task. *Blue 9* is a film that presents bourgeois individualism, a desire to stand out, personal success and the resulting hedonism as something bad, but on another level the film also testifies how these same values became inherent in the ruling system. In this sense, *Blue 9* is an ideal introduction into the 1950s communist Croatia—the decade in which Yugoslav communism realized that if it were to hold out, it had to incorporate consumer individualism into its ideological code. Those were the years when rationed supply was abolished, first self-service shop was opened, a whole series of entertainment magazines and comics were initiated, the first Pula film festival was held, as well as music festivals in Zagreb, Opatija, and Split, the production of Fiat 600 started, the first TV broadcast took place in Zagreb, *Bajadera* chocolate was designed (1954), and the first Yugoslav football player went to play for a foreign football club, with a special party permission. During this decade, the conflict from *Blue 9* went from last pages to front pages of the newspapers and was resolved in the same way Golik resolved it in his film. The dramatic query of *Blue 9* — the polarity of the ball and the hammer, or in other words, the conflict between hedonistic individualism and collectivist chastity — became the allegory for two possible paths of development of the communist totalitarian project. The resolution introduced in Golik's film came as an announcement of the course social development took in the years that followed this film.

Ante Peterlić

H-8... — now and then

UDK: 791.633-051Tanhofer, N.(049.3)
791.221/.228(497.5)*1958*

The author explains the historical and aesthetic context of the film *H-8...*. The twentieth Croatian long feature after World War II, *H-8...* was the second long feature by the distinguished cameraman Nikola Tanhofer. Intermediary references to music and journalism were partly motivated by cooperation with screen players — the renowned journalist Tomislav Butorac, and Zvonimir Berković, a graduate of the Academy of Dramatic Arts who also played the violin, and later on became director. In Pula, the film won all major awards, and although it did not influence Croatian cinema, it did draw much attention abroad. The author attempts to contextualize the film in respect to possible western (American, French, Italian), and eastern (Soviet) poetic models. It presented a relative novelty in Croatian production due to its contemporary thematic (the collision of a bus and a truck on the highway) treated with characters of urban profiles. In the 1950s, in cinema and culture in general, realism was greatly valued, and usually understood as the presentation of ordinary »little« people. Some critics thought that Tanhofer's film was populated with unusual people; however, the author of this study, after careful analysis, came to the conclusion that the characters represented a probable statistical average to be found among passengers travelling on a bus from Zagreb to Belgrade. One of the film's themes was family — driver Prača was a role model of a good-natured and calm father and worker, a soldier was taking a leave of absence because he has gotten a son, clerk Vukelić's children dedicated him a song on the radio; on the other hand, the Swiss guy should have been seriously suspicious of his young wife's faithfulness, journalists Vodopija and Boris were probably hiding the emptiness of their personal lives, the doctor was trying to take his family away from an unpleasant affair, while Jakupčev's family was obviously traumatised by the father's and husband's weakness in dealing with the pressure from his relatives. However, in this film, contrary to possible socialist-realist role models, the sins of the past were corrigible, and »escapes« impossible, so that we could talk about familiarity with French poetic realism, particularly visible in the ethics of the fateful boomerang of inexcusable guilt, although the core of the problem lay precisely in the family, that is to say, male-female relations (student Alma was recovering from a harmful relationship with a professor,

nastupom. Premda dakle ne dotiče izravno kontroverzne teme, *H-8...* se može smatrati dubinski subverzivnim filmom, nakon nesreće biti će razorene sve obitelji, osim onih u kojima je obiteljski život ionako mučan (Jakupčević, glumčeva i Švicarčeva obitelj). Nadalje, kao što je uočio i povjesničar filma Ivo Škrabalo, i činjenica presudne važnosti slučaja za rasplet događaja može se smatrati potencijalno subverzivnom, s metafizičkom dimenzijom pesimizma, jer među mrtvima prevladavaju oni dobri i plemeniti — Alma, vozač koji je uvijek bio ispravan, vojnik uzbuđen rođenjem sina, zabrinuti samohrani otac (vozač kamiona) koji se želi posvetiti svome sinu nakon grešne prošlosti... Američki film slične teme svakako bi izgradio («izabrao») čvrstog junaka, a to bi lako moguće bio ambiciozni novinar Boris, a kako se kod Tanhoferova niti jedan lik nije iskristalizirao kao glavni, jasno je da nema potrebe ni za jakim antagonistom, odnosno negativcem. No, zato su Prvi i Drugi spiker (ujedinjeni u naratora) i osoba neidentificiranoga krivca nesreće, premda nevidljivi, od temeljne važnosti za ovaj film, te ih se može smatrati i svojevrsnom varijacijom tipičnoga odnosa protagonista i antagonista. Nalik filmovima francuskoga poetskog realizma, zlo je nezaustavljiva sila, a ljudi, čini se, uopće nisu gospodari svojih života. Takva subverzivnost srećom nije prepoznata u vrijeme nastanka filma jer se na prvi pogled može činiti da *H-8...* prikazuje društvo ekonomskog uspona. No, ima Tanhoferov film i neke modernističke te autoreferencijalne elemente. Novinar Vodopija govoreći o važnosti izvještavanja o malim ljudima s tržnice, izražava tako estetički kredo koji bi se mogao pripisati i ovome filmu, a čak se troje likova iz filma bavi umjetnošću (glumac, Alma te pijanist koji je ispraća). Alma, međutim, verbalno parafrazira osnovno konstrukcijsko načelo filma; nakon što novinar Boris, kritizira Bachove fuge kao »gužvu« brojni melodija, ona ga upućuje u tajnu te glazbene vrste: nekoliko motiva prepleće se idući prema zajedničkom cilju, baš kao što, kaže ona, putnici autobusa putuju prema istome cilju. Dojam realizma može se, međutim, postići i određenom fragmentarnošću (kao što je ustvrdio književni teoretičar Solar), pa je u tom smislu *H-8...* svakako realističan, na način Roberta Rossellinija koji oslobođanje Italije u II. svjetskom ratu prikazuje u filmu *Paisá* (1946) pomoću strukture omnibusa u šest priča, u kojima nalazimo uvijek nove likove, mjesta i situacije, a zanimljivo je da film Branka Belana *Koncert* (1954), prema mišljenju autora studije, plaća svojevrsni dug neorealizmu. U novijem Hollywoodu realističkim se fragmentariziranjem odlikuju, primjerice, filmovi Roberta Altmana *Nashville* (1975) i *Kratki rezovi* (1993), no osobito su 1950-ih kinematografije brojnih zemalja vrvjele omnibusima i sličnim »mosaicnim« filmovima. Na koji način Tanhoferov film, obično navođen kao jedan od najuspjelijih hrvatskih filmova svih vremena, profilira tako brojne likove u sklopu naznačene pomne realističke iskonstruiranosti? U početku je jasno naznačen narativni kontekst (problem predstojeće nesreće!), pa se likovi stalno međusobno izmještaju i stupaju u teško opisive međusobne odnose. Dok početak najviše podsjeća na konvencije američkoga narativnog filma, kasnije stalne naratorove intervencije (njegova upadljiva nepouzdanost), zlosutnost lijepje pjesme *Sretan put* Dragutina Savina (pjeva Gabi Novak), prizori »fantomskih« konotacija vožnje kroz kišu oplemenjuju naznačenu sentencioznost likova i poetski fatalizam odnosa filma prema sudbini i zlu. Autor studije potom objašnjava »periferne« fabularne ciljeve, koji se doimaju manje važnima u odnosu na sudar, ciljeve kao što su zavođenje djevojke ili poboljšavanje odnosa u obitelji, a funkcija je tih ciljeva razvijanje gledateljskoga suučesništva u filmu (odnosno u odnosu prema likovima). Svi su naznačeni mehanizmi režijskih iznimno vješto uobličeni, s variranjem ritma i brojnim retoričkim efektima koji ostavljaju dojam jedinstva unatoč fragmentariziranosti; odnosno bogatstvo dojma unatoč jasno uočljivoj temeljnoj senzaciji teme sudara. U zaključku studije njen autor stoga ističe da je film Nikole Tanhoferova *H-8...* na izvoran način asimilirao elemente ondašnjih (neo)realističkih tendencija europskoga filma, potom elemente dinamičnoga američkoga fabularnog filma, kao i elemente pretencioznoga i pesimističnoga francuskoga dijaloškoga filma. Pripadnost jugoslavenskom filmskom krugu sveo se u ovom hrvatskom filmskom klasiku samo na ono što neizostavno pripada likovima iz neke sredine (a većina je likova, čini se, iz Hrvatske) — jezik, imena i neke diskretne naznake činjenica društvenoga života. Na kraju teksta navedena je »Bilješka o glumcima« u kojoj se poimence objašnjava izbor glumaca za film (Mia Oremović, Marijan Lovrić, Antun Nalis...) te onodobni odnos filma i kazališta, a daju se i okviri njihovih prethodnih i kasnijih karijera.

but the journalist who was seducing her scared her away with his overly rough »masculine« approach. Although it was not dealing with controversial subjects, *H-8...* could be considered a deeply subversive film, mainly because after the accident, all the families were destroyed except those whose family life was already agonizing (the Jakupčevs, the actor's and the Swiss guy's family). Furthermore, as Vivo Kraal, a film historian noticed, even the fact that coincidence was of crucial importance for the resolution of the film could be considered potentially subversive, with a metaphysical dimension of pessimism, because those who died were predominantly the good and noble ones — Alma, the driver who had always been straight, the soldier excited by the birth of his son, worried single father (truck driver) who wanted to commit himself to his son after a sinful past... An American film with a similar thematic would have definitely built »single out« a solid hero, who in this case could have been the ambitious journalist Boris, but since Tanhofer did not choose the main character, there was obviously no need for a strong antagonist, i.e. villain. Therefore, the First and the Second speaker (united in the narrator) and the person who had caused the accident, although invisible, were of crucial importance for the film, and could be considered as a variant of a typical protagonist — antagonist relationship. Just like in French poetic realism films, evil was an unstoppable force, and people did not seem to be the masters of their lives. Luckily, this subversive quality was not recognized at the time the film was made because at first glance it might have seemed that *H-8...* was featuring an economy on the rise. Still, Tanhofer's film did contain modernist and auto-referential elements. When he was talking about reporting about the little people from the market, journalist Vodopija was expressing the aesthetic creed that could have been assigned to this movie, moreover, three of the film's characters were involved in art (actor, Alma, and the piano player that saw her off). On the other hand, Alma paraphrased the basic constructive principle of the film; after journalist Boris had criticized Bach's fugues as being a »mess« of numerous melodies, she instructed him about the secrets of this musical genre consisting of several motives intertwining, striving toward the same goal, just as the passengers on the bus were traveling toward the same station. The impression of realism might have been attained by a certain degree of fragmentation (which was also confirmed by the literary theoretician Solar), so that in this sense *H-8...* was definitely realistic, in the manner of Robert Rossellini and his film *Paisa* (1946) where he represented the liberation of Italy in World War II, with the structure of an omnibus consisting of six stories, repeatedly introducing new characters, places and situations. It is also interesting that the author of the study considers that Branko Belan's *Koncert* pays tribute to neorealism. In new Hollywood, realistic fragmentation is present in films by Robert Altman *Nashville* (1975) and *Short Cuts* (1993), but the phenomenon of omnibuses and similar »mosaic« films was particularly frequent in the 1950s. In what manner did Tanhofer's film, frequently singled out as one of the most successful Croatian films of all times, profile these numerous characters on the layout of careful realistic construction? The narrative context was clearly signalled in the beginning (the problem of the forthcoming accident) so that characters were constantly shifting positions and engaging in hardly describable interrelations. While the beginning reminded more of conventions of American narrative film, later narrator's interventions (his striking unreliability), ill-omened beautiful song *Bon voyage* by Dragutin Savin (sang by Gabi Novak), scenes of »phantom« connotations of driving through the rain refined denoted sententiousness of characters and poetic fatalism of the film's relationship with destiny and evil. The author of the study further explains the »peripheral« goals of the plot that seemed less important in comparison to the crash, goals such as seduction of the girl or improvement of family relations, the function of these goals being the development of viewers' participation in film (that is to say, in respect to the characters). All denoted mechanisms were skilfully shaped by the director's hand, the varying of rhythm and numerous rhetorical effects were giving the impression of unity despite fragmentation; in other words, the richness of impression despite the obvious basic sensation of the theme of the crash. In the conclusion of the study, the author points out that Nikola Tanhofer's film *H-8...* conducted an original assimilation of the elements of former (neo)realist tendencies of European film, elements of dynamic American narrative film, and the elements of pretentious and pessimistic French dialogue film. Associations to the Yugoslav film circle in this Croatian film classic have reduced to what unavoidably pertained to the characters from a certain environment (and most of the characters seemed to be from Croatia) — the language, names, and some discrete denotations of social life facts. At the end of the text he places the »Note about the actors« in which he explains the choice of actors for the film (Mia Oremović, Marijan Lovrić, Antun Nalis...) and the former relation of film and theatre, with facts about their previous and later careers.

Irena Paulus

Koncept glazbe u Tanhoferovu H-8...

UDK: 791.636:78.071.1Savin, D.

Promatrana u kontekstu glazbenih zbivanja 20. stoljeća, glazba filma *H-8...* redatelja Nikole Tanhofera pokazuje karakteristiku suvremenosti paralelnu sa zbivanjima u klasičnoj glazbi (uporabom ritamskog ostinata skladatelj Dragutin Savin često asociira, ponavlja ili zamjenjuje buku motora, što podsjeća na *musique concrète*) i sa zbivanjima u filmskoj glazbi. Naime, još krajem 1940-ih Hanns Eisler i Theodor Adorno su zaključili da je (holivudska) filmska glazba u velikom raskoraku spram zbivanja u klasičnoj glazbi. Jednostavnost koja je graničila s banalnošću u Hollywoodu prevladao je krajem pedesetih filmski skladatelj Bernard Herrmann. Zanimljivo je da je u Hrvatskoj upravo Dragutin Savin počeo slijediti eksperimentalna razmišljanja Glazbe 20. stoljeća. Partituru za *H-8...* oblikovao je koristeći se malim motivima (koji su fleksibilniji od dugačkih melodija), ritamskim ostinatom, glazbenim »udarima« i iznenadnim lirskim kontrastima konstantnoj dramatici.

Osim neprizorne glazbe, u *H-8...* se pojavljuje prizorna glazba (glazba s radija u autobusu). Ta glazba nije fleksibilna i prilagodljiva poput glazbe koju je skladao Dragutin Savin i zato je sasvim neosjetljiva na realna zbivanja. Uz nju likovi često izražavaju želje i snove. Ona djeluje poput opuštajućeg muzaka koji svoje slušatelje uljuljkuje u lažnu iluziju. Međutim, kako je radijska glazba i skokovitim karakteristikama (stalno se »skače« s jedne stanice na drugu) tako je vezana i uz »skokovito« prikazivanje pojedinih likova. Ona iz mase izdvaja pojedince. No načelo izdvajanja je načelo slučajnosti, a to je i temeljno filmsko načelo: putnici su se u autobusu slučajno našli zajedno, nesreća na autoputu je slučajnost, pa je i smrt pojedinaca koji su poginuli sasvim slučajna.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA — ARHIVISTIČKE I KINEMATOGRAFIJSKE TEME

Mato Kukuljica

Moralni i pravni aspekti čuvanja, zaštite i restauracije filmskoga gradivaUDK: 791.53:930.25(094)
791.025:347.78

U našoj arhivskoj teoriji i praksi nije razmatran specifičan problem moralnih i pravnih aspekata čuvanja, zaštite i restauracije filmskoga gradiva. Filmski arhivi nalaze se u posebnom položaju jer je filmsko gradivo koje dobivaju na čuvanje, za razliku od pisanog arhivskog gradiva, opterećeno neriješenim pitanjem vlasništva, ukoliko nije riječ o otkupljenome filmskom gradivu ili gradivu do kojeg se došlo putem poklona ili prestanka rada određenog producenta. Tu su još, pored vlasničkih, otvorena pitanja autorskih i srodnih prava. Ovi pravni aspekti vezani uz prirodu i nastanak filmskoga gradiva stvaraju velike poteškoće u radu filmskih arhiva i u korištenju pohranjenoga filmskoga gradiva. To se posebno odnosi na europske filmske arhive jer su američki filmski arhivi riješili svoje odnose s producentima.

Budući da dolazi do sve veće globalizacije i prihvaćanja anglosaksonskog prava u svim aspektima života, utvrđivanje moralnih i pravnih obveza filmskih arhiva pokušalo se riješiti donošenjem Etičkog kodeksa. Svrha ovog članka jest fokusiranje na ovo novo područje arhivistike, razmatranje moralnih i pravnih načela čuvanja zaštite i restauracije filmskoga gradiva ali i tumačenje, kritičko preispitivanje prihvaćenog etičkog kodeksa i filmske arhivske prakse. U kritičkom preispitivanju, tumačenju ili iznošenju novih prijedloga autor polazi sa stajališta aktualne situacije, pojave novih elektronskih medija i njihove interakcije s filmskim medijem.

Siniša Juričić

Estoniska kinematografija ili čini li vam se sve ovo poznatim?

UDK: 791.622(474.2)

Autor daje iscrpan prikaz funkcioniranja estonske kinematografije. Pritom je najveću pozornost posvetio opisu rada Estonske filmske fundacije, kao

Irena Paulus

The concept of music in Tanhofer's H-8...

UDK: 791.636:78.071.1Savin, D.

Reviewed in the context of musical happenings of the 20th century, the soundtrack of *H-8...* by Nikola Tanhofer expresses features of contemporariness parallel to occurrences in classical music (composer Dragutin Savin frequently associates, repeats, or replaces the engine noise with rhythmic ostinato, which reminds of *musique concrète*) and the film music. Namely, already in late 1940s, Hanns Eisler and Theodor Adorno concluded that (Hollywood) film music was in great discrepancy with classical music developments. The simplicity bordering banality in Hollywood was finally overcome by film composer Bernard Herrmann in the late 1950s. It is interesting that in Croatia Dragutin Savin was the one who started following experimental deliberations of the 20th century music. The score for *H-8...* was shaped with small motives (more flexible than long melodies), rhythmic ostinato, musical »hits« and sudden lyrical contrasts to constant dramatics.

Besides the underlying score, *H-8...* also features scene music (music from the radio in the bus). This music is not as flexible and adaptable as the music composed by Dragutin Savin, and therefore is insensitive to real events. It frequently underlies characters in expressing their wishes and dreams. It functions as a relaxing music that lulls its listeners into a false illusion. However, since radio music also has jumpy features (»jumping« between radio stations) it is linked to »jumping« between the characters. It distinguishes individuals from the masses. The principle of separation is one of coincidence, being at the same time the basic film principle: passengers on the bus are there by coincidence, the crash on the highway is a coincidence, and even the deaths of individuals are purely coincidental.

STUDIES AND RESEARCHES — ARCHIVIST AND CINEMATOGRAPHIC THEMES

Mato Kukuljica

Moral and legal aspects of preservation, protection and restoration of film stockUDK: 791.53:930.25(094)
791.025:347.78

Our archival theory does not consider the specific problem of moral and legal aspects of preservation, protection and restoration of film stock. Film archives are in a strange position because contrary to written material, the film stock they archive is burdened by unresolved proprietary issues, unless we are dealing with bought film stock or film stock acquired as presents or after certain producer has stopped working. Besides proprietary issues, there is also the issue of copyright and familiar rights. The legal aspects connected with the nature and production of film stock cause many problems in the work of film archives and the use of archived film stock. This particularly refers to European film archives because American film archives resolved their relations with the producers.

Due to the increasing globalisation and general acceptance of the Anglo-Saxon law in all aspects of life, it was attempted to define moral and legal obligations of film archives by the establishment of a Code of Ethics. The purpose of this article is to focus on this new area of archiving, deliberation of moral and legal principles of preservation, protection and restoration of film stock, and to give an interpretation, a critical questioning of the accepted code of ethics and film archiving practices. The author approaches critical consideration, interpretation or presentation of new suggestions from the present situation, the emergence of new electronic media and their interaction with film media.

Siniša Juričić

Estonian cinema or does it all seem familiar to you?

UDK: 791.622(474.2)

The author gives a detailed overview of how Estonian cinema functions. He focuses his attention on describing the Estonian film foundation, as the

središnje, neovisne ustanove za financiranje filmske industrije. Autor detaljno nabroja zadaće i svrhe fundacije te opisuje njezino operativno djelovanje. Također daje sažet pregled povijesti estonske kinematografije te osvrtno na razdoblje 1990-ih, od nezavisnosti Estonije do uspostave fundacije 1997. Ističe kako je fundacije ključno pridonijela revitalizaciji estonske kinematografije početkom XXI. stoljeća. Autor tekst zaključuje osvrtno na druge institucije koje sudjeluju u financiranju kinematografije te prikazom filmskih festivala u Estoniji te daje nekoliko tablica o broju snimljenih i prikazanih filmova posljednjih godina te listu estonskih cjelovečernih filmova snimljenih 1998-2003.

POVODOM KNJIGA

Nikica Gilić

Povijesno sjećanje

Nataša Mataušić, 2004, *Fond filmske građe u zbirci fotografija, filmova i negatifa hrvatskoga povijesnog muzeja*, Zagreb: Hrvatski povijesni muzej.

UDK: 791.229.4:069.5(497.5 Zagreb)(049.3)

Autor obrazlaže važnost kataloga filmske građe Hrvatskoga povijesnog muzeja. Osim što je muzeološka djelatnost iznimno važna u kulturi svakoga društva, a film čini logičan sastavni dio takve djelatnosti, riječ je o iznimno vrijednom, funkcionalnom i ukusno dizajniranom izdanju. Kako se mogu zamisliti brojna gledišta s kojih je građa obrađena u katalogu zanimljiva (producenti su iz raznih zemalja i političkih režima, te iz različitih faza trajanja režima koji su protutnjali našim prostorom), autor vjeruje da će ovaj katalog poslužiti promociji filmske zbirke Muzeja, te ohrabriti njevo prikazivanje i izvan muzeoloških okvira.

Petar Krelja

Ostavština za budućnost

Hrvoje Turković, 2005: *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

UDK: 791.2(049.3)
791.32-05Turković, H.

Film: zabava, žanr, stil deveta je knjiga filmologa Hrvoje Turković, koja, kao međutim i mnogobrojni tekstovi razasuti po časopisima svjedoči o lucidnu autoru. Ova nam knjiga više nego ijedna prije otkriva sustavnost i svrhovitost Turkovićevih naoko nasumničnih i prigodnih eseja. Turković je u mnogim svojim tekstovima ponekad esejistički a ponekad visoko spekulativno pokušao izbrusiti definicije gotovo svakodnevnih pojmova, tako i pojmove zabave, žanra i stila. Tako Turković, kad govori kategoriji zabave u pokušaju njezina definiranja suočava čitatelja sa spoznajama o zabavi kao dokoličarskom fenomenu koji se umnogome podudara s ozbiljnim proizvodima raznolikih umjetničkih praksa. Središnji je dio knjige posvećen filmskim vrstama te se izdvaja sveobuhvatnošću elaboracije žanrovskog fenomena, kao i opisima obilježja pojedinih žanrova, napose povijesnog filma i drame kao »žanra nad žanrovima«. U nastavku istraživanja žanrovskog fenomena autor postavlja osobito krucijalno pitanje: Koja su to osobita svojstva određene svijeta iz kojih žanr crpi svoju vitalnost? Treći dio knjige temelji se na zanimljivom pitanju stila. Kritičari u svojoj svakodnevnoj praksi učestalo rabe taj pojam kao jedan od temeljnih u definiranju, ali i valorizaciji djela. U razumijevanju samoga pojma Turković prihvaća teorijsku postavku koja zagovara tezu da je stil uvijek vezan uz određivanje individualiteta. Pritom se on između tri temeljno različita, premda ne i nepovezana, stila: stilizacijskog, formativnog i konfigurativnog priklanja ovom posljednjem, kao po njemu, najobuhvatnijem. Drugi dio poglavlja o stilu posvećen je stilovima pojedinih stvaralaca (Belan, Bauer, Babaja, Godard, Lucas), ali i obilježjima dvaju stilskih razdoblja: klasičnog i modernističkog.

central, independent institution for financing film industry. The author details enumerates tasks and purposes of the foundation, and describes how it operates. He also gives a concise overview of the history of Estonian cinema and a review of the 1990s, since Estonia became independent until the founding of the foundation in 1997. He points out that foundation was a key factor in the revitalisation of the Estonian cinema at the beginning of the 21st century. The conclusion is a review of another institution participating in the financing of film, and an overview of film festivals in Estonia, along with several tables with numbers of shot and screened films in recent years, and a list of Estonian long features shot from 1998 till 2003.

BOOK REVIEWS

Nikica Gilić

Historical remembrance

Nataša Mataušić, 2004, *Film stock fund in the collection of photographs, films and negatives of the Croatian Historical Museum*, Zagreb: Croatian Historical Museum.

UDK: 791.229.4:069.5(497.5 Zagreb)(049.3)

The author explains the importance of the catalogue of film stock of the Croatian Historical Museum. Apart from the fact that museology is extremely important for any society's culture, and film is a logical, constitutive part of such an activity, this is an exceptionally valuable, functional and tastefully designed publication. One can imagine how interesting it must be to meet with different viewpoints presented in the book (producers from different countries and political regimes, and from different periods of regimes that ravaged our lands), so that the author believes that this catalogue will serve the promotion of the Museum's collection and encourage its promotion beyond the Museum's walls.

Petar Krelja

Legacy for the future

Hrvoje Turković, 2005: *Film: entertainment, genre, style*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

UDK: 791.2(049.3)
791.32-05Turković, H.

Film: entertainment, genre, style is the ninth book of the filmologue Hrvoje Turković that, like many of his texts scattered over different magazines, states the lucidity of its author. More than any other, this book reveals the system and purpose in Turković's apparently random and occasional essays. In many of his texts, sometimes in an essayist and sometimes in highly speculative manner, Turković has tried to polish the definitions of almost everyday terms, those of entertainment, genre, and style. So when Turković writes about the category of entertainment trying to define it, he confronts the reader with notions of entertainment as a spare time phenomenon that greatly coincides with some serious products of different artistic practices. The central part of the book is dedicated to film species and stands out with an all encompassing elaboration of the generic phenomenon, as well as descriptions of particular genres, particularly historical film and drama as »genre above all genres«. The author continues the research of generic phenomenon by posing the crucial question: What are the special features of a particular world out of which genre draws its vitality? Third part of the book is based on the interesting question of style. Critics often use this notion in everyday work as one of the basis for defining and evaluating works. In his explanation of the notion, Turković accepts the theoretical presumption advocating the thesis that style is always connected to defining identity. From the choice of three basically different, but not totally disconnected styles: stylizing, formative, and configurative, he clings to the last one, describing it as the most comprehensive. Second part of the chapter on style is dedicated to styles of individual creators (Belan, Bauer, Babaja, Godard, Lucas), but also the traits of two stylistic periods: classical and modernist.

O suradnicima

Midhat Ajanović 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb. Tekstove o animaciji objavljuje u *Göteborg-Postenu*. Autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Objavio je knjigu *Animacija i realizam* (2004). Predaje filmologiju na sveučilištu u Göttingu i animaciju u Eksjöu. Objavio je više romana. Götting.

Giannalberto Bendazzi (Ravenna, 1946) Diplomirao pravo na Državnom sveučilištu u Milanu. Suutemeljitelj Instituta za studij animacije (Istituto per lo studio del cinema d'animazione) u Milanu i Društva za studij animacije (Society for Animation Studies) u Los Angelesu. Predaje na Državnom sveučilištu u Milanu. Uredio je brojne antologijske preglede animacije na videu, među kojima i *Dragulje Zagreb filma* (2001). Objavljuje studije i članke o animaciji; autor je knjiga *Le cinéma d'animation* (1985), *Woody Allen — Il comico più intelligente e l'intelligenza più comica* (1984) i *Cartoons: Cento anni di cinema d'animazione* (1988).

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao (2003) i doktorirao (2005) filmološkim tezama. Asistent na Odsjeku za komparativnu književnost. Objavljuje rasprave i kritike, s B. Kragićem uredio *Filmski leksikon LZ Miroslav Krleža* (2003). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marcin Giżycki (Varšava, 1951), magistrirao i doktorirao na Sveučilištu u Varšavi. Od 1988. predavač animacije na Rhodes Island School of Design (Providence, SAD). Član uredničkog odbora interdisciplinarnog časopisa *Animation*. Objavio je knjige *Awangarda wobec kina* (1996), *Nie tylko Disney* (2000), *Koniec i co dalej?* (2001) i *Stownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku* (2002). Autor nekoliko dokumentarnih filmova. Rhode Island.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljivao u *Vijencu*, *Total filmu*, *TV Storyju* i u HTV-ovoj emisiji *Savršeni svijet*. Recenzent filmskog programa HTV-a. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Siniša Juričić (Zagreb, 1965), diplomirao glumu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje studira produkciju. Glumio u kazalištu, na filmu i TV-u; producirao za OTV-u, i priloge za BBC, Visnews i ZDF, te dokumentarne filmove za inozemne televizije. Zagreb.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr. Beograd.

Goran Kovač (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike u časopisima i na internetskoj stranici vip.movies. Režirao kratki igrani film *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor One Take Film Festivala. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*; *Vlakom prema jugu*; *Stela*; *Ispod crte*). Autor je monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljuje filmske kritike u *Vijencu*, *Večernjem listu* i dr.; filmski suradnik Prvog programa Hrvatskog radija. Zagreb.

Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941), magistrirao i doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2001). Pročelnik Hrvatske Kinoteke. Objavljuje radove s područja filmske arhivistike i zaštite filmske baštine. Objavio knjigu *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* (2004). Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljivao u više časopisa; kolumnist u *Vijencu* i *Hollywoodu*. Objavio knjigu *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu* (2004). Urednik filmskoga programa na HTV. Zagreb.

Marko Njegić (Split, 1979), student novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Urednik tjednoga priloga »Reflektor« u *Slobodnoj Dalmaciji*; urednik i novinar u časopisu *Hollywood*. Suraduje na internetskim filmskim stranicama *film.hr* i *popcorn.hr*. Split.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju i apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Radi kao montažerka. Objavljivala u *T & T*, *Vijencu* i dr. Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz znanosti o književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1996). Filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*. Objavio više romana (*Ovce od gipsa*; *Ne-*

djeljni prijatelj; Minuta 88; Kuća njene majke) i studiju *Hrvatski fantastičari* (2000). Objavljuje članke o filmu u brojnim časopisima i novinama, urednik više filmoloških knjiga. Predaje film na Sveučilištu u Splitu. Split.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je na Glazbenoj školi Franjo Lučić u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i na Trećem programu Hrvatskog radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003). Zagreb.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936), diplomirao anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu; doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu, gdje je redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Režirao cjelovečernji igrani film *Slučajni život* (1969). Objavio mnoštvo filmoloških članaka i studija u časopisima, te knjige *Pojam i struktura filmskog vremena* (1976), *Osnove teorije filma* (1977), *Ogledi o devet autora* (1984), *Studije o devet filmova* (2002) i *Dejá-vu: zapisi o prošlosti filma* (2005). Glavni urednik *Filmske enciklopedije JLZ Miroslav Krleža* (I-II, 1986-90). Zagreb.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*, *Globusu*, *Totalfilmu*, Recenzent filmskog programa na HTV-u, scenarist filmske emisije *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. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Naciona-*

la. Suradnik *Vijenca*, *Leksikona stranih pisaca* Školske knjige, Filmskoga programa HTV-a; urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (2005). Književni kritičar na T-portalu. Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Novom listu*, *Hollywoodu*, *Vijencu* i dr., prevodi engleskog i talijanskog jezika. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uređivao filmsku rubriku u *Hrvatskom slovu*, objavljivao u više časopisa. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Istaknuti prevoditelj s engleskoga, filmski i književni kritičar u časopisima i na radiju. Objavio knjigu novela (*Petrimo uho*); režirao kratki igrani film *Panda & Pandora*. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na New York University. Redoviti je profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Uz mnoštvo tekstova u časopisima, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majčenom, 2003) i *Film: zabava, žanr i stil* (2005). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

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 2360000-100000013/3206505 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 _____ 2006.

