

Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIS

Zagreb 46/2006

Ajanović
Brlek
Čegir
Grdešić
Grozđanić
Heidl
Jelić
Kosanović
Košutić
Kovač
Kovačević
Kragić
Krivak
Kukoč
Kurelec
Marušić
Midžić
Njegić
Paulus
Picula
Radić
Rubeša
Simić
Starešinić
Škorić
Turković
Valentić
Vojković
Žanić

ANIMACIJA
ANIMACIJA
ANIMACIJA

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 12. (2006.) br. 46

str.1-200

ISSN 1330-7665

Sadržaj / Contents

O ANIMACIJI

Midhat Ajanović: FILMSKA KARIKATURA: O KARIKATURI I KARIKATURALNOJ FILMSKOJ SLICI U ANIMIRANOM I IGRANOM FILMU **3**

Joško Marušić: KREATIVNA SUPSTANCIJA ANIMIRANOGA FILMA ILI ŠTO NAM TO RADI REDATELJ? **13**

Hrvoje Turković: PARADIGMATSKA MONOGRAFIJA (CLARE KITSON I *BAJKA NAD BAJKAMA* JURIJA NORŠTEJNA) **18**

STUDIJE

Saša Vojković: SUBJEKTIVNOST U NOVOM HRVATSKOM FILMU: KRITIČKONARATOLOŠKI PRISTUP **23**

Maša Grdešić: *SEKS I GRAD* — (A)POLITIČNOST ŽENSKIH ŽANROVA **32**

Tonči Valentić: SEKSUALNOST I TRANSGRESIJA: SUBVERZIVNA MOĆ PORNOGRAFSKIH FILMOVA **43**

Bruno Kragić: DVOJNICI I DVOJSTVA (O LUCHINU VISCONTIJU POMALO I O ZATVORENOM OBITELJSKOM KRUGU NEŠTO VIŠE) **49**

Irena Paulus: GLAZBA I ZVUK U FILMOVIMA JACQUESA TATIJA **55**

OGLEDI I OSVRTI

Tomislav Brlek: TRUFFAUT — PROVIZORNO, DEFINITIVNO **61**

Marijan Krivak: *NOĆ I MAGLA* — RESNAISOV MEMENTO ZA NAŠU STVARNOST **66**

Tomislav Kurelec: OD SUZA DO SMIJEH (MAĐARSKI FILMOVI O REVOLUCIJI 1956) **69**

IZ RANE POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Enes Midžić: KRUNIDBA SRPSKOG KRALJA I *ŠIBENSKA LUKA*: ARHEOLOŠKO ISTRAŽIVANJE PRAZNE FILMSKE LIMENKE **75**

Dejan Kosanović: MARIN KUZMIĆ IZ SPLITA — NEPOZNATA ZVEZDA NEMOG FILMA **85**

RAZGOVORI S HRVATSKIM SCENARISTIMA

Sanja Kovačević: MATE MATIŠIĆ: »OVDJE TRAGEDIJE NE ZAVRŠAVAJU KATARZOM NEGO NOVOM TRAGEDIJOM« **91**

FILMOGRAFIJA I BIOGRAFIJA MATE MATIŠIĆA **106**

REPERTOAR

KINOIZBOR **107**

VIDEOIZBOR **141**

FESTIVALI

Goran Kovač: ŽENSKA KRAVATA: 15. DANI HRVATSKOG FILMA **163**

Jurica Starešinić: ČETRNAESTA POŽEGA: 14. HRVATSKA REVIIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA **171**

Marcella Jelić: AZIJA U JULIJSKOJ KRAJINI: FESTIVAL DALEKOISTOČNOSTI FILMA U UDINAMA **175**

NOVE KNJIGE

Tonči Valentić: LUCHINO VISCONTI — UTOPIJA MOGUĆEG (A. GARCÍA DÜTTMANN, 2006, *VISCONTI: UVIDI U KRV I MESU*) **180**

PISMA

Kostadin Kostov: JOŠ JEDNOM O NJEMAČKOM FILMU *LJUDI U OLUJI* **182**

LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **183**

BIBLIOGRAFIJE **185**

PREMINULI (Vlasta Dryák-Kankelj, Lidija Jojić, Turido Pauš) **188**

SAŽECI

O SURADNICIMA **198**

ON ANIMATION

Midhat Ajanović: FILM CARICATURE: ON CARICATURE AND CARICATURED FILM IMAGE IN ANIMATED AND FEATURE FILMS **3**

Joško Marušić: CREATIVE SUBSTANCE OF ANIMATED FILM, OR, WHAT IS THE DIRECTOR DOING TO US? **13**

Hrvoje Turković: PARADIGMATIC MONOGRAPH (CLARE KITSON AND *TALE OF TALES* BY YURI NORSTEIN) **18**

STUDIES

Saša Vojković: SUBJECTIVITY IN NEW CROATIAN FILM: A NARRATIVE-CRITICAL APPROACH **23**

Maša Grdešić: *SEX AND THE CITY* — THE POLITICS OF WOMEN'S GENRES **32**

Tonči Valentić: SEXUALITY AND TRANSGRESSION: SUBVERSIVE POWER OF PORNOGRAPHIC FILMS **43**

Bruno Kragić: DOUBLES AND DUALITY (A FEW WORDS ABOUT LUCHINO VISCONTI AND A FEW MORE ABOUT CONVERSATION PIECE) **49**

Irena Paulus: MUSIC AND SOUND IN JACQUES TATI FILMS **55**

ESSAYS

Tomislav Brlek: TRUFFAUT — PROVISIONAL, DEFINITIVE **61**

Marijan Krivak: *NUIT ET BROUILLARD* — ALAIN RESNAIS' MEMENTO FOR OUR REALITY **66**

Tomislav Kurelec: FROM TEARS TO LAUGHTER (HUNGARIAN FILMS ON 1956 REVOLUTION) **69**

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Enes Midžić: CORONATION OF SERBIAN KING AND *THE PORT OF ŠIBENIK*: AN ARCHEOLOGICAL EXPLORATION OF AN EMPTY FILM CAN **75**

Dejan Kosanović: MARIN KUZMIĆ FROM SPLIT — UNKNOWN SILENT FILM STAR **85**

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS

Sanja Kovačević: MATE MATIŠIĆ: »THE TRAGEDIES HERE DON'T END WITH CATHARSIS BUT WITH A NEW TRAGEDY« **91**

MATE MATIŠIĆ'S FILMOGRAPHY **106**

REVIEWS

CINEMAS **107**

DVDs **141**

FESTIVALS

Goran Kovač: WOMAN'S TIE (15TH DAYS OF CROATIAN FILM, ZAGREB, APRIL 25-29, 2006) **163**

Jurica Starešinić: 14TH POŽEGA (14TH CROATIAN ONE-MINUTE FILM FESTIVAL, POŽEGA, MAY 26-27, 2006) **171**

Marcella Jelić: FAR EAST FILM FESTIVAL, UDINE, APRIL, 2006 **175**

NEW BOOKS

Tonči Valentić: LUCHINO VISCONTI — UTOPIA OF THE POSSIBLE (A. GARCÍA DÜTTMANN, 2006, *VISCONTI: UVIDI U KRV I MESU*) **180**

LETTERS

Kostadin Kostov: MORE ABOUT *MENSCHEN IM STORM* **182**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **183**

BIBLIOGRAPHIES **185**

DECEASED: Vlasta Dryák-Kankelj, Lidija Jojić, Turido Pauš **188**

SUMMARIES

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE **198**

Hrvatski filmski LJETOPIS 46/2006.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 12. (2006), br. 46
Zagreb, lipanj 2006.

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:

Sandra Palihnić

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: Crtež za film *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 12 (2006), No 46
Zagreb, June 2006

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:

Croatian Film Clubs' Association

Founders:

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

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Bruno Kragić (editor-in-chief), Nikica Gilić, Ivo Škrabalo,
Hrvoje Turković (supervising editor), Tomislav Šakić (managing
editor), Katarina Marić (reviews)

Design:

Luka Gusić

Croatian language advisor:

Saša Vagner-Perić

Translation of summaries:

Sandra Palihnić

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: Yuri Norstein, *Tale of Tales*

M i d h a t A j a n o v i ć A j a n

Filmska karikatura: karikatura i karikaturalna filmska slika u animiranom i igranom filmu

Uvod: karikaturalna filmska slika

U filmu Jacques Tatija *Prometna gužva* (*Trafic*, 1971) ima scena koja se zbiva u nekome malom mjestu pokraj autoceste. Tatijev lik Hulot zajedno s prijateljima putuje na sajam automobila u veliki grad. Na putu im se pokvari vozilo te su prisiljeni zaustaviti se kod prve automehaničarske radionice. I dok automehaničar popravlja motor, jedan od Tatijevih suputnika dokono šeće naokolo. U jednom trenutku ulazi u mehaničarevu kuću gdje zatječe njegovu suprugu, napola okrenutu leđima prema njemu, na kojoj se ističu goleme dojke. Dojam njegove posvemašnje zbunjenosti pojačava se nakon što gotovo lupi nosom u staklo na vratima. Tek u sljedećem kadru, kada kamera promijeni poziciju, mi vidimo da žena zapravo doji malo dijete i da je ono što je filmski lik zajedno s nama u publici vidio kao njezine dojke bila zapravo dječja stražnjica.

Svi filmovi iz Tatijeva opusa prepuni su takvih i sličnih scena gdje je toliko očigledan izravni utjecaj karikature na oblikovanje filmske slike putem scenografske organizacije, montažne strukture i tajminga da nam se čini kao da su one preuzete iz neke od knjiga redateljeva prijatelja, velikoga francuskog karikaturista Jana Jaquesa Sempéa.

Tati u tome dakako nije osamljen primjer. Velik broj poznatih filmskih autora, po svom autorskom svjetonazoru inače veoma različitih, kakvi su Méliès, Ejzenštejn, Dovženko, Burton, Gilliam, Hitchcock, Fellini, Borowczyk, Tashlin, Judge, baš kao i još veći broj manje poznatih i nepoznatih filmaša povezani su jednom zajedničkom osobinom — svi su oni, naime, prije filmske karijere ili usporedno s njom napravili karijeru i kao karikaturisti. Taj je fenomen, jasno, još izraženiji ako se zađe u područje filmske animacije, gdje je gotovo uobičajeno da su istaknuti animatori djelovali i kao karikaturisti, a neki od njih postigli su jednake ili čak vrednije rezultate u tom području, kao što je to slučaj u većine prvaka zagrebačke škole, Dragića, Vukotića, Grgića, Dvornikovića, Marušića, Gvozdanovića... Na slične primjere naići ćemo i ako analiziramo kanadsku (John Weldon), češku (Adolf Born), poljsku (Miroslaw Kijowicz), estonsku (Priit Pärn), britansku (Gerald Scarf), talijansku (Bruno Bozzeto), mađarsku (Josef Nepp), američku (Bill Plympton), kinesku (Te Wei) ili zapravo bilo koju animacijsku sredinu ili »školu«.

Tu jasno ne može biti govora ni o kakvoj slučajnosti, nego o prirodnoj vezi, organskom spoju dvaju medija. Ono što povezuje karikaturalnu i filmsku sliku zajednička su izražajna

sredstva, vizualni geg i humor, satira ili parodija na sadržajnom odnosno montažna organizacija slike na formalnom planu. Bit montaže kao središnjeg izražajnog sredstva svake vrste pokretnih slika nije sadržana isključivo u sklapanju i razdvajanju slika i scena nego jednako tako i onda kada se montažnim postupkom kombiniraju različiti segmenti unutar pojedinačne slike.

1. Vizualni geg u igranom filmu

Utjecaj umjetnosti karikature na oblikovanje filmskih slika i scena, osobito kad je riječ o animaciji, ali i drugim žanrovima i tehnikama filma, kakvi su igrani, dokumentarni i televizijski film prisutan je zapravo od sama početka razvoja takozvane *sedme umjetnosti*. Film je asimilirao karikaturu izravno i odmah, još u predfilmskim »filmovima« Emila Reynauda ili Mélièsovih pionirskim trik-filmovima. Karikaturalni izraz u obliku vizualnog vica primijenjen je u igranom filmu još u nijemim filmskim komedijama često u obliku pantomima koje su se izravno oslanjale i crple nadahnuće iz karikatura bez riječi. Tako je već prvi igrani film u povijesti, *Poliveni poljevač* (*L'arroseur arrosé*, 1895) braće Lumière zapravo bio vizualni geg, filmovanje strip-karikature Christophea Georges Colomba objavljene šest godina prije.

U eseju *Bilješke o vizualnom gegu* (*Notes on the Sight Gag*) Noël Carroll ovako definira razliku između vizualnog i verbalnog gega:

»Verbalna šala u načelu kulminira poantom koja je na prvi pogled inkongruentna samom svojom pojavom koja nalikuje nonsensu. Jednom kad je poanta odasлана, međutim, publika je mora protumačiti kao neočekivanu, ali ipak latentno predvidljivu interpretaciju čiji smisao proizlazi iz inkongruentnosti. [...] Vizualni geg dakle uključuje interpretacijsku igru. No, u vizualnom gegu interpretacijska igra često je vizualno dostupna publici tijekom trajanja gega; publika ne mora čekati nešto slično poanti u verbalnom vicu da bi stavila interpretativnu igru u pogon.« (Carroll, 1991: 27)

Prema Carrolllovoj procjeni, postoji šest primarnih formi u kojima se vizualni vic očituje na filmu. Prva od njih je »obstrano miješanje i međusobno tumačenje dvaju odvojenih lica događaja« (1991: 28). To je, tvrdi on, ujedno najčešći slikovni geg čije se podrijetlo nalazi u teatru i drugim oblicima scenske umjetnosti. Napetost i zanimljivost tu se grade

na razlici između onoga što vidimo i što znamo i onoga što filmski likovi ne znaju, jer smo mi gledatelji u posjedu više informacija nego oni budući da smo vidjeli oba događaja koja međusobno interferiraju. Naša očekivanja u kombinaciji s neinformiranošću likova o njihovoj situaciji rezultiraju humorom. Kada se klaun ili neki drugi lik približi kori banane, koju on za razliku od nas ne vidi, tada upravo njegova nesvjesnost o predstojećoj katastrofi uzrokuje smijeh. Humor se u najvećem broju filmova Bustera Keatona, a Carroll za primjer uzima *Snimatelj (Cameraman, 1928)*, zasniva upravo na kreiranju dviju ili triju paralelnih okolnosti koje utječu jedna na drugu.

Druga vrsta vizualnog vica prema Carrollu je *mimička metafora*, rođena u nijemom filmu, ali je poslije našla primjenu i u zvučnim komedijama koje se često oslanjaju na gegove gdje je slika važnija od riječi. Carroll kao tipičan za taj način stvaranja filmskoga humora navodi film *Potjera za zlatom (The Gold Rush, 1925)* s egzemplarnom scenom u kojoj Chaplin ruča vlastite cipele. Bit je ovdje da se sredstvima pantomime daju osobine nekom predmetu koje u zbilji ne postoje. Značenje nastaje zahvaljujući ljudskoj sposobnosti da čita metaforički.

Humor nastaje iz situacija koje sadrže potencijal simultane interpretacijske igre, gdje su interpretacije zabavno suprotstavljene, dopuštajući i čak ohrabrujući alternativna — doslovna protiv metaforičnih — viđenja. (Carroll, 1991: 32)

Treći oblik Carroll naziva *zamijenjena slika (the switch image)* (1991: 33). Riječ je o slučajevima scene koja počinje jednom, a završava drugom, radikalno izmijenjenom, percepcijom i tumačenjem jedne te iste slike ili prizora. Prvobitni doživljaj slike posve se promijeni nakon što se u sliku unese, doda ili u njoj otkriju neke informacije koje su u početku bile uskraćene publici, najčešće je riječ o malim detaljima ili izmijenjenu kutu promatranja. Jacques Tati jedan je od najvećih majstora koji su prakticirali tu metodu, a navedeni primjer iz filma *Prometna gužva* funkcionira kao ogledni za »zamijenjenu sliku«.

Posve je slična prethodnoj metoda koju Carroll naziva *zamijenjeni pokret (the switch movement; 1991: 34)*, gdje jedan pokret ili radnja bivaju izmijenjeni ubacivanjem komplementarnoga detalja tako da zadobiju posve drukčiji smisao i sadržaj. Noviji primjer nalazimo u filmu *Tko je ovdje lud (O Brother, Where Art Thou, 2000)* braće Coen u sceni u kojoj glavni lik, odbjegli robijaš povezan lancima sa svojim kompanjonima, uspijeva uskočiti u zahuktali vlak. U početku on je sretan i pozdravlja ljude koji se već otprije nalaze u vagonu nesvjestan da će već u sljedećem trenutku biti povučen natrag težinom druge dvojice bjegunaca, kojima nije uspjelo skočiti dovoljno brzo i visoko. Ono što je specifično za ovu vrstu vizualnoga gega Carroll artikulira ovako:

»Zamijenjeni pokret sličan je verbalnom vicu time što u sebi uključuje sekvencijalnu interpretacijsku igru. No, zamijenjeni pokret razlikuje se od verbalnoga vica utoliko što on nije potaknut ničim sličnim inkongruentnoj poanti. Mi zapravo startamo nesvjesni da interpretiramo rad-

nju i tek retrospektivno, kada je radnja završena, postajemo svjesni naše inicijalne interpretacije.« (ibid., 35)

Sljedeću kategoriju Carroll naziva *analogni objekt*, a prema njegovu tumačenju tu je riječ o metodi vrlo sličnoj mimičkoj metafori:

»Analogni objekti međusobno su dovoljno slični po vanjskim osobinama, tako da metaforično tumačenje ne zahtijeva mnogo inscenacije. Za razliku od verbalnoga vica i slično mimičkoj metafori analogni objekti potiču na interpretacijsku igru — viđenje objekata doslovno i metaforički u isto vrijeme.« (ibid., 36)

Prvijenac Tima Burtona *Velika avantura Pee-weeja (Pee-wee's Big Adventure, 1985)* prepun je primjera efektne uporabe analognih objekata.

Posljednji je na Carrollovoj listi slikovni vic, koji on naziva »solucijski geg« (1991: 37), takav koji je zasnovan na nekoj genijalnoj dosjetci ili pronalasku koji filmskom liku omogućuje da se izvuče iz teške situacije. U debitantskom igranom filmu Franka Tashlina *Sin bljedolikog (Son of Paleface, 1952)* scena je u kojoj automobil sleti u duboku provaliju, nakon čega slijedi tipičan solucijski geg: Bob Hope koji sjedi za volanom jednostavno otvori kišobran i vjetar, suprotno gravitacijskom i svim drugim zakonima fizike, prenese automobil na drugu stranu.

Na kraju eseja sam Carroll priznaje da je njegova kategorizacija nedostatna. Među vrstama vizualnoga vica koje on propušta spomenuti i analizirati nalazi se na primjer ona koju bismo mogli nazvati *uočljiva odsutnost*, odnosno humoristične situacije u kojima se likovi ponašaju kao da se nešto ili netko nalazi u istom vremensko-prostornom prizorpolju s njima, iako to nije slučaj. Pored ostalih, autori kulturne serije i filmova o *Letećem cirkusu Montyja Pythona (Monty Python's Flying Circus, 1969-1974)* proizveli su na desetke gegova te vrste. Na Carrollovoj listi očigledan je i izostanak vizualnih gegova kreiranih takozvanim *nemogućim situacijama i prizorima*, takvima koji prkose fizikalnim i osobito anatomskim zakonima kao na primjer koncept Franka Tashlina prema kojemu je glumac Jerry Lewis obično funkcionirao kao *ljudska karikatura (human cartoon)*. Koncept je poslije dalje razvijan zahvaljujući digitalnim specijalnim efektima pa je, na primjer, glumac Jim Carrey nastupao kao digitalizirani *human cartoon* u filmu *Maska (The Mask, Chuck Russell, 1994)*.

Carroll, kao i mnogi drugi filmolozi koji su se bavili filmskim humorom, zapravo previda njegov iznimno važan javni oblik, fenomen koji bismo jednostavno mogli nazvati filmska karikatura, a pod koji bi se mogli podvesti i neka od metoda koje je on opisao u eseju, na primjer »mimička metafora« ili »zamijenjena slika«. Naime, iako karikaturu mnogi vežu uz njezinu u posljednja dva stoljeća dominantnu pojavnu formu, novinski crtež ili ilustraciju, ona je bogato primijenjena i u literaturi, umjetnosti pantomime, glumi i kazalištu općenito kao i u mnogim drugim medijima — među njima jasno i filmu. Štoviše, prisutnost i primjena karikature

i karikaturalne slike na filmu jedno je od najraširenijih i pritom gotovo posve neistraženih područja filmske znanosti.

2. Karikaturalna stilizacija

Prepoznatljivost cjeline i svakoga njezina gradivnog elementa posebno osnovni je preduvjet da bi neka misao ili poruka uopće mogle biti komunicirane. Karikiranje je proces stilizacije i njihove dalje stereotipizacije, gdje se, bilo da je riječ o portretnoj ili karikaturi situacije, uvijek polazi od kanoničke, opće poznate slike. U slučaju karikaturalnoga portreta kao model koristi se tipičan, masovno prepoznatljiv, a u slučaju političkih ličnosti 'oficijelni', portret neke osobe. Smisao je portretnoga karikiranja da se putem akcentuiranja, reduciranja na apsolutno nužne indikatore cjeline, pronađe baš onaj specifični oblik, katkad je riječ o samo jednoj jedinstvenoj liniji, koja tvori mikrofizionomijsku os cijeloga lica, vizualni kod zapisan u našoj svijesti koji čini ne samo da neku osobu prepoznamo u smislu njezine tjelesne pojavnosti nego i da otkrije njezin »unutarnji portret«, naš doživljaj te osobe na intelektualnoj ili emotivnoj razini.

»Iskrivljivanjem svog objekta uz istodobno održavanje sličnosti dovoljne da osigura prepoznatljivost, karikatura istodobno mijenja i zadržava unutar jedne te iste slike. Mi na taj način slijedimo karikaturalni i interpretativni proces od početka do kraja, deformacije lociraju karakteristične crte objekta, one na koje se karikaturalni komentar odnosi. Sličnosti s nedeformiranim originalom komuniciraju identitet objekta; deformacije distanciraju gledaoca od objekta signalizirajući prisutnost nesimboličkih intencija (najčešće komičnih) i lociraju manu ili karakternu crtu na koju je satira usmjerena.« (Hannosh, 1992: 75-76)

U eseju o klasičnome crtanom filmu Hrvoje Turković ovako definira proces karikiranja:

»Karikiranje je zapravo operacija provedena nad prikazivačkim postupkom, prikazivačkim uzorkom. Karikiranje povlači za sobom razabirljivu podjelu identifikacijskih karakteristika lika ili prizora na one koji su nam obični, poznati, odomaćeni, pa stoga i lako razabirljivi, koje smo skloni očekivati u svakom prikazivačkom crtežu (doživljavamo ih realističkim) kao i na one karakteristike koje su neuobičajene, neočekivane, devijantne, na stanovit način inkongruentne s poznatim crtama i poznatim obrascem oblika. U svakom karikiranom liku možemo, zato, lako razlučiti identifikacijske crte koje su nužne i obične u identifikaciji (recimo, lik ima dva oka, nos, usta, dva uha, ima glavu i tijelo, ima ruke i noge, sve nužne dijelove i attribute čovjeka). Ali, u njemu također uočavamo crte ili odnos između crta koje narušavaju neke aspekte uobičajenog identiteta (recimo, na glavi je nasaden neproporcionalno velik nos, glava je neproporcionalno mala u odnosu na tijelo, a isto je tako i s udovima).« (1978-79)

Bit karikature je dakle, kako to formulira i Banta, uvijek »izvanjska pojavnost i unutarnja kvaliteta, oboje fiksirani karikaturistovim pogledom« (2003: 23).

Karikatura situacije, ma koliko se na prvi pogled činila različitom od portretne, u osnovi je to isto s tim što joj je, umjesto određena osoba, model i motiv neki historijski događaj ili prepoznatljive okolnosti vezane uz čovjekov život i svijet. Karikiranje, odnosno karikaturalno grafičko pojednostavljanje i stilizacija ne odnosi se samo na crtež likova i prednjega plana nego i na cjelokupnu kompoziciju, izbor kuta promatranja, tretman perspektive i mjesta gdje je »kamera« plasirana. Osim zbilja u iznimnim slučajevima, ptičja perspektiva ili recimo krupni plan uglavnom se izbjegavaju, linija horizonta postavlja se obično u visinu očiju i kompozicija je takva da najčešće obuhvaća cijelu figuru ili, govoreći filmskim rječnikom, pretežno se koristi srednji plan. Ne samo da se metodom selektivnoga pretjerivanja i kontrastiranja vidljivi, istaknuti detalji postavljaju u međusobni odnos, nego to isto vrijedi i za odnos praznih i popunjenih površina, svjetla i tame, statičnoga položaja tijela i pokreta. Cjelokupna kompozicija zapravo se organizira tako da se gledateljev pogled usmjeri tamo gdje je potrebno kako bi se postigao potpuni efekt.

S obzirom da karikatura funkcionira kao »sredstvo gledanja i spoznavanja istinske prirode neke forme« (McLees, 1989: 25), karikaturist uvijek traga za onim što je bit neke pojave ili osobe i tomu prilagođava grafički izraz i ukupnu vizualizaciju. Činjenica da »klasični umjetnik idealizira, a karikaturist razotkriva deformacije« (Banta, 2003: 54) razlogom je da se crtački stil najvećih majstora karikature ne može procjenjivati akademskim mjerilima, nego je prije riječ o rukopisnom crtežu, individualiziranoj stilizaciji usklađenoj s autorovim načinom mišljenja i pogledom na svijet. Karikaturist se na neki način nastoji približiti načinu na koji crtaju djeca ili kako su to radili naši daleki preci, koji odmah prelaze na prikazivanje biti — onoga što vide, ne onoga što gledaju. Karikaturalnom crtežu prethodi eliminiranje nepotrebnih, odnosno izolacija i naglašavanje bitnih detalja, što se najčešće postiže njihovim predimenzioniranjem. Kako to jezgrovito i efektно konstatira jednako uspješan praktičar i teoretičar stripa Scott McCloud, svrha i motiv karikiranja zapravo nije reduciranje, nego »fokussiranje na bitno« (1995: 31).

Osobitost i istodobno paradoks karikature sastoji se u tome da se ona, iako pristupa onim dijelovima ljudske psihe koji nisu pod nadzorom svijesti, služi racionalnim sredstvima. Karikatura nikad nije iracionalna ni nadrealistička, apsurd je u karikaturi racionalan, kaos organiziran, a deformacije i disproporcije kalkulirane. Sve što doživljavamo kao pretjerivanje, paradoks, kontradikciju ili dvosmislenost nastalo je svjesno i s jasnom namjerom, usmjereno tomu da vidimo stvari koje inače ne zapažamo ili, kako to Turković efektно poantira: »Budući da karikaturalna odstupanja iznevjeravaju neka naša prikazivačka očekivanja, samim tim nas čine svjesnijim tih očekivanja« (1978-79).

Jasno, nije riječ samo o očekivanjima nego i o onome što uopće ne očekujemo jer ga nismo ni svjesni jer je duboko utopljeno u ono što percipiramo kao normalnost i svakod-

nevicu. Karikatura je jedno od malobrojnih sredstava koja modernom čovjeku stoje na raspolaganju da te drugim očima vidi medijskom kakofonijom sve zagađeniju i zamagljeniju zbilju. To je moguće zahvaljujući temeljnoj metodi karikaturalnog izraza u bilo kojoj njegovoj formi, koja se sastoji od analitičkog promatranja i deriviranja pojava bitnih za egzistenciju ljudskoga bića, njihova predočavanja putem reduciranja i eliminacije manje važnih, odnosno prepoznavanjem i izvlačenjem na površinu čimbenika koji presudno utječu na tu egzistenciju te njihovim montažnim kombiniranjem u svrhu kritičke interpretacije danih pojava. Stoga fraza prema kojoj je karikatura iskrivljeno zrcalo stvarnosti ne opisuje umjetnost karikature na dostatan način. Ona jest zrcalo, ali takvo koje reflektira sliku iz koje su prethodno filtrirani svi suvišni te izdvojeni bitni gradivni elementi, koji su potom stilizirani i aranžirani u novu organizaciju, bitno različitu u odnosu na njihov izvorni red i poredak.

3. Tumačenje karikature — pakt između autora i publike

Uspjela karikatura, čak i kad je nacrtana u nekoliko brzih poteza, rezultat je dugotrajna intelektualnog i misaonog procesa. Karikatura je *instant*-filozofija koja traži malo vremena, nešto crtačke vještine, nešto duhovitosti i mnogo znanja o životu i svijetu. Poznati američki karikaturist iz prve polovice dvadesetog stoljeća James Thurber duhovito je opisao taj proces riječima: »Najteže je u mom poslu uvjeriti moju suprugu da ja radim dok stojim i gledam kroz prozor« (Thomson, Hewison, 1987: 10).

James Sullivan, jedan od prvaka engleske karikature u 19. stoljeća, u svom *Dnevniku karikaturista* iz 1879. crta strip-stranicu pod naslovom *Obožavatelj* (*That Admirer*), gdje prikazuje čitatelja koji želi raspoređivati karikaturista da vidi odakle dolaze njegove ideje. »Obožavatelj« je mnogo više od puke dosjetke jer nam Sullivan tim radom poručuje da je aktivno sudjelovanje gledatelja-čitatelja temeljna premisa na kojoj karikatura funkcionira. Naime, i samo konzumiranje odnosno tumačenje karikature zahtijeva gotovo jednak intelektualni napor kao i njezino stvaranje. Štoviše, u startu se podrazumijeva da će publika učiniti važan dio misaonoga rada i dakako užitka sadržana u odgonetanju i »razotkrivanju« onoga što je skriveno iza karikature te je upravo zahvaljujući svojevrsnu paktu između publike i autora umjetnost karikature uopće moguća.

Već je Goya, u najmanju ruku jednako važan kao karikaturist koliko i kao slikar, etablirao karikaturu kao način gledanja i mišljenja o pitanjima čovjeka i njegova svijeta. U svojim akvatintama, kojima je njegovo grafičko majstorstvo u bogatu sjenčanju dalo halucinogenu kvalitetu, Goya je razvio metode koncentracije na bitno, reduciranja detalja pozadine te montažnoga sukoba između verbalnog i slikovnog, kao i između samih gradivnih elemenata slike. Goya, baš kao i ostali veliki karikaturisti Hogarth, Daumier, Gavarni, Charlet, Grandville, Traviès, Cruikshank, Seymour, Pinelli, Elder i drugi koji su djelovali tijekom 18. i 19. stoljeća, u razdoblju formiranja karikature, u svom je djelu definirao komično kao diskurs kojim se izražava vrlo ozbiljno. Karikatura, poučava nas Goya, nije ružna, ona je satirična i njezin je smi-

sao u demaskiranju ružnoće skrivene iza poze. Ružno, jednako kao i lijepo, nalazi se u sferi duhovnoga stoga je smisao pokazivanja ružnog u tome da nas učini svjesnijim ideala ljepote. Jednako kao što proces starenja, odnosno vrijeme, pretvaraju mladost i ljepotu u staro i ružno i upravo time ističu ljepotu mladosti, tako i slika nemorala naglašava vriednost morala i ljudskih vrlina.

Bit uspjele karikature nalazi se u prepoznavanju postojećeg njegovim različitim čitanjem, novim i drukčijim od propisanog i konvencionalnog. Zapravo karikatura i humor općenito ne tragaju za drukčijim čitanjem da bi mijenjali postojeće i poznato, nego da bi ga razumjeli. Činjenica da ona nije preslikavanje stvarnosti, već njezina tendenciozna interpretacija trajno određuje karikaturu kao društveni komentar. Karikatura ne može nastati u okolini nečega što je nepoznato, u svijetu fantazije, groteske ili nadrealizma, nego dolazi kao rezultat prepoznavanja dijela svijeta kojem pripadamo, a koji je za nas bio skriven i nevidljiv. Stoga se mnogo više nego u samoj formi, koja je uobičajeno humoristični crtež (engleski *cartoon*), ali može biti i film, fotografija, literatura, pantomima i mnogo što drugoga, preduvjet karikaturističkog izraza nalazi u njegovu aktivnom kritičkom stavu i odnosu prema okolini u kojoj je nastao. Izravna je posljedica toga da se karikatura javlja u obliku satire kada je njezina poruka interpretativna, ili parodije kada je njezina poruka refleksivna.

Bitan element satire i parodije, njihova »temeljna boja« jesu antiautoritarna politička poruka i ironijska distanca. Za švedskoga filmologa Örjana Rotha-Lindberga ironija nastaje onda kada »umjesto da direktno izgovorimo neko, po našu okolinu neugodno, stanovište, izaberemo zaobilazni opisni put ili pretvaranje« (1995: 23). U odnosu na recepcijske forme, Roth-Lindberg izdvaja ove vrste ironije: *kritičku ironiju* (snažno negiranje i dovođenje u pitanje), *komičnu ironiju* i *nadrealističku ironiju*, koja uključuje crni humor kao izraz apsurdnog i iracionalnog u egzistenciji. U svakom od tih oblika ironija funkcionira kao »pobjedničko protusredstvo u situacijama konflikta, razočaranja, privremenog ratnog stanja i uopće manje ili više tamnih strana postojanja« (1995: 118).

Tradicionalno, satira funkcionira kao nezamjenjiv način da se metaforički uzdigne šaka protiv političkih, kulturnih i društvenih pojava koje su izraz vlasti i protiv osoba koje posjeduju moć. Vlast uvijek pokušava učiniti siromaštvo, bijedu i nepravdu nevidljivima. Uspješna satirična karikatura oslobađa istinite slike iz skrovitih mjesta i izlaže ih javnosti, ona je efektno sredstvo raskrinkavanja javne laži. To što je karikatura sredstvo implicitne kritike i pobune protiv vlasti i moći razlogom je da ona često daje iznimno točnu i preciznu sliku o društvu i vremenu u kojem je nastala. Hogarthove satirične grafike, na primjer, posjeduju više »realizma« i dokumentiraju svoje vrijeme bolje od svih djela službene i »visoke« kulture u Engleskoj iz sredine 18. stoljeća. Trajna skepsa u odnosu na politički i javni život i praksa nepuštanja vlasti na miru čak i u onim društvima koja se nazivaju demokracijama temeljni su uvjet da bi se neko djelo nazvalo karikaturom. Riječ »karikaturist« rimuje se s »humanist«. Prak-



tički bez iznimke, najveći karikaturisti u povijesti zastupali su lijeve ideje, načela humanizma i tolerancije. Obrnut slučaj zapravo je nemoguć, jer apologija diktatorskih režima, nacizam, šovinizam, rasizam ili seksizam jednostavno ne mogu biti karikatura niti uopće humor koliko god im katkad bili slični.

Potreba za satiričkom i parodijskom percepcijom prisutna je i u suvremenim društvima koje karakterizira »postmodernistička« fragmentacija i atomiziranost kada više nije riječ samo o tome da se kritizira vlast i moć nego i da je se prepozna i locira te ukaže na zlouporabe javnog povjerenja ne samo u politici, nego i u medijima, sportu i svim institucijama koje utječu na proces koji zovemo moderni život.

4. Poopćavanje

Činjenica da se konzumiranje karikature temelji na paktu između stvaraoca i recipijenta nikako ne znači da je tu riječ o jednostavnoj komunikaciji. Naprotiv, značenjski potencijal koji se nalazi u samoj njezinoj konstrukciji čini da karikatura nikad nije do kraja protumačena. Kao što u analizi karikature kažu dva istaknuta praktičara tog medija Thomson i Hewison (1987: 107), vrlo rijetko će se naći dva čovjeka koji će reagirati na jednak način na istu karikaturu. Postoje očigledne razlike koje su u vezi s nacionalnim osobnostima, kulturom, tradicijom humora, klasnom i spolnom pripadnošću, uzrastom, obrazovanjem, odgojem i mnogim drugim od čega se sastoji mentalni i intelektualni sklop svakoga pojedinca i koji uvjetuju njegov način tumačenja svijeta i čitanja poruka koje do njega dopiru.

To je lako dokazati na primjeru Chavalove antologijske karikature na kojoj je prikazan čovjek koji se popeo na stolac i promatra zvijezde kroz teleskop. Jedan gledalac te karikatu-

re vjerojatno će se smijati naivnosti crtanoga lika s obzirom da on vjeruje kako se zvijezde bolje vide ako se čovjek popne na stolac. Drugi će možda komentirati crtež kao metaforu za čovjekovu neutaživu težnju da dosegne dalje, više i približi se istini. Drukčije, pesimistično čitanje iste karikature doći će do suprotnoga zaključka — čovjekove mogućnosti da nauči i shvatiti nešto o svijetu koji ga okružuje toliko su ograničene da je zapravo najviše što može dosegnuti ravno razlici između gledanja u zvijezde s tla i sa stolca. Broj različitih tumačenja proteže se praktički u nedogled i ni jedno od njih nije jedino i »pravo« — ne bi to bilo ni ono tumačenje koje bi dao sam Chaval.

Zahvaljujući pojavi masovnih medija, sve od devetnaestog stoljeća karikatura funkcionira internacionalno te se njezin izraz tijekom vremena sve više generalizirao, rezultat čega je nastanak svojevrсна karikaturističkog žargona simbola. Da bi se premostile kulturne barijere, razvijani su, naime, stereotipi koji funkcioniraju multikulturalno, traženi su simboli koji su razumljivi što većem broju ljudi. Prevodeći verbalne i mentalne kategorije na vizualni jezik karikaturisti su usavršavali metode tipizacija i generalizacija, svodenje pojava na simbole. Stolac je dio pokušaja, ali nacrtani stolac predstavlja sve stolce. Crtani znak koji predstavlja čovjeka simbolizira sve ljude određene klase, spola, generacije, profesije ili naprosto čovjeka kao takva, riječ je o generalizaciji svih ljudi. Sukladno tomu, obično se uzima srednja klasa kao tipična za cijelo društvo. Čak i portretna karikatura u kojoj prepoznamo određenu osobu iz recimo javnog života ili politike u stanovitom je smislu generalizacija — tu osobu prepoznamo jer je ona zastupnik konkretnoga životnog stila ili određenih načela. Primjerice, političar je izabran (ili nije izabran) zato što se zalagao za neke generalne stavove.

Traganje za tipičnošću i tendencija generaliziranja bitna je osobina filmskog izraza što se može pokazati na bezbroj primjera kakav je i *Noćna pošta* (*Night Mail*, Harry Watt i Basil Wright, 1936). Svrha toga klasičnog dokumentarca nije da prikaže konkretan vlak koji raznosi poštu tijekom jedne noći. To je film-shema u kojem vlak funkcionira kao apstraktni simbol — nije riječ o tom i tom konkretnom vlaku, nego o svim vlakovima i o svim noćima.

Sve što karakterizira karikaturu, koncentracija na bitno, slikovno pojednostavnjivanje, stereotipizacija i poopćavanje sjedinjeno s filmsko-animacijskim zgušnjavanjem vremena i artifičijelnim pokretom funkcionira prirodno i harmonično. Ona dodirna točka koja trajno povezuje karikaturu i film zapravo je temeljno izražajno sredstvo i jednog i drugog medija — montaža.

5. Karikaturalna montaža

Svaka slika, bila ona artifičijelna ili utemeljena na predočavanju stvarnosti uz pomoć nekog tehničkog pomagala (fotografska, filmska, digitalna kamera...), može se podijeliti na osnovne gradivne elemente. Ukoliko se ti elementi između sebe nalaze u kongruentnom odnosu, sliku doživljavamo kao običnu, svakodnevnu ili prirodnu stoga što ništa u njoj ne proturječi našim stečenim iskustvima, znanjima i uvjerenjima nastalim na osnovi njih. Takvu sliku čiji svi konstituirajući detalji tvore skladno sastavljenu slagalicu u proporciji s onim što doživljavamo kao usklađeno s našim doživljajem svijeta i njegovom inherentnom logikom nalazimo u primjeru A: zamislimo fotografsku sliku čovjeka koji sjedi na stolcu i promatra zvijezde kroz teleskop. Međuodnos svih elemenata primamo kao nešto normalno i svakodnevno te slika ne privlači našu pozornost. Čak i ako tu istu sliku predočimo karikaturalnim reduciranim crtežom na način da izbacimo nebitne detalje kakvi su recimo zgrade u pozadini i koncentriramo se samo na bitne, čovjek, teleskop, stolac i nebo, slika će i dalje biti nedinamična i nezanimljiva.

No, ako za primjer B ponovno uzmemo istu Chavalovu slavnu karikaturu gdje nalazimo identične gradivne elemente, ali postavljene u radikalno drukčiji međusobni odnos — čovjek *stoji* na stolcu i promatra zvijezde kroz teleskop — tada slika neodoljivo privlači našu pozornost. Ono što nas ovdje izravno potiče da se zadržavamo na slici i tumačimo je upravo je nepodudarnost pojedinosti unutar same slike koja izaziva osjećaj da se u njoj nalazi nešto suprotno svim našim iskustvima, logici i načinu na koji doživljavamo svijet. Postupkom dovođenja u vezu dvaju ili više elemenata slike na način koji odudara od konvencionalne logike umjetnosti karikatura gradi svoj značenjski diskurs.

Upravo u toj metodi bitna je razdjelnica između karikature i ilustriranog verbalnog vica i svih ostalih oblika karikaturalne ilustracije i takozvana humorističnog stripa. Kod drugih riječ je o komično-stiliziranom predočavanju koje funkcionira kao okvir i »ambalaža« sadržaja koji se u cjelini nalazi na verbalnoj, odnosno, u slučaju stripa, narativnoj razini. Jasno, i na filmu postoji karikiranje koje se zadržava na morfološkoj razini filmske slike kada dobiveni rezultat nije filmska karikatura, nego karikaturalna stilizacija čija je svrha

stvaranje specifične atmosfere i vizualnoga dojma, kao i kreiranje crtanih likova koji se, pojednostavnjeno kazano, ponašaju kao savršeni glumci koji do apsoluta realiziraju redateljeve, odnosno crtačeve zamisli. Crtež je, naime, najjednostavnije i najstarije sredstvo putem kojega je moguće predočiti, na primjer, fantaziju, bajku ili jednostavno zabavnu anegdotu pa se karikaturalna stilizacija često susreće u američkim animiranim filmovima, japanskim *animama* ili u europskim serijama zasnovanim na popularnim stripovima, kakva je primjerice *Tintin*. Slika tu funkcionira na isti način kao i u ilustriranom verbalnom vici, komičnom stripu ili karikaturalnoj ilustraciji, dakle kao sredstvo humoristično stilizirana oponašanja filmske slike, pukog prenosioca sadržaja što se nalazi unutar narativnog diskursa, te je kao takvu možemo nazvati *karikaturalno stilizirana filmska slika*, ali ne i *filmska karikatura*.

Da bi se neka slika mogla nazvati karikaturom, filmskom ili bilo kakvom drugom, ona mora funkcionirati kao piktometafafora čije se primarne informacije nalaze isključivo u njoj samoj i čije značenje i smisao nastaju u odnosu prema njezinu objektu. Metaforična misao rezultat je organiziranja i restrukturiranja međuodnosa gradivnih elemenata objekta karikiranja. Takvo spajanje osnovnih elemenata, njihovo dovođenje u inkongruentan odnos, kontrast ili konflikt (što jasno neodoljivo podsjeća na Ejzenštejnovu shvaćanje filmske montaže, ali ovdje na mikrorazini i u obliku jedne i jedinstvene slike koja funkcionira poput vizualnog anagrama) najvažnija je specifična dodirna točka karikature i filmske animacije kao i filma općenito.

Jednako kao karikaturist i animator polazi od praznoga prostora koji aktivnošću djelomično ili potpuno ispunjava i istodobno osmišljava putem raščlanjivanja zamišljene slike na sastavne dijelove, prvo, »cijedenjem« iz nje onih detalja koji čine njezinu bit te, drugo, njihovim postavljanjem u takav međusobni odnos, poredak i redosljed čija je bitna osobina sadržana u odstupanju, inverziji i izvrtanju logike koju smo usvojili stečenim, naslijeđenim i naučenim opažajnim iskustvima. No, iako karikatura povezuje nepovezivo, spaja suprotnosti, razdvaja ujedinjeno, izvrće i iskrivljuje logiku, ona sama nije nelogična. Karikatura stvara vlastitu logiku čija je najvažnija osobina ukazivanje na logiku i zakonitosti svijeta iz kojega je sama iznikla uz njihovo istodobno propitivanje. Pa premda je odnos gradivnih elemenata karikature bitno drukčiji u odnosu na onu njihovu formaciju koju zatječemo na portretu ili izvornoj situaciji koji su joj poslužili kao model i motiv, karikatura se uvijek nalazi u izravnu odnosu prema njima. Odnos između karikature i njezina objekta zasnovan je na sustavu aluzija i neproporcionalnih analogija, između kojih se nalazi značenjska praznina koju popunjavamo zahvaljujući svojoj sposobnosti tumačenja i stvaranja kauzalnosti putem asocijacija. Uspostavljanje relacija između karikature i njezina objekta moguće je upravo zahvaljujući fenomenu koji Wells naziva »asocijativne relacije«, koje su:

»[...] u načelu zasnovane na modelu sugestije i iluzije koje spajaju prethodno nespojive ili razdvojene slike stvarajući logičan i informativan prije nego nadrealistički efekt. Često, koliko god da su očito nemoguće, te su relacije

kreirane putem fisije suprotnih figura i formi, postavlja jući ranije nepovezane i razdvojene elemente u novi spoj.« (1998: 93)

Time dolazimo do definicije *karikaturalne montaže* kao postupka koji je zasnovan na povezivanju poznatih i prepoznatljivih vizualnih elemenata na način koji nas navodi da novonastalu (karikaturalnu) sliku čitamo i tumačimo putem asocijacija u odnosu na njezin izvorni oblik. Budući da je, prema Wellsu, kinematografska animacija sa svojom sposobnošću metamorfoze, odnosno kontinuiranih prijelaza u formi, »osobito prilagođena procesu asocijativnog povezivanja, jednako kao metodologija putem koje se kreiraju slikovni sistemi i kao mehanizam pomoću kojeg ih se razumije« (1998: 94), ona se pokazala kao gotovo idealan medij primjene i istodobno preobrazbe karikature u oblik pokretne slike.

Metamorfoza također legitimizira proces spajanja očigledno nespojivih slika, stvarajući originalnu relaciju između linija, objekata i sličnog te razbijajući etablirano shvaćanje o klasičnom pripovijedanju. Metamorfoza se opire logičnom razvoju i određuje nepredvidljivu linearnost (temporalnu i spacijalnu), čime konstruira različite vrste narativne konstrukcije. Ona istodobno može postići transformaciju u figuri ili objektu koja bitno pripovijeda o tim figurama ili objektima detaljizirajući putem implikacije njihove bitne osobine. (ibid, 69)

Jasno, put od statične karikature pa do filmskom kamerom oživljene i pokrenute karikaturalne slike povijesni je proces koji je trajao nekoliko stoljeća i bit će predmet druge studije.

6. Filmska karikatura kao trenutačni vizualni geg

Filmska karikatura javlja se u dvama osnovnim oblicima, kao trenutačni i kao kumulativni vizualni geg, takav koji se razvija unutar određene prostorno-vremenske jedinice. U slučaju trenutačnoga gega imamo filmsku karikaturu koja bi teorijski funkcionirala i kada bi se na platnu projicirao samo jedan jedini kvadrat filma. Karikaturalna situacija ovdje je kreirana putem vertikalne montaže unutar nedjeljive jedinice filma, kvadrata, metodom dubinske organizacije prostora, što je tehnološka i estetska osobnost animacije. Kao što smo vidjeli u *Ogledu o mikrokadru* (Ajanović, 2005), slika u animaciji izdijeljena je vertikalno na slojeve i razine, u klasičnom crtanom filmu to su takozvani *planovi*, fragmenti slike podijeljeni na aktivne, takve koji su stavljeni u pokret, i neaktivne, takozvane *makete*, odnosno scenografske elemente i one dijelove figura koji se neće kretati tijekom trajanja kadra ili scene. Ti fragmenti nacrtani su na pojedine listove providnih cel-folija koje, poslagane jedna na drugu, stvaraju cjelinu slike. U filmovima gdje je uporabljena takozvana *multiplan*-tehnika, segmenti slike fizički su odvojeni na staklenim katovima postavljenim ispod kamere, a slično dubinsko organiziranje i komponiranje prethodno dekomponirane slike prisutno je u kolažnoj animaciji i u drugim tehnikama koje su se razvile tijekom povijesti animiranoga filma i koje su aplicirane i u računalnoj animaciji, gdje se ak-



Prikladni klobuk za četvrtastu glavu Stephana-Flinta Müllera (2004)

tivni, pokretni segmenti slike i neaktivne 'makete' sada unose u računalno putem skeniranja.

U Cannesu nagrađeni belgijski animirani film *Agulana* (Gérald Frydman, 1976) primjer je filma konstruirana kao slijed karikatura u obliku trenutačnoga satiričnog gega, gdje su ne samo anatomske zakoni i zakoni perspektive izloženi žestoku narušavanju nego su izmijenjena i sama svojstva tvari koja smatramo temeljima i nepromjenljivima. Film slika apsurdni svijet u kojem se drveće pobunilo protiv ljudi i počinje ih zarobljavati, što je predloženo serijom bizarnih prizora u kojima se ljudske figure nalaze uhvaćene unutar drvenih predmeta: žena koje je trbuh srastao s drvenim kolicima, operna diva kojoj su usta odrvenjela, suza što lije niz drveno lice čovjeka...

Jasno, filmska karikatura nije rezervirana samo za animirani film pa je česta i u igranom filmu, gdje najčešće nastaje putem kreativnog organiziranja mizanscene uz čestu uporabu dubokog fokusa i drugih tehničkih i optičkih sredstava. Već spominjani Tati vjerojatno je najilustrativniji primjer autora igranoga filma koji se uspješno služio karikaturalnom slikom, ali daleko od toga da je u tome bio osamljen. Roy Andersson svoj je film *Pjesme s drugoga kata* (*Sånger från andra våningen*, 2000) armirao filmskim karikaturama kakva je ona koja prikazuje mađioničara kako pred otmjenom publikom u luksuznom salonu izvodi trik u kojem pili sanduk unutar kojega je zatvoren dobrovoljac. Nakon što mu pila dođe do tijela, čovjek počinje groteskno jaukati. Crnohumorna poanta podcrtana je sljedećim kadrom, u kojem vidimo mađioničara kako zajedno s asistenticom uvodi nesretnoga dobrovoljca, čiji je trbuh raspolen, a crijeva iscurila van, u postaju hitne pomoći.

Na festivalu u Annecyju 2005. veliku raspravu izazvao je nagrađeni film *Prikladni klobuk za četvrtastu glavu* (*Fliegenpflicht für Quadrat Köpfe*, 2004) njemačkog autora Stephana-Flinta Müllera. Polemika se vodila oko toga da li je tu uopće bila riječ o animaciji, jer je sasvim malen dio filma nastao uporabom mikrokadra, to jest metodom »sličicu po sličicu«. Decidiran odgovor teško je dati jer je riječ o filmu koji balansira na žanrovskoj granici između animiranog i igranog filma. No, ono što je nedvojbeno u vezi s tim filmom jest da je on jedna od najefektnijih i najoriginalnijih primjena filmske karikature u obliku trenutačnoga gega, među kojima su posebno uspjele one koje se poigravaju slabostima našeg osjetila vida, odnosno njegovom nesposobnošću da razdvoji prednji i stražnji plan na slici. Najuspjeliji dijelovi filma oni

su u kojima Müller na svoju lutku iz izloga 'odijeva' različite šešire tako što je postavlja ispred krovova berlinskih znamenitosti, muzeja i crkvi, prometnih znakova, logotipova na uličnim natpisima i kontejnerima u pozadini.

7. Filmska karikatura kao kumulativni vizualni geg

Karikaturalna slika mnogo se češće pojavljuje na filmu kao geg koji se razvija u vremenu i prostoru. Statična karikatura postaje ne samo »živa« zahvaljujući tehnici i metodi »sličicu po sličicu« koja u nju unosi dimenziju pokreta, nego je obojačena faktorom trajanja, dramaturgije i tajminga. Kako to izgleda u praksi, vidjet ćemo ako se vratimo istoj onoj Chavalovoj karikaturi i pokušamo je zamisliti pretvorenu u kratki animirani film, što je u načelu moguće postići na pet osnovnih načina.

U prvom slučaju, koji možemo zvati metoda postupnog otkrivanja, mi u prvo vrijeme ne dobivamo sve bitne elemente slike u vidnom polju, odnosno unutar okvira filmske slike, i tek nakon što se kamera »podigne«, odnosno zumira unatrag, vidimo cjelovitu sliku. To znači da bi Chavalov lik u početku bio prikazan u krupnom planu dok gleda kroz teleskop. Nakon što smo ga nekoliko sekundi pokazali dok pomoću teleskopa usredotočeno studira zvijezde, počat ćemo lagano zumiranje unatrag tako da se najvažniji detalj, stolac, publici pokaže tek na kraju. Dovnikovićev film *Ceremonija* (1966) ogledni je primjer za takvu filmsku karikaturu. Gledatelj nekoliko minuta promatra skupinu ljudi koji se namještaju kao da poziraju fotografu za grupni portret da bi se tek na kraju filma, nakon što se slika proširi, vidjelo da je zapravo riječ o osuđenima na smrt postavljenim pred streljački stroj. Katkad se isti efekt postiže izmjenom formata slike i posljedično tomu promjenama kompozicije, kao što je to slučaj u debitantskom filmu Nedeljka Dragića *Elegija* (1965). U filmu vidimo zatvorenika koji kroz prozor ćelije promatra lijepi crveni cvijet, jedini sadržaj njegova tužna robijaškog života. Slika ima oblik uskoga pravokutnika, upravo onakva kako izgleda svijet viđen kroz okno s rešetkama. Kada nakon što je prošlo nekoliko godina, što je prikazano izmjenom godišnjih doba, zatvorenik izađe, slika se proširi cijelim ekranom. Naš junak odlazi kao slobodan čovjek, ne propustivši prethodno zgaziti cvijet koji ga je u stvaru činio sretnim.

U drugom slučaju, koji možemo nazvati razvojna metoda, u početku imamo kongruentan i logičan prizor, koji se tijekom vremena razvija i pretvara u karikaturnu filmsku sliku. Ta metoda podrazumijeva da ćemo započeti u poziciji A, gdje Chavalov lik sjedeći promatra zvjezdano nebo, da bi se nakon nekog vremena jednostavno popeo na stolac. Nekoliko veoma uspješnih gegova konstruiranih na osnovi razvojne metode nalazimo u slavnome kanadskom crtanim filmu *Maca se vratila* (*The Cat Came Back*, Cordell Barker, 1988). U jednom od njih vidimo glavni lik, neurotična crtanoć čovječuljka, kako s visoke litice pada u dubok i mračan bunar. U mraku prvo vidimo samo žmirkanje njegova dva oka da bi se odjednom pojavila još dva samo bitno manja oka. Čovjek upali šibicu i mi sada vidimo da se pokraj njega nalazi štakor, na čiji se zvižduk odjednom pojavi na stotine drugih šta-

kora. Geg se efektno završava tako što onaj prvi štakor puhe i ugasi šibicu.

Treća metoda kumulativnoga gega zasniva se na iznenadnoj pojavi pojedinosti koja u sliku ulazi izvana narušavajući njezinu logiku. Chavalovu čovjeku koji bi promatrao zvijezde stojeći na tlu netko tko se nalazi izvan okvira slike ubacio bi stolac u kadar ili bi on sam za trenutak izašao izvan kadra i donio stolac. U antologijskom minifilmu *Bambi susreće Godzillu* (*Bambi Meets Godzilla*, Marv Newland, 1969) imamo tipičnu situaciju karikaturne slike u kojoj se susreću dva odvojena svijeta; Bambi mirno pase nekoliko sekundi, nakon čega biva zgnječen Godzillinom nogom. No, film ipak ne možemo kategorizirati kao nonsens jer stimulira kritičko mišljenje o, recimo, komercijalnoj kulturi i holivudskim žanrovima s njihovim bezbrojnim nastavcima, što je, kako smo vidjeli, na misaonoj razini jedan od temeljnih uvjeta da bismo neku sliku, pokretnu ili ne, mogli nazvati karikaturnom.

Četvrta je metoda metamorfička evolucija prizora gdje je mikrokadar u funkciji preoblikovanja slike u neprekinutu tijeku i bez vidljiva reza (takozvani *morf*). Filmska karikatura izložena je sada serijom mikrokadrova, koje vidimo topljene u jedinstven pokret, tako da se geg i humor pojavljuju kao rezultat inkongruentnih elemenata u slici nastalih kao rezultat njezine metamorfičke evolucije. U našem primjeru stolac bi se recimo jednostavno pojavio ispod Chavalova lika, ali su, dakako, mogućnosti kreativne uporabe animacijske metamorfoze mnogo veće jer nam omogućuju dovodeње u izravnu vezu različitih elemenata u slici, čak i onih koji su međusobno inkongruentni. Kanadski animator Craig Welch obilato se služio tom metodom pri stvaranju filma *Nema problema* (*No Problem*, 1992): film počinje prizorom u kojem mali čovjek gimnasticira ispred triju zrcala, u prvo vrijeme vidimo njegov odraz u svim trima zrcalima da bi se odjednom na dvama od njih pojavili likovi njegova *alter ega*, jedan otmjeni i racionalni, drugi posve gol, raskalašen i zloban, njegovi *Id* i *Ego*. Dok čovjek mokri, ispred njega na trenutak se pojavljuje plakat sa natpisom *Niagara Falls*, dok trči prema ženi, između njih se otvori zemlja, i slično.

Konačno, peta metoda temelji se na subjektivizaciji vremena, još jednoj izvornoj osobini animacije koja se u novije vrijeme sve češće primjenjuje i u ostalim filmskim vrstama. Vrijeme koje je u animaciji uvijek artifično jer konstruirano kao zbroj mikrokadrova o čijoj 'gustoći' frekvenciji i ritmu odlučuje jedino animator u ovom slučaju radikalno odstupa od konvencionalnoga vremena. Geg se gradi upravo na inkongruentnosti između našega doživljaja vremena i onoga koje se odvija pred našim očima u filmu. To bi u našem primjeru značilo da se Chavalov lik neobično dugo i sporo penje na stolac i kad mu recimo to na kraju uspije, dan već svane i zvijezde više nisu vidljive. Mi znamo da je metak nemoguće vidjeti u realnom vremenu, ali, primjerice, u lutka-filmu Pjotra Sapegina *Kroz debela stakla mojih naočala* (*Genom mina tjocka glasögon*, 2004) vidimo metak koji sporo putuje, tako da se njegova junakinja elegantno izmakne iz njegove putanje. Slična odstupanja filmskoga vremena u odnosu na protok koji smatramo prirodnim imamo i u igranim

filmovima kakav je *Matrix* (braća Wachowsky, 1999), gdje je u pojedinim scenama uporabljena kamera koja snima mnogo veći broj kvadrata na sekundu od 24. Uostalom, humor iz ranih nijemih komedija dobrim dijelom dolazio je i od toga što je film projiciran ubrzanije pa su pokreti koje su činili likovi bili užurbaniji i nespreniji.

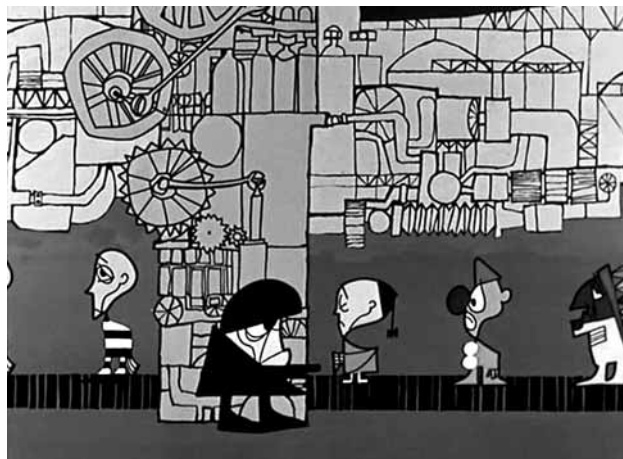
Svih pet pobrojanih manifestnih oblika filmske karikature kao kumulativnoga gega pojavljuju se u bezbroj njihovih međusobnih kombinacija, kao i ujedinjeni sa statičnom, trenutačnom karikaturnom filmskom slikom.

8. Tri primjera filmske karikature

Postoji velik broj filmova koji svjedoče o tome da je tijekom filmske povijesti nastala cijela jedna filmska vrsta, osobito onih realiziranih postupkom animiranja humorističnoga crteža, gdje su film i karikatura stopljeni u tolikoj mjeri da se može govoriti o filmskoj karikaturi u žanrovskom smislu.

Jedan je takav film u Veneciji nagrađeno djelo Raoula Servaisa *Chromophobia* (1966), koje može funkcionirati kao istaknut primjer efektne uporabe trenutačnoga vizualnog gega. Film je antimilitaristička satira, u središtu koje se nalazi stilizirani stroj vojnika čiji je neprijatelj boja u doslovnom i u metaforičnom smislu. Vojnici marširaju i iza sebe ostavljaju crno-bijeli svijet tako što mitraljiraju i bombardiraju sve što je obojeno, počevši od samih slova špice filma i već time narušavajući red i poredak stvari na kakav smo naviknuti. Vojnik puca u šareni grad i boja nestaje komad po komad, drugi uzima usisivač i usisava boju sa odjeće žene, balon u ruci djevojčice pretvori se u robijašku kuglu. Osobito je efektna scena u kojoj slikar želeći prevariti dolazeće vojnike »ugasi« svoju šarenu sliku tako što pritisne prekidač na štafelaju te na platnu ostane samo crnilo. No kad sljedeći put pritisne prekidač, umjesto da se slika vrati na platno, pojave se rešetke zatvorske ćelije. Servais se obilno služi statičnom, direktnom karikaturnom slikom, kao primjerice kada prikazuju vojnike na čijim se šljemovima pojavi dimnjak dok kuhaju juhu ili televizijske antene kada žele pogledati televiziju. Jasno, osobito u drugom dijelu filma Servais ne uspijeva izbjeći klišeje kakvi su svijet koji izrasta iz puške ili kada čovjek posadi i zalijeva drvo da bi mu izrasla vješala, što pojačava dojam o konceptu filma kao animacijskim sredstvima oživljena i pokrenuta tematskog albuma karikatura.

U izbor sto kardinalnih kratkih filmova iz povijesti filmske animacije ugledni filmski kritičar Giannalberto Bendazzi uključio je i jednog od uopće najvažnijih autora zagrebačke škole Nedeljka Dragića. No, umjesto nekih od najpoznatijih Dragićevih djela, kakva su *Idu Dani* (1969) ili *Dnevnik* (1974), u izboru se našao njegov raniji film *Možda Diogen* (1966). Bendazzi se vjerojatno odlučio za taj film jer je tu riječ o toliko dosljedno provedenu konceptu filmske karikature da se to djelo može uzeti kao njezin ogledni primjer. Gledatelj slijedi lik maloga vagabunda koji putuje pustim krajolikom prepunim apsurdnih prizora, izvrnute logike i percepcijskih paradoksa. Za razliku od Servaiseva filma, koji se zasniva na trenutačnim vizualnim gegovima, Dragić većinu svojih karikaturnih ideja razvija u vremenu, osobito se poigravajući sa gledateljevim doživljajem prostora. Cijeli je



Chromophobia Raoula Servaisa (1966)

film konstruiran kao serija inkoherebnih prizora u pokretu, gdje do punog izražaja dolazi Dragićev stenografski način crtanja, brzina, izravnost i izražajnost, kao i aktivni tretman bijelih površina, u čemu se osjeća presudan utjecaj njegova velikog uzora, američkog karikaturista i grafičara Saula Steinberga.

Na neki način slično Chavalovoj karikaturi o čovjekovoj poziciji u univerzumu i njegovoj nemoći da razumije i još manje upravlja složenošću života, mali vagabund probija se kroz svijet koji sve vrijeme dovodi u pitanje sve postulate percepcijskog iskustva i logičkog mišljenja. Dragić osobito voli optičke igre, kao u sceni u kojoj čovječuljak ide prema nama (ili kameri), ali umjesto da se povećava, njegovo se tijelo smanjuje. Sunce koje ostavlja vlastitu sjenu na tlu izađe iznad grada i zatim padne natrag, da bi se u mraku pojavila slova s natpisom *Hotel*. Nakon što otvori slovo E, vagabund se nađe usred Leonardove slike *Tajna večera*, gdje se i on priključi Isusu i apostolima servirajući na stol sadržaj svoga zavežljaja. Kada vagabund gura Sizifov kamen, on to čini nizbrdo. Ono što nam se u jednom trenutku čini kao linija obzora odjednom se počne tresti i ukaže nam se kao nit na pletivu koje se nalazi u rukama starice, i tome slično. Najefektnije scene u filmu su one u kojima Dragić lavira na granici između filmske karikaturnosti i nadrealizma. Kada se ispred vagabunda ni iz čega pojavi prozor, on gleda kroz njega prvo s »vanjske« strane da bi onda slobodno ušao »unutra« i na prozoru se odjednom ukazuje zvjezdano nebo. Kada on otvori prozor, mrak i zvijezde prvo počnu kapati u »sobu«, a zatim se i ulijevati »unutra«, da bi na kraju prekrile cijeli ekran. Kada se pred njim ukažu vrata, on ih otvori i ugleda divan krajolik. Pokušava proći kroz vrata, ali se sudari s nevidljivom zaprekom usprkos tome što jato ptica slobodno ulazi i izlazi kroz ista ta vrata. Kada mu nakon velikih napora uspije proći kroz vrata, zajedno s njim na drugu stranu prolazi i njegov pustinjski svijet, dok se cvjetna livada sada preselila ispred vrata.

Film koji efektно ujedinjuje trenutačni i kumulativni vizualni geg jest *Time Out* (*Aeg maha*, 1984) estonskoga majstora animacije Priita Pärna.¹ Film je podijeljen u dva dijela, prvi

gdje se njegov mačkoliki junak nalazi u sobi i nespretno pokušava slijediti diktat vremena koje dolazi sa zidnog sata, što nam se predočava putem serije dinamičnih kumulativnih gegova. No, kada svemoćna animatorova ruka, klišej kojega se ni najveći animatori ne mogu osloboditi još od Cohlove *Fantazmagorije* (1908), intervenira u svijet koji je sama stvorila tako što izbaci sat u *out*, ništavilo izvan filmske slike, vremena naprosto nestane. Tada se Pärnov lik odjednom nađe u svijetu posvemašnje slobode, svijetu bez početka i kraja, neomeđenu zakonima trajanja i fizike. Tu svemogućnost u svijetu bez vremena Pärn dočarava nizom efektnih i vrlo domišljatih apsurdističkih karikatura, kakva je ona u kojoj vidimo kokoš koja liježe naočale, iz kojih se na kraju izlegu dva oka.

Za Pärna, čiji studenti na sveučilištu u finskom Turkuu na prvoj godini imaju obvezu učenja stvaranja karikatura bez obzira kojom se vrstom animacije imaju namjeru baviti, pred animatorom se ne nalazi neograničena sloboda, nego »neo-

graničena praznina«.² Bit stvaranja u animaciji za njega je sadržana u tome da se »organiziraju dva suprotna načina mišljenja, fantazija i matematički strukturirana misao, u isti vrijeme i u istoj glavi.« Animator (ili karikaturist-animator) mora svoje ideje »učiniti vidljivima« pomoću »nevidljivog alata« koji Pärn zamišlja kao »montažni čekić i čavao« uz čiju pomoć se »unutar jedne filmske slike i između svake od njih spajaju dva ili više elemenata koji nikada prije nisu bili ujedinjeni.« Najidealnija je situacija ona u kojoj su ti elementi svaki za sebe prethodno bili klišeji (»naše su glave pune klišeja, dovoljno je pritisnuti dugme«), koji se sada prvi put ujedanjuju proizvodeći novu i izvornu misao, kako to Pärn pokazuje upravo u filmu *Time Out*.

Metaforički »čavao« omogućio je da se karikatura tijekom dvadesetoga stoljeća postupno preseli iz novina na ekran, gdje će po svemu sudeći nastaviti živjeti i u dvadeset i prvom.

Bilješke

1 Više detalja o djelu Priita Pärna može se naći u mojoj kraćoj studiji »Crtana perestrojka Priita Pärna« objavljenoj u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 37/2004.

2 Svi citati Priita Pärna zabilježeni prigodom njegova predavanja o pripovjedačkim tehnikama u animiranom filmu održanu na Festivalu animiranog filma u Eksjöu, Švedska, rujan 2005.

Literatura

- Ajanović, Midhat, 2005, Ogleđ o mikrokadru, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44/2005
- Banta, Martha, 2003, *Barbaric Intercourse, Caricature and the Culture of Conduct 1841-1936*, New York: Schwartzbooks
- Carroll, Noël, 1991, »Notes on the Sight Gag«, u: Horton, Andrew (ur.), *Comedy/Cinema/Theory*, Berkley and Los Angeles: University of California Press
- Hannoosh, Michael, 1992, *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*, The Pennsylvania State University
- Hillier, Bevis, 1970, *Cartoon and Caricatures*, London: Studio Vista Limited
- Kunzle, David, 1990, *The History of the Comic Strip — The Nineteenth Century*, Berkley and Los Angeles: University of California Press
- McCloud, Scott, 1995, *Serier — den osynliga konsten*, Stockholm: Medusa [*Understanding Comics: The Invisible Art*;

hrv. izdanje *Kako čitati strip — nevidljivu umjetnost*, Zagreb: Mentor, 2005]

- McLees, Ainslie Armstrong, 1989, *Baudelaire's »Argot Plastique« — Poetic Caricature and Modernism*, Athens and London: The University of Georgia Press
- Olsson, Henny, Harriet Backe, Stefan Sörensen, 2003, *Humorologi, Vetenskapliga perspektiv på humor och skratt*, Sockholm: Liber AB
- Roth-Lindberg, Örjan, 1995, *Skuggan av ett leende, Om filmisk ironi och den ironiska berättelsen*, Stockholm: T. Fischer & Co
- Thomson, Ross & Hewison, Bill, 1987, *Skämttckningar, serier, karikatyler*, Bokförlaget Forum
- Turković, Hrvoje, 1978/79, »Klasični crtani film«, *Film*, 16-17/1978-79
- Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation*, New York: Routledge

J o š k o M a r u š i ć

Kreativna supstancija animiranoga filma ili što nam to radi redatelj?

Pitanje kreativne supstancije*

U knjizi *Alkemija animiranog filma* (2004) negdje sam rubno i vrlo površno, u poglavlju sasvim drugih nakana, spomenuo »kreativni softver« animiranoga filma, zapravo, pokušao analizirati koji su to elementi, i u kakvu dominantnom suodnosu, koji definiraju »izvršnost« ili umjetničku razinu nekog animiranog uratka.

U predavanjima studentima animacije sve se češće dotičem toga pitanja pa sam u međuvremenu došao do nekih novih zaključaka. Vidim da to studente neobično zanima, pa se nadam da će se i teorija animacije blagonaklono osmijehniti ovim mojim razglabanjima.

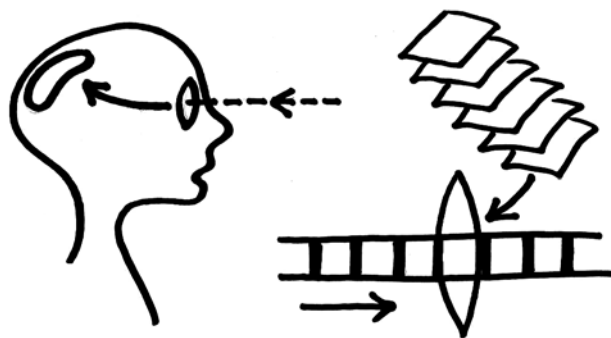
U 44. broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* (2005) poprilično je prostora posvećeno razmatranjima kolega Ajanovića, Bendazija i Turkovića o animaciji. Kako se i kolege u razmišljanjima smjelo pitaju neke stvari koje su »upitane i odgovorene« pola stoljeća prije, i ja im se pridružujem, doista držeći da je vrlo produktivno napraviti povremenu inventuru naizgled »očiglednih« definicija.

Posebno je to važno danas, u svjetlu činjenice neopisiva razvoja novih tehnologija, komunikacijskih sredstava, globalizacije i socijalne ekspanzije umjetnosti animacije uz fantastičnu logistiku teorije i obrazovanja. Raspadaju se i dogme o »čistoći umjetničkih izričaja«, interdisciplinarnost je svakodnevna pojava u umjetničkom životu, konceptualizam (intelektualna elaboracija umjetničkog djela) nužda, a multimedijalnost klasika.

I koliko god neke plaši ta silna »demokratizacija« u umjetnosti i njezina komunikacijska sveprisutnost, koliko god su mnogi zgroženi količinom hrabroga diletantizma, mene osobno čitav taj proces veseli. Neka se sve više ljudi »služi« umjetnošću, a na nama je da u tom stampedu uspostavljamo nove razine kriterija!

Medij u mediju

Mediji su se razvili iz klasičnih umjetnosti neposredna komuniciranja. Oni rabe »klasične« vrste umjetnosti u dogovoren, sinkretičkom sustavu. Dakle, kad u filmu govorimo o »likovnosti«, onda to nije »ona likovnost« iz slikarstva već »posredovana likovnost«, premda je izvorno možda nastala potpuno jednako kao i slikarska umjetnost.



Slika 1

To je važno znati jer u medijskim umjetnostima previše je zabune oko pozicioniranja klasičnih umjetničkih supstancija. Dolazi počesto do tragičnih situacija kako na planu »ega« (umjetnikove samosvijesti), tako i na planu teorije. Umjesto da klasične supstancije transponira u medij, neki (zalutali) umjetnici medij shvaćaju kao svojevrsnu afirmaciju klasičnih supstancija. Ni u primisli studenti animacije ne smiju pomisliti da je animirani film svojevrsna izložba likovnih predložaka. Ja ih čak i »tehnoški« nukam da nakon snimanja predloške doista unište! (U slučaju takozvane »animacije pod kamerom« autor doista, htio-ne htio, na kraju ostane tek s posljednjim predloškom.)

Naš veliki, pokojni kolega i teoretičar umjetnosti Radovan Ivančević, jednom je prigodom rekao kako je (animirani) film svojevrsno zidno slikarstvo u vremenu (mislim da je čak uporabio riječ »freska«). Jasn, teoretičarska slikovitost može biti šarmanatna, no takvu vrstu maštovitosti u definiranju animacije ne bih preporučio studentima.

Dakle, i u definiranju medija služit ćemo se njihovim tehnološkim svojstvima uz uvjet da smo sve klasične umjetničke predloške iz kojih se medij sastoji prethodno mentalno i stvarno »uništili« (bacili u koš). Jedina »istina« dolazi nam s ekrana.

Filmska reinkarnacija vremena

Navodno, svaki dvjestoti građanin Europe izravni je potomak velikoga mongolskog osvajača Džingis-kana, čije su

* Međunaslovi su redakcijski, op. ur.



Slika 2

čete sredinom 13. stoljeća došle čak do — Trogira! Na vrhuncu moći pao je ničice pred jednim kineskim misliocem (a Kineza je navodno, prije toga, pobio nekoliko milijuna) i zamolio ga da mu preporuči neki eliksir vječne mladosti. Mudri Kinez iskreno mu je rekao (po cijenu da ostane bez glave) da tako nešto ne postoji, ali da može ponešto produljiti život ako se — odrekne seksa! Mala anegdota služi tek kao zorna ilustracija vječne čovjekove čežnje da pronikne u tajne beskonačnosti vremena, počevši prvo s vlastitim životom.

Otkriće fotografije u 19. stoljeću kao da je podgrijalo tu nadu. Čovjek će, istina, umrijeti, ali svjetlosni zapis o njegovoj tjelesnoj prisutnosti u (određenom) vremenu i prostoru ostat će i budućim naraštajima. Sasvim sigurno, i u običnoj fotografiji sadržano je ponešto života iz fotografskog objekta, pa nije nikakvo čudo da neka (primitivna) plemena ne daju da ih se fotografira jer drže da im se tako otima dio duše. Njihovo uvjerenje svakako je inteligentnije od našega podsmijeha.

Jasno, elite su u povijesti mogle sebi priuštiti inačice takve besmrtnosti kroz portrete i poprsja, no fotografija je dramatično »demokratizirala« tu mogućnost.

A onda je došla (o tome su napisani svesci knjiga) kamera, koja je mogla snimati brzinom od šesnaest, osamnaest ili dvadeset i četiri fotografije u sekundi, slijedeći i zapisujući prostorne gabarite »realnog« vremena. Pa je »izmišljen« projektor, koji je isto takvom brzinom mogao reproducirati snimljeno, praveći čudo neviđeno — integraciju sličica pred našim očima i reinkarnirajući ne samo objekt fotografiranja, nego i njegov pokret u »njegovu« originalnom vremenu.

No, animirani film »nastao« je teoretski i praktički još i »prije« igranog i dokumentarnog, postoji tu i »međufaza« optičkih igračaka, ali, ruku na srce, sve je to bilo dio plana da se reinkarnira zbilja!

Ta želja rodila je film!

Winsor McCay svoj film *Gertie* (koji se smatra prvim komercijalnim crtićem) ne reklamira kao »animirani«, nego poziva ljude u kinematograf da vide reinkarnaciju dinosaurus! Da ga je imao prigode »snimiti« igrano, ili dokumentarno, posve sigurno u to doba ne bi kralješnicu lomio crtanjem (nacrtao je oko deset tisuća crteža za tu senzaciju). Tek nešto poslije (isti autor u *Lusitaniji*) otkrit će se fantastične mogućnosti animacije kao posebnog žanra, u kome se ono »film« odnosi, zapravo, samo na čin reprodukcije, to jest reinkarnacije u novom vremenu.

»Novovremenska« integracija

Komuniciranje pokretnim fotografijama, bilo igranim ili dokumentarnim, što reinkarniraju događaje, stvorilo je jednu od medijski najpropulzivnijih industrija. No, za razliku od igranog i dokumentarnog filma, gdje kamera fotografiranjem pokušava slijediti »tijek« realnoga vremena, animirani film nastaje tako da se »predložci« ili umjetnički artefakti (objekti) snimaju tako da se za pripremu i snimanje svakoga uzima *realno vrijeme* po želji, potom ih se snima na filmsku vrpču (ili kakvu drugu konfiguraciju), a onda »reproducira« u *novom vremenu* brzinom od (danas) 25 u jednoj sekundi, kao i kod igranog i dokumentarnog filma. Takva reprodukcija pred našim očima integrira predložke u pokret, ali, kako su predložci živoga pokreta u igranom filmu snimateljski »hvatani« u realnom vremenu, u animiranom filmu dobivamo stiliziran, metaforičan doživljaj. Budući da »pokret« potječe iz prirode međusobnih suodnosa gabarita i detalja predložaka podvrgnutih »novovremenskoj integraciji«, onda je sam čin nastanka pokreta prvorazredna umjetnička supstancija te umjetnosti.

Možemo, znači, govoriti o poetskoj i narativnoj stilizaciji u igranom i dokumentarnom filmu, i o likovnoj stilizaciji u animiranom filmu. Zbog fantastičnih mogućnosti likovnog oživljavanja, animirani film u svojim je istraživanjima izmicao narativnim poticajima pa ga je to vodilo u područja određene »apstraktne neemotivnosti«. I dok je igrani film razvijao u svim svojim žanrovima melodramu kao najpopularniju emotivnu supstanciju, animirani se film »ukopao« u diznijevštini s jedne strane i s druge strane u eksperimentiranju likovnošću, koje se činilo svojevrsnim labirintom. No, snažan razvoj te umjetnosti donio je i na komunikativnom planu velike promjene, pa možemo reći da smo u povijesti animacije također svjedoci melodramatičnih događaja.

Dakle, animacija (*anima* = lat. duša) doista nije »izložba« predložaka koji se mijenjaju brzinom od 25 u jednoj sekundi, nego je animacija autentičan čin kreiranja pokreta (svojevrna »oživljavanja«). Likovni predložci (koje smo, kao što smo se dogovorili, nakon snimanja bacili u koš) umjetničko očitovanje nalaze u međusobnoj novovremenskoj integraciji, a ne u umjetničkoj supstanciji svakoga posebno.

Potpuno ista »umjetnička energija« koju je umjetnik unio u kreiranje predložaka i koncipiranje njihove vizualne međuovisnosti vratit će se u novom vremenu u »obliku« nove umjetničke supstancije. To je ono što je kod animacije neodoljivo — upravo taj čin umjetničke alkemije! Jasno, pod pojmom »kretanje« ili »pokret« ne mislim na promjenu položaja određenog gabarita iz točke A u točku B, nego na senzaciju u novom vremenu koja se zbiva pred našim očima (izvrsni animatori kao Borivoj Dovniković i Nedeljko Dragić animacijske su senzacije nam priređivali i kad bi lik, karakter, neko vrijeme »boravio« i izvan kadra; sjetimo se genijalne *Muhe* Aleksandra Marksa, gdje se dramatičnost animacije postiže upravo »nepokretnošću« karaktera). Animacija je, dakle, i kad se karakter »uopće ne miče«, nego samo ponavlja iz kvadrata u kvadrat svoju potpuno istu prostornu poziciju!

Budući da je i glazba umjetnost kojom se komunicira u novom, realnom vremenu, vrlo brzo ljudi su te dvije umjetno-

sti — spojili. Dapače, prvi su (zvučni) animirani filmovi i nastali s nakanom »vizualizacije« glazbe. A zvukovi i dijalozi doista su naslijede čežnje za što većim »postotkom« doživljaja reinkarnacije u novom vremenu.

Dakle, nije igrani film — igrani jer u njemu glumi Boris Dvornik, a u animiranome Zekoslav Mrkva! Boris Dvornik može biti likovni predložak i za animirani film, ako se krene tehnološkim putem koji sam opisao (igranom će filmu, jamučno, u tom smislu ići nešto teže sa Zekoslavom).

Jasno, ukoliko smo spremni na dječju igru reinkarnacije, učinci igranoga filma nenadomjestivi su. Doista, ništa ne komunicira uvjerljivije od ljudskih osobnosti, pa je, bez obzira na sve žanrovske inačice, takozvani *star sistem* u igranom filmu i dalje dominantan.

Zbog stilizacije koja proizlazi iz alkemijskog tehnološko-kreativnog čina reinterpretacije likovnosti u pokret, animirani je film od samoga početka »zauzeo« pozicije komunikacije u »metaforičkim« sferama, a igrani u »realnim«. Nove tehnološke mogućnosti potpuno su približile animirani i igrani film, pa je u njihovoj sintezi dobitna kombinacija »nove« kinematografije (kako one »dvoranske«, tako i »kućne«).

Animacija i spoznaja

No, nakana je ovoga teksta ostati u tehnološkoj orbiti animacije.

Da bismo komunikaciju kojom se bavimo nazvali »filmom«, tehnološki je potrebno proći dvije faze: fazu »produkcije« (pripreme i snimanja predložaka po nekom zadanom konceptu) i fazu »reprodukcije« (integraciju predložaka, fotografija, pred našim očima).

Da bismo spoznali, vidjeli, stvarnost oko sebe, također su potrebne dvije faze: faza registracije i faza spoznaje. Tehnološki, faza registracije obavlja se očima, a faza spoznaje u centru za vid i u daljnjim centrima obrade u mozgu (sl. br. 1).

Znanstvenici su analizirali obradu vidnih podataka u mozgu i ustanovili mjesta čija je funkcija integracija »viđenoga«. No to ujedno nisu mjesta za *obradu vremena*! Oko, naime, kao u pikselaciji, radi »fotografije« stvarnosti, šalje ih u mozak, a on integracijom reinkarnira tu stvarnost kao našu spoznaju o njoj. Pritom valja zaključiti dvije dramatične stvari:

1. Oko nikako ne uspijeva fotografirati »sve« fotke u vremenu. Dakle, velik dio zbilje zauvijek je izgubljen za nas. »Koliko« fotografija u vremenu radi oko? Svakako manje od beskonačno, ali vjerojatno više od 25 u sekundi.

2. Postoji i vrijeme između fotografija koje pravi oko i trenutka spoznaje. Dakle, čitava naša spoznaja o zbilji u stalnu je pomaku (odmaku) u odnosu na realno vrijeme »zbivanja«.

Čovjek je, rekli bismo, živi kinematograf.

Kakva nas iskustva, s tim u svezi, čekaju u budućnosti? Znamo li da se čitav taj proces u njegovu vizualnom spektru zasniva na principu svjetlosnog »otiskivanja«, posve je sigurno da će jednoga dana biti moguće reproducirati »sve« što se u povijesti dogodilo! Gledajući film, zbilju doista podvrgavamo ponavljanju u povijesti, ali bez ikakve mogućnosti utjecaja na događaje koji su se dogodili.

Vratimo se opet temi likovnosti.

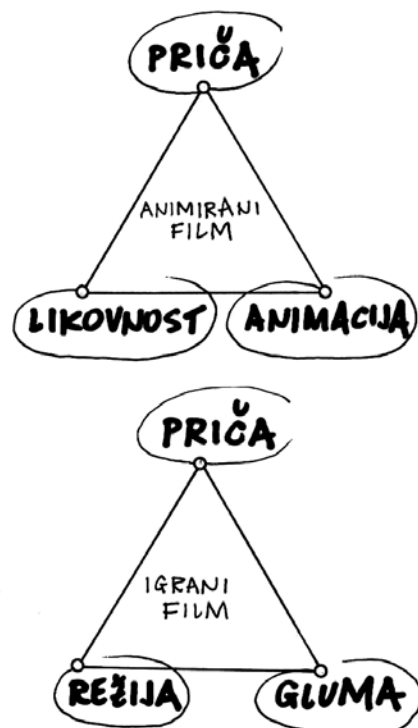
Na gornjem predlošku (sl. 2) vidimo isječak iz igranoga filma u trajanju od pet kvadrata (petina sekunde). Film neka se zove: *Joško potpuno nepomičan u kadru*. Sasvim je jasno da je »glumac« svakoga trena u vremenu stariji nego u vremenu nastanka filma, ali ono što je zanimljivo jest da, bez obzira što se u kadru lice glumca uopće nije pomaklo, na petom kvadratu glumac je za petinu sekunde već stariji nego na prvom, i kao takav je usnimljen! Sve stariji i stariji.

Na donjem predlošku kadar je iz animiranoga filma *Mandek potpuno nepomičan u kadru*. Peti kvadrat ovog crtića nastao je nakon prvoga kvadrata možda nakon nekoliko minuta, ili sati (ovisno o tome koliko je autoru trebalo za pripremu-precrtavanje sljedećih kvadrata). Budući da je karakter »crtan«, onda je, za razliku od igranoga filma, onaj na petom kvadratu »mlađi« od onoga na prvom!

Ova gotovo anegdotska priča važna je da u punini shvatimo aspekt likovne stilizacije u animaciji, kako bismo mogli do kraja slijediti razglabanje o potpunoj kreativnoj supstanciji. Pogotovo će to biti važno u poantiranju o funkciji »režije« u animiranom filmu, koja je potpuno nešto drugo nego ona u igranom filmu. I po »opsegu« i po nijansi umjetničke kompetencije.

Režija u animiranom filmu?

U produkciji animiranoga filma sudjeluje četrdesetak različitih profesija (bez obzira što se one kod takozvanog »autor-skog« filma često kumuliraju). Od svih tih profesija, njih deset (kod animiranog serijala — deset) držimo »umjetničkim«



Slika 3

MINISTARSTVO ZNANOSTI, OBRAZOVANJA I ŠPORTA

Na temelju članka 115. stavka 5. Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju («Narodne novine», broj 123/03, 198/03, 105/04, 174/04) Nacionalno vijeće za znanost donosi

PRAVILNIK O ZNANSTVENIM I UMJETNIČKIM PODRUČJIMA, POLJIMA I GRANAMA

7.00 UMJETNIČKO PODRUČJE

Polja:

- 7.01 Dramske umjetnosti
- 7.02 Filmska i elektroničke umjetnosti
- 7.03 Glazbene umjetnosti
- 7.04 Likovne umjetnosti

Članak 8.

Unutar umjetničkog područja i polja utvrđuju se umjetničke grane. Prije brojčane oznake grane piše se brojčana oznaka polja.

Grane unutar umjetničkog područja su:

Polje

- 7.01 Dramske umjetnosti

Grane:

- 7.01.01 dramaturgija
- 7.01.02 gluma
- 7.01.03 režija

Polje

- 7.02 Filmska i elektroničke umjetnosti

Grane:

- 7.02.01 animirani film
- 7.02.02 montaža
- 7.02.03 režija
- 7.02.04 scenarij
- 7.02.05 snimanje

Slika 4

ili »autorskim«. Takav epitet dobivaju jer je kreativni udio autora u njima neponovljiv i kreativno jedinstven. Te su profesije: autor sinopsisa, scenarija, likovnog rješenja karaktera, likovnog rješenja pozadina, glavni crtač karaktera, glavni crtač pozadina, glavni animator, redatelj i skladatelj.

To je pravilo na žalost — nepisano. Traje bitka mnogih profesija da se »uguraju« među autorske. No, ja doista mislim da, primjerice, snimatelj u animiranome filmu — nije umjetnik! On svoj posao radi strogo po kartonu snimanja i njegov profesionalni prinos potpuno je unutar kreativne orbite režije. Za pravo mi daju i najnovija tehnološka kretanja u kojima je »kompjutorizacija« potpuno izbacila snimateljski rad i sada je to u razini takozvanoga *compositinga*. Slična »sudbina« dogodila se i s profesijom montažera. Dakako, nisam ja rigidno za podvlačenje crte pod popis autora, ali bi doista bio produkcijski voluntarizam baš sve sudionike produkcije nazvati »umjetnicima«, bez obzira što, jasno, svatko ima pravo na profesionalno poštovanje. No, svojevrsno »podvlačenje crte« i nije tek fakultativno pitanje, riječ je o ozbiljnu problemu autorskih prava, no to nije tema ovoga teksta.

U uvodu sam rekao da je ključna medijska supstancija animiranoga filma čin reinterpretacije likovnosti u pokret. U tom smislu »sudjeluju« i »ponašaju« se sve klasične supstancije u svrhu »žrtvovanja« za novu umjetničku, medijsku, komunikaciju.

Tako sam došao do crteža »kreativnog softvera« animiranoga filma (sl. 3, gornja skica). Donja je skica »kreativni softver« igranoga filma, no taj trokutić doista uzmite fakultativ-

no. On služi isključivo u komplementarne svrhe kako bih do kraja opisao kreativnu supstanciju animacije. Dakle, donji trokut jest tek da bismo lakše razumjeli gornji.

Sve produkcijske profesije sažimam u tri ključne skupine koje čine novu, medijsku supstanciju. Vrijednost ovakva grafikona u obliku trokuta jest i u tome što se sudionici produkcije (ili studenti) mogu zorno podučiti kako je u koncipiranju animiranoga filma moguće (i poželjno) poći od bilo koja od tri »vrha« trokuta, dapače, u praksi će vrlo brzo uvidjeti kako je najpodatnije kretanje od »priče« ujedno i najizloženije iskušenjima koja će naići pri vizualizaciji i »oživljavanju«.

Dakle, svaki, baš svaki film, pa tako i animirani, ima »neku priču«, nekakav narativni koncept, nešto »o čemu je u tom filmu riječ«. Čak i najapstraktniji filmovi nastaju kao rezultat unaprijed smišljena intelektualnog koncepta, pa makar on u fazi realizacije bio podvrgnut improvizaciji. Osobno sam gledao velikog Normana McLarena kako radi film crtajući izravno po filmskoj vrpici. Iako se čitav proces katkada doimao proizvoljnim, autor je ipak za svakih nekoliko metara filma koncipirao svojevrsnu knjigu snimanja (da ne govorimo o njegovim filmovima, a takva je većina, koji su vizualizirani po glazbi — animacija je rađena po takozvanom fonogramu).

»Priča« je i jedini »vrh« koji je isti kod animiranog kao i kod igranog filma.

Drugi je »vrh« trokuta *likovnost*. Mogli bismo to nazvati i »dizajnom« filma. Dakle, likovna je supstancija u animiranome filmu ključna! Kao što vidimo, nje nema u igranom filmu. Likovnost se u igranom filmu »podrazumijeva«, vrlo rijetko ona čini koncept nekoga filma i najčešće je u području ukusa ili stila snimatelja. Vrlo rijetko igrani film rabi metaforičnu likovnost, dok je u animaciji to temelj kreativnoga koncepta. Većina autorskih profesija u animiranom filmu na različite načine »bave« se likovnošću i njezinom tehnološkom interpretacijom.

Treći »vrh« doista je specifičnost samo animiranoga filma, a to je — *animacija*! Animacija je neponovljiv kreativni postupak koji će na jedinstven i primjeren način »oživjeti« likovnost i dati joj točnu energetska interpretaciju u vremenu produkcije.

Ono što je u mojoj definiciji »kreativne supstancije« najdramatičnije, a za čitatelje *Ljetopisa* najintragantnije, jest da u ovome trokutu nema — režije!

Kao što se u igranome filmu likovnost podrazumijeva, u animiranom se filmu »podrazumijeva« režija. Bez obzira što je u pojedinačnom vrednovanju klasičnih supstancija ona i u animiranom filmu najvažnija. Kad se na »špicu« filma napiše »redatelj« onda se ne misli samo na autora koji je film »režirao«, nego na osobu odgovornu za sveukupan kreativni doimet filma. Ne može redatelj reći »Ja sam odlično režirao film, ali animacija ne vrijedi i dizajn je loš.« No, zašto je u igranom filmu *režija* ključna medijska supstancija, a u animiranom filmu je nema? Stoga što redatelj u animiranome filmu svoju kreativnu energiju i čitav redateljski koncept dovršava činom nastanka knjige snimanja. Istina, redatelj je nazočan sve do kraja produkcije, dapače vrlo je važan u post-

produkciji, ali ključni kreativni smisao filmu on je dao prije ulaska proizvodnje filma, već u fazi »olovke«. Teoretski (a počesto i praktički) čitava produkcija animiranoga filma može se realizirati tako da se svaki kadar radi odvojeno na posebnom mjestu, i kod sinkretičkog »susreta« na kraju produkcije mora u potpunosti biti »očitan« redateljska umjetnička katarza iz projekta filma.

To mnoge ljude zbunjuje. Mnogi preplašeni i nejakim »autorima« boje se te činjenice i misle kako je produkcijska racionalnost atak na kreativnost. Upravo suprotno! Redatelj je animiranog filma u prednosti: svoj kreativni postupak on je završio prije mukotrpnog čina produkcije, za razliku od redatelja igranog filma, kojega čeka još teška kreativna »kalvarija« za sama snimanje filma, jer... pogledajte donji trokut: originalnom kreativnom supstancijom u igranom filmu držim *glumu*, a toga je redatelj animiranoga filma »oslobođen«, ili lišen, kako hoćete.

U povijesti animiranoga filma vrlo je često bilo slučajeva da redatelji »nisu znali crtati«, ili nisu bili neki crtači (Vatroslav Mimica, Dušan Vukotić, pa i Walt Disney), ali su izvršno režirali (ili producirali) filmove koristeći se vlastitom kreativnošću u motiviranju ključnih sudionika kreativnog postupka. Uspjeh tih redatelja najbolje dokazuje kako klasične supstancije nisu važne same po sebi, nego ih ujedinjuje neki novi pokretač.

Razumijevanje (samozatajne) uloge redatelja u animiranome filmu važno je i za shvaćanje mnogih promašaja u animaciji, kad su se redatelji uzdali u režiju koja će inteligencijom redatelja provesti film od često vrlo dopadljive priče kroz »scile i haribde« likovne, a potom i animacijske interpretacije. Redatelji u animiranom filmu moraju izvršno poznavati tehnologiju produkcije, imati snažan osjećaj za likovne, glazbene i animacijske komponente, no sami ne moraju biti ni crtači, ni pisci, ni animatori, ni glazbenici. To jest svojevrsan paradoks u animaciji, ali valja ga pošteno objasniti.

U igranom filmu redatelj po svojoj prilici ne može biti introvertirana osoba. Kako će inače svoju karizmu prenijeti na glumce, koji u suglasju s vlastitim kreativnim poticajima moraju interpretirati i redateljevu viziju? Često se tu (kako čujem) redatelji služe raznim psihološkim smicalicama i manipulacijama, što je sve legitimno u svrhu konačnog rezultata, no režijski postupak u animiranome filmu nema nikakva dodira s onim u igranom. Redatelj animiranoga filma nema mogućnosti nikakve manipulacije ni »intimiziranja« sa sudionicima da bi film »ispao bolji«.

Kakvi su tu nesporazumi mogući najbolje pokazuju, često tragikomična, »gostovanja« redatelja u tim umjetnostima.

Pa se redatelj igranog filma koji se bez dovoljno znanja zaputi u režiranje animiranoga filma potpuno prepusti na mi-

lost i nemilost dizajnerima i animatorima, uzdajući se samo u »režiju priče«, misleći kako je to lako jer nema glumaca... A redatelji animiranih filmova privučeni zamamnim zovom igranog filma (i svojevrsna produkcijskog hedonizma u fazi snimanja) glumcima pristupaju kao da su crtani likovi, pa filmovi najčešće »ispadnu« sterilni.

Kad bih se usudio pomalo profano improvizirati, rekao bih da su za uspjeh animiranoga filma mnogo važniji likovnost i animacija od rizika loše režije, dok je kod igranog filma sudbina uspjeha filma o režiji potpuno ovisna.

Na žalost, u nedostatku posebne animiranofilmske kritike, filmski kritičari procjenjuju repertoar animiranih filmova najčešće kao da je riječ o igranim filmovima. Ta praksa zastupljena je i u *Ljetopisu*. Pa se u analizi (a najčešće je riječ o dugometražnim animiranim filmovima) previše pozornosti posvećuje priči i režiji, a premalo jedinstvenom odnosu izvorne likovnosti i njezina oživljavanja.

Gledatelji filmova ne moraju znati te teoretske specifičnosti, oni su toga »instinktivno« svjesni jer im je priroda percepcije filma logična, bez racionalnih analiza. Pa se često filmski kritičari čudom čude uspjehu filmova u publike unatoč njihovim drukčijim teoretskim predviđanjima. Kad je o animiranom filmu riječ, vjerujem da će ovih mojih nekoliko teza, koje su, jasno, potpuno dobronamjerne, pomoći i filmskoj kritici u boljem anticipiranju istinske kvalitete produkcije.

Sudbinska međuovisnost likovnosti i animacije u animiranom filmu ima za rezultat da se u čitavom svijetu animacija studira na likovnim, a ne na filmskim akademijama. Ako bismo do kraja pokušali ogoljeti zajednički nazivnik »filma« u tim različitim medijima, onda kažimo da se on nalazi isključivo u konvenciji reprodukcije, donekle u tehnologiji produkcije i donekle u logici i prirodi montaže, kao i u nekim režijskim komponentama (kadriranje, dramaturgija).

No, to je malen udio u sveukupnoj, originalnoj supstanciji animiranoga filma.

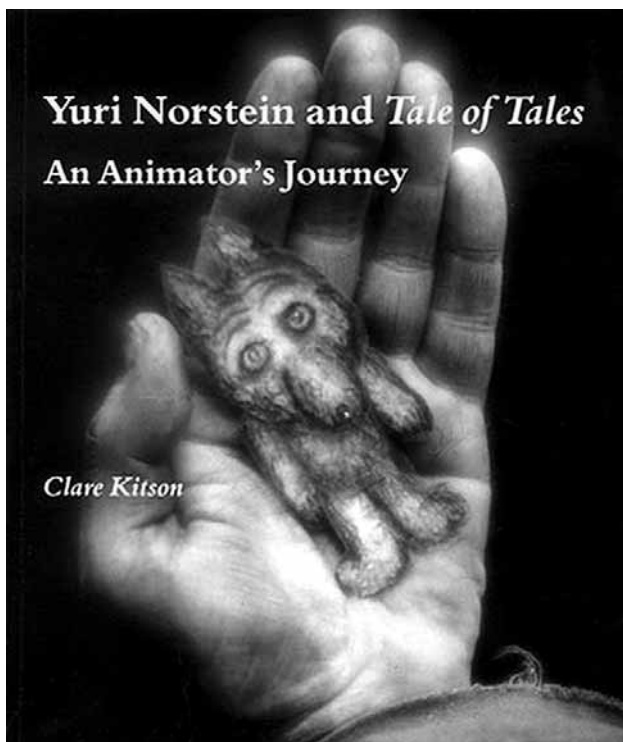
Na žalost, ovaj će tekst doprijeti do rijetkih teoretičarskih sladokusaca. Ali, riječ je o prevažnim produkcijskim problemima koji nas čekaju na planu autorskih prava. No, kako će zakon o autorskim pravima išta uspjehi suvislo urediti kad najviša upravna tijela države diletantski i posve ignorantski reguliraju te prevažne odnose? Već na razini nomenklature!

Na slici 4 vidite stranicu iz *Pravilnika o znanstvenim i umjetničkim područjima*, poljima i granama koji je propisalo Nacionalno vijeće za znanost Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa. Animirani je film stavljen među »grane« zajedno sa »montažom, režijom, scenarijem i snimanjem«, a u čitavom pravilniku uopće nigdje nema ni riječi o igranom i dokumentarnom filmu!

Oni ne postoje kao grane filmske umjetnosti!

H r v o j e T u r k o v i ć

Paradigmatska monografija

(Clare Kitson i *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna)

Pionirska knjiga

Knjiga Jurij Norštein i *Bajka nad bajkama: animatorovo putovanje* (*Yuri Norstein and Tale of Tales. An Animator's Journey*, Eastleigh: John Libbey Publishing, 2005) autorice Clare Kitson posve je iznimna: riječ je o monografiji o jednime kratkom animiranom filmu — o crtanom filmu *Bajka nad bajkama* (*Skazka skazok*, Sojuzmultfilm, SSSR, 1979) ruskog autora Jurija Norštejna.

Iako bi se moglo pomisliti kako nema ništa neuobičajeno u postojanju monografije o jednom filmu jer je prilično dugačka i postojana tradicija izrade monografija o važnim igranim filmovima, Kitson je svejedno napravila pravi presedan: jer ono što je uobičajeno u odnosu na cjelovečernji film, gotovo je nečuveno kad su u pitanju kratki, a posebno kratki animirani filmovi.

Kitson je, tražeći izdavača za knjigu, itekako osjetila prisutnost nepovjerenja prema samoj ideji monografije o kratkom filmu, pa je zato imala potrebu da knjigu počne svojevrsnim samoopravdavajućim poglavljem naslovljenim »Zašto knji-

ga?« Razloga je za to imala itekakvog jer se rukopis nekoliko godina globtroterski povlačio po različitim uredničkim stolovima, sve dok nije objavljena kod jednog od najagilnijih i najboljih izdavača knjiga o animiranom filmu — John Libbey Publishing — i to u najboljem mogućem ruhu i podršci.

Clare Kitson stara je znanica Zagrebačkog međunarodnog festivala animacije (*Animafesta*), i upravo je 1980. na našem festivalu otkrila i ostala fascinirana Noršteinovim filmom *Bajka nad bajkama*. Od tih ranih godina pa do danas, Kitson je ostala vezana uz zagrebački festival i Hrvatsku, bila je u selekcijskoj ekipi tog festivala 2000, a i suradnica je *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* u kojem se i mogao dobiti prvi uvid u planiranu knjigu, jer je ovdje objavila ulomak iz nje još dok je bila u radu.¹ Povučena i skromna, ali snažne volje i orijentacije, inventivna, temeljita i s nepogrešivom osjetljivošću, Kitson je bila ključna ličnost koja je dala temelja obnovi animacije u Velikoj Britaniji, prvo kao suradnica Britanskoga filmskog instituta (BFI), a potom u deset godina, do 1999, kao urednica-povjerenik (*commisionar editor*) proizvodnje animiranoga filma na Channel 4. Kako ukazuje blok posvećen u povodu njezina povlačenja s Channel 4 1999. godine, njezina je uloga bila vitalna u organiziranju proizvodnje, naručivanju filmova, praćenju projekata, u usmjeravanju proizvodnje na umjetničku animaciju te poticanju profesionalne proizvodnje mladih debitanta.² Uredničko mjesto je napustila kako bi se uključila u istraživački program na Surrey Institute of Art & Design. Učinila je to upravo s projektom ove knjige, iako je još ranije, sva zaokupljena zagonetkom Noršteinova filma, počela učiti ruski kako bi izravno upoznala kulturni kontekst i uspjela izravno, bez otežavajućeg posredovanja prevoditelja, razgovarati s autorom. Danas je gostujuća predavačica, prevoditeljica (s francuskog, njemačkog i ruskog), i često je se poziva da bude članica žirija na različitim svjetskim festivalima animacije.

I za Jurija Norštejna i njegov film *Bajka nad bajkama* zagrebački je festival bio prijeloman. Iako mu je bio, još zadugo, zapriječen odlazak na Zapad, upravo je na zagrebačkom festivalu te 1980. godine njegova *Bajka nad bajkama* dobila Grand Prix, i odatle počela svoju impresivnu svjetsku putanju zaokruženu proglašenjem »najboljim animiranim filmom svih vremena« u više anketa, a konačno i, ponovno, na zagrebačkom festivalu 2002, nakon opsežne svjetske ankete među njegovim kolegama i kritičarima.

No, iako je ovo posljednje naglašeno istaknuto u uvodnom poglavlju Kitsonine knjige, u kojem obrazlaže pojavu monografije o tom kratkom filmu, ipak je najbolji odgovor na pitanje o potrebi takve monografije upravo sama izvedba knjige — jer tom je knjigom Clare Kitson dala ideal-obrazac monografskog pristupa nekom filmu. Začetak monografskog proučavanja pojedinačnih animiranih filmova nije mogao početi višim uzorom od onog kojeg daje Clare Kitson u ovoj knjizi.

Istraživački zadaci

Očigledno sjajna dramaturginja — jer kako bi inače bila tako poticajna za brojne animatore u sklopu programa Channela 4 i za britansku animaciju — Clare Kitson je monografiju postavila kao *problemsko traganje*, svojevrsan zahtjevan dektekcijski zadatak.

Prvo je artikulirala ono što je dano: *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna dramaturški je poprilično zagonetan i izazovan film, koji gledatelja obavezno impresionira, ali i dovodi u nedoumicu oko značenja pojedinih sastojaka. Sastavljen je, naime, od niza tematski vrlo različitih epizoda, naglašenih detalja očigledno velike važnosti, ali koje je teško međusobno povezati i tako protumačiti. Epizode su povezane tek provodnim likom Maloga vuka, ali to je nedovoljno da daje ključ za tumačenje različitosti i epizoda i pojedinih elemenata u epizodama. A, svejedno, iznimna je snaga filma upravo u tome osjećaju izrazite koherentne dojmljivosti, snažnog ujedinijućeg »duha«?

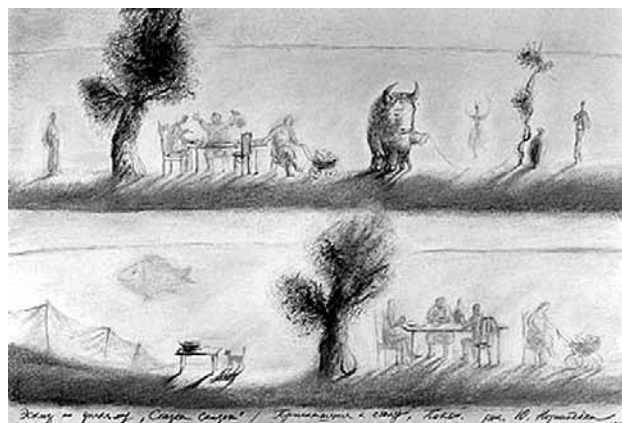
Pitanje koje si je Kitson postavila jest kako su se našli ti raznovrsni elementi u filmu, otkud su došli, i koje je to načelo koje je tim heterogenim elementima dalo tako snažnu kohezivnost i doživljajnu snagu? Da bi krenula u rješavanje ovako artikulirana zadatka, Kitson se oslonila na nekoliko polaznih orijentira, odnosno interpretacijskih »ključeva«.

Prvi joj je orijentir dala prva rečenica iz polaznog prijedloga filma što su ga Jurij Norštejn i njegova scenaristica Ljudmila Petruševskaja ponudili animacijskom odjelu (Soyuzmulfilmu) Sojuzfilma (usp. str. 5). Ona glasi: »Ovo će biti film o sjećanju« (ibid., 123). Ako je to film o sjećanjima, onda su izvori sjećanja ti na koje se mora osloniti u tumačenju filma i koje treba istražiti, i to je poduzela Kitson.

Drugi joj je orijentir bila Norštejnova tvrdnja kako ključni elementi filma nisu nikako »metaforični«, nego su posve doslovni. Tj. mnogi su interpreti filma bili skloni da naglašeno uvedene, a uzajamno tematski disocirane i teško odgonetljive



Clare Kitson



Bajka nad bajkama (crteži za epizodu s pjesnikom)

ve elemente filma tumače kao planirano *metaforične*, nastojeći odgonetnuti čega su ti elementi metaforama. No za Norštejna ti su elementi posve *doslovni* sastojci njegove vizije, njima nije htio ništa više nego da ih naprosto sugestivno predoči. Sad, ako su ti elementi za Norštejna *doslovni*, onda oni moraju imati *doslovno podrijetlo*: konkretno podrijetlo u Norštejinovim sjećanjima. Podjednako u sjećanjima na opipljive činjenice njegova života, osobito djetinjstva, ali i kasnih doživljaja, kao i u sjećanjima na njegova određena životna maštanja, katalizatorske točke njegova »asocijativnog života«. Dakle, trebalo je istražiti *činjenice* Norštejnova života i duha.

Treći joj je interpretacijski poticaj bila tvrdnja sovjetskog animatora Fjodora Hitruka (ovogodišnjeg dobitnika nagrade za životno djelo na Animafestu), starijeg kolege i velikog podržavatelja Norštejnova stvaralaštva, kako Norštejnova *Bajka nad bajkama* sličí ledenom brijegu: tek se 10 % vidi, a ostalih 90 % skriveno je pod vodom. Ako je tolika toga skriveno, ne može se valjano shvatiti vidljivo, a da se ne istraži skriveno. A za gledatelja *Bajke nad bajkama* skriveni su ne samo personalni izvori Norštejinovih sjećanja, nego i uvjeti pod kojima su se ta sjećanja »preradila« u film. Zato je Kitson svoj zadatak shvatila kao *mnogostran zadatak* — i kao »kopanje« po izvorima sjećanja, ali istodobno i kao svojevrsnu »rekonstrukciju« svih okolnosti što su prethodile filmu, okruživale Norštejinov život i stvaralački rad, i što su uvjetovale sam proces nastajanja filma. Područje istraživanja je, dakle, i Norštejnova biografija, i ambijenti u kojima se kretao, i s njime bliski ljudi, potom »karijerni« podaci, tj. filmske prilike u kojima je Norštejn radio, odnosno produkcijski meandri kojima se kretao, te najzad i opća kulturno i politička atmosfera te njezine dugoročnije promjene što su uvjetovale sve ovo prethodno.

Četvrto, kao razumijevateljski si je zadatak stavila da pokaže kompleksnu procesualnu povezanost svih ovih elemenata u uzročno-posljedičnu cjelinu: da vidi kako oni uvjetuju cjelovito finalno ostvarenje *Bajke nad bajkama*. Zadatak joj je bio da sve rezultate istraživanja objedini u jednu *kauzalnu pripovijest* — o Norštejinovu »životu i stvaralaštvu«, odnosno o nastanku filma *Bajka nad bajkama*. Da knjigu konci-

sove, Norštejnove supruge, koja je svojom istančanom likovnošću nadahnula Norštejnove filmove i velik dio *Bajke na bajkama*. Kitson ocrta i lik književnice i Norštejnove koscenaristice Ljudmile Petruševskaje, koja je očito bila ključan čimbenik u procesu kristalizacije orijentacije i sadržaja *Bajke nad bajkama*.

Ali, iskusna u procesu animacije, Kitson nije zanemarila ni opisati ulogu sudionika koje se inače nikada ne spominje: snimatelja. Naime, snimatelji u većini animiranih filmova (s izuzetkom lutka-filmova) uglavnom su tek tehničko osoblje koje snima prema zadanim parametrima. Nije tako i kod Norštejna. Visokih vizualnih zahtjeva, s traganjem za posebno istančanim rješenjima što odgovaraju njegovim vizijama, Norštejnu su uvijek bili potrebni inventivni i vizualno istančani snimatelji poput Saše (Aleksandra) Žukovskog i Igora Skidan-Bosina. Naime, u svojim je filmovima Norštejn koristio improvizirano višerazinsko snimanje (tzv. multiplanu tehniku), ali ne samo zato da bi, kao Disney, dobio efekte »perspektivne paralakse«, nego da bi dobio i osobite prostorne efekte (distribucije oštrina, različite osvjetljenosti...). Važna mu je tekstura slike, time i izbor filmske vrpce te osobiti svjetlosni efekti. U radu na *Bajci nad bajkama* Skidan-Bosin je izmišljao i procesno integrirao živo-filmske efekte (vatre, kiše), smišljao tipove pozadinskog osvjetljenja što su davali posebne efekte, auru i prozračnost višerazinskoj slici i štošta drugo.

Vizualna čudesnost, suptilnost i bogatstvo Norštejnovih filmova često su izravno ovisili o autonomno inventivnom prinosu njegovih stvaralačkih suradnika, i to je Kitson svojim temeljitim istraživačkim radom i osjetljivošću dostojno osvijetlila u svojoj knjizi.

Obavijesno bogatstvo monografije

Kako je Kitson doista izvanredno savjestan istraživač, prikupljala je sve moguće podatke što bi mogli biti relevantni u njezinoj rekonstrukciji Norštejnova života i stvaralaštva. Knjiga vrvi bogatim biografskim podacima o Norštejnu, osobi o kojoj se inače vrlo malo znalo, dijelom i zbog povučena i društveno selektivna njegova ponašanja. Ali knjiga obiluje i podacima o drugim ličnostima čija se sudbina dodiruje s Norštejnovom. Izvanredni su pasaži o konkretnom procesu Nerštajnova rada na pojedinim izabranim filmovima, i o vrlo konkretnim, tehničkim i stvaralačkim, rješenjima.

Također se o organizaciji sovjetske proizvodnje animiranog filma i o povijesti konkretnih procesa vezanih uz Norštejnove (ali i druge neovisnije) filmove dobiva iznimno plastična, gotovo opipljiva predodžba. A kao važan pozadinski lajtmotiv dobivaju se i informacije o političkim stanjima i promjenama koje su se toliko važno isprepletale s Norštejnovim životom, radom i okruženjem. A mnogo je podataka, i u uvodu i u izvodu knjige, o javnoj recepciji Norštejnove *Bajke nad bajkama*.

Informativno bogatstvo knjige ogleda se i u iscrpnim i sjajno tehnički izvedenim ilustracijama, koje se kreću, kako sam naznačio, od osobnih fotografija Norštejna i njegove obitelji, od fotografija Clare Kitson, reprodukcija likovnog rada



Bajka nad bajkama (zimski priča)

Norštejna i Jarbusove, brojnih slika iz filmova, reprodukcija ključnih dokumenata, ali i brojnih citata ljudi koji su govorili o Norštejnu ili literarnih predložaka što su utjecali na Norštejna.

Kitson je knjigu opskrbila i vrijednim dodacima: Tekstom *Prijedloga* za film i *treatmenta*, filmografskim podacima o *Bajci nad bajkama*, biografskom komparativnom vremenskom tablicom o Norštejnu i povijesnom razdoblju (*Time Line*), ukupnom filmografijom Jurija Norštejna te bibliografijom Norštejnovih objavljenih tekstova, intervjuja i tekstova, filmova o njemu, adresama važnih web-stranica. Na kraju se nalazi i savjesno napravljeno kazalo imena i pojmova.

U zaključku

Dobro, moglo bi se pitati, pa koja je odgonetka složene asocijativne strukture *Bajke nad bajkama*, s elementima tako duboko uronjenim u vrlo osobnu Norštejnovu povijest? Autorica nenametljivo, oslanjajući se u tome i na druge autore, nudi odgovor: *Bajka nad bajkama* ne samo da je film o pamćenju, nego je i strukturiran kao slobodno, gotovo snoliko, sanjareće prebiranje po pamćenju. Riječ je o meditativnom filmu, svom usredotočenom na to da pobudi na intenzivniju perceptivnu i emotivnu senzibiliziranost. U čemu očito uspijeva.

Ima, međutim, jedna posebna osobina spisateljskog »dodira« Clare Kitson: čitajući njezine analize filmova, čovjek osjeti kako mu se sjećanje na *Bajku nad bajkama* obnavlja, ali i kako mu raste potreba da je još jednom i još jednom pogleda, ali sada s još povišenijom osjetljivošću, gotovo kao da ide na poklonstvo.

Kako je pisanje Clare Kitson bilo očito gonjeno dubokom fascinacijom (koju doduše nikada nije napustila opažalačka točnost, trezvena procjena i sofisticirana reakcija), a izvedeno stilski istančano, to njezina knjiga ni u jednom trenutku ne prestaje prenositi čitatelju osjećaj divljenja, uzvišenijeg odnosa prema stvaralačkom svijetu nego što bi to čitatelj imao sam od sebe. Doista je riječ o nadahnujućoj knjizi kakva se rijetko sreće u području.

Bilješke

- 1 Riječ je o dvojezičnoj studiji »Mali sivi vuk: Jurij Norstein i *Bajka nad bajkama*« / »The Little Gray Wolf: Yuri Norstein and *Tale of Tales*« (prevela Lovorka Kozole, *Hrvatski filmski ljetopis*, 31-32/2002), a dvije godine ranije objavila je i tekst o profilu Channel 4 (Clare Kitson, 2000, »Channel 4 — jedinstven televizijski eksperiment«, prevela Mirela Škarica, *Hrvatski filmski ljetopis*, 23/2000).
- 2 Usp. http://mag.awn.com/index.php?int_check=yes&article_no=1163 (22. svibnja 2006). Npr. Nick Park jedan od najčuvenijih autora plastelinske animacije danas izjavio je tom prigodom: »Clare je odavna inspirativni i potporni utjecaj i kamen temeljac u oživljavanju britanske animacije u posljednjih nekoliko godina.« A David Curtis, autor i povjesničar eksperimentalnog filma, inače visoko rangiran član Arts Council of England, izjavio je: »Godine 1989. Clare Kitson je postavila 'Animate!' — jedinstvenu suradnju između Engleskog umjetničkog savjeta [Arts Council of England] i Channela 4 kojom joj se omogućilo naručivanje eksperimentalne animacije za televiziju. Deset godina kasnije, shema je još uvijek snažno aktivna. 'Animate!' je naručilo 44 projekta do danas, uključujući i rad Marija Cavaillija, Phi-

la Mulloya, Karen Kelly, Paula Buscha, Stuarta Hiltona i Ruth Lingford, a mnogi su od ovih postigli kritičarski uspjeh i popularnost na međunarodnim festivalima i postigli televizijsku prodaju posvuda po svijetu. [...] Bez propusta, Clare je bila robusni šampion zalaganja za eksperiment i rizik; uvijek je bila velikodušna u svojim procjenama (nemam pojma što to znači, ali mislim da je to sjajno...) — i, neuobičajeno za povjerenika-urednika, nikada tu nije bilo problema oko uredničkog ega. Bio je velik užitak raditi s njom i svima će jako nedostajati.« Ili, evo riječi pionira britanske animacije Boba Godfreyja: »-Biti urednica-povjerenik za Channel 4 Animation nije nimalo lak zadatak. Pomirivati dugoročne, skupe i ponekad sulude aktivnosti s televizijskom mrežom koja najvećim svojim dijelom služi jeftinim, ponekad izvrsnim, ali trenutnim uspjesima. Tijekom deset burnih godina Clare Kitson je obavljala taj zadatak sa savršenom vještinom, ulažući financije Channela 4 u najbolje animacijske redatelje i pribavljajući Channelu 4 svjetsku reputaciju izvrsnosti. Malo je čudo da je u prekrasnom svijetu animacije gotovo izbila panika kad se ob javila vijest o njezinu odlasku.«

Saša Vojković

Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup

Interdisciplinarnost i filmska konstrukcija subjektivnosti

U svijetu globalnih tokova bogatstva, moći i slika, potraga za identitetom — kolektivnim ili individualnim, pripisanim ili konstruiranim — postaje osnovni izvor društvenog značenja. Ljudi sve više organiziraju značenje oko toga što jesu ili vjeruju da jesu, a ne oko toga što čine (Castells, 1996). U ovom vremenu globalnih tokova, u koje je na žalost uključeno i cirkuliranje nasilja, naglašena je i potreba za (re)definiranjem europskog identiteta koja korespondira s preispitivanjem života u demokraciji. Promjene uvjetovane politikom dez/integracije koje su posljednjih godina zahvatile Europu potvrđuju da je Zapadna Europa, koja tvori srž Europske unije, na kriznoj točki gdje se pod bremenom monstruozne birokracije i dugotrajne recesije ljudi počinju pribojavati rasipanja svoga nacionalnog i kulturnog identiteta. Na djelu je dinamika specifična za ovo povijesno razdoblje — na takozvanom demokratskom Zapadu pojmovi kao što su tolerancija, demokracija i sloboda govora preispituju se i redefinišu na silovit i nasilan način, a multikulturalizam postaje mit, dok u jugoistočnoj Europi, ozloglašenom Balkanu, redefiniiranje subjektivnosti, prihvaćanje Drugosti i potkopavanje ograničavajućih ideoloških (najčešće patrijarhalnih) normi postaje poslijeratna i tranzicijska nužnost i stvarnost.¹

Filmovi kao što su *Svjedoci* Vinka Brešana (prema motivima romana *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića), *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića, *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. Tomislava Radića, *Dva igrača s klupe* Dejana Šoraka, kao i film *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara (prema motivima istoimenoga romana Ante Tomića) vrlo jasno upućuju na ovu tendenciju u hrvatskom filmu. U filmovima koji su nastali u prostoru konfliktnih događaja, emocija i temporalnosti, do izražaja dolaze pitanja restrukturiranja subjektivnosti; rekonfigurira se nacionalni, rasni i etnički identitet, kao i mogućnost koegzistencije. Sukladno preokupacijama o kojima je riječ, polazišna točka ovog eseja je da subjektne pozicije u filmskim tekstovima ukazuju na vezu s pitanjima koja obuhvaćaju etnicitet, nacionalnost, rasu, rod i/ili seksualnost, i kritički prikaz ovih pozicija je interdisciplinarni pothvat. Kritičkonaratološki pristup podrazumijeva takav interdisciplinarni pothvat jer uključuje vezu između najmanje dviju disciplina — filma i naratologije — što znači da pitanja subjektivnosti u prvom redu obuhvaćaju odnos između naracije i filmskog prikazivanja. Interdisciplinarnost se očituje i u propitivanju granica danih disciplina; s jedne strane



Oprosti za kung fu

riječ je o kritičkometodološkom potencijalu naratologije da se uhvati u koštac s kulturalnim proizvodima kao što su recentni hrvatski filmovi, dok je s druge strane bitan potencijal filmologije da proširi konceptualni okvir kojim se određuje što je to filmsko pripovijedanje. S obzirom na to da je u središtu interesa proizvodnja subjektivnosti, ovaj pristup također ukazuje na međuzavisnost filma i kulturalne teorije. Pitanja vezana uz proizvodnju subjektivnosti oduvijek su bila u središtu zanimanja kulturalne teorije, u prilog tome govore brojni »strojevi« koji su služili kao metafore za proizvodnju subjektivnosti.²

Da bi definirali pojam »subjekt« moramo uzeti u obzir čitav niz određenja — društvenih, kulturalnih, političkih, lingvističkih, ideoloških ili psiholoških — koja se međusobno prepleću i presijecaju. Osim toga, mi nismo definirani samo kroz razlike, već i kroz diferenciju, konstantno odgađanje



Oprosti za kung fu

»konačne subjektivnosti« koja uvjetuje obećanje redefiniranja. Upravo kroz kulturalnu teoriju postalo je evidentno da konceptualiziranje filmske konstrukcije subjektivnosti uključuje različite discipline i domene, odnosno, da je u pitanju interdisciplinarni pothvat.³ U svakom slučaju, osnovna premisa je da se subjektivnost može proizvesti. Ako se može proizvesti, može se i redefinirati. O tome najbolje svjedoče recentni hrvatski filmovi o kojima je ovdje riječ.

Subjektivnost, filmska naracija i preokupacije koje dopiru iz izvanjskog svijeta

Kad je u pitanju kritičkonararološki pristup, jedan od osnovnih ciljeva analize je da se otkrije i ispita međuzavisnost filmskih označitelja i pripovjednih subjekata prikazanih kroz filmske označitelje. Analiza filmskog teksta tako neizbježno postaje povezana s analizom priče i analizom fabule. Prikazivanje pripovjednog subjekta u filmskom tekstu ovisi o pripovjednom procesu, ali i o fabuli koja uvijek prenosi neki oblik shvaćanja svijeta. Tri su razine koje treba imati na umu — tekst, priču/siže i fabulu. Prema radnoj definiciji naratologinje Mieke Bal, narativni tekst je tekst u kojem neki agens priča priču u određenom mediju... priča je fabula koja je prikazana na određeni način... fabula pretpostavlja niz događaja povezanih logičkim i kronološkim redom, koje uzrokuju i doživljavaju aktanti (1996). Kao gledatelji mi možemo rekonstruirati fabulu tek na kraju, nakon što smo odgledali film, nakon što nam je prikazana kao priča. Iz tog razloga skloni smo zanemariti činjenicu da su fabule narativnih tekstova zavisne o preokupacijama koje dopiru iz izvanjskog svijeta i da fabule opisuju segmente stvarnosti koji sežu dalje od samog pripovjednog teksta.

U filmu *Što je muškarac bez brkova?* osnovno pitanje je može li ljubav između katoličkog svećenika i mlade udovice nadjačati prepreku koju postavljaju društvo, tradicija, institucije? Film nudi odgovor koji je usko povezan upravo s fabulom filma. U ovom kontekstu pertinentan je pojam »zakonita senzibilnost« koji je uveo antropolog Clifford Geertz i koji se odnosi na sve ono što je moguće izvesti u pričama. Zakonita senzibilnost znači da su priče i ono što možemo zamisliti povezane sa zakonom koji se primjenjuje na različite kulturalne oblike ljudskog života (1983). Dakle, imaginativna (narativna) rješenja uvjetovana su pravilima i normama

koje reguliraju ono što je pojmljivo u određenom društvu. »Legalna senzibilnost« o kojoj pripovijedanje ovisi uvjetuje što je društveno, kulturno ili politički prihvatljivo, što je moguće, pa tako i zamislivo. Dakle, ako uzmemo u obzir razne narativnog teksta, zakon koji određuje što određeni lik ne/može ili ne/smije učiniti u prvom redu tiče se fabule. U tom smislu ključna je spona između fabula narativnih tekstova i kritičkih pitanja, pravila i zakona koji dolaze iz izvanjskog svijeta. Način na koji je pripovjedni subjekt izražen u filmskom tekstu usko je povezan s načinom na koji je priča ispričana, no povezan je i s određenim poimanjem svijeta. Pitanje subjektivnosti u narativnom tekstu obuhvaća društvene, političke i/ili kulturalne odrednice koje podupiru određeni pogled na svijet i koje ukazuju na modus kulturalnog izraza. Subjektivnost, baš kao i naša stvarnost, konstruira se kroz značenjske prakse koje su podsvjesne i kulturalno specifične.⁴

Fabula filma *Dva igrača s klupe* na transparentan i vrlo kritički način ukazuje na težnju koja je izražena i na izvantekstualnoj razini, naime, u sadašnjem povijesnom trenutku pokušava se dokazati Europi, odnosno Europskoj uniji da je Hrvatska spremna na suradnju i da može udovoljiti svim zahtjevima, makar to podrazumijevalo i konstrukciju lažne slike o sebi. Kritizira se Zapadna Europa opsjednuta izručenjem zločinaca haškom sudu pod svaku cijenu, ali i domaće vlasti koje nisu u stanju (ili ne žele) pronaći prave krivce za počinjene zločine. Rekonstrukcija subjektivnosti u ovom je filmu doslovna, dva nevina čovjeka figuriraju kao lažni svjedoci koji će na kraju i sami biti optuženi, ali za tuđa nedjela. Oni bi trebali srušiti optužnicu koja tereti glavnu i neuhvatljivu zvjerku — pukovnika Skoku. Ta dvojica Balkanaca »s klupe« elaborirana su kao ljudsko roblje, pijuni bez opcija koji imaju gotovo jednak status kao i Ukrajinka Stela zatočena u istom zdanju na periferiji grada daleko od očiju javnosti. Da bi došli do EU, odnosno do eura, moraju se prodati, prostituirati.

Pripovjedni proces i re/konstrukcija subjektivnosti

Veza između filma i naratologije implicira da pitanja subjektivnosti u navedenim filmovima u prvom redu uključuju proces pripovijedanja. Logično je također da analiza uključuje teoriju naracije u kojoj je subjekt u središtu, no sam iz-



Oprosti za kung fu

bor metodologije ne rješava problem. Činjenica je, naime, da ne postoji teorija filmske naracije u kojoj je subjekt u središtu. Iz tog razloga adaptirala sam pertinentne naratološke koncepte Mieke Bal čija se teorija pripovijedanja temelji na postavci da je naracija intersubjektivni proces »prvog«, »drugog« i »trećeg lica« i da točka gledišta/motrišta određuje pripovjednu instance (1997). Bal je predložila metodu koju sam prilagodila analizi filmskih pripovjednih tekstova koja se sastoji od mapiranja subjektivnih pozicija prema njihovim semiotičkim aktivnostima (Vojković, 2001). Te pozicije, odnosno pozicije prikazanih subjekata, mogu se ucrtati za svaku jedinicu narativnog diskursa — dio scene, scenu, sekvenču, ali i za kompletnu fabulu — tako da se znakovi subjektivnosti utvrđuju na osnovu relacija između subjektivnih pozicija (Bal, 1991). U većini narativnih filmova prikazani subjekti se u principu mogu odrediti u odnosu na njihovu dijegetsku funkciju, to jest u odnosu na funkciju koju imaju kao likovi. Na primjer, lik koji ima sposobnost i moć gledanja, čije motrište mi dijelimo, ima prednost nad ostalim likovima i funkcionira kao subjekt gledanja/motrenja. Lik koji ima sposobnost djelovanja i direktnog utjecaja na razvoj događaja može se nazvati subjekt djelovanja/akcije. Analizirajući odnose između likova ustanovljavamo kako je subjektivnost strukturirana i rekonstruirana, što nam daje uvid u značenja i kulturalne odrednice koje se pojavljuju u filmskom tekstu.

Kritičkonaratološki pristup koji ovdje izlažem pretpostavlja da je subjekt uključen u različite oblike proizvodnje značenja, odnosno u različite oblike narativne semioze. Poseban naglasak je stavljen na agens koji je ubačen u mrežu subjekata — na subjekt pripovijedanja, subjekt vizije/motrenja i/ili subjekt akcije. U tom smislu strukturiranje subjektivnosti povezano je sa strukturiranjem narativnog teksta. Međuzavisnost subjektivnih pozicija pretpostavlja da subjektivnost u filmu nije unificirana i da se ne izražava samo posredstvom subjektivne kamere, kao što predlažu kognitivističke teorije filmske naracije.⁵

Kroz analizu odnosa subjektivnih pozicija otkrivamo i hijerarhiju naracijskih autoriteta/pripovjednih subjekata koje uvjetuju zakoni na razini fabule. U filmu *Što je muškarac bez brkova?* glavni muški lik don Stipan personificira najviši autoritet baš kao i u fabuli Tomićeva romana. Na samom kraju romana autor se razotkriva kao jedan od stanovnika Smiljeva, kao pisac po imenu Ante koji sjedi pod murvom i promatra svoje likove u finalnoj sceni. U toj kratkoj retrospekciji don Stipan upozori Antu da »ne piše svašta« i on mu obeća da neće. Svećenik je tako uveden kao lik koji personificira viši pripovjedni autoritet i od samog pisca. No iako figurira kao najviša pripovjedna instanca, Tomićev don Stipan ne funkcionira kao subjekt koji djeluje i rješava problem. Za razliku od svećenika u romanu koji na kraju utapa svoju tugu u alkoholu jer se žena koju voli udala za njegova brata generala, svećenik u Hribarovu filmu stupa u akciju i unosi ravnotežu u dijegetski svijet. O čemu se zapravo radi?

Nakon pogibije muža na samom početku filma, Tatjana ostaje bez »muškarca«, što se u širem smislu može uzeti i kao znak za ispražnjeno mjesto muškog autoriteta, to jest muš-



Oprosti za kung fu

kog subjekta. Naime, potencijalni »muškarac« je udovac Marinko, povratnik iz Njemačke, no on bi Tatjani prije mogao biti otac nego muž. Stanislav, haiku pjesnik i ekološki osviješteni seoski boem, a stoga i ridikul, zanimljiv je jedino mladahnjoj Juliji, Marinkovoj kćeri. Veza između simboličkog problema koji referira na svijet bez muškog autoriteta i faktičkog problema s kojim je suočena mlada udovica koja traži »muškarca« postaje gotovo transparentna kad uzmemo u obzir dva egzemplarna kandidata za rješavanje glavnog problema — generala Hrvatske vojske i njegova brata, katoličkog svećenika. Braća su u filmu elaborirana kao jednodijelni blizanci, ali oprečnih, iako komplementarnih naravi i kvaliteta, tako da utjelovljuju dva lica iste medalje. Budući da se ipak radi o romantičnoj komediji i o ostvarenju iskrene, duboke i postojeće ljubavi, mizogini general ne može zadovoljiti ove zahtjeve. On je prototip tradicionalnog mačističkog Balkanca (s brkovima), muževan i potentan, i ako treba on će obraniti zemlju od neprijatelja, no zaljubljeni svećenik Stipan je ipak pravi i jedini mogući junak ove romantične komedije. On se žrtvuje za ženu koju voli, što potvrđuje da može funkcionirati kao subjekt od akcije i najvažnije od svega, da može popuniti ispražnjeno mjesto muškog autoriteta. Zanimljivo je da afirmacija muškog subjekta podrazumijeva i re-definiranje pojma autoriteta, odnosno odstupanje od uvriježenih zakona i normi. Točnije, Stipanov autoritet »muškarca bez brkova« potvrđuje se upravo kroz kršenje patrijarhalnog zakona.

Mogućnost re-definiranja muškog identiteta, odnosno Stipanova deleuzeovsko pretvaranje u »muškarca bez brkova«, subjekta koji će popuniti ispražnjeno mjesto muškog autoriteta u svijetu fikcije, naslućuje se već kroz znakove de/rekonstrukcije njegova nacionalnog, vjerskog, pa čak i rasnog identiteta. Nakon što se vratio s misionarskog putovanja obraćaju mu se s »Afrikanče«, a zbog brade koju je pustio pitaju ga da nije prešao u pravoslavne. Stipan nije jedini lik u filmu s fluidnim identitetom; Julija priča njemačko-hrvatski, a Stanislav, pisac haiku poezije na hrvatskom, pripovijeda svoju obiteljsku povijest preko filma o Winnetouu u kojem su statirali mnogi mještani, a također i njegova baka.⁶

U filmu *Dva igrača s klupe* dva lažna svjedoka u istom su položaju; zbog frapantne sličnosti s istinskim svjedocima kojima nisu u stanju ući u trag, hrvatske vlasti angažiraju Hrva-

ta Antu i Srbina Duška da pokažu Zapadu kako su spremne na suradnju. Hrvat bi trebao uvjeriti haškog istražitelja da je on izvjesni Joso Udlaga, a Srbin će glumiti Hrvata Matu Bugića. Iako su u ratu bili na suprotnim stranama — Dušku su u ratu Hrvati ubili brata, a Antina nećaka su usmrtili Srbi — u danom povijesnom trenutku oni su u jednako nezavidnoj poziciji. Nacionalna pripadnost koja je u ratu podcrtavala oprečnost — Duško je Srbin iz Bosne, Ante Hrvat iz Dalmatinske zagore — u danom kontekstu čini se gotovo irelevantnom. U trenutačnim okolnostima Hrvat i Srbin su jednako nemoćni. Doduše, Anti se u nekoliko navrata učini da može uzeti stvari u svoje ruke i pobjeći iz ćelije, no sve su njegove akcije bezuspješne. Iako je jasno da dijeli Duškovu sudbinu, Ante se ne želi s njime poistovjetiti. Sličnost je posebno izražena u sceni u kojoj obojica reagiraju na istu turbofolk pjesmu; Duško razgaljeno cupka zureći ozareno u televizijski ekran, Ante nezavisno od Duška i sam nesvjesno zapjeva poznatu mu pjesmu. Kad shvati da dijele isti doživljaj, Ante je ljut i gasi televizor. Najvažnije od svega, dvojica lažnih svjedoka moraju surađivati i međusobno si pomagati u pripremi lažnih iskaza. Ono što ni jedan ni drugi ne znaju, a što definitivno potvrđuje da dijele istu sudbinu, jest to da će biti optuženi i kažnjeni za Udlagine i Bugićeve zločine. Šokirani su i bijesni što su izigrani, no kad se pogode s pregovaračem Antišom da će im platiti dvjesto tisuća eura da odleže kaznu za tuđa nedjela, konačno se pomire sa situacijom. Nužna međuzavisnost Hrvata i Srbina ukazuje i na međuzavisnost subjektivnih pozicija koje ta dva lika personificiraju. Točnije, kao subjekt, Hrvat se ne može definirati odvojeno od Srbi-
na.

Subjektivnost razapeta između sebe i drugog: pitanje nacionalnosti i rase

Film *Svjedoci* primjer je re-konstrukcije hrvatske subjektivnosti razapete između sebe i drugog, što se u kontekstu filma prvenstveno odnosi na uvjetno nepomirljivu suprotnost između Hrvata (žrtve ratne agresije) i Srba (agresora) a to se, kao i u Hribarovu filmu, može ustanoviti kroz odnose između likova.⁷ Brešan problematizira ova dva oprečna pola tako što ih u prvom redu dovodi u neposrednu blizinu. Na razini mizanscene, dvije ključne obitelji, hrvatska i srpska, prvi su susjedi. Od samog početka filma Brešan podcrtava njihovu povezanost, no bliskost je izražena upravo kroz suprotnost; u jednom od uvodnih kadrova obuhvaćena je hrvatska kuća u kojoj udovica žaluje nad poginulim mužem te ispraća rođaka koji joj je došao ponuditi podršku, dok njihov sin, također branitelj, i nekoliko bliskih prijatelja kreću prema kući prvog susjeda, srpskog civila, s namjerom da mu miniraju dom. Zlokobni plan zakomplicira se iznenadnom pojavom susjeda s puškom u ruci, što posluži kao povod da ga se po brzom postupku eliminira. To nije kraj priče jer u kući je i susjedova malodobna kćerka koja će postupno postati podsjetnik da je pokušaj istrebljenja drugog iluzoran.

Udovica poginulog branitelja, »hrvatska majka«, zna za zločin, ona ga odobrava i prikriva; ona je ta koja daje upute što treba činiti s djevojčicom zatočenoj u podrumu. Ona je personifikacija najvišeg autoriteta u »hrvatskoj kući«, pod njezinim okriljem kuje se novo ubojstvo. Uz pomoć rođaka Ma-

tića, uglednog liječnika na visokom položaju, uspijeva opstruirati policijsku istragu. Priča se stoga i ne može kretati prema naprijed i u prvi čas stječemo dojam da se sve vrti u krug. Istraga nema kuda nego prema natrag, prema događajima koji su se već zbili i koji donekle mogu rasvijetliti psihološku sliku likova umiješanih u zločin. Pronaći izlaz iz ove situacije i spasiti dijete ubijenog Srbina, (što će konačno poći za rukom invalidu Domovinskog rata Kreši i njegovoj curi, novinarki Lidiji), znači suprotstaviti se »hrvatskoj majci«, odnosno autoritetu koji vlada u »hrvatskoj kući«.

U filmu *Oprosti za kung fu* odnos prema drugosti razmatra se na nekoliko razina; dok je u *Svjedocima* najveći naglasak stavljen na pitanje nacionalnosti, u Sviličićevu filmu u fokusu je pitanje rase. I jedan i drugi film problematiziraju lokalnu zatvorenost, ksenofobiju i nacionalizam, no iznalaze način da se pitanje hrvatskog identiteta u diskurzivnom smislu prikaže kao otvorena kategorija. Konkretno, Brešan potiče problem izvorišta, odnosno hrvatske »originalnosti« i subjektivnosti. Na primjer, uloga »hrvatske majke« povjerena je srpskoj glumici Mirjani Karanović, što će reći da Srkinja glumi Hrvaticu. »Autentični« hrvatski identitet problematizira se i u *flashbacku* u kojem saznajemo kako je poginuo otac obitelji. Iz čekaonice željezničke stanice u nekoj pustoši istrčava žena koja moli hrvatske branitelje da ne pucaju jer da je »Hrvatica«. Branitelji ostaju zatečeni i suzdrže se od pucanja da bi odmah nakon toga bili izloženi rafalu neprijatelja. Oni uzvrate i »Hrvatica« pada pokošena. Osvrćući se kasnije na ovaj događaj, momci se pitaju da li je ta žena lagala ili je stvarno bila Hrvatica i ne nalaze pravi odgovor. Glavni izazov za branitelja Krešu je, unatoč pritiscima, spasiti dijete ubijenog susjeda Srbina. Odluka da ipak spasi život djetetu ukazuje i na viziju »hrvatskog subjekta« koji se odlučuje za prihvatanje drugosti, spašavanje srpske djevojčice postaje neodvojivo od Krešine afirmacije kao hrvatskog subjekta.

U Sviličićevu filmu glavna junakinja se vraća iz Njemačke u Dalmatinsku Zagoru trudna i neudata, i roditelji joj pokušavaju naći prikladanog muža. Homofobičnost patrijarhalnog sustava utjelovljenog u ocu obitelji potvrđuje se i kroz potragu za potencijalnim mužem; Mira se ne može udati za bilo koga, važna je nacionalna i vjerska pripadnost budućeg zeta. Mira čuva tajnu o bivšem dečku Kinezu, pretpostavlja se da je dijete »naše«, pa je tako i njezin muž zasigurno »naš« čovjek, to jest Hrvat, što podrazumijeva da je katolik i naravno bijelac. Činjenica da Mira na kraju rodi hrvatsko dijete druge rase stavlja pritisak neslučenih razmjera na atribut »naš«, a specifična drugost izmiče i ispada iz svih uobičajenih okvira i određenja nesnošljivosti. Nakon povratka iz rodilišta Mira je prisiljena napustiti očevu kuću i vratiti se u Njemačku, ali kad nakon nekoliko godina dođe posjetiti smrtno bolesnog oca, otac je spreman prihvatiti svoga kosočkog unuka, malog kineskog Hrvata, i traži od Mire obećanje da će ga naučiti »naš jezik«.

Subjekt fokalizacije i pripovjedački čin

Potrebno je naglasiti da je za teoriju naracije okrenutoj prema subjektivnosti, bitna veza s fokalizacijom. Fokalizacija je odnos između gledanja/motrenja, agenta koji motri i onog

što se vidi/percipira (Bal, 1997). To je jedan od najvažnijih aspekata pripovjednog teksta zato što uvjetuje način na koji su događaji prikazani. Da bi se nešto moglo ispričati, trebaju postojati likovi, događaji, vrijeme (pripovijedanja). Jednako tako ne može biti pripovijedanja bez fokalizacije. Kako oblikuje viziju filma, fokalizacija nas navodi da percipiramo događaje na određeni način. Događaji su uvijek prikazani iz određene pozicije: izabrana je točka gledišta, određeni pogled na svijet, vizura/kut, bez obzira na to da li se radi o »stvarnim« povijesnim činjenicama ili o izmišljenim događajima. Relevantno pitanje je — kakav je to pogled na svijet i odakle dolazi? Kroz analizu odnosa između fokalizatora i fokalizirana objekta donosimo zaključke o odnosima između likova i o njihovim subjektivnim pozicijama. Razlikovanje razina fokalizacije omogućava nam da doznamo do koje mjere se određeni lik (koji personificira ovu instancu) može potvrditi kao subjekt. Diferenciranje razina može funkcionirati kao princip strukturiranja odnosa između likova.

U pitanju su dvije osnovne razine koje trebamo uzeti u obzir: 1. razina koja pripada izmišljenom svijetu, svijetu fikcije koji nam je dostupan kroz priču, i 2. razina koja prelazi granice fiktivnog svijeta. Govoreći konkretno o filmskom pripovijedanju, kad vidimo da lik gleda, ili kad čujemo njegov ili njezin glas u *offu* kako nas uvodi u scenu koju upravo gledamo, zaključit ćemo da je dotični lik fokalizator. Kroz analizu odnosa između fokalizatora/subjekta koji gleda i fokaliziranog objekta, donosimo i zaključke o odnosima između likova i o njihovim pozicijama u svijetu fikcije. U principu, lik koji djeluje kao fokalizator, dakle, lik koji funkcionira kao subjekt motrenja, u naracijskom smislu ima izravnu prednost u tom odnosu. U prvom redu, kroz sposobnost da djeluje kao fokalizator taj lik ima veću pripovjednu moć. On/a je ta/j čije gledište mi dijelimo.

Jedan od recentnih hrvatskih filmova koji najizravnije upućuje na odnos između fokalizacije i konstrukcije subjektivnosti je film Tomislava Radića *Što je Iva snimila 21. listopada 2003*. Upravo kroz strukturiranje razina fokalizacije možemo uspostaviti odnose između likova odnosno subjektivnih pozicija koje ti likovi personificiraju. U Radićevu filmu Iva za svoj petnaesti rođendan od oca Bože dobije na poklon videokameru, što će joj osigurati povlaštenu poziciju u pripovjednom procesu. Sve što se zbiva toga dana prikazano je iz njezine vizure, gledamo ono što je Iva snimila na svoj rođendan. Iako je Ivin rođendan, sve se vrti oko večere koja se priprema za Božina potencijalnog poslovnog partnera, Nijemca Hoffnera. Usprkos tome, na razini priče Iva je hijerarhijski na najvišem položaju, što se u prvom redu potvrđuje kroz fokalizaciju. Ivino motrište izraženo je izrazito subjektivnom kamerom. U naratološkom smislu to znači da fokalizator koincidira s likom, a to pak podrazumijeva da je Iva u prednosti pred ostalim likovima. Kao gledatelji, mi dijelimo/preuzimamo gledište onog lika koji je elaboriran kao fokalizator i u principu naginjemo tome da prihvatimo gledište koje taj lik predstavlja.⁸ U ovom slučaju Ivina dominantna pozicija je transparentna jer ona doslovno ima kameru, bez onog što je Iva snimila ne bi postojala ni fabula filma koji gledamo. U ovom filmu koji simulira strategije kućnog

videa, »nađene priče« i interaktivnog dokumentarnog modusa, imamo dojam da je fabula u nastajanju; gotovo da nema elipsa tako da se vrijeme-fabule i vrijeme-priče preklapaju. Iva želi zabilježiti sve što se događa i unatoč tome što majka ili otac iz ovog ili onog razloga konstantno traže od nje da ugasi kameru, Iva ne posustaje.

Iva personificira subjekt gledanja/subjekt fokalizacije i ona je pozicionirana nasuprot ostalih likova koji su objekti njezine fokalizacije. Lik kojem najteže pada status objekta je Božo, on u više navrata pokušava kontrolirati situaciju, daje upute Ivi što da snima ili kako da koristi kameru, no Ivi su njegovi savjeti suvišni. Božo pokušava na razne načine održati poziciju patrijarha i glave obitelji, ali njegov autoritet konstantno dolazi u pitanje. To je najočitije izraženo u njegovim uglavnom bezuspješnim pokušajima da oduzme Ivi kameru i kontrolira što će se snimati. U jednom času Iva ostavlja kameru upaljenju iako joj je Božo naredio da je ugasi uz napomenu: »...i kad ja kažem da ćeš je upaliti, onda je možeš upaliti!« U tom času Iva prestaje snimati, ali ostavlja kameru upaljenju. I mama Željka se povremeno buni jer ne želi da je Iva snima no ona ima još manje utjecaja na Ivu. Unatoč brojnim intervencijama i pokušajima »cenzure«, Iva opstaje kao fokalizator i narator. Zahvaljujući Ivinoj ustrajnosti saznajemo da je sav Božin i Željkin trud oko Hoffnera uzaludan. Obitelj čini sve da ugodi potencijalnom europskom partneru, no uvaženi gost na kraju ne potvrdi famoznu europsku razinu civiliziranosti. I u ovom filmu pojavljuje se prostitucija kao motiv, u doslovnom i simboličkom smislu. U nedostatku prigodnog ženskog društva, na Božinu zamolbu Darko pozove svoju prijateljicu Ninu, profesionalnu eskort damu čiji zadatak je da animira Hoffnera. Indikativno je to što Nina nije jedina koja zbog financijske dobiti pokušava animirati Hoffnera. Europskom partneru se ipak najviše sviđa Božina žena Željka i kao što saznajemo na samom kraju, Hoffner joj ostavlja broj sobe u očekivanju da će ga posjetiti iste noći. U završnici, Ivina kamera snima razočaranog Božu koji kida ugovor; posao na koji je računao propao je, ne može ispuniti Hoffnerov bestidan zahtjev.

Na razini priče Iva personificira najviši autoritet, konstantno nam se nudi njezina perspektiva, dok Hoffner personificira najviši (i to izrazito negativan) autoritet na razini fabule. Tom autoritetu, tom zakonu svi likovi bi se trebali podčiniti. Lik koji zadržava distancu je Iva, samim time što razotkriva ponižavajući i neravno prava položaj »hrvatske strane« u odnosu s »Europom«, možemo reći da nam ukazuje na to kako je najviši autoritet, takozvani društveni agens pozicioniran u odnosu na ispričani sadržaj.

O razinama fokalizacije

Postoje slučajevi u kojima ne vidimo onog koji gleda, no bez obzira na to možemo zaključiti da ta fokalizacija pripada nekome ili nečemu. Ovaj tip fokalizacije je međurazinski, što znači da je fokalizator dekonstruiran/razlomljen na dvije razine. Ova vrsta fokalizacije manifestira se na dva načina: jedan je glas u *offu*, a drugi je subjektivan pogled kamere. Specifičnost drugog primjera je u tome što, iako je pogled predstavljen kao izrazito subjektivan, često ne vidimo onoga koji gleda. U takvom slučaju možemo reći da je fokalizator u isto

vrijeme prisutan i odsutan, da je fokalizacija unutarnja i vanjska. Taj »razlomljeni pogled«, ta međurazinska fokalizacija, najčešće se atributira retrospektivno. U Radićevu filmu gotovo svi kadrovi mogu se pripisati Ivi. Bez obzira na to što ne vidimo uvijek Ivu kako gleda, znamo da je ona ta koja barata kamerom. Ivina fokalizacija dominira u filmu koji ona snima, i posredno u filmu (o Ivinu filmu) koji mi gledamo. U tom smislu možemo reći da se u ovom filmu fabula ne prikazuje kroz priču, fabula nastaje kroz priču.

Osim unutarnje i međurazinske fokalizacije, za kritičkonaratoški pristup ključna je vanjska fokalizacija koja je na višoj razini od unutarnje i uvjetuje identifikaciju ne samo s likovima, već i s određenim svjetonazorom. Kao što subjekt ima izravnu prednost nad objektom, i kao što onaj koji je u isto vrijeme i vanjski i unutarnji fokalizator ima dodatnu prednost, tako je vanjski fokalizator, onaj koji uvijek ostaje skri-



Što je muškarac bez brkova?

ven, u još većoj prednosti. U naratološkom smislu riječ je o naracijskom autoritetu, o naracijskoj instanci koja je hijerarhijski na višem položaju od naracijskih instanci koje djeluju kao unutarnji fokalizatori. Generalno, događaji su predstavljeni kroz pogled na svijet koji pripada vanjskom fokalizatoru, onome kojeg ne vidimo; drugim riječima, određeni svijet je postavljen kroz tu viziju. Taj pogled/vizija obuhvaća sve ostale vizije.

Ivino motrište koje otkriva negativnu stranu autoriteta kojem se svi podčinjavaju, dakle, njezina unutarnja fokalizacija, preklapa se s vanjskom fokalizacijom, s pozicijom društvenog agensa koji Iva personificira. Ivina unutarnja fokalizacija uklopljena je, dakle, u viziju vanjskog fokalizatora, instance koju ne vidimo, koja prelazi granice dijegetskog svijeta. Dok teoretičar književnosti Gerard Genette ograničava ovaj pojam na razinu priče, na dijegetski svijet, Bal tvrdi da fokalizacija ima implikacije koje prelaze vidno polje koje je ograničeno samo na likove. Ona drži da su u tekstu s vanjskom fokalizacijom likovi također fokalizirani, no izvana (Bal, 1991). Bal naglašava odnos između vizije vanjskog fokalizatora i određenog pogleda na svijet koji prevladava u samoj priči. Riječ je o naracijskom autoritetu, o naracijskoj instanci koja je hijerarhijski na višem položaju od naracijskih instanci koje djeluju kao unutarnji fokalizatori. To pretpostavlja da fokalizacija ima implikacije koje sežu dalje od vidnog polja samih likova. Središte interesa je i dalje lik, no razvoj tog lika viđen je samo izvana. U kritičkonaratoškom smislu ne postoji nefokalizirano pripovijedanje. Čak i kad

produksijska praksa i tehnologija imaju prevlast (kao što je bio slučaj na primjer u klasičnom holivudskom filmu), treba biti svjestan da se iza »nefokaliziranog« sadržaja uvijek krije određeni pogled na svijet.⁹

Odnos između subjekta koji percipira i onog što je percipirano unosi subjektivnost u priču. Jednako tako, fokalizacija se ne može dogoditi bez pripovjedačkog čina. Kako pripovjedni proces podrazumijeva tekst, odnosno medij kao što je film kroz koji se priča pripovijeda, nemoguće je da gledatelji percipiraju ispričani sadržaj direktno. Taj sadržaj je subjektiviziran, prikazan, uokviren, filtriran kroz određenu viziju. Razlika između subjektivnog prvog lica i takozvanog objektivnog trećeg lica uključuje razine naracije zato što u tehničkom smislu »nevidljivi« vanjski pripovjedač delegira pripovijedanje na likove, to jest na unutarnje pripovjedače. Strukturiranje razina fokalizacije usko je povezano sa strukturiranjem subjektivnosti, a time i sa strukturiranjem narativnog teksta. To vrijedi i u obrnutom slučaju; strukturiranje narativnog teksta uvjetuje dinamiku između likova. Označitelji koji konstituiraju tekst su specifično filmski, a također i narativni. Važno je stoga imati na umu vezu između formalnih aspekata slike i organizacije filmske građe (kroz pripovjedni proces) i fabule. Propitivanje odnosa između filmskih označitelja i strukturiranja pripovjednog teksta/prikazivanje fabule otkriva tip slike-lika i implicitno subjekta koji se generira kroz filmske pripovjedne tekstove.

U filmu *Što je Iva snimila* nezavida položaj oca obitelji očituje se na razini priče i na razini fabule. Na razini priče on je stavljen u poziciju objekta, što se pak podudara s njegovom ulogom na razini fabule gdje je zapravo jednako nemoćan i mora se pokoriti višoj sili i pravilima igre koja od njega zahtijevaju poniženi položaj. U filmu *Dva igrača s klupe* i Hrvat i Srbin na razini fabule nemaju moć, i oni se moraju podrediti uvjetima koji dolaze izvana. Da zadovolje »europskog drugog«, moraju konstruirati određenu sliku sebe, jedino na taj način mogu se domoći Europe i eura. Ova težnja koju možemo prepoznati i na izvantekstualnoj razini povezana je sa specifičnim povijesnim, političkim i kulturalnim odrednicama koje su uklopljene u fabulu filma. Odrednice o kojima je riječ nalazimo i na razini priče — dva glavna lika nemaju moć kao subjekti. U naratološkom smislu oni imaju ograničenu sposobnost djelovanja (u pritvoru su), nemaju moć kao fokalizatori (oni sami su pod nadzorom), a samim time ne posjeduju naracijski autoritet. Oni su marionete u konstrukciji (lažne) povijesti.

U Brešanovu filmu glavni lik potvrđuje se kao subjekt upravo kroz prihvaćanje drugosti. U naratološkom smislu konstrukcija subjektivnosti u prvom je redu omogućena kroz međuzavisnost hrvatskog i srpskog lika. Dok kod Brešana ova međuzavisnost ukazuje na moć djelovanja i pozitivan razvoj događaja, u Šorakovu filmu ta međuzavisnost elaborirana je kao nužnost nametnuta izvana. U Sviličićevu *Oprosti za kung fu* drugost se u principu odnosi na pitanje rase, a međuzavisnost je riješena na najdoslovniji način — drugost je inkorporirana — Hrvatica bijele rase u drugom stanju je s djetetom žute rase. Kao subjekt ona je definitivno neodvojiva od svih značajki Drugog koji je u njoj inkorporiran.

Subjektivnost i filmski narativni diskurs

U ovoj diskusiji nužno je napomenuti da je problem subjektivnosti na filmu usko povezan s različitim pokušajima da se izađe na kraj s odnosom između filma i jezika. U tom smislu vrlo je važna usredotočenost filmskih studija na rad lingvista Emila Benvenistea. U odnosu na problem filma i jezika, Benvenisteove koncepte koji se tiču subjektivnosti u jeziku dovela sam u vezu s naratološkom teorijom Mieke Bal. Važno je napomenuti da mi nije u interesu dokazati kako se lingvističke kategorije daju primijeniti na film. Umjesto toga, držim da se pertinentni Benvenisteovi koncepti na produktivan način mogu dovesti u vezu s pitanjima konstrukcije subjektivnosti u filmskim tekstovima. Bordwell na primjer kritizira teorije koje se vezuju uz lingvistički model i tvrdi da je najveći problem tih teorija što ne uspijevaju opravdati posezanje za lingvističkim pojmovima i kategorijama. Bordwell tvrdi da za kategoriju kao što je »lice« nema ekvivalenta na filmu jer je nemoguće naći odgovarajuće tragove »drugog lica« (Bordwell, 1985). Treba naglasiti da Benveniste ne tvrdi da drugo lice mora biti eksplicitno, to jest on ne definira drugo lice — »ti« — na osnovu prisutnosti, već kroz međuzavisnost s »ja« — s prvim licem.

Benveniste naglašava da je svijest o sebi moguća samo tada ako se doživljava kroz oprečnost. Ja upotrebljavam »ja« samo kad govorim nekome prema kome se odnosim kao »ti«. Prema Benvenisteu to je taj uvjet dijaloga koji je sastavni dio lica jer pretpostavlja da recipročno »ja« postaje »ti« kad mu se obrati onaj koji pak sebe oslovi kao »ja«. Tu vidimo princip čije se posljedice šire u svim pravcima. Jezik je moguć samo zato što svaki govornik postavlja sebe kao subjekt tako što se referira na sebe, na »ja« u svom diskursu. Zbog toga, »ja« pretpostavlja još jedno lice, koje je potpuno izvan mene, komu ja kažem »ti«, a tko meni kaže »ti« (Benveniste, 1971). Dakle, prema Benvenisteu, diskurs pretpostavlja međuiugu pozicija koje se ne odnose niti na prisutnost niti na odsutnost, već na relaciju između pozicija. »Ja« i »ti« su uzajamno konstituirani, što će reći da bit jezika ne leži u referiranju na lica, već u subjektivnosti. Tri teoretski nedjeljiva pojma uzastopno se pojavljuju u Benvenisteovoj teoriji: jezik, diskurs i subjektivnost. Subjektivnost se proizvodi kroz jezik, a u prvom se redu može prepoznati kroz diskurs. U pitanju je dakle, proces, odnos.

Kad je riječ o filmskom narativnom diskursu, intersubjektivni odnos između »prvog« i »drugog« lica jasno se očituje u situacijama u kojima se neki lik direktno obraća kameri. U filmu *Što je Iva snimila*, Ivi kao »prvom« licu (što se potvrđuje subjektivnim motrištem) konstantno se obraćaju drugi likovi (Božo, Željka) i govore joj »ti«, što će reći da u tom odnosu Iva stječe poziciju »drugog« lica. Dakle, obraćajući se Ivi koja čitavo vrijeme snima, likovi se zapravo obraćaju kameri, točnije, gledaju direktno u kameru. Ovakav interaktivni modus ili, u naratološkom smislu, »diskurs drugog lica«, poznat je iz dokumentarnih filmova, modus koji je danas vrlo prisutan i u igranim filmovima. Naglasila bih da koristim pojam »diskurs« (koji implicira subjektne pozicije) u naratološkom smislu, a ne u lingvističkom. Naime, jedan od aspekata semiotičkog modusa narativnog teksta upravo je



Što je muškarac bez brkova?

upotreba »prvog«, »drugog« ili »trećeg lica«. Dakle, kad se radi o kritičkonaratološkom pristupu, diskurs u prvom redu podrazumijeva odnos između subjektivnih pozicija. Na temelju analize odnosa subjektivnih pozicija, to jest narativnog diskursa, možemo uspostaviti narativnu strukturu. Razlika između subjektivnog prvog lica i takozvanog objektivnog trećeg lica uključuje razine naracije zato što u tehničkom smislu »nevidljivi« vanjski pripovjedač delegira pripovijedanje na likove, to jest na unutarnje pripovjedače. Strukturiranje razina naracije (kao i strukturiranje razina fokalizacije) usko je povezano sa strukturiranjem subjektivnosti, a time i sa strukturiranjem narativnog teksta. Kroz analizu odnosa saznajemo što je ispričano i kako se subjektivna pozicija na razini priče povezuje s vizijom na razini fabule. Kao što je napomenuto ranije, propitivanje ovih odnosa omogućava nam da otkrijemo na koji je način najviši autoritet, takozvani društveni agens (obično personificiran kroz jedan od likova) pozicioniran u odnosu, na ispričani sadržaj.

U filmu *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. društveni agens je personificiran kroz Ivu, no obraćajući se Ivi/kameri, likovi u filmu implicitno se obraćaju i nama i uvlače nas u narativni diskurs. U toj intersubjektivnoj razmjeni i mi postajemo subjekti — aktivni svjedoci zbivanja — i nama, kao i Ivi, nudi se kritička pozicija društvenog agensa.

Zaključak

Kao što sam napomenula na početku, subjektivne pozicije u filmskim narativnim tekstovima usko su povezane s pitanjima roda, seksualnosti, nacionalnosti i rase, i određivanje ovih pozicija pretpostavlja interdisciplinarni pothvat. Subjekt interdisciplinarne analize definiran je kroz dualnost pojma »subjekta«, što također pretpostavlja intersubjektivni odnos između »objekta«, u konkretnom slučaju specifičnih filmova koji zauzimaju isti povijesni prostor i mene kao subjekta. Specifičnost kritičkonaratološke perspektive je upra-



Što je muškarac bez brkova?

vo usredotočenost na pitanja subjektivnosti, što pak neizbježno zahtijeva pomicanje disciplinarnih granica — u ovom slučaju filmologije i naratologije. Propitivanje subjektivnih pozicija u specifičnim primjerima hrvatskih filmova daje nam uvid u narativno prikazivanje (muške, ženske, nacionalne i/ili rasne) subjektivnosti. S tim u vezi sugerirala bih

da se neodrživost ograničenja disciplinarnih granica unutar humanističkih znanosti možda najbolje može primijetiti upravo u filmologiji, što je posebno uočljivo kad pokušamo iznaći mogućnost konceptualiziranja filmskih konstrukcija subjektivnosti.

Bilješke

- 1 To je potvrdilo i brutalno ubojstvo nizozemskog redatelja Thea van Gogha koji je režirao kratki igrani film *Pokornost* (*Submission* 2004), prema scenariju nizozemske aktivistice i političarke somalijskog podrijetla Hirsi Ali. Film ima izrazito kritički odnos prema položaju žene u islamu.
- 2 Na primjer, Althusserova teorija o ideološkim državnim aparatima, Freudova pretpostavka da je mentalni ili duševni život zapravo funkcija psihičkog aparata, Foucaultovo teoretiziranje o društvenoj kontroli koja je uspostavljena kroz čitavu mrežu aparata jedan od kojih je Benthamov Panopticon, ili »ratni stroj« Deleuza i Guattarija koji je povezan s nomadologijom i kao takav ima moć suprotstavljanja državi i autoritetima kroz deteritorijalizaciju. Preokupacije o kojima je riječ su povijesno i društveno specifične pa je tako na primjer Baudryjev »kinematografski aparat«, drugačiji od Viriliova »vizualnog stroja« koji se odnosi na telekomunikacije. Jednako tako, Althusserov »ideološki aparat« razlikuje se od Hardtova i Negrijeva »deteritorijalizirani aparata« koji je pak uvjetovan globalizacijom, a Deleuze i Guattari odbacuju Freudov »psihički aparat« i psihoanalizu u korist shizoidne analize. Proizvodnja subjektivnosti sve više ovisi i o novim tehnologijama i »umrežavanju«, pa nije čudo da je Deleuze postao jedan od glavnih ideologa digitalnog kapitalizma.
- 3 Kognitivističke teorije filma koje su se odredile kao medijski specifične došle su kao reakcija na intervenciju kulturalnih studija u film, no jedan od argumenata ovog eseja je taj da kognitivističke teorije ne nude konceptualna sredstva koja omogućavaju koncipiranje filmske konstrukcije subjektivnosti. Vidi na primjer Noël Carroll, »The Specificity of Media in the Arts«.
- 4 Bal ističe da ako se uzme u obzir i činjenica da je svaka interpretacija subjektivna, a time i podložna kulturalnim ili osobnim određenjima ili ograničenjima, analiza narativnog teksta samim time neizbježno se pretvara u čin kulturalne analize.
- 5 Kognitivistička filmska teorija ne bavi se konstrukcijom subjektivnosti u filmskim pripovjednim tekstovima. Kognitivistički teoretičar filma Edward Branigan diskutira o subjektivnosti samo u smislu subjektivnosti kamere koju suprotstavlja takozvanoj objektivnosti kamere, odnosno ne-fokalizaciji (Branigan, 1992. i 1984). To pretpostavlja stroge granice između, na primjer, »normalnog« stanja nekog lika i pijanog stanja gdje bi kamera simulirala takvo subjektivno iskustvo, ili između »stvarnosti« i fantazije, ili budnog stanja i snova. Branigan, dakle, u principu definira fokalizaciju na osnovu motrišta likova i to suprotstavlja ne-gledanju, to jest ne-fokalizaciji tako da se čini kao da film pripovijeda sam sebe. Braniganov pristup je kognitivistički, što znači da ga zanima način na koji gledatelj kognitivno obrađuje tekst; to jest zanima ga sposobnost gledatelja da prepoznaju naracijske sheme putem kojih dalje obrađuju podatke u vezi filma. Gledatelj u tom procesu ima najvažniju ulogu; on je taj koji konstruira film jer ga film potiče da aplicira razne sheme. No ovdje treba dodati da je taj gledatelj apstraktan gledatelj. Jedna od bitnih posljedica Braniganova pristupa je da se subjektivnost tretira kao nešto cjelovito što se vidi ili ne vidi. To ima direktne reperkusije, da ne kažem ozbiljna ograničenja, za proučavanje svih filmskih narativnih tekstova, osim možda onih koji pripadaju klasičnom Hollywoodu. Dakle, dok njegovi koncepti uvjetno mogu objasniti način na koji funkcionira klasičan način pripovijedanja, ti koncepti su problematični kad je riječ o filmskim tekstovima u kojima ne postoji tako jasna razlika između subjektivne i takozvane objektivne kamere. Kad uzmemo u obzir filmove s konfliktnim modusima pripovijedanja, korelacije formalnih obilježja koja potječu iz heterogenih domena, transgresiju žanrovskih granica ili postavljanje interdiskurzivnih sudara, možemo pojmiti koliko je teško primjenjiv Braniganov koncept subjektivnosti. Najprominentniji kognitivistički filmski teoretičar David Bordwell, sam priznaje ograničenja svoje kognitivističke studije *Naracija u igranom filmu*: »Ova teorija neće odgovoriti na sva zanimljiva pitanja koja možemo postaviti u vezi s filmskim pripovijedanjem. Također neće nužno dati odgovore na pitanja naracijskog prikazivanja ili narativne strukture. Kako je ovisna o perceptivno kognitivističkom prikazu gledateljeve aktivnosti, studija se ne bavi pitanjima seksualnosti ili fantazije za koja su psihoanalitičke teorije primjerenije.« (Bordwell, 1985: 335) Bordwellov kognitivistički prikaz bazira se na konceptima ruskih formalista. Tri osnovna koncepta njegove teorije naracije su — fabula, siže i stil. Formalna definicija naracije je sljedeća: »U igranom filmu naracija je proces unutar kojeg filmski siže i stil međusobno djeluju tako što potiču gledatelja da konstruira fabulu« (53). Kod Bordwella, kao i kod Branigana, čini se da film sam sebe pripovijeda. Ni Braniganova ni Bordwellova teorija naracije ne bavi se subjektima koji sudjeluju u pripovjednom procesu; umjesto toga Bordwell tretira naraciju kao međudjelovanje sižea i filmskih sredstava. Kao što Bordwell i sam priznaje, njegova teorija nam ne omogućava propitivanje načina na koje filmsko pripovijedanje utječe na prikazivanje roda, etniciteta, rase ili drugih društvenih oznaka na filmu. Problem u tome je što ako ne postoji mogućnost proučavanja odnosa između filmskog prikazivanja i filmskog pripovijedanja, možemo lako izgubiti iz vida međusobni utjecaj danih procesa.
- 6 Treba napomenuti da je prvi poslijeratni film koji (u derridijanskom smislu) »briše« i rekonfigurira hrvatsku subjektivnost film Snježane Tribuson *Tri muškarca Melite Žganjer* iz 1997. Glavni ženski lik Melita živi u nestvarnom svijetu u kojem, osim slatkiša, dominiraju južnoameričke sapunice, što je i referenca na televizijsku formu koja je tih ranih poratnih godina postala prava opsesija. Slučajni susret u kojem upoznava svog idealnog muškarca, glumca južnoameričke sapunice s kojim komunicira na španjolskom jeziku, potvrđuje izmicanje, ali i fleksibilnost hrvatske subjektivnosti. Saznajemo da Melita odlično govori španjolski zato što je peruanskog podrijetla, točnije, baka joj je Peruanka. Zanimljivo je također i to da je Melitina »južnoamerička sapunica« zapravo hrvatska konstrukcija. U sapunici igraju hrvatski glumci koji govore španjolski.
- 7 Pojam drugost odnosi se na hermeneutičko i psihoanalitičko tumačenje, to jest da je drugi uvijek već projekcija ja, ili da je ja već projekcija drugog odnosno kakve prvobitne i potisnute identifikacije s njime.
- 8 To je vrlo manipulativna strategija jer čak i najapsurdniji događaj može se činiti potpuno logičan, kao na primjer da se putuje kroz vrijeme ili da lik koji je mrtav pripovijeda priču.
- 9 U knjizi *Narrative Comprehension in the Fiction Film*, Edward Branigan je u svom shvaćanju filmske naracije zadržao Genettovu kategoriju nulta fokalizacija ili ne-fokalizacija, i ta kategorija se zapravo pokazala kao najvažnija značajka klasičnog holivudskog filma u Braniganovoj studiji.

Literatura

- Bal, Mieke, 1997, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press
- Bal, Mieke, 1991, *On Story-Telling: Essays in Narratology*, Sonoma, Ca.: Polebridge Press
- Benveniste, Emile, 1971, »Subjectivity in Language«, *Problems in General Linguistics*, u: *Critical Theory since 1965*, ur. Hazard Adams i Leroy Searle, Tallahassee: University Press of Florida
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge
- Branigan Edward, 1992, *Narrative Comprehension and the Fiction Film*, London: Routledge
- Branigan, Edward, 1984, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York: Mouton
- Carroll, Noël, 1996, »The Specificity of Media in the Arts«, u: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press
- Castells, Manuel, 1996-1998, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol 1-3, Oxford: Blackwell Publishers
- Geertz, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books
- Vojković, Saša, 2001, *Fathers, Sons and Other Ghosts: Subjectivity in the New Hollywood Cinema*, Amsterdam: ASCA Press

Maša Grdešić

Seks i grad — (a)političnost ženskih žanrova



Politički erektno

U drugoj epizodi treće sezone *Seksa i grada* nalazimo četiri junakinje u tipičnoj situaciji, kako za vrijeme ručka razgovaraju o muškarcima. Tema je, međutim, ovoga puta nešto drugačije intonirana. Budući da Carrie izlazi s političarem Billom Kelleyjem, kandidatom za mjesto gradskoga kontrolora, prijateljska se trač-partija vrti oko odnosa seksa i politike. Tako se pretresaju popularnom kulturom obilježena opća mjesta američke državne politike, poput predodžbe Kennedyja kao najzgodnijeg američkog predsjednika, »sumnjivog« odnosa Georgea Busha i Dana Quaylea koji Samantha uspoređuje s odnosom Batmana i Robina ili pripovijesti o ljubavnim avanturama Thomasa Jeffersona. Osim popularnih toposa, ova scena informira gledatelje o stavu junakinja prema stranačkoj politici, pa stoga saznajemo da Carrie nije upisana u popis birača, da Samantha uvijek glasuje za kandidate na temelju njihova izgleda te da političare privlačnima čini upravo moć koju posjeduju, dok Charlotte smatra kako je sudjelovanje u političkoj kampanji odličan način za upoznavanje novih muškaraca. »Eto, običan ženski razgovor o politici«, kaže Carrie u *offu*, s istom ironijom kojom je za vrijeme ručka odgovorila Samantha da ona pak svoju glasačku odluku uvijek donosi na temelju natjecanja u kupaćim kostimima (2, 3).¹ Tom autoironijom, čini se, želi ublažiti neozbiljan ton prethodne rasprave o »politici«, kao i posvećenu nadmetanju demokrata i republikanaca. Međutim, dok će se u ovoj epizodi važnost stranačke politike minimalizirati kroz osviještenu upotrebu pop-kulturnih mitova, poput Carriene odluke da se za ulogu političareve djevojke privre-

meno odijeva u stilu »Jackie Kennedy, rane godine«, veća će se važnost podariti drugim značenjima riječi »politika«. Carrie će u svojoj kolumni proširiti semantičko polje riječi »politika« tako da obuhvaća područje međuljudskih odnosa, veza, seksa i braka, kao i pitanja kompromisa, diplomacije, tolerancije, te — svakako — dominacije i moći, utjelovljenih u ključnoj dilemi »zlatnoga tuša« kojoj ova epizoda duuguje slavu.

Teorija ženskih žanrova

Takvo je prošireno shvaćanje politike iznimno korisno upravo kada je riječ o analizi ženskih žanrova poput *Seksa i grada*, koje je zbog njihove usredotočenosti na privatnu i osobnu sferu vrlo lako otpisati kao apolitične. Kako je kategorija »ženskih žanrova« u prvome redu proizašla iz konteksta proučavanja audiovizualnih tekstova, odnosno televizijskih i filmskih formi namijenjenih ženskoj publici, poput sapunice ili melodrame, osobito je prikladna za pristup serijama kao što je *Seks i grad*. No, ponešto radikalnija i suvremenija definicija ženskih žanrova uključuje, prema Charlotte Brunsdon, ljubavne romane, ženske i djevojačke časopise, ali i modu, šminku, pletenje, šivanje te druge »aspekte tradicionalne ženske i djevojačke kulture i medija« (2000, 19). Ženski su žanrovi, dakle, »mediji, vještine i prakse konvencionalnih ženskosti« (19), odnosno »fikcije ženskosti u masovnoj kulturi« (ibid., 344). U tom bi se smislu ženski razgovor u spomenutoj epizodi *Seksa i grada* mogao tumačiti kao ženski žanr u ženskom žanru, odnosno partija trača uokvirena televizijskom serijom. Slično tome, i čitavoj bi seriji pristajala takva interpretacija jer njezino središte sačinjava Carriena novinska kolumna o vezama i seksu, čiji se dijelovi opsežno navode u svakoj epizodi.

Pretpovijest proučavanja ženskih žanrova vezana je uz pokretanje tzv. Women's Studies Group (Ženske radne skupine ili Radne skupine za ženske studije) unutar Centra za suvremene kulturalne studije u Birminghamu 1974, a potom, 1978, uz izlazak njihova zbornika naslovljenog *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination* (*Žene progovaraju: aspekti ženske podređenosti*). Već su u tom zborniku naznačene neke od tema koje će svoje mjesto uskoro pronaći u sklopu proučavanja »ženskih žanrova«: Rachel Harrison bavi se romansama, Janice Radway ženskim časopisima, Dorothy Hobson konstrukcijom kategorije »kućanice« (WSG, 1978). Sam je naziv, međutim, u širu upotrebu uvela Annette Kuhn u članku »Women's Genres: Melodrama, Soap Ope-

ra, and Theory» («Ženski žanrovi: melodrama, sapunica i teorija»), objavljenome 1984. u časopisu *Screen*. Kuhn, dakle, izdvaja upravo televizijske sapunice i filmske melodrame kao one »popularne narativne forme koje trenutno poprilično privlače kritičku i teorijsku pažnju» (1997, 145). Prvo ih imenuje »'ginocentričnim' žanrovima» jer su »namijenjeni ženskim publikama, ali ih također uistinu konzumiraju milijuni žena«. Takvi su pripovjedni tekstovi dvostruko određeni, s jedne su strane »motivirani ženskom žudnjom» utjelovljenom u glavnom ženskom liku, dok je s druge strane neizostavna uloga gledateljice, odnosno način na koji »proces gledateljske identifikacije vođene ženskom točkom gledišta» konstruiraju tekst (145). Na taj se način odvija pomak od »konceptualizacije gledatelja (*spectator*) kao homogenog i androginog učinka tekstualnih operacija prema promatranju nje ili njega kao rodno određenog subjekta uspostavljenog kroz reprezentaciju» (146). Upravo se konstrukcijom gledateljice ženski žanrovi razlikuju »od reprezentacija koje posjeduju manje izraženu rodno specifičnu masovnu privlačnost» (145).

Neka od bitnih pitanja koja Kuhn postavlja nakon ovakvog određenja ženskih žanrova uključuju dvojbu oko toga »obraćaju li se te forme ženskoj (*female*) ili ženstvenoj (*feminine*) gledateljici ili je konstruiraju» (146), odnosno odgovara li gledateljicama forma tih tekstova,² njihov sadržaj³ ili je pak posrijedi samo činjenica da ih statistički više žena konzumira? Razlika između gledateljice kao »subjekta uspostavljenog kroz signifikaciju, kojeg interpelira filmski ili televizijski tekst» (149) i empirijske gledateljice koja funkcionira kao dio društvene publike te participira u društvenom činu odlaska u kino ili pak individualnom činu gledanja televizije označava dva smjera unutar proučavanja audiovizualnih ženskih žanrova. Prvi je obilježen suradnjom teorije filma s psihoanalizom te vezan uz već spomenuti pojam »*spectator*» (gledatelj/ica), dok je za drugi ključna riječ »publika« (*audience*) te proizlazi iz sociologije, etnografije i studija televizije. U nekoj bi se jednostavnijoj podjeli prvom smjeru mogao pripisati univerzalizam i sklonost tekstualnoj analizi, a drugome osjetljivost za povijesnu i kulturnu specifičnost te davanje prednosti istraživanju konteksta. U prvom je slučaju »naglašen čin gledanja kao skup psihičkih odnosa«, dok drugi inzistira na »ljudima koje se može istražiti, prebrojati i kategorizirati prema dobi, spolu i društveno-ekonomskom statusu» (149).

Iz toga, prema Kuhn, proizlazi primarno pitanje s kojim se sve proučavateljice ženskih žanrova suočavaju: što zapravo znači pridjev »ženski« u toj sintagmi? Ili, kako se treba razumjeti fraza »namijenjeno ženskoj publici» (150)? Ukratko, jesu li »žene« podskupina društvene publike, već unaprijed rodno formirana, ili je »ženskost« kategorija koja se ustanovljuje kroz odnose između gledateljice i teksta? Odgovor koji nudi Annette Kuhn koristi već postojeći dualizam univerzalizma i specifičnosti, tekstualne analize i kontekstualnog istraživanja, odnosno »različitih intelektualnih povijesti i epistemoloških utemeljenja teorije filma i televizije» (151): »Ako sapunice i melodrame upisuju ženskost u svoje obraćanje publici, žene su — osim toga što su već oblikovane za takve reprezentacije — na neki način istodobno oblikovane



Politički erektno

tim reprezentacijama» (150). Ideja odgovara kružnom tijeku kulture kako ga razrađuje Richard Johnson: popularne forme poput ženskih časopisa i ljubica služe kao »sirovina za tisuće čitateljica, koje iznova usvajaju elemente koji su prvobitno posuđeni iz njihove življene kulture i formi subjektivnosti» (2001, 200). Pitanja jesu li na prvom mjestu reprezentacije življene kulture ili tekstualne »reprezentacije reprezentacija« i jesu li »žene« formirane kao takve prije no što pristupaju tekstu ili pak kroz komunikaciju s njim Kuhn prvo usmjerava distinkcijom između »ženskosti (*femaleness*) kao društvenoga roda i ženstvenosti (*femininity*) kao subjektne pozicije» (150) da bi prema kraju teksta ponudila razrješenje kroz ideju o gledatelj(ica)ma i društvenoj publici kao diskurzivnim konstruktima: »U pokušaju da izađu na kraj s raskolom između teksta i konteksta te da uzmu u obzir odnos između gledatelj(ica) i društvenih publika, dakle, teorije reprezentacije morat će se suočiti s diskurzivnim formacijama društvenog, kulturnog i tekstualnog» (153). Važnost — a bilo bi korisno odmah naglasiti da je riječ upravo o *političkoj* važnosti — popularnih te donekle prezrenih žanrova poput sapunice i melodrame već proizlazi iz jednostavne tvrdnje da »u društvu čije su samoreprezentacije vođene muškom točkom gledišta, ovi žanrovi barem nude mogućnost ženske žudnje i ženske točke gledišta» (153). Čim je u pitanju tekstualna, u ovom slučaju filmska ili televizijska reprezentacija ženskosti, odmah treba imati na umu da je riječ o političkom izboru. No, kako zaključuje Kuhn, bitno je pro-



Djevojka s naslovnice

*I samce ubijaju, zar ne?*

učavati ne samo tekstove, nego i kontekst njihova čitanja, konzumacije i prisvajanja, jer će upravo ta postaja kružnoga tijeka kulture, uz onu proizvodnje, »za svakoga tko se zanima feminističkom kulturnom politikom, nužno informirati svaku procjenu mjesta i političke korisnosti popularnih žanrova koji su namijenjeni i koje konzumira masovna ženska publika« (154).

Drugi kanonski tekst teorije ženskih žanrova pripada Charlotte Brunson i prvi je put objavljen 1991, također u časopisu *Screen*, pod naslovom »Pedagogies of the Feminine: Feminist Teaching and Women's Genres« (»Pedagogije ženskog/ženstvenog: feminističko podučavanje i ženski žanrovi«). Brunson se poziva na Kuhn, no odmah uvodi razliku između proučavanja »predodžbi žena« u medijima, što je zanimalo ranija feministička medijska istraživanja, te »predodžbi za žene« koje su istraživačicama postale zanimljive kasnih 1970-ih (199, 344). »Predodžbe za žene«, odnosno ženski žanrovi, slično kao kod Kuhn, uključuju »medijske žanrove i forme s masovnom privlačnošću za žene; reprezentaciju i identifikaciju sa središnjom protagonisticom; žensku žudnju; narativne postupke i ritmove specifične za ženskost; kao i položaj gledateljice« (344).

Ipak, njezin je interes primarno usmjeren na analizu načina na koje ženska popularna kultura ulazi u učionice te postaje dijelom sveučilišne nastave. U pravilu se to događa upravo kroz feminističku medijsku kritiku jer je proučavanje ženskih žanrova »uglavnom zasnovano na izravnoj političkoj kritici, pri čemu je implicitna kritika konvencionalnih ženskosti često bila jednako bitna kao eksplicitnija kritika patrijarhata« (343). U tom je smislu »dosta rane feminističke medijske kritike uključivalo strastveno odbacivanje užitaka potrošnje, tako moralno osuđujući potrošačice« (343), što gotovo zaziva Kracauerove »male prodavačice« kao reprezentativne primjerke »pasivnih žrtvi medijske manipulacije« (351). Brunson će stoga pozvati na oprez kada je posrijedi kategorija »obične žene«, odnosno »kućanice«, čija se konstrukcija može pratiti u etnografskim radovima kao što je, primjerice, *Reading the Romance*, monografija Janice Radway o čitateljicama ljubića. Kućanica, prema Brunson, predstavlja ono drugo feminizma, figuru koja je istodobno »predmet istraživanja, a ponekad i osoba u čije se ime istra-

žuje« (353), a — treba dodati — i za čije dobro. Slična se situacija često ponavlja i u učionici: studentice koje su ujedno i obožavateljice određenog ženskog žanra suočene su s ometanjem, razočaranjem i pokoravanjem upravo zato što je kanon ženske popularne kulture »feministički kanon«: »Bez feminizma, kada bi se i gdje ta djela pojavila na silabusu? Ali kroz feminizam i uspostavljanje feminističkog identiteta kao drugog ili suprotstavljenog konvencionalnim ženskostima većinu se dostupnoga kritičkog rada jedino može opisati, riječima Angele McRobbie, kao 'regrutističku'« (356).

Taj proces regrutiranja novih feministica unutar sveučilišnih kolegija o ženskoj popularnoj kulturi Ien Ang naziva »feminističkom žudnjom« (prema Brunson, 361), odnosno žudnjom da se »obične žene« preobrazu u »feministice«. Osim što, slijedeći Kuhn, propituje naturalizaciju kategorije »žena« i »žene«, Charlotte Brunson kritizira »politički korektan feministički identitet koji ostale ženske identitete konstruira kao na neki način 'nevrijedne'« (359): »Problem je u tome da feminističke paradigme, osobito u svojim popularnijim manifestacijama, uključuju vrlo razvijene ideje o identitetu, o tome što žene vole i ne vole, te što jest, a što nije u njihovom interesu« (357). Takvi tipovi feminizma stoga određuju kakva bi žena trebala biti, kako se ponašati i izgledati, a sve u svrhu dosezanja »krajnje ženskosti« utjelovljene u feminističkom identitetu (359). Premda Brunson priznaje povijesnu specifičnost i raznolikost feminizma 1970-ih i 1980-ih, ostaje pri čvrstom i na svoj način poučnom stavu da je »feminizam samo jedan od diskursa uposlen u borbi za dominaciju nad značenjima kategorije ženskosti« (359, kurziv moj).

Kao što Kuhn na kraju svoga teksta upozorava na »političke korisnosti« ženskih žanrova, Brunson na početku svoga teksta daje do znanja da se o »ženskim kulturama« i »rodnom identitetu« ne može raspravljati bez njihove povezanosti s idejama moći (343). Dok se moć u prvom tekstu može detektirati u tradicionalnoj predodžbi o univerzalnom, homogenom i androginom gledatelju, odnosno o isključivanju ženske žudnje i ženske točke gledišta iz kulturnih proizvoda, u drugom se tekstu moć očituje kroz feminističku žudnju za ovladavanjem diskurzom o ženskosti. Prvi se pomak sastoji od pokušaja napuštanja patrijarhalne, »muške« definicije toga što znači biti »ženom« i kakve su sve reprezentacije ženskosti dopuštene u popularnoj kulturi, dok drugi želi još jednom upozoriti na povijesnu uvjetovanost »ženskih« identiteta koji su po definiciji uvijek poprišta proturječja i razlike. Već samo ovaj problem — pokušaj dominacije nad značenjem ženskosti — priziva minimalnu definiciju politike. Kako tvrdi Dean Duda u svojoj knjizi *Kulturalni studiji*, ako u društvu ili dijelu društva »vladaju mehanizmi zakinitosti i povlaštenosti, otvorenoga pristupa i nedostupnosti, ako postoje dominantne ili podčinjene klase ili interesne grupe«, odmah je riječ o »dinamici društvene moći« koja se iskazuje tako što se »interesi jedne klase ili grupe nameću i pritom nastoje prikazati kao opći interesi« (2002, 23-24). Ovdje se interesi »muškog«, dakle univerzalnoga gledatelja ili pak regrutističkog feminizma pokušavaju prikazati općima, odnosno interesima »običnih žena«, »kućanica« ili pak obožavateljica ženskih žanrova, a »čim smo zašli u prostor nejednako-

sti i zakinitosti, uključeni smo u prostor politike» (Duda, 25). Borba za vlast nad reprezentacijama ženskosti svjedoči o političkom karakteru ženskih žanrova, iako ih se najčešće želi odbaciti kao osobne, privatne, te zato automatski apolitične forme. Stoga, konačno, teoretizacija fantazije i užitka unutar proučavanja ženskih žanrova ne mora nužno biti povezana s feminističkom žudnjom u obliku napada na patrijarhat da bi ih se smjelo smatrati političkima (usp. Brunsdon, 1999, 361). Fantazije vezane uz čitanje ili gledanje ženskih žanrova, poput romantične ljubavi ili pronalaska pravoga muškarca, jednako su politički važne jer također funkcioniraju kao jedan od dostupnih diskurza u borbi za posljednju riječ o reprezentacijama ženskosti.

Politika popularnog

Već se u prvom susretu s popularnim fikcijama namijenjenima ženskoj publici može zamijetiti vrlo snažna tendencija njihovih autorica i konzumentica da im ospore bilo kakav politički naboj. Ta negacija prvenstveno proizlazi iz općenitijeg stava da popularna kultura, a ženski žanrovi posebno, većinom funkcionira kao materijal za zabavu i eskapizam, odnosno za popunjavanje slobodnog vremena. Kako je ustvrdila Angela McRobbie, analizirajući tinejdžerski časopis *Jackie*, ženska se popularna kultura bavi osobnom i privatnom sferom, te je posvećena ograničenom broju tema među kojima se ističe koncentracija na osobno, »srce« i »dušu«, dok se »stvarni svijet školovanja, obitelji ili posla« većinom izbjegava (2000, 76). Pa je tako, primjerice, bivša urednica hrvatskoga *Cosmopolitana* Silvana Mendišić u prvom uvodniku svoj zazor prema redakcijskom ružičastom privjesku za ključeve iskoristila da novinarstvo ženskih časopisa suprotstavi »ozbiljnom«, političkom novinarstvu informativnih programa televizijskih kuća (Mendišić, 2002, 12). Slično tome, Helen Fielding, autorica bestseler *Dnevnik Bridget Jones*, svoju nelagodu zbog činjenice da kolumnu o zbunjenoj tridesetogodišnjakinji u potrazi za pravom ljubavi objavljuje u *Independentu* opravdava činjenicom da je riječ o ljevičarskoj novini u kojoj su »svi pisali o politici«, a ona »o tome zašto ne možeš pronaći par čarapa ujutro i o mršavljenju« (Weich, 1999).

Ako Šteficu Cvek prihvatimo kao nešto raniji ekvivalent Bridget Jones u hrvatskoj književnosti,⁴ ali i filmu, ne iznenađuje jedna od zaključnih napomena u kojoj pripovjedačica nabraja »neke od općih karakteristika tzv. ženske proze«, a to bi bile: »glavni (ženski) lik u potrazi za osobnom srećom, osjećaj usamljenosti, ljubav kao dominantna, snažan osjećaj tjelesnosti, senzualnost, pasivnost, *apolitičnost*, banalnost svakidašnjice, socijalni moment u podtekstu, osiromašen jezik, nemogućnost doživljavanja svijeta u totalitetu« (Ugrešić, 2001, 92, kurziv moj). Premda bi se velik dio tih odrednica mogao svrstati u političnošću obilježenu kategoriju reprezentacija mogućih ženskih identiteta, u romanu Dubravke Ugrešić nešto očitiji politički problem sačinjavaju opreke između »ženskog pisma« i ženskih žanrova, visoke i popularne književnosti, ili pak Hrabalova Miloša Hrme (ili Flaubertova romana *Gospođa Bovary*) i savjetodavnih rubrika ženske štampe. Međutim, pripovjedačici taj tip političnosti nije dovoljan, što se odražava i na ekranizaciju, osobito u

sceni u kojoj emancipirana prijateljica glavne junakinje Dunje inzistira na tome da bi televizijska serija o Štefici zapravo trebala biti »crnjak o maternicama«, odnosno politički film o ženama koje »ustaju u tri, rade do četiri«, o njihovim muževima i abortusima. Ipak, kako se od serije o Štefici očekuje isporuka sretnoga kraja, osobito s obzirom na crnu ekonomsku situaciju u zemlji, protagonisticu se u komičnom obratu poistovjećuje s Jugoslavijom, te tako trivijalna ljubavna priča preuzima dio težine »ozbiljne«, državne politike.

No, u kontekstu pripovijesti o ženskim žanrovima najzanimljiviji je odnos *Štefice Cvek u raljama života* i *Dnevnika Bridget Jones* prema konvencionalnije strukturiranim ženskim žanrovima, poput ljubavnih romana opisanih u spomenutoj studiji Janice Radway *Reading the Romance*. Oba romana na ironičan i osviješten način propituju žanr romanse, ali i druge ženske žanrove, s jedne ih strane parodirajući kao zastarjele i iskrivljene izvore reprezentacija mogućih ženskih identiteta, a s druge strane koristeći njihove obrasce u stvaranju novih tipova ženskih žanrova, ovoga puta politički osnaženih dostignućima feminizma. Takvom bi redefiniranom tipu ženskih žanrova pripadao i *Seks i grad*.

Politiku popularnog, odnosno u ovom slučaju politiku ženskih žanrova, najpogodnije je analizirati upravo kroz njezine promjene. Ideju promjene politike popularnog koriste, primjerice, David Glover i Cora Kaplan da bi u analizi kriminalističke pripovjedne proze objasnili neke od transformacija kojima je taj žanr bio podvrgnut. Ako trenutno krimić, za razliku od noirovskih konvencija, »naglašava opasnosti koje prijete ženama umjesto da simbolizira žene kao opasnost« ili prikazuje većinom »muške negativce a ne muške junake kao određene svojim sadističkim fantazijama i praksama«, pišu Glover i Kaplan, »vjerojatno se može tvrditi da je križanje spolne politike s drugim gorućim društvenim problemima služilo kao poprište najznačajnijih ideoloških pomaka unutar žanra« (1992, 216). Za analizu svih popularnih žanrova, kako krimića tako i ljubića, bitno je stoga »razumjeti kako se nove i promjenjive hijerarhije ukusa unutar popularnog povezuju s političkim, jer to su često odlučne točke u kojima se politička povijest i estetika susreću i zgušnjavaju« (222).

Dok se s jedne strane promjena politike popularnog, identificirana kroz analizu novih ženskih identiteta utjelovljenih u reprezentacijama prisutnima u redefiniranim ženskim žanro-



Jesmo li drolje?

vima, može činiti kao otkrivanje tople vode, s druge se strane pri tom nalazimo na skliskom području tzv. simptomatske analize. Simptomsku analizu, koja na jednostavan način iz popularnih tekstova iščitava društvene odnose kao da su oni simptom nekog zamišljenog društvenog totaliteta, Jonathan Culler pripisuje kulturalnim studijama te kritizira kao reduktivnu i nedostatnu jer zanemaruje »pojediniosti pripovjedne strukture« i »kompleksnost značenja« (2001, 62).⁵ Ipak, Cullerova ocjena da su »kulturalni studiji vođeni idejom *izravnog* odnosa u kojemu su kulturalni proizvodi simptomi dubinske društveno-političke konfiguracije« (61-62, kurziv moj) nikako ne bi smjela biti upućena birminghamskom Centru za suvremene kulturalne studije, osobito ako imamo na umu stalno inzistiranje Stuarta Halla na pažljivom i pe-



Američka djevojka u Parizu (Part Deux)

dantnom pristupu suvremenoj teoriji te njegov poziv na »intelektualnu skromnost« (Hall, 2001, 200). Kulturalni su studiji svjesni da nema izravne veze između kulturnih proizvoda i neke društvene stvarnosti, te također raspravljaju o tome »postoji li društveni totalitet, društveno-politička konfiguracija« — što Culler tvrdi za »suvremenu teoriju« (61). Dapače, riječima Richarda Johnsona, kulturalni studiji u tekstovima uvijek analiziraju »reprezentaciju reprezentacije« jer tekst nije reprezentacija »objektivnog događaja ili činjenice« nego još jedne reprezentacije, kojoj su »dana značenja u nekoj drugoj društvenoj praksi« (Johnson, 236).⁶

Međutim, ostavimo li po strani jednostavno tumačenje teksta kao odraza društvenih prilika, trebalo bi se posvetiti analizi tekstualnih reprezentacija ženskosti ponuđenih kroz ženske žanrove poput *Seksa i grada*, stalno imajući na umu da su oni u prvome redu ono što Kuhn i Brunsdon tvrde u pokušaju definiranja: *fikcije* ženskosti u masovnoj kulturi. S druge strane, prema Gloveru i Kaplan, odnos spolne politike i popularnokulturnih proizvoda na razne načine rezultira promjenama politike popularnog, što se, kad je riječ o ženskim žanrovima, može pokušati dokazati razvojnou linijom od reprezentacija kućanice u američkim serijama 1950-ih i ranih 60-ih poput *I Love Lucy*, *Ozzie and Harriet*, *Leave It To Beaver*, *Father Knows Best*, sve do novomilenijskih *Kućanica* s njihovim mračnim satiričnim pogledom iza kulisa savršenog obiteljskog života u predgrađu. Do određene mjere

moglo bi se tvrditi da danas više ne čitamo ljubavne romane nego *chick lit*, da ne gledamo melodrame nego romantične komedije, da su sapunice svoju osviještenu formu pronašle u produkciji HBO-a, a da ženski časopisi više ne nude krojne arke već funkcioniraju kao potrošački izlog.⁷

Stoga se, kada govori o promjenama u žanru romanse ili ljubića, Janice Radway poziva na »teorijske argumente o društvenoj i zato promjenjivoj prirodi semiotičkih procesa« (2004, 24). Promjene koje zamjećuje u žanru mogu se svesti na dvije glavne tendencije, prvu koja sve više uključuje pisanje romansi iz točke gledišta glavnoga (muškog) junaka, te drugu koja u žanr inkorporira sve eksplicitniju seksualnost, ili pak uvodi »zaposlenu, nezavisnu junakinju« (41). Radway je, međutim, s pravom neodlučna oko razloga tih promjena, premda je uvjerena u činjenicu da se »romance zaista mijenjaju i da se žene koje ih pišu bore s njima«: »Nadalje, ne može se ni s kakvom sigurnošću reći jesu li spisateljice koje pokušavaju inkorporirati feminističke zahtjeve u žanr na to potaknute svojim prepoznavanjem proturječja unutar same forme ili pritiscima izvršenim od strane razvoja u široj kulturi« (43). To nas, dakako, podsjeća na raniji Cullerov poziv na oprez, no i Radway vjeruje u političnost ženskih žanrova: »Ono što se čini jasnim jest, međutim, da je borba oko romance sama dio šire borbe za pravo na definiciju i kontrolu ženske seksualnosti« (43).

Jedna od mogućih promjena u definiranju ženske seksualnosti mogla bi se ilustrirati parafrazom početka spomenutoga teksta Charlotte Brunsdon u kojem prepričava šalu svoje prijateljice na račun podučavanja ženskih žanrova. Prijateljica je pita mora li ukrasiti kosu gomilom vrpce i mašni prije nego što krene držati nastavu (1999, 343), no danas bi bilo prikladnije predavačicu zadirkivati prijetnjom visokih potpetica, dubokog dekoltea i nečega vrlo ružičastog.

Single & fabulous: promjene reprezentacija ženskosti

Kad je riječ o najavi promjena, prva epizoda prve sezone *Seksa i grada* tako konstatira »kraj ljubavi u New Yorku« te proglašava novo doba »ne-nevinosti« u kojem, kako kaže kazivačica Carrie, »ne doručujemo kod Tiffanyja i nemamo afere za sjećanje, umjesto toga doručujemo u sedam ujutro i imamo afere koje želimo zaboraviti što prije« (1, 1). Promjene reprezentacija ženskosti uočljive u *Seksu i gradu* mogu se uklopiti u širi kontekst transformacija niza različitih televizijskih žanrova koje je poduzela američka kablovska mreža HBO.⁸ Njihove se serije, poput *Obitelji Soprano*, *Dva metra pod zemljom*, *Oza*, *Deadwooda* i sličnih, gledateljima obraćaju, kako je Angela McRobbie tvrdila za *Twin Peaks*, »na pustolovan način, kao obaviještenim, inteligentnim potrošačima postmoderne kulture, a ne kao taocima realističkog teksta« (2001, 215-216).

Međutim, premda prva epizoda upozorava na »doba ne-nevinosti«, kao što se u knjizi najavljuje »nesentimentalni odgoj« (Bushnell, 1996,1), *Seks i grad* ipak vrlo brzo počinje njegovati sapunastu serijalizaciju, čim se epizodni, dakle potrošni muški likovi zamijene stalnijim partnerima i stabilnijim vezama. Slično tome, iako gledateljska briga za likove ta-

kođer brzo proizvodi dobru staru žudnju za sretnim krajem ili barem sretnim svršecima sezona, osviještenim se gledateljicama — previše kompetentnim kada je riječ o konvencijama klasičnih sapunica — teško može prodati nešto već viđeno. Nužno je stoga mijenjati pravila žanra da bi se kod gledateljica postigao učinak deautomatizacije. Ako je najosnovnija forma serije čiji se nastavci sigurno kreću prema sretnome kraju zadržana, *Seks i grad* na prvi pogled plijeni pažnju reprezentacijom novih ženskih identiteta, utemeljenih na otvorenom iskazivanju seksualnosti. Upravo je koncentracija na oslobođenu seksualnost, beskonačni *shopping* i glamurozne partije ono što u seriji najprije upada u oči, no što istodobno kod nekih gledateljica izaziva otpor jer označava trivijalnost, gotovo frivolnost, ili pak »ispraznost« junakinja i tematike serije. Tako Blanka Jurak u tekstu »Zašto ne volim Carrie & company«, objavljenom u *Cosmopolitanu*, upozorava da serija premalo prostora posvećuje karijerama junakinja, a previše kupovanju skupih cipela: »No, jesu li haute couture moda i pret-a-porter muškarci posve pomračili druge teme zrelih i uspješnih neudanih žena? Stvarne žene imaju dobru garderobu, prijateljice i solo su. Ali, imaju i dead-line-ove, muške prijatelje koji nisu gay, roditelje. Ili barem — kuhinju« (2003, 23).⁹ Tipično za seriju, ali i većinu proturječne ženske popularne kulture, ti su argumenti s jedne strane dosta točni, no s druge im je vrlo jednostavno prigovoriti, osobito zato što Miranda u prvoj epizodi druge sezone izgovara sličan monolog: »Kako se dogodi da četiri tako pametne žene ne mogu pričati ni o čemu osim o dečkima? Kao da smo i dalje u sedmom razredu, samo s tekućim računima! A što s nama? Što mi mislimo, mi osjećamo, mi znamo? Kriste, mora li se uvijek sve vrtjeti oko njih? Samo, znate, nazovite me kad budete spremne pričati o nečem drugom za promjenu« (2, 1). Upravo je činjenica da je proturječje između potrebe da se priča o muškarcima i svijesti da postoji i niz drugih, u ovom kontekstu manje »neozbiljnih« tema za ženski razgovor već unaprijed uračunato u poetiku serije jedan od potencijalnih razloga da se *Seks i grad* promatra kao kvalitetan popularni proizvod.

Pomaci u reprezentacijama ženskosti, odnosno razlika između tradicionalnijih i novijih predodžbi vidljiva je i na primjeru Charlotte York, najkonzervativnije od četiriju junakinja. Premda se Charlotte odlično snalazi u kuhinji, teritoriju konvencionalne kućanice, te sanja o velikoj bijeloj svadbi, u šestoj epizodi treće sezone naslovljenoj »Jesmo li drolje?« i ona se prisiljena pitati je li broj muškaraca s kojima je spavala — prevelik? Slično tome, u šesnaestoj epizodi treće sezone (»Frenemies« ili »Ne/prijateljice«), kada je njezine bivše prijateljice s fakulteta iz istog razloga odbace, shvaća da je sličnija Samantha mnogo više no što je mislila. Tradicionalnije konstruirane ženskosti u seriji do određene mjere predstavlja Facina supruga Natasha sa svojim savršenim ukusom, bijelim haljinama i minijaturnim bež namještajem, ali i starije žene poput Mirandine kućne pomoćnice Magde koja joj savjetuje da peče pite jer je to dobro za žene, kavu joj zamjenjuje širokim izborom čajeva, a na mjesto vibratora u ladicu stavlja kipić Djevice Marije (3, 3). Ili pak Steveove majke koja Mirandi na njezinoj svadbi priznaje da joj se »divi jer se ne pretvara«: ona je, naime, pred oltarom stajala u bijeloj

haljini premda je bila trudna, dok Miranda ne pokušava prikriti svoje majčinstvo ni osvježavajuće ciničan stav prema tradicionalnoj romantici i svim stalnim mjestima »ružičastog mišljenja«¹⁰ (6, 14).

Kada je riječ o vjenčanjima prikazanim u seriji, može se uočiti da su sva krajnje deromantizirana: na svom prvom Charlotte u zadnji čas povjerava Carrie da Trey ima problema s erekcijom, drugo s Harryjem prepuno je svih mogućih pehova, na Mirandinoj ionako skromnoj svadbi Samantha obznani prijateljicama da boluje od raka dojke, a Carrie je — čini se — alergična na samu pomisao braka. Scena u kojoj dobije napad tjeskobe popraćen osipom nakon isprobavanja vjenčаницe (4, 15) može se povezati s Facinom procjenom da Carrie nije »tip žene za brak« (4, 12), ali i s očudujućim početkom epizode »Plus One Is the Loneliest Number« (»Plus jedan je najusamljeniji broj«, 5, 5): »Postoji jedan dan o kojem čak i najciničnija Njujorčanka sanja čitav život... misli na to što će obući, fotografе, zdravice, sve koji slave činjenicu da je konačno pronašla... izdavača. To je zabava povodom izlaska njezine knjige« (usp. Henry, 2004, 74). Mogućnost da ženi najvažniji dan u životu bude vezan uz njezinu karijeru, a ne udaju, ipak govori mnogo u prilog tezi da *Seks i grad* zadržava njegovanje važnih emocionalnih, kako ljubavnih tako i prijateljskih veza, no da ove prve nisu nužno praćene udajom ili djecom. Carrie se u jednoj od posljednjih epizoda pita bi li pronašla način da ima dijete, da ga je uistinu htjela: »Želimo li djecu i savršene medene mjesece? Ili mislimo da bismo trebale željeti djecu i savršene medene mjesece? Kako da odvojimo ono što bismo mogle od onoga što bismo trebale? Evo zabrinjavajuće misli: ne radi se samo o pritisku okoline, čini se da to dolazi iznutra« (»Catch-38« ili »Kvaka-38«, 6, 15).¹¹

Radikalniji primjer zalaganja za prava *single* žena predstavlja epizoda »A Woman's Right to Shoes« (»Ženino pravo na cipele«, 6, 9) u kojoj Carrie ne manolice nestanu na proslavi rođenja trećeg djeteta njezine sretno udane prijateljice Kyre. Kyra joj nakon toga spočitava njezin »ekstravagantni životni stil« te odbija platiti 485 dolara za ukradene cipele, pritom predstavljajući svoj životni izbor kao jedini pravi te ga izravno suprotstavljajući Carrienom lažnom i ispraznom izboru. Za Carrie to prestaje biti pitanje novca, nego se pretvara u političko pitanje u kojem igra riječima *choose / shoes* (izabrati/cipele) označava mnogo više od običnog *shoppinga*: upravo ženino pravo da se ne uda, metaforički predočeno kroz skupi par cipela. Nakon što izračuna da je dosad potrošila 2300 dolara na slavljenje Kyrinih izbora (zaruke, svadba, tri poklona za djecu), Carrie joj šalje pozivnicu u kojoj stoji da se »udaje za... sebe« i da se lista darova nalazi u salonu Manola Blahnika: »Jedan divovski korak za mene. Jedan mali korak za sve *single* žene.«¹²

Pitanja koja si junakinje postavljaju o sebi, poput onog jesu li pretjerano opsjednute pričanjem o muškarcima, jesu li previše promiskuitetne, trebaju li željeti brak i djecu, te što je od toga njihov vlastiti izbor a što im okolina i društvo nameću, mogu se svesti na ključno pitanje serije: može li se biti »*single & fabulous*«, te koliko dugo (2, 4)? Ili su možda veze s »tim divnim, dragim dečkima« isto tako dobra stvar (4, 1)?

Međutim, ono što funkcionira kao poanta cijele serije, a prikazano je u epizodi »They Shoot Single People, Don't They« (»I samce ubijaju, zar ne?«, 2, 4), jest spoznaja da je »bolje biti sama nego se pretvarati«. A to je potvrđeno i u Carrie-nim oprostajnim riječima kako je najznačajnija veza u našem životu ipak »ona koju imamo sami sa sobom« (6, 20).

»Biram svoj izbor!« feminizam u *Seksu i gradu*

Angela McRobbie u tekstu »Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime« (»Bilješke o postfeminizmu i popularnoj kulturi: Bridget Jones i novi rodni režim«) pristaje uz tezu da postfeminizam sa svojim inzistiranjem na »slobodi i izboru« uistinu predstavlja »ponišćavanje feminizma« (2004, 3; 8). »Slavljenje mladih žena kao metafore za društvenu promjenu« podržava »denuncijaciju feminizma« koju McRobbie prepoznaje u televizijskim i drugim popularnim pripovjednim tekstovima, poput *Dnevnika Bridget Jones*, *Ally McBeal* i *Seksa i grada*, »u kojima se ženska sloboda i ambicija uzimaju zdravo za gotovo, neovisno o bilo kakvoj prošloj borbi (staromodna riječ), a svakako bez potrebe za nekim novim, svježim političkim razumijevanjem« (6).

Ako i nije teško uvidjeti da većina suvremene ženske popularne kulture funkcionira tako što automatski uzima feminizam za svoje polazište (doista, ženski časopisi poput *Cosma* i *Ellea* često se postavljaju kao da se ravnopravnost spolova podrazumijeva i da je većina bitki već dobivena), to ne mora nužno značiti da je riječ o apolitičnosti. Premda feministice drugoga vala imaju pravo smatrati da je pozivanje na slobodu i izbor politički oslabljena varijanta feminizma, odnosno »poziv ženama da budu tiho« (McRobbie, 2004, 9), postoji dovoljno razloga za tvrdnju da se otada do danas promijenila feministička »struktura osjećaja«. Sama činjenica da ženski žanrovi danas upisuju feminizam i uspjehe feminističkog pokreta u same svoje temelje možda nije dovoljna da bi ih se smjelo smatrati političnima, jer — doista — to što su junakinje zaposlene i što se ne moraju nužno udati nije osobito velika stvar, međutim, pomno čitanje *Seksa i grada* može nas uvjeriti da to nije sve. Serija ne samo da je uračunala feminizam u svoje središnje preokupacije, već uvijek iznova prikazuje načine na koje junakinje pregovaraju s feminističkim idejama, kao i njihovu zbunjenost novim ženskostima koju donosi načelo slobode i izbora trećega vala.

Dobra ilustracija osude koju feministice drugoga vala upućuju mlađoj generaciji žena (Baumgardner i Richards, 2000) ponuđena je u epizodi »Time and Punishment« (»Vrijeme i kazna«, 4, 7) kada Charlotteina odluka da napusti posao nailazi na Mirandin prijezir. Naime, Charlotte razmišlja o otkazu u galeriji jer ona i suprug Trey planiraju imati dijete, a preuređenje stana joj također oduzima mnogo vremena. Međutim, da bi sama sebi opravdala odluku smišlja dodatne razloge: osim budućeg djeteta i stana tu su još tečaj indijske kuhinje, lončarstvo, ali i volontiranje u bolnici u kojoj Trey radi da bi pomogla pri prikupljanju financijskih sredstava za podizanje novog krila namijenjenog bolesnima od AIDS-a. Priča s AIDS-om čini joj se najprihvatljivijom te stoga u telefonskoj svađi Mirandi objašnjava kako daje otkaz da bi rodila dijete i *izliječila* AIDS! Izgleda da je u vremenu u kojem

je većina žena zaposlena takvo što jedina uvjerljiva isprika za davanje otkaza. U razgovoru pak Charlotte poseže za konačnim argumentom da bi »ženski pokret sav trebao biti o izboru«, te premda Miranda nije spomenula feminizam, Charlotte osjeća krivnju i potrebu da svoju odluku što bolje opravda. Najneuvjerljivija je pak kada već pri kraju svađe u slušalicu viče »Biram svoj izbor! Biram svoj izbor!« (4, 7). Podloga feminističkih ideja očito je toliko jaka da se i u Charlotteinoj svijesti povratak na konvencionalnije ženske identitete čini regresivnim, ali devijantnim na sličan način na koji se prije gledalo na ženu želju da radi ili pak na prijestupe poput seksualnih odnosa prije ili izvan braka.

S druge pak strane, likovi se često bore i s tradicionalnijom stranom svojih identiteta koja je još uvijek bitan dio suvremenih ženskosti. U epizodi o pitanju pobačaja, u kojoj Miranda otkriva da je trudna, osuda dolazi iz suprotnoga smjera, ne iz perspektive »ženskog pokreta«, već iz tradicionalnijih ideologija koje ženu povezuju s majčinstvom (»Shoulda, Coulda, Woulda« ili »Što bi bilo kad bi bilo«, 4, 11). Čitava je epizoda strukturirana oko refrena »Bez osude!« (»No judgement!«), no na kraju su Miranda, ali i Carrie, same sebi najstroži suci. Miranda jer nije u prvi mah željela dijete te nije htjela reći Steveu da je trudna, a Carrie što je Aidanu lagala da je s 22 godine i sama pobacila. »Znaš što, mislim da mu je laknulo. Laknulo što još uvijek može misliti o meni na određeni način. Ne znam zašto sam mu lagala«, priznaje Carrie Samantha, na što joj ona odgovara: »Možda ti želiš da još uvijek misli o tebi na određeni način« (4, 11). Laganje o abortusu i sintagma »na određeni način« otkrivaju da Carrie smatra da ju je ta odluka stigmatizirala kao amoralnu osobu zato što nije koristila zaštitu, nije rekla muškarcu, ali i stoga što je uopće donijela odluku da pobaci.

Pitanje morala i nemorala u seriji nije rijetka pojava, no Samantha je zadnja od koje bi gledatelji očekivali moralne ograde. Ipak, u epizodi »Cover Girl« (»Djevojka s naslovnice«, 5, 4) Carrie naleti na Samanthu kako u svome uredu oralno zadovoljava službenika World Wide Expressa, nakon čega šokirano pobjegne. Samantha optužuje Carrie da ju je osudila, što ova isprva niječe, ali potom priznaje da obrnuta situacija ne bi bila moguća jer ona »takvo što nikada ne bi napravila«. Premda Samantha patetično proklamira svoj politički program: »Neću dopustiti da me osuđuješ ni ti ni društvo! Nosit ću što god hoću i pušiti kome god hoću dokle god budem mogla disati i klečati«, iz nastavka je jasno da i ona samu sebe poprilično osuđuje, te da iza njezine seksualne otvorenosti još uvijek stoji bauk dvostrukog standarda, s nizom pitanja i sumnji oko toga što se jednoj ženi pristoji, a što ne. Serija na taj način kroz Samanthu kao najpromiskuitetniji i seksualno najoslobođeniji lik problematizira mogućnost neobaveznog seksa, odnosno seksa bez posljedica.

Premda su ovo samo neki od mnogobrojnih primjera koji bi trebali pokazati da *Seks i grad* politički razmišlja o feminističkim idejama, epizoda »Critical Condition« na sažet način predstavlja najvažnija proturječja suvremenih ženskosti (»Kritično stanje«, 5, 6). Serija će u kasnijim epizodama obraditi mnogo »ozbiljnih« problema poput usvajanja djeteta ili odluke da se nema djece, preseljenja u obiteljsku kuću

ili smrtonosne bolesti, no ovdje su baš svi motivi vezani uz središnje pitanje što su to ozbiljni, a što trivijalni problemi. Ili, drugačije postavljeno, trebamo li seriju o samohranjoj majci i ženi oboljeloj od raka dojke ili o tome što bivši dečki misle o nama i vibratorima? Sukob je ovdje organiziran oko Mirandinih ozbiljnih problema s djetetom koje ne želi prestati plakati s jedne strane, te Samantha žvotnoga stila obilježenog odlaskom frizeru i u kozmetički salon na depilaciju nogu, bikini zone i čupanje obrva s druge strane. Dok Miranda nema vremena ni za spavanje ni za pranje kose, Samantha svoje slobodno vrijeme može posvetiti šišanju i zamjeni pokvarenog vibratora. Mirandini su problemi, dakle, prikazani kao ozbiljni i životno važni, a Samantha kao trivijalni i frivolni, slično kao u spomenutoj epizodi s ukradenim manolicama. Ostatak epizode posvećen je Carrienoj muči da sazna što njezin bivši dečko Aidan doista misli o njoj i koliko joj zamjera zbog prekida, te Charlotteinu pokušaju da ostavi dobar dojam na zgodnog odvjetnika koji vodi njezinu brakorazvodnu parnicu. Iako se i ova epizoda uglavnom bavi problemom izbora, kako Miranda da ima dijete, tako Samantha da ima mnogo vremena za svoje potrebe, spretnim se povezivanjem motiva postiže snažan dojam da nijedan od spomenutih problema nije trivijalan, već da se svi tiču poželjnih ženskih identiteta. Pitanja kako biti dobra majka i susjeda (Miranda), kako biti dobra supruga, pa i bivša (Charlotte), kako biti dobra djevojka, pa i bivša (Carrie), te kako biti dobra prijateljica (Samantha), sve su samo ne ne-ozbiljna. Činjenica da žene stalno misle da moraju biti bolje nego što jesu ili da su nedorasle savršenim standardima medijskih superžena jedan je problem koji epizoda otvara, a drugi se tiče lažne opreke ozbiljno-trivijalno koja se ukida kada Samantha novi vibrator ponovno osposobljava pokvarenu vibrirajuću stolicu Mirandina sinčića. Ta začudna i komična kombinacija vibratoru daje novu funkciju, uz onu koja je jasna pri prvom površnom pogledu na seriju, a tiče se ženske kontrole nad vlastitom seksualnošću.

Pitanje je bi li ovi argumenti bili dovoljno dobri Angeli McRobbie koja tvrdi da je riječ o feminizmu bez politike, odnosno »feminizmu bez moći«, kako tzv. *girlie* feminizam opisuju Jennifer Baumgardner i Amy Richards, mlade aktivistice i autorice knjige o politici trećeg vala *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future* (2000, 161). Premda i same djelomično kritične prema nepovijesnom pristupu »laganog«, ružičastog feminizma (139), tvrde da »feministička transformacija dolazi iz političke teorije i iz kulturnog samopouzdanja« (165), odnosno da »u stvarnosti feminizam želi da budete ono što jeste — ali s političkom sviješću« (56-57). Njihova trećevalna definicija feminizma kao njegovo važno svojstvo ističe da »feminizam znači da žene imaju pravo na dovoljno informacija radi donošenja obaviještenih odluka o vlastitim životima« (56). Ističu, međutim, da »*girlie*« feministicama politika nije potrebna u tolikoj mjeri jer su većim dijelom »bijeale, hetero, rade izvan doma te pripadaju potrošačkoj klasi« (138), to jest, privilegirane su, poput junakinje *Seksa i grada*.

U tom se smislu seriji može uputiti niz važnih prigovora koji svi uključuju problematiku političke korektnosti: zašto baš privilegirane, bijele i heteroseksualne žene? Koliko je seksu-



Seks i grad

alnost prikazana u seriji radikalna, a koliko se predrasuda i tabua još skriva u ormaru? Kakve su reprezentacije manjina u seriji: što je crncima, kakav je odnos prema gayevima i lezbijkama? Osobito, koliko su epizode koje dotiču problem biseksualnosti i transseksualnosti konzervativne?¹³ Dio se odgovora može potražiti u jednostavnoj činjenici da je riječ o televizijskoj seriji koja je morala i sama pristati na izbor, baviti se nekim stvarima, a nekim ne. Naime, privilegiranaost junakinja gotovo da je preduvjet za stvaranje fikcionalnoga svijeta serije koja želi govoriti o seksu i vezama u velegradu. Upravo kastinski sistem, o kojem govori istoimena epizoda (2, 10), likovima omogućuje tako širok raspon izbora ženskih identiteta, pa makar ograničen bojom kože i spolnim opredjeljenjem. Drugi dio odgovora povezan je s kompleksnim problemom političke korektnosti. Riječ je, barem dijelom, o humorističnoj seriji, televizijskom žanru koji počiva na pojednostavljivanju i karikaturalnosti, te se ne smije zaboraviti da imamo posla s fikcionalnim pripovjednim tekstom koji ne gledamo ili »ne čitamo zbog potrebe za politički korektnim iskustvom« (prema Glover i Kaplan, 225).¹⁴ Čini se da je u slučaju u kojem se rasprava vodi oko nekih drugih ženskih žanrova, poput ženskih časopisa, mnogo primjerenije inzistirati na političkoj korektnosti, no, isto tako, prethodni su primjeri imali za cilj pokazati da *Seks i grad*, unutar granica vlastita izbora, taj posao obavlja dosta dobro.

Međutim, da se vratimo na problem odnosa feminizma i *Seksa i grada*, prema Baumgardner i Richards, »mnoge feministice danas moraju jednako opravdavati činjenicu da su *single* kao i onu da su udane« (39). Kritičarke serije protive se ideji da su reprezentacije *single* žena još uvijek nedovoljno poželjne, a iščitavaju je iz zadnje epizode u kojoj sve junakinje nalaze sreću u vezi ili braku, no, s druge strane, kako bi gledateljice upućene u konvencije žanra uopće podnijele pomisao na nesretan kraj, ili na mogućnost da Carrie završi s Petrovskim, a ne s Facom. U proučavanju ženskih žanrova i kritici popularnih formi često se zanemaruje važnost ljubavi i žudnje. Isto tako, »briga za alkemiju srca i tijela nikada nije bila područje oslobodilačkih pokreta« poput feminizma (Baumgardner i Richards, 42), koji je — koliko god to politički nekorektno zvučalo — i dalje samo jedan od diskurza koji sudjeluju u borbi oko značenja riječi »žena«. Kada Carrie tijekom prekida s Petrovskim u posljednjoj epizodi poku-

šava biti jasna oko toga kakvom se vidi i kakvu vezu traži, nije slučajno u pitanju pohvala ljubavi: »Ja sam netko tko traži ljubav. Pravu ljubav. Smiješnu, neprikladnu, sveobuhvatnu, ne-možemo-živjeti-jedno-bez-drugoga ljubav« (6, 20). U trenutku kad smo suočeni s problemom ljubavi u seriji, ali jednako tako i ljubavi *prema* seriji, odnosno pitanjem gledateljskog užitka u *Seksu i gradu*, teško se držati teorijskih objašnjenja. Kako kaže teoretičarka žanra sapunice Len Ang, analizirajući pisma obožavatelja *Dallasa* koji su joj pokušali objasniti zašto im se serija sviđa, »čini se da užitek *Dallasa* izmiče racionalnoj svijesti autora pisama«, jednako kao što je »svaki teorijski pogled na užitek po definiciji nedovoljan« (1985, 85).

Zaključak: seks, grad i politika

Problematika političke korektnosti vraća raspravu na početni primjer ženske političke partije trača u drugoj epizodi treće sezone, znakovito naslovljenoj »Politički erektno« (»Politically Erect«, 3, 2). Središnje pitanje koje Carrie postavlja u svojoj kolumni, potaknuta raspravom za vrijeme ručka, ključno je za ovu problematiku: »Može li biti seksa bez politike?« Već i sam zaplet epizode svjedoči da je neki oblik politike, temeljen na odnosima moći, svojstven svakoj vezi. Miranda tako u nedostatku drugih kandidata izabire Stevea za stalnoga partnera, no prije toga sastavlja mentalni popis njegovih dobrih i loših strana (»Glupi vicevi: protiv. Slatka guza: za«); Charlotte organizira zabavu na koju svaka žena mora dovesti muškarca za kojeg nije zainteresirana u nadi da će se naći netko tko će baš nju izabrati za svoju suprugu; Samantha hoda s »malim čovjekom« (politički korektan termin »*little person*«) te se suočava sa svojim predrasudama; a Carrie se upleće u problem moći, dominacije i poniženja u seksu kada njezin dečko političar od nje traži da se pomokri po njemu. No, pitanje političnosti u ovoj epizodi nadilazi pitanje moći u vezi upravo kada Bill, kandidat za gradskog kontrolora, ostavlja Carrie jer organizatori njegove kampanje smatraju da veza s autoricom kolumne o seksu nije mudar politički potez, nego čak »moralno upitan«. Kolumna je »duhovita i pametna, ali ima puno seksa«, na što Carrie šokirano odgovara: »Ja možda pišem o seksu, ali ti voliš da ljudi pišaju po tebi!«, ali Bill joj nudi samo jedno licemjerno: »Da, ali nitko ne zna za to« (3, 2).

Billovo razlikovanje privatnog i javnog morala podučava Carrie političkoj moći, čini je svjesnom da i ona posjeduje javnu moć u obliku novinske kolumne koja će vrlo vjerojatno doprijeti do mnogo više ljudi nego glasački listić s njegovim imenom: »I odlučila sam onda i ondje da bi moj najhrabriji politički čin bio reći istinu. Naravno, nisam upotrijebila njegovo pravo ime. Tako je bilo puno političnije.« Njegovu opreku između privatnog i javnog Carrie djelomično poštuje tako što mu ne spominje ime, ali osobno pretvara u političko — baš kao u feminističkom sloganu — tako što svoj privatni problem koji bi mogao ostati zatvoren u četiri zida njezine kupaonice predstavlja kao anonimni, općeniti problem koji bi mogla imati svaka žena. Carrie u ovoj epizodi shvaća političku moć medija i svoje uloge u njoj, no nije riječ o jednokratnoj spoznaji. Premda većina drugih epizoda ne spominje izravno riječ »politika«, njezina kolumna i nje-

zini razgovori s prijateljicama momenti su koji daju politički naboj čitavoj seriji.

Prisjetimo se da savjetodavne rubrike ženskih časopisa, poput *Jackie* koji je analizirala Angela McRobbie, najčešće navode čitateljice da svoje probleme riješe unutar veze zane-marujući u potpunosti širi društveni kontekst: »Sam je problem ukorijenjen i shvaćen u okvirima osobnoga čak kada se radi o nečemu što muči mnogo djevojaka« (2000, 94). Sve to McRobbie vodi zaključku da »uskost svijeta *Jackie* i njegov fokus na pojedinačnu djevojku i njezine vlastite probleme označuje uskost ženske uloge općenito i najavljuje njezinu kasniju izolaciju u domu« (101). Problemi u *Seksu i gradu* ipak nisu samo pojedinačni jer je svaka epizoda strukturirana tako da se jedan motiv provlači kroz priču svake od četiriju junakinja. Dakle, koliko god one različite bile, a svaka predstavlja jedan mogući ženski identitet, dijele slične probleme koji onda kroz njihove razgovore i Carrien komentar u *offu* postaju opći, zajednički ženski problemi. To je i glavna funkcija kazivačice u seriji, Carrien *voice over* služi tome da se povežu različite linije radnje i tako ukaže na njihove bitne sličnosti. (Sve)znanje kazivačice o dogodovštinama njezinih prijateljica može se opravdati činjenicom da se međusobno stalno čuju telefonom, nalaze na ručku ili koktelima, gdje razmjenjuju iskustva.

Međutim, ono što je daleko najznačajnije jest svakako Carrien kolumna u kojoj se stalno zbiva pomak iz privatnog u javno, iz osobnog u političko, baš kao u epizodi s Billom Kelleyjem. Kao autorica novinske kolumne Carrie pojedinačna iskustva svojih prijateljica apstrahira i uopćava, iz njihovih pitanja o tome što napraviti da izađu na kraj sa svojim vezama Carrie izvlači ono zajedničko da bi ih prekinjila u zapitanost nad ženskim identitetima uopće. Naime, svaka epizoda obrađuje specifičan problem (neki su bili spomenuti, poput pobačaja, romantike, braka, djece i sl.) prvo kroz četiri paralelna narativa, a zatim se njime bavi na metarazini, komentarima radnje kroz diskurz kazivačice i kolumnističkim komentarom samoga problema. Pristup problemu kroz kolumnu može se pak redovito tumačiti kao pregovaranje s, ali i teoretiziranje o definicijama suvremenih ženskosti. Ako ženska prijateljstva, male kružoke formirane oko rituala tračanja i ispijanja kave ili koktela Cosmopolitan, razumijemo kao privatnu sferu, a medije poput ženskih časopisa ili *New York Stara*, u kojem Carrie objavljuje, kao javnu sferu, njezina kolumna predstavlja komunikaciju između dviju sfera. Put od privatnoga kružoka preko kolumne do javne sfere put je iz osobnog u političko, iz potrošnje u proizvodnju, iz pasivnosti i konformizma u kreativnost. Taj je put također ovisan o prijateljskoj podršci koja stalno podsjeća junakinje da nisu same sa svojim problemima, ne samo u smislu da će im prijateljice pomoći da ih prebrode, nego i da je riječ o općenitije ženskim problemima. *Seks i grad* stoga predstavlja suprotnost svijetu »romantičnog individualizma« crtanih ljubavnih romana iz časopisa *Jackie* gdje se »djevojka mora boriti da bi dobila i zadržala svog muškarca« i »*nikada* ne smije vjerovati drugoj ženi osim ako je stara i 'odvratna'« (2000, 85). Ženska podrška u *Seksu i gradu* doista je najpozitivnije obilježje serije, što se osobito dobro vidi u teškim situacijama poput smrti Mirandine majke, njezine

odluke da rodi dijete, Charlotteina spontanog pobačaja i Samantha borbe s rakom dojke. »Možda jedna drugoj možemo biti srodne duše«, kaže Charlotte, »a onda bi muškarci mogli biti ti divni, dragi dečki s kojima se možemo zabavljati« (4, 1).

Baš kao što unutar svijeta djela Carriena kolumna ima javnu recepciju, *Seks i grad* kao popularnokulturni proizvod kroz reprezentacije koje nudi ulazi u raspravu o definicijama ženskosti te upravo kroz prikaz mogućih ženskih identiteta presudno utječe na njihovo formiranje s onu stranu teksta, u življenoj kulturi. Da je taj utjecaj politički nabijen, nije samo nužna posljedica uzimanja feminizma zdravo za gotovo, nego je upravo neizbježan rezultat samog *formalnog* načina funkcioniranja serije. Upravo je umjetnički *postupak* korištenja umetnutog žanra kolumne, tog ženskog žanra u ženskom žanru, u svrhu komentiranja i uopćavanja različitih linija radnje, zaslužen za snažniju političnost serije. Kroz probleme izložene u Carrienoj kolumni *Seks i grad* pruža sliku ženskih identiteta kao »patchworka«, njihove proturječnosti i »dramatične 'nefiksiranosti'« — kako McRobbie tvrdi u tekstu o mladim Britankama 1980-ih i početkom 1990-ih (2001, 202). Taj je identitet sašiven, kao i onaj Štefice Cvek, iz frivolnih i ozbiljnih djelića, iz potrošačke i popularne kulture te naslijeđa drugog vala feminizma, a baš kao i u romanu Dubravke Ugrešić, pisaca i šivača mašina, ili u našem slu-

čaju Carriein kompjutor i njezine odjevne kombinacije, mogu reprezentirati i ono »trivijalno« poput ljubica, šivanja prema krojnom arku, kupovine na buvljaku, ali i ono »elitno« kao što su visoka književnost i visoka moda.

Serijski tako uprizoruje jedan od najvažnijih političkih problema feminizma danas, svakako važnijeg od stranačke politike gradskoga kontrolora: kako pomiriti »ozbiljne« i »trivijalne« probleme, te koliko su ovi drugi uistinu trivijalni? Barijera postavljena između ženske popularne kulture i feminističke politike, odnosno između ženskih žanrova i feminizma, ponekad manje, a ponekad više vidljiva, stroj je za proizvodnju krivnje zbog naših osobnih izbora, ali i zbog naših gledateljskih preferencija. Premda *Seks i grad* na promišljen način spaja najbolje od obaju svjetova, vibrator i depilaciju bikini zone s pravom na pobačaj, tračanje muškaraca s političkom kolumnom — istina, unutar vlastitih bijelih, heteroseksualnih i privilegiranih granica — upravo ga okoštali feminizam ne želi pustiti preko svoje politički korektne barijere. U političkom pokušaju da oslabi kategoričnost opreke između ženskih žanrova i feminizma, *Seks i grad* je, oslanjajući se na presudno potrebnu dozu ironije, velikim dijelom definirao strukturu osjećaja današnjice, a dokle god feminizam s naporom prihvaća žene koje se deklariraju kao obožavateljice serije ali i feministice, bit će politički staromodan.

Bilješke

- 1 Pri citiranju iz serije u zagradi se prvo navodi redni broj sezone, a zatim epizode u sezoni.
- 2 Kada je riječ o sapunicama, primjerice, najčešće se navodi da se njihova forma poklapa s »ritmovima ženskoga rada u domu« (Modleski, prema Kuhn, 147) jer podržava diskontinuirano i dekoncentrirano gledanje, no Tania Modleski ide čak tako daleko da ih uspoređuje s »feminističkom estetikom« ženskoga pisma koje se obraća »decentriranom subjektu« te u tome vidi »konstrukciju ženskih subjektivnih pozicija koje prevladavaju patrijarhalne moduse subjektivnosti« (prema Kuhn, 147).
- 3 Što se sadržaja tiče, stvar je mnogo jednostavnija, jer sapunice i melodrame u prvi plan stavljaju privatnu sferu, te tako inzistiraju na tradicionalno shvaćenim »ženskim« vještinama u rješavanju osobnih i obiteljskih kriza« (prema Kuhn, 147).
- 4 Roman *Štefica Cvek u raljama života* objavljen je 1981, a Rajko Grlić režirao je filmsku verziju 1984. Usporedbe radi, *Dnevnik Bridget Jones* prvi je put objavljen 1996.
- 5 Isti primjer prije Cullera koristi Antony Easthope, a riječ je o analizi britanskih policijskih serija: »Primjerice, kolegij 'Popularna kultura' na Open Universityju u Velikoj Britaniji, koji je od 1982. do 1985. polazio oko pet tisuća ljudi, obuhvaćao je nastavnu jedinicu 'Televizijske policijske serije te red i zakon' u kojoj se analizirao razvoj policijskih serija u uvjetima promjenjivih društveno-političkih odnosa: 'Dixon of Dock Green' usredotočuje se na pokroviteljski očinski lik koji podrobno poznaje radničku četvrt kojom ophodi. Jačanjem države blagostanja početkom 1960-ih klasi su problemi postali brigom društva — sukladno tome, nova serija *Z Cars* prikazuje uniformirane policajce s ophodnim vozilima kako svoj posao obavljaju profesionalno, ali s određenim odmakom od zajednice kojoj služe. U Velikoj Britaniji poslije 1960-ih dolazi do krize hegemonije, i država se, u nemoći da lako zadobije pristanak, morala naoružati protiv oporbe borbe-

- nih sindikalista, 'terorista' i IRA-e. Ovaj agresivnije mobilizirani stupanj hegemonije odrazio se i u primjerima policijskoga žanra kao što su *Sweeney* i *Professionals* u kojima se policajci u civilu s jednakom nasilnošću obično bore protiv neke terorističke organizacije« (Culler, 62; usp. Easthope, 1991, 109).
- 6 Prijevod je modificiran za potrebe ovoga teksta, naime, »representati-on« prevodim kao »reprezentacija«, a ne »prikaz«.
- 7 Prikladan termin za takve pojave jest svakako »struktura osjećaja« Raymonda Williama. »Struktura osjećaja« nekog društva nije izravno dostupna njegovim istraživačima stoga što je takvo »bitno poznavanje općeg ustroja moguće isključivo u našem prostoru i našem vremenu«. Riječ je o »osobitom osjećaju života, osobitom zajedništvu iskustva o kojem gotovo da i nije potrebno govoriti« (1965, 64-65), a koji je specifičan za svaku novu generaciju. Stoga bi se moglo reći da se struktura osjećaja promijenila od 1950-ih do danas.
- 8 O vezi HBO-a i *Seksa i grada* usp. knjigu *Reading Sex and the City* urednica Kim Akass i Janet McCabe, osobito uvod i poglavlje »Sexuality in the City« autorice Mandy Merck (2004).
- 9 Treba priznati da se autorica u nastavku teksta nada da će do kraja serije junakinje postati zrelijima. Međutim, pomalo je ironično da se takav tekst objavljuje u *Cosmu*, koji je također na prvi pogled upravo *Biblija* za žene kojima su »haute couture moda i pret-a-porter muškarci posve pomračili druge teme«. Pažljivo gledanje serije, ali i čitanje *Cosma*, ukazat će nam na mnoštvo kontradikcija kojima su označeni suvremeni ženski identiteti.
- 10 Lynn Peril skovala je termin »pink think« ili »ružičasto mišljenje« da bi obuhvatila onaj skup stavova i ideja koji se očitovao u američkoj popularnoj kulturi od 1940-ih do 1970-ih godina, a koji ženu smješta u prostor doma kao suprugu i majku. Radi se zapravo o nizu reklama, igraćaka, ljubavnih romana, priručnika, knjiga za samopomoć, odjevnih predmeta i drugih proizvoda popularne kulture koji čvrsto podu-

piru sliku nježne, meke i brižne žene koja »loše vozi, boji se miševa i zmija, obožava djecu i male pse, neumorno visi na telefonu i nespo- sobna je čuvati tajne« (2002, 7-8).

11 Citat je dio Carriene kolumne čija je ključna sljedeća rečenica teško prevodiva: »Why are we 'should-ing' all over ourselves?« (6, 15).

12 Bilo bi zanimljivo čuti komentare svih onih kritičarki i kritičara koji seriji spočitavaju prikaz nemogućnosti žene da završi sama, bez muš- karca. Ovaj dosta ekstrem primjer ponovno ironično balansira na granici trivijalnosti i frivolnosti: zar su cipele doista jedina alternativa braku? Daljnja će analiza pokušati pokazati da postoji alternativa u snažnim ženskim prijateljstvima kao najjačem adutu serije.

13 Većina je takvih i sličnih pitanja već postavljena u zborniku *Reading Sex and the City*, osobito u tekstovima »Orgasms and Empowerment: Sex and the City and the Third Wave Feminism« Astrid Henry, »Sister Carrie Meets Carrie Bradshaw: Exploring Progress, Politics and the Single Woman in Sex and the City and Beyond« Ashley Nelson i »Sex and the Citizen in Sex and the City's New York« Susan Zieger. Dok su neki tekstovi kritični, neki su pohvalni, a čini se da bi rasprava o političkoj korektnosti raznih reprezentacija u seriji mogla potrajati.

14 Pitanje je li politički korektno nužno i »realistično« prelazi okvire ovoga teksta, no bilo bi poticajno razmisliti o tome bi li uz takva stro- ga, gotovo socrealistička ograničenja uopće bilo *priče*? U vezi sa slič- nim problemima u feminističkoj književnoj kritici, usp. Toril Moi, 2002.

Literatura

Kim Akass & Janet McCabe (ur.), 2004, *Reading Sex and the City*, London & New York: I. B. Tauris

Ien Ang, 1985, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodrama- tic Imagination*, London & New York: Routledge

Jennifer Baumgardner & Amy Richards, 2000, *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus & Giroux

Charlotte Brunsdon, 1999, »Pedagogies of the Feminine: Femi- nist Teaching and Women's Genres«, u *Feminism and Cultural Studies*, ur. Morag Shiach, Oxford & New York: Oxford University Press

Charlotte Brunsdon, 2000, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford: Oxford University Press

Candace Bushnell, 2002, *Sex and the City*, London: Abacus

Jonathan Culler, 2001, *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, Za- greb: AGM

Dean Duda, 2002, *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Za- greb: AGM

Antony Easthope, 1991, *Literary into Cultural Studies*, London & New York: Routledge

David Glover & Cora Kaplan, 1992, »Guns in the House of Cul- ture? Crime Fiction and the Politics of Popular«, u: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treic- hler, New York & London: Routledge

Stuart Hall, 2001, »Kulturalni studiji i njihovo teorijsko naslje- de«, *Quorum*, 1.

Astrid Henry, 2004, »Orgasms and Empowerment: Sex and the City and the Third Wave Feminism«, u: Akass & McCabe, ur.

Richard Johnson, 2001, »Što su uopće kulturalni studiji?«, *Quo- rum*, 3.

Blanka Jurak, 2003, »Zašto ne volim Carrie & company«, *Co- smopolitan*, listopad.

Anette Kuhn, 1997, »Women's Genres«, u: *Feminist Television Criticism*, ur. Charlotte Brunsdon, Julie D'Acci i Lynn Spigel, Oxford: Clarendon Press

Mandy Merck, 2004, »Sexuality in the City«, u: Akass & McCa- be, ur.

Angela McRobbie, 2000, *Feminism and Youth Culture*, London: Macmillan

Angela McRobbie, 2001, »Zašuti i pleši: kultura mladih i mijene modusa ženskosti«, *Quorum*, 2.

Angela McRobbie, 2004, »Notes on Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime«, u: *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*, ur. Anita Harris, New York: Routledge

Silvana Mendišić, 2002, »Pismo urednice«, *Cosmopolitan*, lipanj.

Toril Moi, 2002, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory (Second Edition)*, London & New York: Routledge

Ashley Nelson, 2004, »Sister Carrie Meets Carrie Bradshaw: Ex- ploring Progress, Politics and the Single Woman in Sex and the City and Beyond«, u: Akass & McCabe, ur.

Lynn Peril, 2002, *Pink Think. Becoming a Woman in Many Une- asy Lessons*, New York & London: W. W. Norton

Janice Radway, 2004, »Pisanje 'Čitanja romance'«, *K*, 3.

Dubravka Ugrešić, 2001, *Štefica Cvek u raljama života*, Zagreb — Beograd: Konzor — Samizdat B92

Dave Weich, 1999, »Helen Fielding Is Not Bridget Jones«, <http://www.powells.com/authors/fielding.html> (učitano 24. 5. 2006)

Raymond Williams, 1965, *The Long Revolution*, Harmond- sworth: Penguin

Women's Studies Group, Centre for Contemporary Cultural Stu- dies, University of Birmingham, 1978, *Women Take Issue: As- pects of Women's Subordination*, London: Hutchinson

Susan Zieger, 2004, »Sex and the Citizen in Sex and the City's New York«, u: Akass & McCabe, ur.

Tonči Valentić

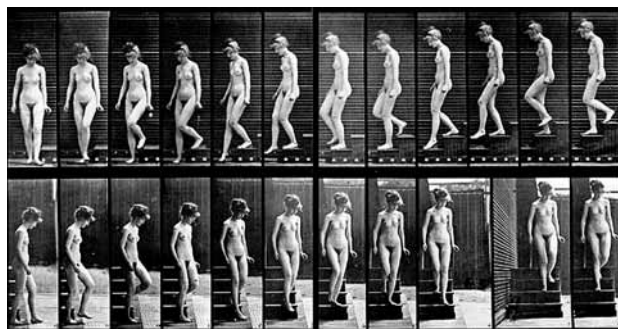
Seksualnost i transgresija: subverzivna moć pornografskih filmova

Uvod

Seksualnost i film neodvojivi su od samih početaka filmske industrije. Iako se na prvi pogled čini da je razvoj pornografije vezan za sredinu 70-tih godina 20. stoljeća, kada dolazi do prve komercijalne proizvodnje i distribucije pornografskih filmova, više ili manje slobodne prikaze spolnoga čina nalazimo već u ranim fazama kinematografije, doduše najčešće u obliku lascivnih scena u kojima se tek metaforično sugerira spolni čin. Ono što će u drugoj polovici 20. stoljeća postati jednom od najprofitabilnijih industrija oduvijek je na neki način bilo prisutno u formatu filmskog zapisa, najčešće sakrivenog od javne distribucije ili oklaštreno moćnim cenzorskim škarama. Nedvojbeno je da vizualne reprezentacije seksualnosti imaju snažan transgresivni potencijal, kao što je nedvojbeno da je izum filma razvio pornografsku industriju do neslučenih granica. U ovom tekstu pozabavit ću se odnosom između vizualnog prikaza seksualnosti i transgresije na primjeru filma kao karakterističnog modernog fenomena. Osnovna je namjera ispitati na koji način pornografski filmovi stvaraju drugačiju percepciju seksualnosti od one koja je dotad bila prisutna u povijesti u obliku književnih zapisa, crteža i fotografije te da li se s pojavom filma ujedno promijenio i diskurs o seksualnosti kakvog poznajemo od kraja 18. stoljeća. U prvom dijelu naglasak će biti upravo na različitim diskursima o seksualnosti koje je proizvela ideologija prosvjetiteljstva i na tehnikama koje su primjenjivane u diskurzivnoj proizvodnji subjekata. U drugom dijelu razmotrit ću važnost filma i slike kao medijatora u procesima vizualne konstrukcije seksualnosti. U trećem dijelu ovog teksta, koristeći klasična i suvremena shvaćanja pojma seksualnosti, detaljnije ću se pozabaviti pornofilmovima i istražiti zbog čega imaju snažniji transgresivni potencijal od klasičnih prikaza poput romana ili fotografije. O pornografiji kao mediju te o diskursima o seksualnosti postoji golema literatura. No o transgresivnom potencijalu toga žanra dosad se nije ozbiljno govorilo.

Izum pornografije i seksualnost kao transgresija

Iako su seksualnost i pripovijest o njoj postojali još od najranijih razdoblja ljudske povijesti, pornografija se razvila tek u kasnijim civilizacijskim fazama. Kao zasebna književna praksa i svojevrsna kategorija znanja, ona se pojavila u ranoj fazi europske moderne te je bila obilježena različitim diskursima koji su je oblikovali od razdoblja renesanse do danas. Pojava



Seksualnost u ranom filmu: Eadweard Muybridge, *Studije pokreta: Silazak niza stubište i okretanje* (1884-87)

slika ili romana koji su eksplicitno prikazivali različite seksualne prakse u početku je bila povezana s novim shvaćanjem odnosa privatne i javne sfere te slobodnijeg shvaćanja ljudske seksualnosti, dotad zabranjene ili uglavnom nepoželjne u razdoblju srednjega vijeka. Istovremeno, ona je postajala dijelom strategija nadzora i umrežena u složen sklop odnosa znanja i moći, o čemu je ekstenzivno pisao Michel Foucault. Atraktivna moć pornografije stoga je zarana bila povezana u prvome redu s prekoračenjem društveno postavljene granice pristojnog i opscenog, poželjnog i nepoželjnog, pitomog i divljeg, bezazlenog i opasnog. Transgresija, odnosno prekoračenje tih granica oduvijek je predstavljalo neku vrstu užitka inherentnog užitku nastalom konzumiranju pornoliterature ili slika: transgresija granice sama po sebi predstavlja nasladu upravo zbog činjenice prijestupa, prelazanja socijalno fiksirane crte koja razdvaja individualna htijenja i društvene norme. O tome je najbolje stranice posvetila upravo psihoanaliza. U tom smislu, pornografija je moderni izum, odnosno posljedica ideologije prosvjetiteljstva koja je ustoličila racionalnost, slobodu i jednakost kao najvažnije ciljeve ljudskoga napretka. Kao što primjećuje Lynn Hunt, u modernom iskorištavanju seksa pornografija je jedno od najvažnijih sredstava koju koriste užitak i moć u svrhu osnaženja i međusobnog prožimanja. Prema Foucaultu, 18. je stoljeće po tom pitanju jedno od najvažnijih razdoblja stoga što upravo tada pornografija postaje distinktivno moderna praksa i »procedura kazivanja istine o seksu koju su institucije crkve i države dotad navodno potiskivale« (Hunt, 1992: 87). Iz današnje se perspektive čini da Foucaultovu konceptu »arheologije« i diskursu o seksualnosti razvijenom u trošveščanoj *Povijesti seksualnosti* manjka epistemološke snage

te da je pripadajuća metodologija tako shvaćene »sociologije znanja« ponekad opravdano bila predmetom kritike određenog broja autora.

Libertinska je ideologija primijenila neke od prosvjetiteljskih ideala na područje seksualnosti, poput vjere u razum i stava da je prirodno pravo ljudi da seksualne slobode smatraju njihovim vlastitim slobodama kao slobodama pojedinaca u društvu. Stoga nije slučajno da su Sadeovi romani često smatrani suvremenim filozofskim traktatima; socijalna povijest pornografije nipošto ne bi smjela zaboraviti upravo tu činjenicu. U njegovim romanima nastaje radikalno nov pojam seksualnosti, povezane kako sa stvaranjem nove vizije društvene promjene tako i s rađanjem nove moći povezane sa strategijama nadzora i nametanjem granica žudećem subjektu. S obzirom da je pornografska literatura često dovođena u vezu s libertinskim naslijeđem te s obzirom da je Sade u svojim djelima opisao praktički sve što moderna pornografija može zamisliti (ali ne nužno i prikazati), analize koje su se bavile odnosom moći i diskursa koji oblikuje i ograničava seksualne prakse neizbježno su se fokusirale na njegov opus. Kad je o seksualnoj transgresiji riječ, zapaža se izvjesna proturječnost između sadeovskog »seksualnog libertinizma« te novootkrivenog, modernog iskustva nepriopćivosti nastalog kao rezultat novog medija unutra sfere intimnih odnosa, svojevrsnog kodiranja strastvene ljubavi, o čemu govori Luhmann u svojoj studiji (1986). Proces civilizacije — da se poslužimo nazivom Eliasove knjige — pokazuje nam kako su postupno različiti diskursi o seksualnosti zamijenili samu seksualnost te kako je nastajanje vlastita identiteta kroz seksualnost postalo obilježje modernog subjekta. Kao što su mnogi autori već primijetili, pornografija je postala alter ego moderne.

John Jervis u svojoj inspirativnoj knjizi *Prekoračenje moderne* (1999) opravdano tvrdi kako seksualnost često uključuje nasilje i kršenje zakona, te da je, shodno tome, seksualno uzbuđenje usko povezano s transgresijom. Rastvaranje svijeta, koje uključuje fantazije što otvaraju različite mogućnosti poticanja i zadovoljenja želja, izvorno je moderni fenomen i označava trenutak nastanka modernoga jastva. Stoga je i moderna individualnost također strukturirana kao transgresija. Tri su temeljna izvora moderne seksualnosti: »proces civilizacije«, »panoptički nadzor« i »unutarnji svijet«. Jervis smatra da je pornografija kao kulturni proizvod usko povezana s modernom te da je »glavna fantazija pornografije fantazija o apsolutnoj moći seksa, seksa kao snage koja nadilazi i ruši sve zapreke i granice« (1999: 165). Neke od njezinih osnovnih obilježja jesu fasciniranost zabranom, moć fantazije da mijenja stvarnost te seksualno nasilje. Pornografska je mašta stoga vrlo snažno oruđe transgresije: seksualni imaginarij nema stvarnih granica i uspijeva mu stvoriti carstvo apsolutne fascinacije zabranjenim. No, to je istodobno i razlog zbog čega su diskursi o seksualnosti tako uspješni u stvaranju polja moći. Kao što kaže Judith Butler, seksualnost se shvaća kao »diskurzivno proizvedena i strogo kontrolirana mreža užitaka i tjelesnih razmjena, nastala kao rezultat zabrana i sankcija koje doslovce oblikuju i usmjeravaju užitak i uzbuđenje« (1992: 351). Štoviše, nijedno ljudsko biće ne smatra se ljudskim ako u cijelosti nije obilježeno seksualno-

šću i spolnošću. Transgresivni potencijal predstavlja tjelesnu granicu upravo zato jer seks predstavlja podređenost tijelu i njegovim zahtjevima, žudnjama i potrebama te ga time podvrgava diskurzivnom polju u kojem je ono već unaprijed upisano.

Vratimo li se ponovno na pitanje s početka ovog teksta — proizvode li moderne strategije vizualne reprezentacije različitu percepciju seksualnosti od one koja je do sada postojala u povijesti — morali bismo se osvrnuti na jednu bitnu karakteristiku pornografije kao zasebnoga književnog žanra. U knjizi *Izum pornografije: opscenost i nastanak moderne, 1500-1800* Lynn Hunt (1996) propituje predstavljanje pornografije u njezinoj višestoljetnoj povijesti. Ona se bavi pornografijom kao književnim proizvodom, ali i kao političkom i društvenom kritikom, tvrdeći da nipošto ne treba zanemariti upravo socijalnu povijest pornografije. Iako između nastanka romana kao književne vrste i nastanka pornografske literature ne možemo naći neku osobitu ideološku poveznicu, Hunt ističe jednu vrlo važnu srodnost: »S obzirom da se pornografija prvi put pojavila u 16. stoljeću i razvijala usporedno s izumom tiskarskog stroja, ne iznenađuje da se njezin veliki korak naprijed zbog već u 17. stoljeću, kada se počeo razvijati i roman kao najvažniji žanr te kulture tiskane riječi« (1996: 30). Veza između Gutenbergova izuma i nastanka pornografije kao žanra za nju je očita i nimalo slučajna. Štoviše, nastanak pornografije povezan je s pojavom jednog novog narativnog iskustva. Slijedimo li tu pretpostavku, možemo ustvrditi da je moderna pornografija omogućena upravo pojavom novih formi vizualne prezentacije koje su ojačale njezin transgresivni potencijal. U idućim poglavljima bit će riječi o filmu i postupcima vizualne proizvodnje seksualnosti koje s obzirom na dosad rečeno predstavljaju historijski novitet.

Film i užitak: strategije vizualne transgresije

Fotografija i film među najvažnijim su izumima u razdoblju koju nedvosmisleno određuje vizualnost. Moderna je doslovce opsjednuta slikama i upravo je ta opsjednutost bila uzrokom redefiniranja načina na koji percipiramo vrijeme i prostor. Odnos između zbilje i mašte, novi ontološki status koji su priskrbili fotografija i film, skopofilija te vizualni spektakl sačinjavaju modernu fasciniranost različitim tipovima vizualne reprezentacije. Drugim riječima, svijet modernog iskustva svijet je slika i znakova, spektakla i raznih prezentacijskih tehnika koje su do tada u povijesti bile nepoznate, pa čak i nezamislive. U svojoj lucidnoj knjizi o moderni i modernom iskustvu, Jervis vrlo živopisno prikazuje različite strategije moderne, sumirajući njezine osnovne težnje i predstavljajući prethodne interpretacije koje su doticale tu problematiku. Jedno od poglavlja iz knjige *Istraživanje moderne* ovdje je od posebne važnosti: u njemu autor razmatra strategije vizualnog. Polazeći od ideje da stvarnost postaje zbiljskom jedino posredstvom slike te da je problem reprezentacije jedna od najvažnijih preokupacija u moderni, on tvrdi da je upravo izum kamere izmijenio percepciju svijeta i model konstitucije subjekta budući da je proizveo nove alegorije vlastita identiteta (Jervis, 1998). Pojava filmofilije pokazala je da »film nije poput drugih umjetnosti: on je isto-



Seksualnost u ranom filmu: Annette Kellermann u filmu *Kći bogova* (1916)

dobno suštinski moderan, izrazito pristupačan, poetski, misteriozan, erotičan i moralan« (ibid., 293). S obzirom da je mogao predstaviti gotovo sve što ljudska mašta može zamisliti, film je postao vrlo snažan izvor fantazije, ali je s druge strane i pokazao kako »slika može biti opasna zbog toga što ne uspijeva ispuniti obećanje o posvemašnjoj reprezentaciji (...) ili također može biti opasna i zato jer joj to u potpunosti uspijeva u trenutku kada postaje simulakrum, surogat ili nadomjestak« (ibid., 283). Tri su teme ovdje od osobite važnosti: spona između sjećanja i narativa, razumijevanje fotografije i filma kao prikaza smrti te problem pogleda i konstrukcije subjektiviteta.

Slika i smrt. Iskustvo liminalnosti

Kad je riječ o problemu reprezentacije, fotografija i film imaju poseban status i stoga predstavljaju neku vrstu ontološke zagonetke: fotografija predstavlja nešto što u realnom smislu nije zbiljsko, već egzistira u formi prikaza. Ono što na fotografiji vidimo, na neki je način »ostatak« stvarnoga predmeta ili osobe koja možda više i ne postoji. I film i fotografija stoga su istovremeno i prisutnost i odsutnost, biva-

nje i nebivanje. Spominjući Barthesovo shvaćanje statusa fotografije, Jervis naglašava kako »fotografija svoj subjekt zamrzava u vremenu nastanka: ona je uvijek prikaz onog mrtvog. U njoj se susrećemo s 'povratkom mrtvog' te je stoga neka vrsta uskrsnuća« (1998: 286). Filmska iluzija slična je onoj fotografskoj jer nam prikazuje sliku koje zbiljski nema i koja postoji tek kao slika realnog. Osnovna razlika između fotografije i filma je u tome što film sadrži i neku pripovijest, neki narativ. Gotovo opipljivo postojanje odsutnosti i smrti posljedica je tog reprezentacijskog uprizorenja: prisutnost koja izaziva nelagodu razlikuje se od »realnog« jedino po tome što potonje ne potrebuje neki medij putem kojeg bi se prikazalo. Iako Jervis takvo iskustvo ne imenuje eksplicitno i iako je uglavnom usredotočen na ishode takve prezentacije kao razliku koja razdvaja moderno i predmodernu doba, takvo bismo iskustvo koje nam nude fotografija i film najprikladnije mogli nazvati *liminalnim*, s obzirom da su ta dva medija smještena između života i smrti, s posve dvojbenim i zbunjujućim ontološkim statusom. Moglo bi se stoga reći da je film već sam po sebi proturječan i transgresivan zato jer predstavlja nešto ne-realno i dokida granicu između



Andaluzijski pas (1928)

imaginacije i stvarnoga svijeta. Štoviše, on ukazuje na rascjep između sjećanja i prisutnosti kao dominantno moderan fenomen u kojem se subjekt nikad ne uspijeva u potpunosti konstituirati jer je već unaprijed proizveden u samoj toj razlici između postojanja i nepostojanja. Gledano iz takve perspektive, film kao nov, moderan fenomen uistinu stvara subjekte i proizvodi seksualnost na drukčiji način negoli je to bio slučaj u dotadanoj povijesti.

Sjećanje i naracija

Naracija je vrlo važan aspekt našeg svakodnevnog iskustva. Da bismo shvatili svijet u kojem živimo, potrebna nam je linearna perspektiva, podjela na prošlost, sadašnjost i budućnost, pravocrtni slijed koji životu daje smisao. Princip kauzalnosti igra ključnu ulogu u oblikovanju našeg života. Pri tome se često zaboravlja da je pripovijedanje zapravo artificialni proizvod smišljen upravo stoga jer nam je vremenska podjela na prije i kasnije suštinski nužna; svijet, usprkos svemu, ne počiva na savršeno preciznoj kauzalnoj linearnosti. Suvremena historiografija i književna teorija već tridesetak godina istražuju načine na koji koristimo narative u razumijevanju povijesnih događaja te načine kojima linearna perspektiva postaje preduvjetom konstitucije jastva. Naracija nadzire vrijeme i prostor stvarajući umjetnu platformu unutar koje se oni spajaju u koherentnu cjelinu. Drugim riječima, naracija nam pomaže u gospodarenju svijetom i stvaranju percepcije o njemu. Film je najčešće izvor užitka i zabave, ali osim toga on proizvodi i smisao jer je strukturiran kao pripovijest: radnja filma je uvijek neki događaj ili slijed događaja i stoga je naracija neraskidivo povezana s vizualnom prezentacijom. Međutim, postoje i filmovi kojima glavna karakteristika nije linearna pripovijest: najbolji su primjeri eksperimentalni film i pornografski film. U pornofilmu pripovijedanje i linearni slijed vrlo su rijetke tehnike, a ukoliko i postoji, naracija nije od osobite važnosti. Zapravo, ona najčešće predstavlja smetnju jer odvlači pozornost od osnovne vizualne atrakcije odnosno *telosa*, a to je spolni čin. Naracija je stoga na neki način »kompulzivni element« pornofilмова, njegovo strano tijelo, jer za ono što se u toj vrsti filmova prikazuje, pripovijedanje je od sekundarne važnosti.

Pogled i konstrukcija identiteta

Jedna od trenutno najutjecajnijih (ili barem najeksponiranijih) paradigmi u teoriji filma psihoanalitička je teorija. Iako su je mnogi odbacivali i kritizirali zbog ishitrenog, proizvolj-

nog i potpuno neprimjerenog korištenja Lacanove terminologije, ona još uvijek pobuđuje pažnju i skreće pozornost na neke aspekte filmskog izraza koji su u dotadašnjim, klasičnim teorijama ostali neprimijećeni. Koncept pogleda i glasa ovdje su od osobitog interesa s obzirom da se lako mogu primijeniti na analizu pojma seksualne transgresije.

Film je prvenstveno vizualni fenomen. Njegov se transgresivni potencijal uglavnom nalazi u činjenici da uspostavlja vrlo snažnu vezu između promatrača i promatranog. Film utjelovljuje sustav značenja koji ima dvostruku funkciju: kao objekt požude i kao sredstvo konstrukcije gledateljeva identiteta kroz proces vlastite identifikacije s prikazanim. Filmska se pornografija stoga razlikuje od fotografske i literarne. Ne samo stoga što je u stanju eksplicitno i vjerno prikazati spolni čin u nizu pokretnih slika, već stoga što čini identifikaciju i međuovisnost subjekta i objekta mogućom. Pornografija u romanima, na slikama ili fotografijama uvijek pobuđuje promatračevu maštu; ona filmska nudi i identifikaciju. Pornografski se film sastoji od međugre gledatelja i objekta njegova pogleda: konačni rezultat različitih filmskih tehnika, poput inventivnog kadriranja ili vožnje kamere, smještanje je gledatelja unutar prikazanog, uvlačenje promatrača u složenu mrežu požude koju više nije u stanju kontrolirati. Nije nimalo slučajno da je Freudov termin skopofilija (promatranje kao izvor užitka) postao jednim od najutjecajnijih u suvremenoj psihoanalitičkoj filmskoj teoriji. Taj termin izvorno je moderan fenomen; iako je skopofilija nedvojbeno postojala i u prethodnim povijesnim razdobljima, tek je u moderni zadobila važno mjesto.

Transgresija i pomofilmovi. Strategije oskvnuća

Dosad je bilo riječi o transgresivnom karakteru seksualnosti i vizualnim reprezentacijama seksualnosti u novijoj povijesti. Sada je vrijeme da se teorijski instrumentarij iskoristi za detaljniju analizu pornofilмова. Seksualna skopofilija u psihoanalizi predstavlja »seksualnu stimulaciju ili ispunjenje promatranjem ili izlaganjem samoga sebe pogledu drugoga« (Bronfen, 1996: 59). Elisabeth Bronfen u analizi filma *Peeping Tom* Michaela Powella ističe da pogled pretvara tijelo subjekta u objekt spolne požude, postajući time medij kontrole. Slično praksama koje transformiraju seksualni subjekt u skup diskurzivno proizvedenih i insceniranih metoda nadzora, pogled postaje oruđe kontrole i doslovno zaposjeda

objekt. Čin promatranja stoga se može poistovjetiti s činom transgresije. Bronfen analizira Powellov film s pozicije liminalnih određenja koje on utjelovljuje, odnosno života i smrti. Glavni lik filma je muškarac čija se perverzija sastoji u tome da mora snimiti sve što ugleda. S obzirom da su njegove žrtve žene koje on prethodno snima svojom kamerom, autorica zaključuje kako se njegova perverzna fantazija sastoji u tome što strah od smrti promatra kroz vizuru seksualnosti (Bronfen, 1996: 61): on svoje žrtve prisiljava da se promatraju na ekranu u trenutku svoga smaknuća. Ova perverzija je iznimno zanimljiva stoga što je taj bizaran spoj transgresije, seksualnog uzbuđenja i prelaženja liminalne granice života i smrti tipičan moderni fenomen vezan uz moć filma, i u tom smislu nezamisliv u razdobljima vizualne reprezentacije prije izuma filmske vrpce i videa — doduše, s ponekim lucidnim naznakama u Sadeovim djelima. Promotrimo li taj film s aspekta simboličke ekonomije pogleda, žensko se tijelo izjednačava sa slikom, čime se »slika kao roba vraća u poredak Realnog upravo u trenutku kada je dotakla granicu smrti« (ibid., 70).

Takvo liminalno iskustvo često je povezivano s dominantnim »muškim pogledom«. Feministička filmska teorija često se bavila konstrukcijom muškog i ženskog identiteta, tvrdeći kako je većina hollywoodskih ostvarenja rezultat nesvjesno prisutne patrijarhalnosti, pri čemu se »žene prikazuju kao seksualizirane bez obzira što one u određenom filmu čine i bez obzira o čemu radnja govori (...) Žene primaju i uzvraćaju pogled, no na njega ne mogu utjecati« (Kaplan, 1983: 311). No, iako je zapravo teško precizno utvrditi postoji li fundamentalna razlika između muške i ženske seksualne naravi, lako je utvrditi u kojoj se mjeri povijesne predodžbe seksualnosti i pripadajuće im vizualizacije razlikuju od današnjih. Ponajprije, film je uveo u uporabu pojmove kojima se nisu opisivale erotske fotografije, romani ili umjetničke slike: skopofilija, fetišizam, pogled i seksualnost Drugog distinktivne su odlike filma koje su za posljedicu imale stvaranje voajerističkog subjekta, dotad nepoznate jedinice (Prince, 1988). Osim toga, film nije važan samo zbog toga što je omogućio realističan (katkad i suviše realističan) prikaz spolnoga čina, već je i uspostavio novu, diskurzivno proizvedenu seksualnost koja se temelji na pogledu i moći na tragu panoptikona koji se temeljio na voajerskoj moći nadzora. U tekstu o pornografskoj slici Prince koristi sličan koncept pogleda, tvrdeći kako »skopofilski nagon smješta muškog promatrača u samo srce pornografije putem filma i fotografije koji od ženske seksualnosti stvaraju misterij, proizvodeći ženski spol kao primarni objekt gledateljeve znatiželje« (ibid., 31-32).

Iako se primjena disciplinarno omeđenih, odnosno specijaliziranih socioloških metoda u analizi pornografskih filmova može učiniti ne samo neprikladnom, već i smiješnom, Princeova sociološka analiza sadržaja s namjerom istraživanja različitih varijabli u pornografskim filmovima čini se dosta zanimljivom. Prema njemu, tehnike analize sadržaja prikladan su način istraživanja pornografske slike stoga što je »opise karakteristika koje takve slike posjeduju uglavnom moguće implicitno izraziti kvantitativnim pristupom« (ibid., 32). Ukratko, rezultat njegove sociološke analize temeljene na

velikom broju odgledanih pornofilmova je ovaj: 1) većina filmova zasniva se na vaginalnom snošaju kao dominantnoj seksualnoj formi, 2) žene su uglavnom zastupljene krupnim kadrovima genitalija, 3) ženski likovi imaju više muških partnera, te 4) trenutak penetracije prikazan je kao najvažniji dio spolnog čina. Poput mnogih drugih autora, Prince naglašava kako se transgresivna moć pornografske slike nalazi upravo u tome što je film »podudarni kod, proizvodnja prizora koji se obraćaju duboko ukorijenjenim izvorima užitka kod publike koju možemo smatrati voajerističkom« (ibid., 28). Voajerizam se time uspostavlja kao psihoanalitičko oruđe za interpretaciju transgresije, a filmovi tek sredstvo za razotkrivanje misterija ženske seksualnosti, proizvođenjem muškaraca kao voajera poticanjem njihova prirodno usadenog skopofilskog nagona. U ovako shvaćenoj i reduciranoj teoriji nagona, muškarci i žene podjednako su bespomoćni.

Zaključak

Vizualne reprezentacije seksualnosti u modernom dobu stubokom su izmijenile shvaćanje i doživljavanje pornografije. Moć, nasilje i smrt kao značajni kulturološki faktori koji sa-



Peeping Tom Michaela Powella (1960)

drže elemente transgresije tek su u razdoblju moderne — i to s izumom fotografije, filma, televizije i videa — postali neraskidivo povezani sa seksualnošću. U tom je smislu pornografija transgresivna zbog najmanje tri razloga:

- 1) Iako se draž pornografije vrlo često sastoji u izokretanju poretka i moći (primjerice u sadomazohizmu i pripadajućim seksualnim praksama), ona ipak uvijek ostaje na strani očuvanja poretka jer je svaki seksualni teatar insceniran i zamišljen prema strogim i unaprijed definiranim pravilima, poput Sadeova. Međusobno prožimanje subjekta i objekta rezultat je transgresije njihovih uloga u odnosu na liminalne situacije, ali nipošto konačno postajanje subjekta objektom ili obratno.
- 2) Transgresija vremena još je jedna značajna odlika moderne pornografije s obzirom da ona izostavlja pripovijedanje. Smisao naracije je ovladavanje i gospodarenje vremenom, a njezin izostanak stvara iluziju apsolutne moći seksa koja se

temelji na beskonačnom ponavljanju užitka: u pornofilmovima najčešće nema koherentne ili smislene radnje, već se pornoglumci odmah upuštaju u snošaj. Beskonačni užitak predstavlja »cikličko vrijeme«, odnosno »posvećeno vrijeme« i stoga je suprotstavljeno »profanom vremenu« svakodnevice koje se zasniva na predvidljivom linearnom tijeku. Primjerice, glumci nakon prizora u kojem dolazi do orgazma već u idućem kadru nastavljaju s akcijom kao da se ništa nije dogodilo, ponavljajući užitak u beskraj. Upravo je beskrajna moć cikličkog uživanja bila i Sadeova temeljna fantazija. U njegovim romanima čak i nakon najvećih patnji likovi ne umiru, a količina orgazama postignutih tijekom jed-

nog dana daleko nadmašuje sve dosad poznate slučajeve ljudske izdržljivosti. Spolni je čin stoga ujedno i temporalna transgresija.

3) Kao što smo vidjeli na primjeru filma *Peeping Tom*, pornografija je često povezana s liminalnim iskustvom smrti: i seks i smrt podjednako posjeduju moć prijestupa jer u postojeći poredak unose potencijalno opasan dinamizam i preokretanje. Privlačna moć pornografije nalazi se upravo u tom transgresivnom potencijalu kojeg moderna — usprkos svim domišljatim strategijama — nije uspjela ni pripitomiti ni svladati.

Literatura

- Butler, Judith, 1992, »Sexual Inversions«, Pp. 344-361 in *Discourses of Sexuality*, edited by D. C. Stanton, Michigan: University of Michigan Press
- Bronfen, Elisabeth, 1996, »Killing Gazes, Killing in the Gaze: On Michael Powell's *Peeping Tom*«, Pp. 59-89 in *Gaze and Voice as Love Objects*, edited by S. Žižek and R. Salecl, Durham and London: Duke University Press
- Hunt, Lynn, 1992, »Foucault's Subject in *The History of Sexuality*«, Pp.78-93 in *Discourses of Sexuality*, edited by D. C. Stanton, Michigan: University of Michigan Press
- Hunt, Lynn, 1996, »Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800«, Pp. 9-45 in *The Invention of Pornography*, edited by L. Hunt, New York: Zone Books

- Jervis, John, 1998, *Exploring the Modern*, Oxford: Blackwell
- Jervis, John, 1999, *Transgressing the Modern*, Oxford: Blackwell
- Kaplan, E. Ann, 1983, »Is the Gaze Male?«, Pp. 309-327 in *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, edited by A. Snitow, C. Stansell and S. Thompson, Monthly Review Press: New York
- Luhmann, Niklas, 1986, *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, Cambridge: Polity Press
- Prince, Stephen, 1988, »The Pornographic Image and the Practice of Film Theory«, *Cinema Journal*, 27, 27-39

Bruno Kragić

Dvojnici i dvojstva

(o Luchinu Viscontiju pomalo i o *Zatvorenom obiteljskom krugu* nešto više)*

Pretposljednji film Luchina Viscontija *Zatvoreni obiteljski krug*¹ nastao je nakon tri redateljeva filma koja su odražavala njegovu zaokupljenost njemačkim temama i njemačkom kulturom općenito, kao i sklonost »baroknom« režijskom prosedeu, *Sumraka bogova* (*La caduta degli dei / Götterdämmerung*, 1969), *Smrti u Veneciji* (*Morte a Venezia*, 1971) i *Ludwiga* (1973). U tom je smislu, kao komorno djelo, snimljeno u potpunosti u studiju (i sa svega nekoliko glumaca), okrenutošću talijanskim temama, kao i prigušenijim redateljskim postupkom, film predstavljao i svojevrsnu reakciju na njih, ali je kao takav, a usprkos prestižnoj godišnjoj nagradi talijanskih filmskih kritičara *Nastri d'argento* (proglašen je najboljim filmom, a Visconti najboljim redateljem), od njih manje razmatran.

Kada je pak razmatran, onda se to činilo ponajprije u kontekstu stalne Viscontijeve preokupacije obitelji, kao još jedan redateljev prilog prikazivanju njezina rasapa, i stoga kao dio širokog tematskog ciklusa koji uključuje izgledom tako disiparatne filmove kao što su *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948), *Rocco i njegova braća* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), *Drage zvijezde Velikog medvjeda* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965) i *Sumrak bogova*. Pritom ga Geoffrey Nowell-Smith u svojoj studiji o Viscontiju stavlja, uz *Smrt u Veneciji*, film koji ne prikazuje rasap obitelji, u zasebnu podskupinu filmova o neuspjeljoj želji za obnovom, rekonstruiranjem obitelji. Stoga je po Nowell-Smithu u *Smrti u Veneciji* objekt žudnje podjednako i eterična figura majke (Silvana Mangano), kao i Tazio (Björn Andersen). Oba filma uostalom dijele i istu početnu situaciju — susreta osamljenog protagonista s nekom obitelji. Nowell-Smith njihovu dodatnu sličnost nalazi i u tematizaciji naklonjenosti starijeg protagonista mlađem muškarcu (usp. Nowell-Smith, 2003: 197), iako mu promiče da se ta nagnuća razlikuju i po stupnju i po prirodi: u *Smrti u Veneciji* riječ je o intenzivnoj erotskoj žudnji, dok je u *Zatvorenom obiteljskom krugu* nagnuće znatno prigušenije, uklopljenije u širi kontekst odnosa prema obitelji i kao takvo odredljivo ponajviše kao očinsko.

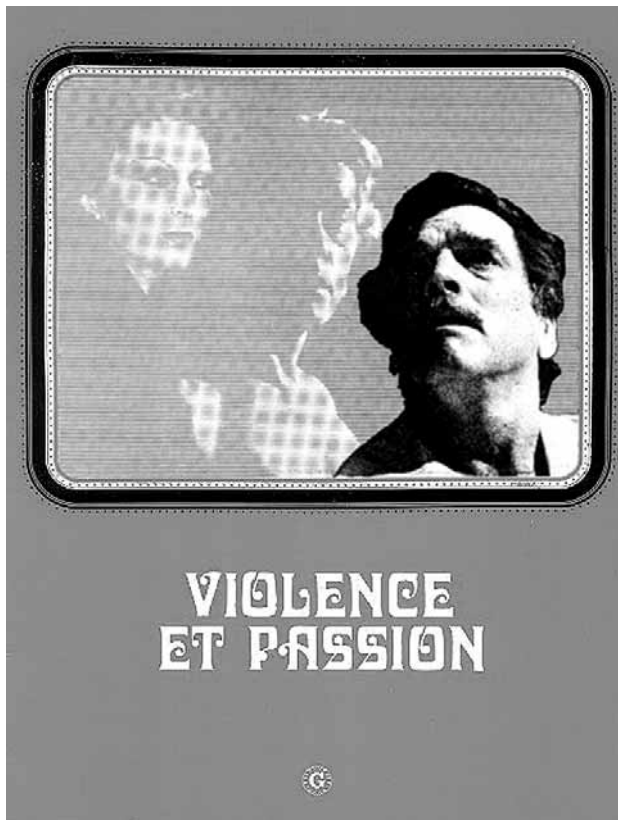


Zatvoreni obiteljski krug

Portreti i konverzacije

Naslov filma, pri čemu ne mislim na hrvatski distributerski naslov kojeg koristim kao konvenciju (iako on na verbalnoj razini ostvaruje začudnu vezu s idejom »filmskog kruga« kojom García Düttmann tumači Viscontijevo stvaralaštvo), već na talijanski original, kojeg bi doslovni hrvatski prijevod (a znamo da teško možemo pogriješiti kad prevodimo što doslovnije) bio *Obiteljski portret u interijeru*, odnosno na engleski naslov *Conversation Piece*, odnosi se, kao stručni termin, na slike nevelika formata što predstavljaju dva ili više likova iz aristokracije ili visokoga građanstva kako međusobno neformalno razgovaraju, dok je pozadina interijera detaljno oslikana. Alessandro Bencivenni nastojao je u tom smislu uspostaviti paralele između Viscontijeve filma i studije o spomenutom slikarskom žanru *Scene di conversazione* (1971) talijanskog povjesničara književnosti, umjetnosti i kulture Marija Prazza. Pritom Bencivenni sličnost pronalazi prije svega u Prazovu opisivanju i Viscontijevu prikazivanju određene teatralnosti držanja, koncepcije života kao kazališta, koje su karakteristične za žanr u slikarstvu. Dalje razvijajući paralele, osobito kroz Prazovo detaljno zadržavanje na makabričnim epizodama, Bencivenni primjećuje da bi se

* Tekst je izvorno pročitao na talijanskome kao priopćenje na simpoziju *Il Doppio nella lingua e letteratura italiana* održanom u Dubrovniku 8-11. rujna 2004. Ovo je na hrvatski prevedena te dijelom prerađena i dopunjena (napose u odnosu na citate iz studije Garcije Düttmanna) verzija. Iako bi ovaj esej mogao lako pasti žrtvom optužbe za »ekstremni strukturalizam«, a zbog usredotočenosti na razvrstavanje i opisivanje binarnih opozicija, i općenito dvojnosti u filmu *Zatvoreni obiteljski krug*, autor teksta mora, mada nerado, priznati da to nije isključivo rezultat njegovih »formalističkih skretanja«, već i okvirne teme skupa. Tekst o dvojnici teško može izbjeći, a da ne spomene dvojstva.



Zatvoreni obiteljski krug (francuski plakati)

Prazova sintagma o figuri koja se izražava elaboriranim frazama što odražavaju briljantan duh i koja uživa slušati sebe mogla bez problema odnositi na Viscontijeva Profesora koji naposljetku postaje prazovska figura, bivajući suprotstavljen sadašnjosti koju ne uspijeva prihvatiti. Bencivenni na kraju zaključuje da Profesor upada u dvostruku zamku: dok negira bilo kakvu vezu sebe i vulgarnosti novog vremena, prisiljen je priznati postojanje određene povezanosti, ali nakon što povjeruje da bi ta povezanost mogla postati temeljem novog života, suočava se s njezinom krhkosti i iluzornošću, kao i neizbježnošću vlastite smrti (1994: 196). Bencivenni dakle u općem idejnom aspektu filma uočava implicitnu dvojnost kojom se film odlikuje i na planu prostorne i vremenske organizacije filma, kao i na narativnom i dramaturškom planu.

Već u prvim kadrovima, prikazima i pregledima (ostvarenima panoramama i zumovima) različitih slika skupnih (obiteljskih) portreta u interijeru, ilustrira se naslov i ujedno prefigurira tema filma. Pritom se gotovo usputno ukazuje na probleme predstavljanja i reprodukcije, probleme inherentne filmu, pri čemu se u tim kadrovima film pokazuje kao dvostruki dvojnik (kopija, odraz) jer kamera registrira sliku koja je već po sebi stanoviti dvojnik. I dalje se u filmu taj odnos prema slikarskom žanru razvija kompozicijama kadrova koje se razmještajem likova, i zahvaljujući tehnici širokog platna koja omogućuju smještanje likova u horizontalnu ravan, očituju kao citati, dakle opet dvojnici, slikarskih sku-

pnih portreta u interijeru. I na taj se način očituju stalna udvajanja karakteristična za to djelo.

Od prostornih udvostručavanja do likova dvojnika

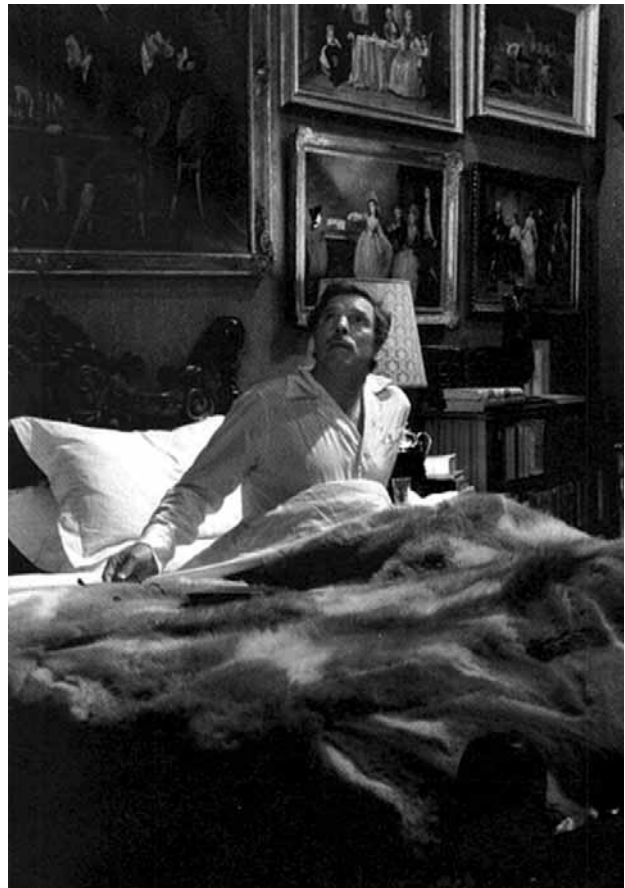
Film je na prostornom planu zasnovan na suodnosu dvaju prostora, labirinskog Profesorova stana, pretpranog starim namještajem, knjigama, slikama i antikvitetima, i renoviranog stana koji je on iznajmio Bianci Brumonti, a koji je dizajniran u suvremenom i bezličnom stilu. Takav kontrast dvaju stanova prostorna je konkretizacija kontrasta gotovo idiličnog (barem za Profesora), mirnog, sigurnog te izrazito stilizacijski obilježenog Profesorova svijeta i prostora i neugodne zbilje koju sa sobom donosi skupina uljeza u protagonistovu životnu kolotečinu. Većina je radnje smještena u Profesorov stan, a većina je prizora dana iz Profesorove perspektive, bilo subjektivnim kadrovima njegova gledanja, bilo polusubjektivnim kadrovima iz njegove vizure. Sve bi to, u duhu lakšeg kritičarskog iščitavanja, moglo implicirati preferiranje ili barem naklonost prema Profesorovu životnom stilu. I zaista, stan iznad nastoji se prikazati što manje, on je dovoljan već svojim postojanjem. Kao isprva prazna i zapuštena, a potom bezlična kopija Profesorova stana, taj je stan razlog nepoželjne promjene, iako u krajnjoj liniji i same radnje filma. Međutim, i profesorov stan postaje specifično udvostručen kada se uvede dotad nepoznat prostor male skrivene sobe u kojoj su za Drugoga svjetskog rata skriveni komunisti i Židovi, a u kojoj u sadašnjici Profesor pruži utočište Konradu. Ona svojim asketizmom predstavlja protutežu raskošnom ostatku stana čije jednoznačno određivanje ujedno usložnjava, definirana kao prostor krajnje sigurnosti i smirenosti u odnosu na ostatak stana koji svojom složenosti ipak može djelovati zbunjujuće i dezorijentirajuće, a koji uostalom biva izložen upadima nezvanih (budućih) susjeda.

Prostorna udvostručivanja i opozicije nisu ograničena samo na scenografske ambijente, već se odnose i na kadriranje, odnosno na pretežito razdvajanje Profesora u jednom kadru spram ostalih likova (Bianca, Konrad, Lietta, Stefano) koji su često zajedno u protukadru, u scenama njihovih konverzacija. Stoga početak scene večere, koji predstavlja izravan citat slikarskog žanra na koji se referira naslov filma, a koji jedini dulje od pola minute okuplja sve glavne likove u jednom sveobuhvatnom kadru, biva tako retorički, a i semantički važan, jer vizualno figurira neuspjeh pokušaj stvaranja obitelji.

Uz prostorna udvostručivanja film se odlikuje i vremenskim, odnosno udvostručivanjem vremenske razine priče, koje se postiže trima kratkim retrospekcijama. Retrospekcije u cjelini tvore opoziciju sadašnjosti ne samo zbog očitog razloga, nego stoga što na fabularnom planu te dvije razine prikazuju dvije Profesorove obitelji: stvarnu iz prošlosti i potencijalnu u sadašnjosti. Dok García Düttmann te retrospekcije smatra nekom vrstom privatnoga Profesorova jezika koji se zbog kratkoće i površnosti ne zgušnjavaju u biografiju koju bi gledatelj mogao pratiti u pojedinostima, što mu opet služi za potvrdu Viscontijeve sklonosti cijepanju značenja (usp. García Düttmann, 2006: 73), Nowell-Smith ih smatra značenjski bogatima jer pokazuju da su Profesorovi obitelj-

ski odnosi u prošlosti (s majkom i suprugom) bili razočaravajući (2003: 196). Sve su dane kao unutarnje retrospekcije Profesora koji se prisjeća prošlosti, čime se naglašava njegova pozicija kao središnje svijesti filma, ali on se sam ne vidi u ni jednoj od njih. Štoviše, dvije su retrospekcije usredotočene na dvije žene, protagonistovu majku (Dominique Sanda) i suprugu (Claudia Cardinale). Identičan način na koje su te dvije glumice snimane, naglašavanje njihovih fizičkih sličnosti, uporabama raspršenog svjetla i mekog fokusa u oba slučaja, kao i sličnost, gotovo istovjetnost obiju situacija u kojima se daje naslutiti da je Profesor obje razočarao, pruža mogućnost za novo špekuliranje o dvojstvu, da se njih dvije tumače kao jedan karakter rascijepljen, razdvojen u dva različita lika.

I na fabularnom planu film se zasniva na nizu opozicija, odnosno udvostručivanja. Tako je Profesor sup(r)ostavljen markizinoj obitelji/skupini s druge, a i sama se ta skupina razdvaja na dva (ljubavna) para: markizu i Konrada te Lietu i Stefanea, ali i, u sceni sukoba za večerom, na Konrada samoga, suprotstavljenog ostalima. Konradova osamljenost u toj sceni podupire paralele između njega i Profesora. Njih su dvojica i karakterološki slični jer se, jedini od svih likovi, sami cijepaju i kolebaju između dvaju stanja, Profesor između samoće i obitelji, prošlosti i sadašnjosti, po Garcíji Düttmannu i između tjelesne i očinske ljubavi (2006: 134), a Konrad između prostog i refleksivnog, obojica naposljetku između privida i istine (ibid.). Njihov je odnos uostalom naj-slojevitiji u filmu, razvijajući se od onog dvaju oponenta pri njihovu prvom susretu do onog mogućeg originala (Profesor) i njegova dvojnika (Konrad). Posebnost odnosa i mogućnosti njegova razvoja naznačeni su pri njihovu prvom susretu zumom prema krupnom planu Konrada koji, kao subjektivni kadar Profesorova viđenja, signalizira Profesorovu zaintrigiranost Konradom. Paralele se međutim nakon naslućivanja njihova ozbiljenja (nakon što Profesor pruži utočište Konradu u sobici) prekidaju. Konrad ostaje tek površna i dekadentna kopija, egoistični cinik, ono što je profesor zaintrigiralo, Konradovo poznavanje umjetnosti tek proizvod slučaja, a njegov progresivni politički angažman, sudjelovanje u studentskim nemirima 1968. i kasnije goštitičke sklonosti, opterećeni nedefiniranim, ali ne tako idealističkim praksama poput potkazivanja. Ipak Profesorov i Konradov odnos i tako neispunjen (a možda baš i stoga) poprima i me-



Zatvoreni obiteljski krug



Zatvoreni obiteljski krug

taforičke implikacije odnosa oca i sina, odnosa koji se i sam može tumačiti inačica dvojništva. Te se implikacije dovode do vrhunca pred kraj filma, najprije Konradovom porukom Profesoru u kojoj se oprašta s njime potpisujući se kao *Tvoj sin Konrad*, a potom dvjema smrtima, prvo Konradovom, potom Profesorom, koji umire nakon što je umro njegov potencijalni dvojnik, odnosno sin, u obratnom slijedu u kojoj nestanak kopije dovodi do nestanka i originala. Kako primjećuje Garcíja Düttmann, »Konrad, sin koji to još nije, umire prije oca, osuđujući tako i oca na smrt« (2006: 134). Možda bi se tek citat motiva Pietà kad Profesor nakon eksplozije podiže beživotno Konradovo tijelo mogao odnositi na Deleuzeovu primjedbu o Profesorovu prepoznavanju Konrada kao svoga »sina po kulturi« (Deleuze, 1985: 127). Doduše ne, kako u nastupu učitanja redateljve biografije u djelo, misli Deleuze, a ponavlja Garcíja Düttmann, »ljubavnika po prirodi« (ibid.). Ipak, i citat Pietàe daje se u kontekstu ranije opisanog odnosa Profesora i Konrada kao dvostruk, istodobno melodramatičan (gubitak sina) i ironičan (sina koji međutim to nije ni prirodom, ali ni kulturom). Svi se dakle odnosi u filmu pokazuju nedorečenim i fragmentarnim, ne samo onaj glavni, Profesora i Konrada, već još i više oni Profesora i markizine obitelji u cjelini, koja, nestalna, ne ispunjava Profesorovu viziju druge obitelji, ali i markize i Konrada (koji njoj ostaje tek to što jest — uzdržavani ljubav-



Luchino Visconti

nik, *mantenuto*), pa i Liette i njezina zaručnika (odnos koji se prekida). Svi pokušaji nadvladavanja opozicije između samoće i obiteljske zajednice pokazuju se iluzornima. Ni Profesorova potencijalna obitelj ne može funkcionirati budući da ni ona zbiljska u prošlosti nije funkcionirala, obje su fragmentarne, a potencijalna k tomu nije nego slaba i nesavršena kopija stare.

Film također neprestano upućuje na svjetonazorske opozicije. Ponajprije se to odnosi na razlike između Profesora i markizine obitelji, razlike koje se mogu tumačiti kao dvije strane suvremenih viših klasa od kojih je jedna, u nestajanju, okrenuta prošlosti i introspektivna, a druga oportunistička i materijalistička, a potom i na razlike između prošlih generacija, određenih kulturnom tradicijom, i sadašnjih, usredotočenih isključivo na trenutak, Profesorova svijeta i svijeta mladih »što se međusobno isključuju« (García Düttmann, 2006: 106), već od prostornog razdvajanja u sklad s kojim Profesor odbija napustiti svoj prostor i priključiti im se u njihovu, na zabavi povodom useljenja. Svi pokušaji komunikacije između naraštaja propadaju, a naraštajna opozicija, kao dio one općevremenske opreke između prošlosti i sadašnjosti, potvrđuje trajnost potonje. Kao što su sadašnje gene-

racije tek blijeda kopija prošlih, takve koje umjetnost uopće ne zanima — a ako nešto o njoj i znaju, to se znanje razotkriva kao usputno, slučajno i površno — tako je i sadašnjost tek vulgarna, negativna zrcalna slika prošlosti. I takve duhovne svjetonazorske, a i konkretne političke implikacije filma izazvale su poprilične kontroverze i to, usprkos aluzijama na terorizam i urote neofašističke provenijencije, više u lijevom, nego u desnom tisku, prije svega zbog tona rezignacije u odnosu na mogućnost povezivanja progresivnih optika različitih vremenskih epoha te implicitnog postavljanja u istu ravan ravnodušnosti mladih naraštaja, površnosti lijevog aktivizma i desničarskih pretenzija na vlast iz razdoblja nastanka filma. Film je, kako primjećuje Nowell-Smith, nakon premijernog prikazivanja doživljen kao »vrlo konzervativan film. Platonski osjećaji i čežnje starca okrenutog prošlosti činili su se demodiranima u vrlo novom svijetu studentskog radikalizma i seksualnog oslobođenja« (2003: 200).

Ekskurs o melankoliji

Profesor u *Zatvorenom obiteljskom krugu* još je jedna Viscontijeva figura melankolije, stanja kojem se Visconti kontinuirano vraćao u mnogim svojim filmovima, napose od *Geoparda* dalje. Ne ulazeći u raspru je li njegova melankolija tipična melankolija buržoazije, kao iskaz svijesti o vlastitoj nemoći koja onda ispunja tugom, to stanje umnogome odgovara figurama dvojstva, rascjepima, uspostavljajući daleke, ali neizbježne paralele i s Viscontijevim njemačkim interesima, jer je dualizam uvelike tipično njemačko stanje, i očitujući se u naglašavanju važnosti predmeta kao sudionika drame, ne samo stana koji »diše« (García Düttmann, 2006: 70), nego slika u odnosu na koje se čitav film i konstruira, detaljnih pozadina u kadru, tako karakterističnih za Viscontija, koje se ovdje dvostruko čitaju, i u kontekstu Viscontijevih uobičajenih sklonosti, i u kontekstu reference na slikarski žanr. Melankolija svoj izraz nalazi i u sjeni, kao opet ultimativnom iskazu dvojnika, što je Visconti do vrhunca doveo u crno-bijelim *Dragim zvijezdama Velikog medvjeda*, dok u *Zatvorenom obiteljskom krugu*, ulogu melankoličnih crnih sjena preuzima sfumato, melankolična crnina, osvjetljivanje samo jednog lika ili predmeta, jasna svjetlost koja se probija kroz zamračene prostore stana. I Profesorove retrospekcije, kao prikazi druge stvarnosti, u što se uklapaju i njegova akustička pričinjavanja smrti (odjeci koraka), napokon i usporevanje vremena, život izvan sadašnjosti kojeg Profesor prakticira, podupiru melankolično stanje dvojstava na kojima se film razvija.

Stanje je to koje odgovara arhetipskom toposu samotnog starca u kuli zadubljena u okulta proučavanja, toposu koji često povezuje teme usamljenih staraca, intimnih skupina i prepričanih priča, sve teme kojih se *Zatvoreni obiteljski krug* dotiče, toposu koji se već približava obrtanju romanse, napose stoga što je svijet izvan kule (Profesorova stana) svijet nepravilnosti i budalaština koje se ne mogu ispraviti.

Viscontijevski konteksti dvojstava

Zatvoreni obiteljski krug se i sam, u cjelini ili dijelovima, odnosi kao dvojnici spram nekim drugim Viscontijevim filmovima, što nije naročito pronicljivo zapažanje ukoliko ste po-

klonik autorske kritike, ali ga svejedno nije naodmet spomenuti. Nowell-Smith je film posebice uspoređivao sa *Smrću u Veneciji*, a onkraj citiranih paralela koje on navodi, i ekranizacija Mannove pripovijetke, kao i *Zatvoreni obiteljski krug*, opozicije konstruira i supostavljanjem protagonistovih retrospekcija s fabulom u sadašnjosti. Sagledavanje *Zatvorenog obiteljskog kruga* u tom smislu, u paru s nekim ranijim Viscontijevim filmom, tjera, uslijed primamljive lakoće gledanja očitosti, i na paralele s *Gepardom*, ne samo na velikoj ravni opozicije prošlosti i sadašnjosti, nego, još i više, na razini usporedbe protagonista obaju filmova, a stoga jer ih utjelovljuje isti glumac, Burt Lancaster, naglašavajući svojim glumačkim nastupom, zasnovanim na minimalizmu ekspresivnosti i »bivanju« u kadru, smirenu rezignaciju obaju likova pred događajima kojima više svjedoče nego što sudjeluju u njima. I dok bi Profesor u tom slučaju bio tek buržoaska inačica Salinina aristokratizma, suštinski gotovo identičan karakter, s jedinom distinkcijom da se Salina, a opet zbog *noblesse oblige*, ne može tek tako povući iz svijeta, Bianca Brumonti u obličju Silvine Mangano definitivno je degradirana kopija druge majke obitelji koju je ta glumica tumačila u *Smrti u Veneciji*. Doduše, u slučaju Mangano, kao i onome Helmuta Bergera takve paralele se od jednostavnih dvojstava kreću prema dvostrukim. U Bergera riječ je o tri lika u kojem, naspram Martinu iz *Sumraka bogova*, stoji kao krajnja suprotnost melankolični Ludwig II. (premda obojica dijele istu opsesivnost), dok je treći, Konrad, ironijska inačica obojice, parodična figura i prema tragediji i prema romansi. Kod Mangano pak, markiza Brumonti istovrsna je Wagnerovoj ljubavnici Cosimi von Bülow iz *Ludwiga*, koje su opozicija i Tadziovoj majci iz *Smrti u Veneciji* i glumici Gloriji u epizodi *Vještica spaljena živa* (*La strega bruciata viva*) iz omnibusa *Vještice* (*Le streghe*, 1967). Naravno, ovakva udvostručavanja ostaju uvijek pomalo nategnuta, ali opet indikativna.

Niz strukturnih i karakteroloških dvojstava (udvostručivanja, opozicija, kontrasta, paralela) kojima je prožet *Zatvoreni obiteljski krug* ne predstavljaju iznimku u Viscontijevu opusu. Naime, svi njegovi filmovi pokazuju slična dvojstva, i stoga jer, kao melodrame, prikazuju svijet u kojem su likovi i njihovi osjećaji (a i simbolička značenja koja im se pridaju) pojednostavljeni i postavljeni u suprotne odnose.

Tako su karakterološka udvostručavanja karakteristična za *Gepard* s Tancredijem (Alain Delon) kao suvremenom i stoga nesavršenijom replikom, kopijom, dvojnikom princa Saline (Burt Lancaster), potom za *Drage zvijezde Velikog medvjeda*, gdje se u suprotstavljene parove razvrstavaju Sandra (Claudia Cardinale), koja odbija svako sjećanje, i njezin brat Gianni (Jean Sorel), koji živi isključivo u prošlosti i sjećanjima, te Sandrini najbliži muškarci, suprug Andrew (Michael Craig) i brat, prvi kao »autsajder bez tereta prošlosti« (Nowell-Smith, 2003: 114), drugi kao figura potpunog zadržavanja u prošlosti, pa Andrew i Pietro (Fred Williams), Sandrina ljubav iz mladosti, potom Sandra (Marie Bell) i Gianni nasuprot majci i njezinu ljubavniku Gilardiniju (Renzo Ricci), u konačnici sama Sandra i majka. Još čišća su karakterološka dvojstva u Viscontijevim »njemačkim« filmovima,

tako u *Sumraku bogova*, gdje časnik SS-a Aschenbach predstavlja zlo, a liberal Thalmann dobro, časnik SA Konstantin (René Koldehoff) sirovost, a njegov sin, glazbenik Günther (Renaud Verley) umjetničku profinjenost, Sofia (Ingrid Thulin) tamu, a Elisabeth (Charlotte Rampling) svjetlo (usp. García Düttmann, 2006: 63), ili gdje na početku, u svojim izvedbama, Martin (Helmut Berger) i Günther predstavljaju dva suprotstavljena pola umjetničke prakse, elitni, klasični i onaj popularne kulture, obilježen travestijom, ili *Smrt u Veneciji*, u kojoj je protagonistu Aschenbachu (Dirk Bogarde), zagovorniku čiste duhovnosti u glazbenom stvaranju, suprotstavljen lik Alfreda (Mark Burns), kao zlokočni dvojnici, zrcalni odraz, slavatelj senzualnog i demonskog u umjetnosti. Viscontijevi se filmovi udvostručivanjima bave i na općenitijim razinama, tako *Smrt u Veneciji*, »film koji shematski suprotstavlja dvije predodžbe umjetnosti, apolonijsku i dionizijsku« (García Düttmann, 2006: 136), predodžbe koje su likovi simboli, kao i niz djela u kojima se kao u *Zatvorenom obiteljskom krugu*, suprotstavljaju prošlost i sadašnjost, i u tom smislu dva različita svijeta, poput *Geparda* i *Dragih zvijezda Velikog medvjeda*, gdje su ranije spomenuta karakterološka suprotstavljanja jedan od iskaza te opozicije. Oba filma o Risorgimentu zasnovani su na dijalektici, napetosti, međuigri: *Senso* melodrame i ironije, *Gepard* nostalgije i pragmatike. U *Ludwigu* suprotstavljanje dvaju svjetova izmiče pak optici prošlosti i sadašnjosti, ali do vrhunca dovodi onu dviju vizija, Ludwigove, subjektivne, umjetničke, koju podupire još jedna dvojnica, ona Ludwiga i Wagnera i one pragmatične.

Viscontijevi filmovi često odražavaju podvojenosti, udvostručavanja i opozicije i na narativnom i na vizualnom planu. Tako u *Dragim zvijezdama Velikog medvjeda* izgleda da svaka figura i svaki predmet u kadru bacaju sjenu, kao najočitiiji vizualni iskaz dvojništva, kopije, dok je *Sumrak bogova* sazdan na narativnim prefiguracijama i ponavljanjima, od kojih su retorički najnaglašenije duge scene obiteljskih skupova na početku i na kraju filma.

I na daleko općenitijem planu Viscontijeva stvaralaštva razvidna je opozicija o kojoj se uostalom mnogo pisalo pa ću je ovdje tek spomenuti, opozicija ili rascjep između neorealizma i esteticizma, između neorealističkih i melodramatskih stremljenja, ali i unutar prvog od tih stremljenja između dva bazinovska modela realističke tehnike — estetičkog realizma i dokumentarnog realizma.

Podvojenosti karakteristične za Viscontijeve filmove redovito ostaju nenadviđane, iako kadikad tek implicitno, ostavljajući ta djela kao trajno napete strukture. Takvo odustajanje od rješenja, u konačnici, svjedoči i o osjećaju duboke krize kulture, često konkretiziranim melankolijom i nostalgijom, osjećajima blizine smrti i neumitne propasti, kao u ovdje najviše opisivanom *Zatvorenom obiteljskom krugu*. U tom se smislu i taj film, kao i Viscontijev sljedeći, ujedno i posljednji, *Nevino* (*L'innocente*, 1976), uklapa u liniju kasnih ostvarenja velikih redatelja, prema kojima se i autor ovog teksta odnosi kao vjeran pripadnik škole kritičke gerontofilije.

Bilješka

- 1 *Zatvoreni obiteljski krug* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974), Italija, 121 min, Tehnikolor, Todd-AO, Rusconi Film, pr. Giovanni Bertolucci, sc.: Enrico Medioli, Suso Cechi D'Amico, Luchino Visconti, r.: Luchino VISCONTI, df.: Pasquale De Santis, sgf.: Mario Garbuglia, kgf.: Vera Marzot, montaža: Ruggero Mastroianni, ul.: Burt Lancaster (Profesor), Silvana Mangano (Bianca Brumonti), Helmut Berger (Konrad), Claudia Marsani (Lietta), Stefano Patrizi (Stefano).
SADRŽAJ: Stariji profesor živi u prostranom stanu u rimskoj palači. U njegovu životnu kolotečinu upada markiza Bianca Brumonti, sa

svojim mladim ljubavnikom Konradom, kćeri Liettom i njezinim zaručnikom Stefanom. Markiza uspijeva nagovoriti Profesora, kupivši mu jedan skupni obiteljski portret u interijeru iz XVIII. stoljeća, žanr kojeg je Profesor kolekcionar, da joj iznajmi stan na katu iznad, a u kojeg markiza namjerava smjestiti Konrada. Profesora isprva uznemiruju novi stanari, ali ubrzo se zainteresira za njih, napose Konrada koji pokazuje interes za umjetnost. Ipak, na zajedničkoj večeri dođe do sukoba između Konrada s jedne te markize i Stefana, zaručnika markizine kćeri Liette s druge strane. Nedugo potom Konrad pogine u eksploziji u stanu, a ubrzo nakon njega umire i sam Profesor.

Literatura

Henry Bacon, 1998, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge: Cambridge University Press
Alessandro Bencivenni, 1994, *Luchino Visconti*, Milano: Il Mulino
Gilles Deleuze, 1985, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit, str. 124-128.

Alexander García Düttmann, 2006, *Visconti: uvidi u krvi i mesu*, preveo Dalibor Davidović, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture — [BLOK]
Geoffrey Nowell-Smith, 2003, *Luchino Visconti*, London: British Film Institute
Michael Wood, 2003, *Death Becomes Visconti*, Sight & Sound (London), NS, 13(2003) 5, str. 24-27.

I r e n a P a u l u s

Glazba i zvuk u filmovima Jacquesa Tatija

Redatelj i glumac Jacques Tati razvio je posebnu vrstu »nijeme« komike u zvučnom filmu, neponovljiv stil koji je do danas živ u sjećanjima gledatelja. Snimio je šest cjelovečernih igranih filmova — *Praznični dan* (*Jour de fête*, 1948), *Odmor gospodina Hulota* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953), *Moj ujak* (*Mon oncle*, 1958), *Vrijeme igre* (*Playtime*, 1968), *Prometna gužva* (*Trafic*, 1971) i *Parada* (*Parade*, 1973). Tati je krenuo iz filmskog prikaza sela, a zatim se »nastanio« u gradu. Njegovo virtualno preseljenje nije uzrokovalo samo promjena interesa ili koncentracija na složeniji odnos prema životu moderne urbane sredine, nego i promjena, odnosno nadogradnja glaynoga junaka. Jednostavni poštara François iz kratkoga filma *Škola za poštare* (*L'Ecole des facteurs*, 1947) i prvoga dugometražnog igranog filma *Praznični dan*, »pre-rastao« je u gospodina Hulota, koji se ipak, kako je živio u gradu, morao nositi sa složenijim problemima gradskoga života.

Za razumijevanje Tatijevih temeljnih postavki te evolucije pri postupanju s glazbom i zvukovima, pustolovine poštara François u neimenovanome malome mjestu/selu jednako su važne kao i postojanje gospodina Hulota u velikom gradu.

Praznični dan — temeljni principi

Glazbu za *Praznični dan* skladao je Jean Yatove, francuski skladatelj koji je pisao i za kratki film *Škola za poštare* (to je važno, jer je isti skladatelj kompozicijski objedinio sliku poštara François, koji se pojavljuje i u jednom i u drugom filmu).¹ Jean Yatove Françoisove je pustolovine bogato ocrtao, postavljajući temelje budućega glazbenoga govora Tatijevih filmova. Koristio se malim, tipično francuskim sastavom (harmonika, truba, flauta, ksilofon, gudači), koji je već po sebi definirao francuski *milieu*.

Definiciju maloga mjesta u Francuskog podvukla je i uvodna glazbena tema — valcer / vergl. No to — čini se u početku — nije pravi vergl, jer ga Yatove instrumentira drugim glazbalima. To je glazba koju likovi ne čuju, glazba koja nije dio prizora, ali glazba koja jasno određuje filmski prostor (središnji trg). No status se mijenja kada netko pokreće vergl kao stvarni sajmišni instrument (jer na mjesnom trgu počinje sajam). Tema postaje »opipljiva«, realna, čujna filmskim likovima.

Pretvaranje filmske glazbe *nalik* na vergl u pravi, prizorni vergl zapravo je proces automatizacije koji pokreće niz filmskih događaja. U širem smislu, to je najava budućega Tatije-



Odmor gospodina Hulota

va ismijavanja i gorko-cinična odnosa prema modernoj tehnologiji. U užem smislu, to je glazba vezana uz sajam koji je sam po sebi mjesto automatizacije (vrtuljci, igre s automati- ma, igre gađanja puškom...). Uostalom, valcer/vergl pokreće i druge glazbeno-zvukovne automatizme: na primjer, automatski glasovir u baru svira polku, a njegov zvuk podsjeća na glasovire iz američkih *saloon*a (jasno, François će morati popraviti glasovir udarcem nogom, ali »saloon« u kojemu svira automatska glazba bit će mjesto gdje će mladi šaljivci potaknuti utučenoga poštara da ozbiljno razmisli o budućnosti obavljanja svog posla). A automatizacija zahvaća i sam medij: na sajmu će poštara gledati film, a upravo će ga tehnologija pokretnih slika dovesti do potrebe da promijeni sebe i svijet oko sebe.

Ali Tati ovdje ne staje: uoči početka sajma upotrebljava *soundtrack* američkoga filma *Obale Arizone*.² *Soundtrack* također upućuje na redateljevo postupanje s glazbom koje je uvjetovano postupanjem s drugom važnom audiokomponentom: zvukom. Na primjer, često čujemo muhu, ali nikad je ne vidimo. Čujemo i lavež, kokodakanje, viku, zvonice bicikla, cvrčke i sve ostale okolne (seoske) zvukove, koji su u Tatijevim rukama važniji od bilo kakva govora. S druge strane, dijalozi se izgovaraju, ali su rijetki, nebitni i često nejasni.

Čak je i glazba jasnija od dijaloga. Jednostavna, gotovo banalna, dijeli se na dvije osnovne teme — spomenutu temu vergla i biciklističku temu, koja ponavlja naivnost poštara i



Moj ujak

cijele sredine. Ubrzavanjem i usporavanjem »biciklističke« glazbe skladatelj daje do znanja da poštar brže ili sporije prelazi udaljenosti. No kada François odlučuje postati bolji i brži poštar, glazba postaje komentar njegove ludosti. Uostalom, François je na biciklu brži od profesionalnih biciklista na Tour de Franceu! Doista, njegov ozbiljan trud da poboljša učinkovitost smiješan je, ali ne zbog dijaloga nego zbog gegova, pantomime, zvukova i vedre naivnosti glazbe.

Jazz kao poveznica i razvojna komponenta

Praznični dan... u prvi mah nije mogao naći distributera, no ubrzo nakon početka prikazivanja pridobio je i kritiku i publiku... Već u tom djelu Tati je naznačio svoj prepoznatljivi stil i »filozofiju«, a uočljivi su i obrisi glavnog lika (kojeg sam tumači), koji će se u idućim filmovima nazivati Hulot: visoka, ponešto nespretna pojava, šutljivi, dobronamjerni osobe-njak »mehaničkih, geometričnih gesta i hoda«, koji njeguje svoj osobni stil života i drži se tradicionalnih obrazaca. U prvim prizorima uvodi gledatelje u milje i situaciju, pa i temu filma, što onda varira i razrađuje u svim daljim sekvencama, povezanim vrlo jednostavnim zapletom ili tek nekom osnovnom jedinstvenom radnjom; taj njegov gotovo »svoje glavi« slijed komičnih događaja kulminira u »klimaktičkom« finalu. Idući film je, po mišljenju većine kritike, i njegov najbolji: Odmor gospodina Hulota o »histeriji ljetovanja« na francuskoj rivijeri, u ugodaju gotovo prisilnog »opuštanja« i »zabav-

ljanja« (...) s galerijom vrlo pomno profiliranih likova gostiju i ugostitelja, te s vrlo maštovitom scenom vatrometa u finalu, djelo je u kojem do izražaja dolazi egocentrizam glavnog lika, ali i njegova prirodnost u međuljudskim odnosima, kao i motivi stalnoga, slapstickovskog »konflikta sa stvarima« i iracionaliteta pojedinih događanja.³

Ovaj citat, koji je za *Filmsku enciklopediju* napisao Petar Krelja, pokazuje najprije Tatijevu evoluciju od prvoga do drugog igranog filma. Poštar François je u *Prazničnom danu* bio iscrpljen i nije više zadovoljavao tvorca. »Obični« poštar pretvoren je u »običnog« urbanog Francuza Hulota, koji je redatelju i glumcu omogućio daljnji sukob s tehnologijom, modernizmom i novom, zvučnom filmskom poetikom. U *Odmoru gospodina Hulota* to je već sukob starog i novog svijeta, koji se vidi u različitim tipovima, najčešće snobovskih likova koje tek humanizira prostor — stari, tradicionalni ugostiteljski objekt.

U *Odmoru gospodina Hulota* posebno se ističe načelo razrade i variranja jedne te iste teme, koji je — vezano uz Tatijeve filmske postupke — najavio Petar Krelja. To nije samo slučaj s danima koji se besciljno nižu i provode na plaži — to je slučaj i s glazbom koja je samosvojna, ali se i djelomično nadovezuje na razmišljanje *Prazničnoga dana*. No glazbu nije skladao Jean Yatove, nego Alain Romans, skladatelj s daleko skromnijom filmografijom, koji će Tatija pratiti i u njegovu sljedećem, također iznimno popularnu filmu *Moj ujak*.

Romans je, vjerojatno na osnovi Tatijevih uputa, krenuo s povezivanjem glazbenih koncepcija *Prazničnog dana* i *Odmora gospodina Hulota*. Tako se u *Prazničnom danu*, uz vergl, automatiziranu glazbu i biciklističku temu, također pojavljuju kratki jazz ulomci koji nadomještaju ilustraciju i znače komični odmak.⁴ Naime, biciklistička tema prelazila je u jazz kada je poštareva opsjednutost američkom efikasnošću prelazila sve granice — na primjer, kada bi poštar projurio i pretekao profesionalne bicikliste, ili kada bi se telefonski javio New Yorku i Londonu, što bi, kao u budućim filmovima o Jamesu Bondu, privuklo policijski automobil. Dođue, u *Prazničnom danu* taj je žanr doista bio kratak odmak, tek poticaj na komediju putem glazbene asocijacije.

Nasuprot tome, u *Odmoru gospodina Hulota* jazz je glavno sredstvo izraza. Uvodna, polagana i lijena glazbena tema ono je o čemu između ostaloga piše Petar Krelja. To je tema koja se, poput svakoga jednoličnog, sličnog i pomalo dosadnog ljetnog jutra, ponavlja. To je tema koja u filmu postoji i neprizorno, kao izraz ugođaja za gledatelje, ali i prizorno, kao izraz ugođaja za filmske likove. Ta se tema svira s gramofona, netko je zviždi, na nju se navečer pleše i ona je uopće sastavni dio ponavljanja različito-sličnih radnji tijekom ugodna ljetovanja gospodina Hulota i ostalih gostiju na francuskoj rivijeri.

No Tati ne bi bio Tati, kao što Hulot ne bi bio Hulot, kada bi sve ostalo na jednoj glazbenoj temi. Ugodno večernje druženje uz karte obično se odvija mirno, uz čavrljanje, čitanje novina i pokazivanje nove svečane odjeće. Kada mir iznenada prekida brza i preglasna glazba, u hotelu nastaje uzbuna. Tek nakon pomne potrage otkriva se da se Hulot, poput tiha diverzanta, zabavlja na drugi, daleko glasniji način: slušanjem brze glazbe (jazz) s gramofona. Hotelski sustanari iskopčaju mu struju i ugodno, tiho i mirno druženje se nastavlja.

Ali diverzije se ponavljaju svaku večer. Sljedeći put Hulot igra ping-pong, a zvuk loptice najprije remeti čavrljanje, a zatim fizički stvara nered među igračima karata, dok Hulot traži izgublenu lopticu. David Bordwell i Kristin Thompson pišu:

U prednjem planu gosti tiho kartaju; u dubini kadra, gospodin Hulot mahnito igra ping-pong. Na početku scene, gosti u prednjem planu tiho mrmljaju, ali je Hulotova ping-pong igra glasnija; zvuk nas veže da gledamo Hulota. Međutim, kasnije se u sceni ne proizvodi nikakav zvuk, i naša je pozornost odvučena prigušenim kartašima u prednjem planu. Prisutnost i odsutnost zvuka loptice za ping-pong vodi naša očekivanja i percepciju. Ako počnete primjećivati da takva selekcija zvuka oblikuje percepciju, primijetiti ćete i da filmaši često koriste zvuk kako bi promijenili našu pozornost.⁵

Osim za selektivno slušanje, ping-pong je u *Odmoru gospodina Hulota* iskorišten i u formalno-sadržajnom smislu. Naime, ako je cijeli film osmišljen kao tema s varijacijama, tada je bilo važno zvukovno varirati isto-slično zbivanje koje se odvija na istom mjestu. Prvi je put to glazbena diverzija Hulota. Drugi je put to Hulotova ping-pong diverzija. Treći se

put ponovno javlja mahniti jazz, koji odgovara mahnitosti ping-ponga. Ali, premda su gosti uvjereni da znaju »tko je krivac«, ovaj je put »autor diverzije« problematični dječak Denis. I, naposljetku, kada se čini da se o diverziji sve zna, Hulot se iz neposredna pretvara u posredna pokretača glazbe: slijedom slučajnih okolnosti pokreće vatromet, koji budi sve goste hotela. Oni misle da je počela zabava, pa ukopčavaju iskopčanu struju i — zabavu nadopunjava i definitivno pokreće mahniti jazz s gramofona.

Smisleni besmisao riječi

Tatijevo udaljšavanje od temeljne konvencije zvučnoga filma — riječi i njihova smisla — u *Odmoru gospodina Hulota* pokazuje smjer njegova filmskog razmišljanja. Dijalozi su u *Odmoru gospodina Hulota* daleko rjeđi nego u *Prazničnom danu*, a kada se govori, to rijetko ima smisla. O tome također pišu Bordwell i Thompson:

»Kada se u Tatijevoj zadivljujućoj komediji, jednoj od najoriginalnijih od dana nijemog slapsticka, Hulot prijavljuje na recepciji hotela, lula u ustima onemogućava mu da jasno izgovori svoje ime. Na zahtjev, uljudno ponavlja izgovor i, ovaj put bez lule, slova dva sloga 'Hu-lot' s tako jasnom različitosti da, kao u slučaju prvotnog prigušivanja, opet vjerujete u fizičku stranu njegovog govora; krajnost 'Hu-lot' ostaje s vama ne kao oblik komunikacije, nego kao specifična konfiguracija zvukova.«⁶ Tatijev specifičan odnos prema govoru, koji je nerazumljiv ili besmislen, osobito ako se tiče njegova junaka, odražava se u cjelokupnom filmskom zvukovlju — od nerazumljivih riječi izgovorenih preko razglasta, preko iritantno visoke zviždaljke trenera koji uvježbava jutarnje vježbače, do zvuka škripavih kuhinjskih vrata koja se neprestano otvaraju i zatvaraju. »Umjesto da jednostavno snimi pravi zvuk vrata, Tati, svaki put kada se vrata zaljuljaju, ubacuje zveketavi zvuk poput trzaja žice na violončelu; osim što je to po sebi zabavno, taj zvuk služi za isticanje uzoraka prema kojima konobari i gosti prolaze kroz vrata«, objašnjavaju Bordwell i Thompson.⁷

Tati u filmovima čini nebitnim i zvukove i njihovo podrijetlo, i glazbu i njezinu prizornost odnosno neprizornost, i riječi i njihov smisao. Logika zvuka zamjenjuje se drugom logikom, koja je bliža spontanosti djeteta nego naučenoj smislenosti odrasla čovjeka. »Svatko tko je gledao Tatijev film uz dijete, to će brzo shvatiti. No bez obzira na odsutnost dijaloga, Tatijevi filmovi izražavaju brojna značenja. Premda su naizgled neartikulirani na očiglednoj razini, (značenje) svejedno postoji na latentnoj razini. Djeca brzo ističu takve stvari,« napisao je Pedro Blas Gonzales.⁸

Zvukovna ljestvica u Tatijevim filmovima

Tatijev lik François odrastao je u Hulota — a usporedno je »odrastao« redateljev odnos prema glazbi i zvukovima koji je bio sve složenijim. Već je u ranim igranim filmovima bilo jasno da živi u pogrešno vrijeme: premda je snimao u zvučnom razdoblju, više mu je odgovarala poetika nijemoga filma. Ipak, poetika zvučnoga filma također je imala svoje draži. Tati nikada nije odbacio zvuk, ali se njime koristio na neuobičajeniji, drukčiji način. Ističući neke zvukove kao važ-

nije od drugih, odnosno stavljajući u prvi plan šumove i zvukove te skrivajući pod njima dijalog, Tati je razvio novu hijerarhijsku ljestvicu filmskoga zvukovlja. Uobičajene pozicije: dijalog — zvuk / šum — glazba zamijenile su mjesta u: zvuk / šum — glazba — dijalog. Mijenjanjem tih pozicija Tati je razvio jedinstven i neponovljiv filmski stil.

Možda su zato skladatelji koji su mu »služili« bili i ostali posve nepoznati. Nostalgично-romantična glazba iz *Prazničnog dana* koji je skladao Jean Yatove ostala je sasvim u sjeni biciklističkog zvonca, kokodakanja kokoši, udaraca čekića i stranoga filmskog *soundtracka*. Skladatelj Alain Romans je imao više sreće. Kada je Jacques Tati svjesno počeo napuštati dijalog kao način komuniciranja među likovima i način filmskoga komuniciranja s gledateljima, u prvi plan stavio je zanimljiviju uporabu glazbe. U *Odmoru gospodina Hulota* neki će dijalozi biti sasvim nejasni, a zvuk/šum i glazba bit će postavljani na izjednačene vodeće pozicije u pripovijedanju priče.

Treći Tatijev igrani film i drugi u kojemu se pojavljuje gospodin Hulot, *Moj ujak*, primjer je glazbene dominacije nad zvukom i, jasno, sada već sasvim degeneriranim dijalogom. Glazbu su zajedno oblikovali Alain Romans, Franck Barcelini i — jedini s većim filmskim iskustvom, ali izostavljen s filmske špice — Norbert Glanzberg. Oni su skladali glavnu temu, koja je postala hit možda upravo zbog promjene hijerarhijskoga statusa glazbe u zvukovnoj ljestvici. Jer načelo glazbenoga stvaranja ostalo je isto kao u ranijim filmovima: glavna je tema najviše zaokupila filmsku vrpcu, a uz nju su se pojavljivali i svojevrsni kontrapunkti u obliku valcera / vergla i jazz teme. Unutar Tatijeva kanona ta su se tri temeljna glazbena žanra hijerarhijski rotirala. Dok je u *Prazničnom danu* na prvome mjestu bio vergl, koji je zatim potaknuo vedro kretanje poštareve biciklističke glazbe, u *Odmoru gospodina Hulota* na prvome je mjestu ugodni, polagani jazz. Sada, u *Mom ujaku*, Tati ponovno izokreće odnose i na prvo mjesto stavlja temu koja je simpatična mješavina jazz-a i francuske šansone. Ona, jasno, ne pripada u kategoriju jazz-a, jer će jazz u *Ujaku* imati drugo (automobilsko) mjesto. Ono je preuzeto iz *Prazničnog dana*, a isto mjesto zauzet će i u kasnijem filmu *Vrijeme igre*.⁹

Posebnosti tema u *Mom ujaku*

Glavna glazbena tema *Mog ujaka* skladana je za mali sastav u kojemu sudjeluju harmonika, glasovir, metlice, flauta i vibrafon. Sastav je sličan onomu u filmu *Praznični dan*. No ponekad je izvlači jedan instrument — poput glasovira ili gitare — što zvuči izrazito šarmantno. S jedne je strane taj šarm tipičan za Tatija, a s druge se strane — kako je tema postala hit — šarm veže uz specifičnost francuske kulture. Koliko je puta tema iz *Mog ujaka* reciklirana kao nešto »tipično francusko«, čak »tipično tradicionalno francusko«!

Ako se tema poveže s Tatiem ili s Hulotom, tada će dobiti spomenuto značenje jednostavna, dječjeg pogleda na svijet. Hulot u *Mom ujaku* često snosi posljedice dječjega nestašluka, ali je i jedini koji se bez problema pridružuje zabavi i igrama malog nećaka Gérarda. Tek potkraj filma, kada je Hulot »protjeran« u provinciju uz zvuk (ali ne i pogled!) avi-

ona — pada ozbiljno-moderna fasada tate Arpela te se i on, kao u nekom sretnom završetku, priključuje dječjoj igri koju nude Hulot i Tati.

Naposljetku, budući da se tema često i prečesto ponavlja u različitim varijacijama, njezina je treća filmska uloga jednaka ulogama svih glavnih tema u Tatijevima filmovima. Ona odražava svakodnevne radnje, koje nikada nisu iste, ali su iz dana u dan slične — Hulotova prisutnost na ulicama u *Mom ujaku* jednaka je vožnji bicikla poštara François-a u *Prazničnom danu* te jutarnjoj rutini na francuskoj rijeviji u *Odmoru gospodina Hulota*.

Temeljna glazba često se proširuje ili nadopunjuje sekundarnom glazbom. U ovom je filmu to valcer / vergl sa svojstvom prikaza života francuske niže srednje klase i uopće prikaza života ulice. Dok glavna tema u sebi nosi nešto hulotovsko, neku mješavinu džentlenskog i dječjeg, ulični je vergl obična glazba običnih ljudi, koju će Tati rabiti na neobičan način. Valcer/vergl potvrđuje činjenicu da se Hulot nalazi na ulici, premda se Tati ne trudi pokazati glazbeni izvor. Tako se i ta glazba, poput istoga glazbenog tipa u *Odmoru gospodina Hulota*, može percipirati i kao sastavni dio prizora i kao neprizorna nadopuna atmosferi i ugođaju scene. Ipak, redatelj profinjenim i urnebesno komičnim gegom vergl pretvara u prizornu glazbu, ali na sasvim drugom i za to neprikladnom mjestu.

Kada ugledni gospodin Arpel traži posao za svog »niškorišni« šogora Hulota, telefonski poziv bit će središte jedne od mnogih komedija situacija i komedija zabune. Jer telefon, kao novi izum, omogućava savladavanje prostora. Zato profinjeni gospodin Arpel ostaje potpuno zbunjen kada umjesto Hulota iz telefonske slušalice čuje vergl / valcer koji guši njegovu verbalnu poruku (a guši i Arpelov savjet Hulotu: »Pa zatvori prozor!«). Arpel je dvostruko zbunjen, jer ga je telefon u trenutku prebacio iz fina, dobro uređena svijeta tišine u bučan, neuredan svijet ulice. Osim toga, nesavršenost tehnologije prebacuje neugodno iskustvo s elegantno-snobovskog, ali zapravo dobroćudna Arpela na njegova potpuno sterilna i neodređena nadređenog. Hulot je zaboravio spustiti slušalicu, pa nakon sastanka s Arpelom, kada šef namjerava tražiti od tajnice da ga »nitko ne uznemirava«, umjesto tajnice telefonski dobiva ulicu. Prostor ponovno zaposjeda neprimjereni valcer / vergl — i tu je gegu kraj.

Staro, novo i najnovije — hijerarhijski zaokret

Jacques Tati jako pazi da odvoji svijet starog od svijeta novog, svijet siromašnoga od svijeta bogatoga, svijet tradicije od svijeta tehnologije. U *Mom ujaku* glazba pripada starom svijetu, dok novi svijet (koji je opsjednut tehnologijom, čistom, ugledom, novcem i snobovskim uvažavanjem gostiju pomoću puštanja ili nepuštanja vodoskoka u vrtu) ostaje bez glazbe. Malom Gérardu to nije važno, jer ima ujaka koji ga vodi posvuda. Međutim, Gérard, koji luta s Hulotom kao što njegov jazavčar luta s uličnim psima, jedina je veza među svjetovima — zvukovno i glazbeno oni su potpuno odvojeni. Kao da je Tati već ovdje najavljivao sterilnost svijeta *Vremena igre*, u kojemu Hulota guta masa, a glazba služi samo kao ambijentalni prekrivač strogo uređena i automatizirana

modernog prostora. U *Mom ujaku* još ima nade za staro, jer redatelj nudi mješavinu starog i novog. Humanizaciji koristi glazba s ulice, odnosno vergl/valcer koji neukusno ispunjava prostor direktorove kancelarije. Doduše, vergl ima nešto automatizma u sebi, ali je to simpatičan automatizam, daleko od tehnološki savršeno opremljene, ali užasno neudobne i nefunkcionalne kuće gospodina Arpela.

Prijelaz iz starog u novo Tati je gradio postupno i vrlo pozorno. Krenuo je s *Prazničnim danom*, u kojemu prevladava tradicija, a novina unosi nesklad u dobro uhodan sustav međuljudskih odnosa. U *Odmoru gospodina Hulota* ambijent je i dalje stari, ali ga zaposjedaju ljudi iz novog i drukčijeg vremena. Njihov je život umjetan i zapravo neovisan o ambijentu u kojemu se zbiva. *Moj ujak* prvi put jasno i otvoreno sukobljava stari i novi svijet. No unatoč tomu što je stari svijet šarmantniji, humaniji i siromašniji, a novi svijet nehumano elektriziran, tehnologiziran i moderniziran, stari se svijet na kraju filma ruši. Hulot odlazi u provinciju, pa tako nestaje šarmantna simbola starih i tradicionalnih vrijednosti. Jedina naznaka da je nešto humanosti u tom praznom svijetu ipak ostalo jest transformacija gospodina Arpela u novog Hulota.

Vrijeme igre je posve drukčiji film. Staroga nema (ono se pojavljuje kao trenutak i eventualno kao odraz u brojnim staklenim površinama), a novo je potpuno okupiralo filmski prostor. Gospodin Hulot u prostoru je izgubljen, a njegov simpatičan lik guta masa.¹⁰ Nestanak Hulota iz svih perspektiva, njegovo izjednačavanje s gomilom, kao i opće ukidanje sadržaja koji bi značio razvijanje nekih uzročno-posljedičnih odnosa i postojanje bilo kakva dramaturškog zapleta i obrata, odrazilo se na odnos prema zvuku i glazbi. Tatijeva se hijerarhijska ljestvica žestoko okreće te glazbu stavlja na posljednje mjesto, zajedno s dijalogom. U filmu *Vrijeme igre* na prvome je mjestu zvuk — klapkanje cipela i ženskih potpetica, buka aviona, žamor ljudi u konferencijskoj dvorani, neobvezno čavrljanje u novootvorenom lokalu. Glazbe i njezinih tipova koji određuju lik i prostor zapravo nema. Jedino je (kao ostatak iz davnina) ostao jazz — koji poput automobila slijedi simbol strelice i koji se u jednom trenutku pretvara u cirkusku vergl-glazbu, aludirajući na besmislenost vremena, prostora i ljudskoga ponašanja. Skladatelj Francis Lemarque, unatoč bogatoj filmografiji, također je gurnut u posljednji plan. U filmu nije bilo teme koja bi se digla iznad ostalih, jer glazbu Tati promatra kao sastavni dio ljudskog zvukovlja, a ono sve manje postoji. Jedino što ostaje je osnova — zvuk kao takav.

Vrijeme igre: zvukovi svakodnevnice

Pedro Blas Gonzalez gleda na Tatijev odnos prema zvuku kao na dio vizualnih karakteristika njegovih filmova:

U početku Vremena igre skupina živahnih turistika spušta se dizalom i izlazi van, gdje ih čeka autobus. Uzbudene su i jedva čekaju da vide Pariz. Sada je važno istaknuti da je u Tatijevim djelima vrlo malo dijaloga. Ta tehnika, za koju se može reći da je djelomično uzeta iz mimike, a djelomične iz ere nijemoga filma, naglašava često »prigušene« i često neprimjetne karakteristike svakodnevnog života. To je istaknuto usredotočivanjem na prirodu putova-



Vrijeme igre

nja, na primjer. Umjesto dijaloga, on upotrebljava brojne slučajne pozadinske zvukove (različitih) razgovora u tijeku. Tatijevi filmovi mogli bi se izjednačiti sa zvukovima orkestra koji se ugrijava. Ipak, većina tih zvukova i razgovora prigušena je i neodgonetljiva.¹¹

Gonzalez također govori o zvukovima povezanim sa svakodnevnim detaljima koje zapravo nitko ne zapaža:

On ogoljuje ljudski okoliš na čisti minimum. Istjeruje razgovor kao da želi reći da se danas ionako previše govori. Također je izbačena sposobnost da se lik vidi ili poznaje izvana i iznutra... Druže li se ti likovi ikada stvarno? Pokušavaju li razumjeti dolaske i odlaske ljudi koje susreću? U Vremenu igre Hulot susreće drugoga čovjeka u predvorju ispred ureda dok obojica čekaju da ih prime. Jedan drugoga zapažaju samo zbog neobičnih zvukova koje proizvode zrakom ispunjeni jastuci modernih crnih stolaca. Ogoļujući svijet na komične ili nekoherentne zvukove, Tati usredotočuje gledateljsku pozornost na neke aspekte modernoga postojanja koji se doista uzimaju zdravo za gotovo... Zanimljivo pitanje izlazi na površinu Tatijevih djela: tko to zapaža? Masovna zbrka je dio njihovog unutarnjeg šarma.¹²

Izvore Tatijeva razmišljanja u *Vremenu igre* nije teško pronaći u ranijim filmovima, kao što je *Odmor gospodina Hulota*. Dok za večerom jedna ping-pong loptica unosi nered u uređeni svijet nerazumljiva žamora gostiju te selektivno određuje smjer gledateljske pozornosti, u *Vremenu igre* jedan poziv prijatelja iz vojske dovodi do nove zvučne perspektive. Hulot ide »na kavu«, ali redatelj kamerom ne ulazi u stan (zbiivanje nije teško pratiti izvana, jer su moderni stanovi građeni s ostakljenim vanjskim zidovima). Do gledatelja ne dopiru zvukovi posjeta, nego vanjski zvukovi ulice: automobila, autobusa, ljudi, razgovora... Zvuk je nerazumljiv, ali drži gledatelja na odstojanju od Hulota i njegova prijatelja. Gleda se posjet, a sluša se ulica.

U *Odmoru gospodina Hulota* jedna se vrata otvaraju i zatvaraju s čudnim zvukom koji ne pripada vratima. Nezvuku vrata nije teško naći humornu paralelu u nečujnim vratima koja su predstavljena na velikoj izložbi u *Vremenu igre*. Ambijentalna glazba u tom trenutku postoji, ali ona je gotovo

zrak ili miris koji ispunjava prostor bezlične izložbe još bezličnijih proizvoda. Glazba ne sudjeluje ni u čemu, pa ni u posebnom izumu koji zapanjuje, koji je besmislen. Čemu vrata ako njima ne možete lupiti?

Vrijeme igre je svojedobno prozvan Tatijevom »ludorijom«, koja se mogla mjeriti s velikim projektima poput *Netrpeljivosti* Davida Warka Griffitha (1916), *Pohlepe* Ericha von Stroheima (1924), *Napoleona* Abela Gancea (1927) i neolicinom filmova Orsona Wellesa. Tati je u film uložio svu ljubav, sav genij i sav novac, imao je veliku potporu u časopisu *Cahiers du cinéma*, a jamstvo uspjeha trebao je biti i njegov status zvijezde. Ipak, film *Vrijeme igre* je imao velikih problema s budžetom — Tati ga je stvarao gotovo deset godina, a za to je vrijeme u njega ulagao i studijski i vlastiti i posuđen novac. No dugovi vjerojatno nisu imali ništa s propašću filma na premijeri. Premda su ga kritičari podupirali, publika

nije išla gledati film čiji im je tvorac bacio rukavicu u lice. Uostalom, *Vrijeme igre* je vrlo teško razumjeti nakon samo jednoga gledanja. Brojna istodobna zbivanja ne olakšava ni redateljeva uporaba selektivnoga zvuka, a stvari su još teže kada Tati preklapa zvukove svakodnevnice sa svakodnevnom glazbom i svakodnevnim dijalozima. U mnoštvu nevažnosti teško je pronaći važno.

Pa ipak, *Vrijeme igre* danas ima kulturni status. Audio-vizualno ponavljanje svakodnevnog iskustva, gdje su neke pojedinosti simbolički naglašenije, otvorilo je prostor razmišljanju i teoretiziranju. Tako *Vrijeme igre*, zajedno s ostalim filmovima Jacquesa Tatija, razrađuje staru i zastarjelu poetiku nijemoga filma te nevjerojatno vjerno oblikuje doba suvremene tehnologije, izolacije i dehumanizacije, kojima se danas, možda više nego ikad, moramo gorko i zabrinuto smijati.

Bilješke

- 1 Priča *Prazničnoga dana* je ova: François je poštar koji raznosi poštu u malom seoskom okrugu. Posao obavlja besprijekorno, pa čak i previše revno s obzirom da uz poštu prenosi i kolače, pomaže zalijevanju vrta, a kada zatreba, doprinese i pripremama za seoski sajam. Sajam je nešto što svi s nestrpljenjem očekuju. François i ostali stanovnici mjesta otkrit će brojne svjetske inovacije: vidjet će najavljivan i dugo očekivan američki film *Obale Arizone*, a François će posebno zanimati film o američkim poštarima. Film prikazuje američke poštare poput superheroja koji na motorima u trenutku donose poštu na određite. No François je nakon gledanja filma potpuno utučen: on poštu raznosi na starom biciklu, ne zna izvoditi akrobacije, a i prespor je u odnosu na Amerikance. Zato već sljedeći dan odlučuje provesti američke metode u djelo: vozi bicikl kao nikada do tada, a poštu dostavlja nevjerojatno brzo, ne obazirući se na primatelje kojima treba pomoći (poput čovjeka koji je pao u bunar) ili ljudi koji taj tren ne mogu primiti poštu (poput kovača koji upravo potkiva konja). Urnebesne situacije pokazuju Françoisu da ne može tako raditi i on se na kraju vraća starom, polaganu tempu prihvaćajući mudru izreku starice: »Možeš brže prenositi poštu, ali svijet zbog toga neće biti ništa brži.«
- 2 Nešto prije početka sajma zvučnu vrpce na trenutak okupira *sound-track* američkog filma *Obale Arizone*. Baš tada djevojka promatra filmski plakat, i baš joj se tada pridružuje mladić koji je u nju zaljubljen. I baš se tada čuje američki dijalog s filmske vrpce: »Nisam vidio tako lijepo lice u cijeloj Arizoni!« Tatijevi su likovi nijemi, ali se ponašaju kao da izgovaraju riječi koje im ne pripadaju.
- 3 Krelja, Petar, 1990, Tati, Jacques, u: *Filmska enciklopedija*, gl. ur. A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, sv. 2 (L-Ž), str. 615.
- 4 Zanimljivo je da su u Tatijevim filmovima glazbena ilustracija i doslovni opis glazbom zapostavljeni, premda je u *slapstick* komediji taj tip glazbenoga »ponašanja« postao toliko uobičajen da ga gledatelji očekuju kao dio poetike žanra.
- 5 Bordwell, David & Thompson, Kristin, 1985, *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*, u: *Film Sound*, ur. Elisabeth Weis and John Belton, New York: Columbia University Press, str. 186-187.
- 6 Ibid., str. 133.
- 7 Ibid., str. 191.
- 8 Gonzalez, Pedro Blas, 2005, *Jacques Tati: Last Bastion of Innocence*, str. 5, www.sensesofcinema.com/contents/05/37/tati.html, URL pregledan 8. XI. 2005.
- 9 Pravi je jazz u Tatiju vezan uz prijevozna sredstva: u *Prazničnom danu* pratio je komičnu žurbu poštara François na biciklu, u *Mom ujaku* prati putovanje automobila gospodina Arpela kada vozi sina Gérarda u školu, a u *Vremenu igre* vezan je uz gradski promet.
- 10 Ako pratimo gospodina Hulota, vječno znatiželjno dijete, koji stoji kao sinonim za obična čovjeka i njegovo nesnalaženje u moderniziranim prostorima, vidjet ćemo da se on tijekom filma ne suprotstavlja tehnologiji, nego je prihvaća kao društvenu nužnost. Hulot se u *Vremenu igre* definitivno gubi kao pojedinac, što je stvarno odraz dehumanizacije industrijskog doba. Ipak, Tati je od svojih filmskih početaka, za razliku od drugih velikih glumaca-komičara — Charlieja Chaplina i Jerryja Lewisa, pa i glumaca-redatelja poput Orsona Wellesa i Laurencea Oliviera, velikodušno dopuštao liku da padne na drugi ili treći plan. François je možda važniji lik u *Prazničnom danu*, ali i u tom filmu ima i drugih važnih likova. Hulot je u *Odmoru gospodina Hulota* samo jedan od turista, a u *Mom ujaku* naizmjenično je važan i nevažan, prepuštajući (veći) dio filmskog platna bogatim rođacima, nećaku ili gomili na tržnici.
- 11 Gonzalez, Pedro Blas, 2005, *ibid.*, str. 2.
- 12 Ibid., str. 2.

Literatura

- Pedro Blas Gonzalez, 2005, *Jacques Tati: Last Bastion of Innocence*, str. 5. www.sensesofcinema.com/contents/05/37/tati.html, URL pregledan 8. XI. 2005.
- David Bordwell & Kristin Thompson, 1985, *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*. U: *Film Sound* (uredili Elisabeth Weis and John Belton). New York: Columbia University Press, str. 186-187.
- Petar Krelja, 1990, Tati, Jacques. U: *Filmska enciklopedija* (glavni urednik A. Peterlić). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, sv. 2 (L-Ž), str. 615.

T o m i s l a v B r l e k

Truffaut — provizorno, definitivno

»Film treba da izrazi ili užitak snimanja filma ili agoniju snimanja filma. Uopće me ne zanima ništa između.« Tim je riječima svoj odnos spram umjetnosti pokretnih slika opisao François Truffaut, redatelj, glumac, scenarist i filmski kritik, a možda prije svega čovjek koji je volio film i koji je, po vlastitoj računici, u deset godina, od 1946. do 1956, odgledao oko tri tisuće filmova. Budući da je od najranije mladosti bio strastveni filmofil, da ga je André Bazin zaštitio od mogućih pogubnih utjecaja ratnih okolnosti, nesredene obiteljske situacije i, osobito, delikventskih sklonosti, našavši mu posao kinooperatera u organizaciji Travail et culture, te da se od 1953. bavio pisanjem filmskih kritika za *Cahiers du cinéma*, a da je četiri godine kasnije osnovao vlastitu producersku tvrtku Les Films du Carrosse i snimio kratkometražni prijevenc *Derani* (*Les Mistons*, 1958), Truffaut je s pravom izjavio kako »nije pretjerano reći da mi je film spasio život.« Dapače, moglo bi se reći kako se zapravo čitav život i nije bavio ničim doli filmom. Radeći najčešće s istom ekipom suradnika, kao što su asistentica režije Suzanne Schiffman, skladatelj Georges Delerue, snimatelji Raoul Coutard i Nestor Almendros, te glumac Jean-Pierre Léaud, po vlastitim je riječima uvijek imao »potpunu kreativnu slobodu, pri čemu je film bio zaštićen od izvanjskih utjecaja«, te je uvijek snimao »samo filmove koje sam želio snimiti.«

Truffaut je, dakle, osobito zoran primjer nejasnog međudonosa stvaralaštva i života, što ga je u svojoj paraboli »Borges i ja« fantastički precizno opisao slijepi argentinski knjižničar. Povratno međudjelovanje privatne osobnosti koja živi od stvaralaštva i javnoga lika što ga konstruiraju tumačenja publike nesumnjivo se dodatno uslođnjava ukoliko su scenarist, glumac i redatelj ista građanska osoba, kao što je slučaj u Truffautovoj *Američkoj noći* (*La nuit américaine*, 1973) njegovu najizrazitije autoreferencijalnom djelu, koje preko glumca Jean-Pierrea Léauda aludira i na niz filmova o Antoineu Doinelu. Fabularno organizirana oko snimanja konvencionalne melodrame *Upoznajte Pamelu*, koja svojim tradicionalnim metodama filmske iluzije funkcionira kao protutext okvirnom djelu, koje naprotiv obiluje razotkrivanjem načina postizanja filmskih efekata te ogoljivanjima mnogostrukih složenih i nepredvidljivih procesa koji dovode do konačnog filmskog ostvarenja, dramatizirajući kroz redatelja Ferranda, često snimanog kamerom iz ruke, izvanfiktionalne Truffautove radne navike, osobito sklonost kolektivnom radu na snimanju te svim oblicima improvizacije u rasponu od dopisivanja dijaloga, uključivanja slučajnih verbalnih i vi-

zualnih detalja u fakturu fikcionalnog djela (glavna glumica, na primjer, od Ferranda kao svoje replike dobije rečenice koje je dan ranije izgovorila u privatnom razgovoru), pa sve do spremnosti da se nakon pogibije glavnoga glumca promijeni kraj filma. Snimanje filma, predloženo kao situacija u kojoj pojedinci privremeno poprimaju funkcije ovisno o potrebama priče, što omogućuje složeno isprepletanje stvarnih i fiktivnih, profesionalnih i privatnih, hetero- i homoseksualnih veza, međudjelovanjem dijegetičkih razina kombinira se u složen tematski kompleks, interesno određen potragom za supstitucijom roditeljskih uloga. Dok u filmu koji se snima to dovodi do ubojstva oca, u okvirnom filmu odlučnost čitave filmske ekipe da ne dopusti da ista ugrozi njihovu provizornu koherentnost omogućuje da se nadiđu kako materijalna ograničenja, tako i hirovito ponašanje pojedinaca, te da se postigne jedini ostvariv sklad — snimljeni film.

U tom bi se smislu središnjim interesom ovog filma mogao smatrati fikcionalni prikaz Truffautove podjele redatelja na *auteurs* i *metteurs en scène*; dok potonji, služeći se oblikovnim izrazom koji odlikuje »školsko kadriranje, složeno osvjetljenje i 'nacrta' fotografija,« stvaraju »bezoblične i blještave« filmove u kojima središnju kreativnu ulogu ima scenarist, a redatelj je sveden na »gospodina koji priči dodaje slike«, istinska se filmska odvažnost i umjetnička progresivnost ostvaruje jedino eksperimentiranjem i stalnim preispitivanjem medija filma. Kao kritik, Truffaut je u nizu članaka revalorizirao filmsko naslijeđe, izlažući osnovne postavke poetike tzv. novog vala, da bi u programatskom ogledu

François Truffaut na snimanju *400 udaraca*



400 udaraca (Jean-Pierre L  aud i Patrick Auffay)

»Određena tendencija francuskog filma« (1954) istupio protiv *tradition de qualit  *, dominantne struje poslijeratne francuske kinematografije, koja se temeljila na filmskim adaptacijama književnih djela i psihološkom realizmu, zalažući se za poimanje filmskog jezika ne kao sredstva ilustracije verbalno uobli  enog zapleta, nego kao autonomnoga semiotičkog sustava, u kojem se značenje ostvaruje neprestanom re-interpretacijom specifično filmskih zvukovnih i vizualnih kodova. Fabularno angažiranim, ali oblikovno konzervativnim djelima, koja kulturno, društveno ili ideološki »značajne« fabule predod  uju konvencionalnim sklopovima postupaka, »pru  ajuci publici uobičajenu dozu sumornosti, oporbenja  stva i lagodne odva  znosti«, Truffaut suprotstavlja preispisivanje naslijeđa u svjetlu autorskih inovacija u filmskom izrazu, prevrednovanjem kako doprinosa francuskih autora kao što su Tati, Vigo, Gance, Cocteau, Bresson ili Renoir, tako i važnosti talijanskog, japanskog i američkog filma, negirajući pritom bilo kakvu hijerarhiju uspostavljenu izvan-filmskim kriterijima.

Tumačenje prema kojem umjetnička revolucionarnost istodobno znači i politički napredan stav, dok se progresivni sadržaji pokazuju reakcionarnima, potvrđuje Godardov sud o prvom Truffautovom filmu, jednom od najvažnijih ostvare-

nja tzv. novoga vala, odnosno raskida s akademizmom i konvencijama do tada dominantnoga filmskog izraza: »400 udaraca    biti najponosniji, najtvrdoglaviji, najuporniji, drugim riječima najslobodniji film na svijetu. U moralnom smislu. I u estetskom.« Fokaliziran gotovo isključivo kroz protagonista, svijet rane adolescencije prikazan je bez imalo sentimentalnosti, istiu  i u prvi plan ambivalentan odnos s majkom, istodobno hladnom i distanciranom, ali i jedinom stalno prisutnom i dostupnom ženom u filmu. U završnom *zumu* u zamrznuti kadar Antoineova lica dok stoji na obali mora gotovo je neizbježno uočiti izjednačavanje francuskih homonima *la mer/la m  re* (more/majka). Iako snimljen na prepoznatljivim lokacijama u Parizu i Normandiji, s jakim osloncem na bazinovsko tumačenje neorealizma, te izrazito pripovjedno i vizualno ekonomian, prvi Truffautov film prije svega naglašava iskupljuju  u moć fikcije (jedinu prizor obiteljske sreće slijedi nakon skupnog posjeta kinu), predod  uju  i potrebu za pripovijedanjem kao načinom nadilaženja dileme društvenog komformizma i kriminalnog otpadni  stva. Strogo uređen sustav usađivanja društvenih normi i predstavljaj  kih konvencija prikazan je zatvorenim prostorima, poput policijskih kola i školskih prozora s rešetkama, dok slobodno kretanje kamere u prizorima lutanja gradom iskazuje vitalnost i po-

trebu za slobodom izraza, koja međutim ne može značiti potpun raskid nego reinterpretaciju kodova.

Jean-Pierre Léaud igrat će Antoinea Doinela u još četiri filma, *Antoine i Colette* (*Antoine et Colette*, 1962), *Ukradeni poljupci* (*Baisers volés*, 1968), *Zajednički stol i postelja* (*Domicile conjugal*, 1970) i *Ljubav u bijegu* (*L'amour en fuite*, 1979) postajući s godinama fizički sve sličniji Truffautu, što je zanimljiva činjenica koja je nemali broj tumača navela da ciklus, pa i Truffautov opus u cjelini, tumače u autobiografskom ključu. Međutim, kao što se već u prvom filmu svijest o vlastitu identitetu i odnosima s obitelji i društvom oblikuje kroz subjektivnu recepciju kulturnog naslijeđa, Doinelovim čitanjem Balzaca i gledanjem filmova, dok je odrastanje figurativno predloženo različitim pokušajima prisvajanja jezika, od pisanja pjesmice na zidu učionice, pripovijedanja vlastitih iskustava kroz parafrazu svog literarnog idola pa do krađe pisaoćeg stroja, a sve radi pripovijedanja vlastite priče, u kasnijim filmovima eksplicitno dominira potreba i užitak pripovijedanja, kako fabuliranja, tako i interpretiranja, bez obzira na to je li Doinel u njima detektiv ili romanopisac. U zaključnom ostvarenju ciklusa, *Ljubav u bijegu*, Truffaut se okoristio činjenicom kako mladi Léaud ne samo da postoji kao filmski lik, nego je taj lik upravo Doinel, te je u taj film uključio niz izravnih citata iz ranijih dijelova serije, ali i iz drugih svojih filmova, kao što su *Američka noć* ili *Čovjek koji je volio žene* (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977) uspostavljajući tako kao središnju temu promišljanje samog čina filmskog pripovijedanja kao sklopa složenih povratnih veza fikcije i iskustva posredovanog kroz pripovijedanje. Potpuno brisanje ionako nejasnih granica fikcije i zbilje unutar dijegetičkog univerzuma filma, međutim, samo još više naglašava njihovu apsolutnu nepropusnost izvan njega. Doinelova priča o čovjeku koji u telefonskoj govornici nalazi iskidanu fotografiju nepoznate žene, u koju se zaljubi kad je uspije rekonstruirati te se upušta u potragu za njom, može rezultirati dvjema ženama s različitim stupnjem pretpostavljene »zbiljskosti«, jednako kao što Truffaut može iste sekvence koristiti jednom kao prikaz zbilje, a drugi put kao citatno prisjećanje, no likovi ne mogu izaći iz fikcionalnog svijeta, upravo kao što ni gledatelj ne može ući u njega, koliko god, poput mladog Truffauta, nastojao sjediti sve bliže ekranu. U svom posljednjem filmu, *Živahno nedjeljom!* (*Vivement dimanche!*, 1983), Truffaut će stoga konvenciju retrospektivnog pripovijedanja razotkriti naracijom unutar retrospekcije, skrećući pozornost na činjenicu da gledamo posredovanu naknadnu rekonstrukciju, a ne izravno prošla zbivanja. To je tek jedan od mnogobrojnih načina osiguravanja interpretativne nestabilnosti koju opisuje Carole Le Berre: »U Truffautovim filmovima nema jednoznačnih prizora. Ispod prividno neutralne slike čije se značenje doima očitim, uvijek se javlja druga, nasilnija i dublja slika koja potkopava onu prvu.«

Prikaz nastojanja protagonista da se afirmiraju unutar simboličkog poretka — škole (*400 udaraca* — *Les quatre cents coups*, 1959), vojske (*Ukradeni poljupci*), očinskog autoriteta (*Priča o Adèle H.* — *L'histoire d'Adèle H.*, 1975), znanstvenog diskursa (*Lijepa djevojka poput mene* — *Une belle fille come moi*, 1972), filmske industrije (*Američka noć*), to-

talitarnog društva (*Fahrenheit 451*, 1966; *Posljednji metro* — *Le dernier métro*, 1980) ili civilizacije općenito (*Divlji dječak* — *L'enfant sauvage*, 1970) — kao i supostavljanje fanatične odanosti u ljubavnom odnosu nepostojanosti i stalnoj izmjeni partnera (*Pucajte u pijanista* — *Tirez sur le pianiste*, 1960; *Jules i Jim* — *Jules et Jim*, 1961; *Nježna koža* — *Le peau douce*, 1964; *Nevjesta je bila u crnini* — *La mariée était en noir*, 1968; *Sirena s Mississippija* — *La sirène de Mississippi*, 1969; *Dvije Engleskinje i kontinent* — *Les deux Anglaises et le continent*, 1971; *Čovjek koji je volio žene*; *Zelena soba* — *La chambre verte*, 1978; *Žena iz susjedstva* — *La femme d'à côté*, 1981; *Živahno nedjeljom!*), u prvi plan ističe dijalektičku povezanost zadanog i žudenog, ukazujući, naglašavanjem privremene uspješnosti provizornih rješenja nasuprot sputavajućem i (auto)destruktivnom učinku primjene rigidnih obrazaca, prilagodbu i prisvajanje simboličkih kodova kao jedini način ostvarenja identiteta.

Središnju temu nemogućnosti ostvarenja želje, zadržavanja stanja ugone i trajnog posjedovanja predmeta žudnje *Jules i Jim* oblikuje bogatim filmskim jezikom, usložnjavajući line-



Jules i Jim (Henri Serre, Jeanne Moreau i Oskar Werner)

arno pripovijedanje mehanizmom ponavljanja i variranja vizualnih, glazbenih i tematskih obrazaca. Nenametljiv stil predložka Henri-Pierrea Rochéa zadržan je u komentarima naratora, dok je vizualizacija Truffautu, po vlastitim riječima, pružila priliku za razradu »formalnih i moralnih, vizualnih i intelektualnih zamisli.« Među kompozicijskim postupcima dominantan je trokut: Jules, Jim i Catherine opetovano tvore različite vizualne kombinacije koje prikazuju promjene u njihovim međusobnim odnosima, naglašavajući kako zajedništvo, tako i nepostojanost. Kamera često panoramski prelazi s jednog lika na drugi, naglašavajući istodobno njihovu udaljenost u prostoru, ali i mogućnost uspostave odnosa unutar tog istog prostora. Razvoj odnosa troje glavnih likova predložen je rasponom postupaka i načina snimanja: u prvom dijelu filma iznimno pokretna kamera, kutovi snimanja koji gledatelja stavljaju u položaj sudionika zbivanja, neočekivani subjektivni kadrovi i brza montaža, uz upo-



Sirena s Mississippija (Catherine Deneuve i Jean-Paul Belmondo)

rabu pretapanja i *irisa*, sugeriraju bezbrižnost i životnu energiju, dok u drugom dijelu, znatno sporijeg ritma, prevladavaju dulje sekvence sastavljene od dugačkih, statičnih kadrova u kojima rez zamjenjuje promjena prostornih odnosa unutar kadra. Konstitutivna nužnost posredovanosti kako zamišljenog, tako i prikazanoga, te dijalektička ovisnost iskustva i predodžbe naglašena je činjenicom da su oba muška lika pisci, dok je njihova žudnja oblikovana nizom fotografija žena, te naročito slikama antičkog kipa koje im pokazuje zajednički prijatelj Albert. Fabularni slijed u kojem nakon posjete otoku, na kojem je kip iskopan, susreću fatalnu Catherine, čiji osmijeh sliči na osmijeh kipa, predodžuje zajednički lik žudnje kao materijalizaciju fantazije, omogućenu usvojenim umjetničkim kodovima, pri čemu brojni krupni planovi i zamrznuti kadrovi njezina lica podcrtavaju neprolaznost fantazije i iluzornost zbilje.

Stalna potreba za nadilaženjem binarnih opreka, što je rječito sažima Truffautova izjava »Duboko sam nepovjerljiv prema svakoj podjeli svijeta na dvoje bez ostatka: na dobre i loše, buržuje i umjetnike, žandare i lopove«, fabularno je često predložena narušavanjem simetrije ljubavnog para uvođenjem treće osobe, a strukturno otvorenim krajem. Neprestano potkopavanje gledateljskih očekivanja na svim razinama izraza skreće pritom pažnju na artifičijelnost fikcionalnog konstrukta, istodobno prikazujući nemogućnost nalaženja definitivnog razrješenja kao poticaj daljnjem traženju. Stalnim variranjem osnovne strukture kroz raznorodne temat-

sko-motivske sklopove i oblikovne postupke, Truffautovi filmovi razrađuju međudjelovanje provizornog i definitivnog kao nedovršivo nastojanje samoostvarenja unutar filmske tradicije. Osim u *Američkoj noći*, to samoostvarenje se na fabularnoj razini ne zbiva kroz snimanje filma, no među Truffautovim likovima lako je uočiti podjelu — premda dakako ne bez ostatka — na one koji pripovijedaju ili na neki drugi način oblikuju svoju priču i one koji su likovi iz tuđih narativnih konstrukcija, pri čemu je prelazak iz potonje u prvu kategoriju paradigmatički prikazan u prikladno nazvanoj *Priči o Adele H.* Lik Catherine u filmu *Jules i Jim* ili dvoje ljubavnika u *Ženi iz susjedstva*, na primjer, u tom su smislu oštro suprotstavljeni liku Marion u *Posljednjem metrou*: istodobno neprestano izložena pogledu i trajno nedokučiva, ona je i glumica i redateljica u vlastitoj životnoj i teatralnoj predstavi, kao i ravnateljica kazališta u kojem se ona odvija.

Umnogome je upravo taj lik mnogo više nego Doinel personifikacija Truffautova stvaralaštva, kao što je i sam film, prividno konvencionalna kostimirana drama o »važnoj temi«, u stvari kompendij ključnih mjesta njegove poetike. Maestralna izvedba Catherine Deneuve u ovoj ključnoj ulozi (i drugom liku koji je glumila kod Truffauta, u *Sireni s Mississippija*, također je ime Marion), koja u dinamičku cjelinu povezuje i različite linije zapleta i moduse predstavljanja, ostvaruje se u prvom redu krajnje suzdržanim govorom tijela, što pomnim nijansiranjem najsitnijim pojedinostima pridaje značenje u predočavanju dvostruke odanosti predstavljач-

kim konvencijama s jedne, te društvenom i emotivnom angažmanu s druge strane, kao istodobno nužno proturječne i komplementarne. Isključivim i konačnim određenjima značenja i pripisivanja postojanih identiteta, koju na svim razinama nastoji provesti nacistička vlast, suprotstavlja se trajna nepostojanost izvedbenih preobrazbi dvostruko fikcionaliziranih likova, koji sposobnost prelaženja dijegetičkih granica i tvorbe improviziranih značenjskih sklopova pretvaraju u sredstvo subverzije reprezentacijskog poretka. Naglašena artifičijelnost scenografije te kostimografska, glazbena i vizualna rješenja upućuju kako na filmsku poetiku prikazanog razdoblja, tako i na usvojene kodove njegova predstavljanja, a takvo je korištenje dvostruke kodiranosti, i prikazanoga i načina prikazivanja, postupak karakterističan za sve Truffautove filmove. Premda oblikovni postupci ističu gledateljski

užitek predavanja glumačkoj iluziji kao mogućnosti bijega od stvarnosti, dominantne metafore zatočenosti i prikrivanja, te fabularno isticanje nužnosti igranja različitih uloga u raznim životnim situacijama ukazuje na ovisnost vjerodostojnosti svakog modusa reprezentacije o interpretativnom okviru, dok režija predstave iz podruma izravno upućuje na sustav redateljskih odluka koji nadzire i presudno određuje viđeno, sam ostajući nevidljivim, ali je istodobno u potpunosti ovisan o izvedbi po kojoj jedino i postoji. Razrada međudnosa glume i identiteta, provizornog i definitivnog, privatnog i javnog, zadanog i izvedbenog, intimnog i političkog, supostavljanjem scenske izvedbe življenoj zbilji vrhunac dostiže u završnom prizoru koji, kao i u čitavom Truffautovu opusu, fikcionalno, imaginarno i stvarno nerazdruživo sjedinjuje u provizoran trokut.

Literatura

Gilles Deleuze, 1985, *Le cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Les éditions de Minuit
 Jean-Luc Godard, 1959, *La photo du mois*, Cahiers du cinéma (Paris), 1959, 62.
 Diana Holmes & Robert Ingram, 1998, *François Truffaut*, Manchester: Manchester University Press

Annette Insdorf, 1994, *François Truffaut*, treće izdanje, Cambridge: Cambridge University Press
 Carole Le Berre, 1993, *François Truffaut*, Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma
 François Truffaut, 1975, *Les films de ma vie*, Paris: Flammarion
 François Truffaut, 1987, *Le plaisir des yeux*, Paris: Cahiers du cinéma

M a r i j a n K r i v a k

Noć i magla — Resnaisov memento za našu stvarnost

Svatko tko je vidio film Alaina Resnaisa *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) barem će stanovito vrijeme biti uznemiren. Bit će potresen sve dok se bude sjećao toga što je zapravo vidio. Spomen na film izazvat će tugu, ogorčenje i bijes. Naravno, ako je u tom gledatelju još uvijek ostalo imalo ljudskosti. No, onda, neizbježnim protjecanjem vremena, polako će se zaboraviti što se vidjelo. Netko prije, a netko kasnije. Jer, tako je ljudski zaboravljati. No, koliko god preuzetno to zvučalo, ipak *ne smijemo zaboraviti*. Zaborav nas vodi u totalni kolaps. U krah ljudskosti. Zaborav nas je, uostalom, i doveo do svijeta kakvog danas imamo pred sobom. Sve što na koncu možemo reći jest: *Neka se ne zaboravi!* Ovo nije etički imperativ, već priziv za ljudskoću kao takvom. Etika ovdje ne pomaže baš puno, kršćanski osjećaj samilosti još i manje. Baš ono ljudsko, odnosno međuljudski osjećaj zgrožene nevjerice jedino je što može imati smisla nakon što se vide prizori prikazani u filmu.

Solidarnost, samilost, odgovornost... strah? Nijedan od ovih osjećaja sam po sebi ne dohvaća svu grozu toga što nam se dogodilo i što je prikazano u filmu. No, da ipak pokušam — neizbježno tek slabim riječima — isto opisati.

Alain Resnais, jedan od najvažnijih francuskih redatelja nakon Drugoga svjetskog rata, odlučio se na predstavljanje najužasnijeg naslijeđa tog rata. Naime, Resnais je želio opisati nacističke logore smrti. Taj će rat ostati zapamćen, unatoč svim ostalim svojim užasima, baš po koncentracijskim logorima industrije smrti.

Resnais bilježi Auschwitz deset godina nakon završetka rata. Kolorirani pejzaži namah se počinju izmjenjivati s dokumentiranim crno-bijelim snimkama iz perioda od petnaestak godina ranije, pa sve do konačnog pada nacističkog režima.

Drugi svjetski rat donio je sobom dotad nezapamćen eksperiment. Nakon što je ratni stroj pokrenut, takozvana »znatnost eugenike« također se uključila u opće prestrukturiranje postojećeg svijeta. Viša rasa ljudi, tj. »arijevci«, željela je potvrditi svoju moć nad ostalim nižim stvorenjima, kojih su paradigmatički primjer Židovi, no i svi ostali koji se svojim postojanjem nisu uklapali u teoriju o »poboljšanju rase«. Ljudi su odvođeni u logore, po stotinu njih u jednome vagonu. Put kojime su odvođeni bio je put bez povratka, put u smrt... put u ništavilo... put u ne-bitak.

Upravo ovo potpuno poništavanje bićevitosti, ljudskosti... *potpuna nihilacija* ono je što dovodi logiku ubijanja do savršeno užasne konzekvencije. *Sav povijesću namrijeti humani-*

tet pada i stropoštava se u ništavilo. Tu se prije svega misli na pripovijest, ili, moglo bi se reći, »prosvjetiteljsku dogmu« emancipacije čovječanstva, koja jednostavno nije moguća nakon takvih historijskih lomova humanizma poput Auschwitz. O tome govore, primjerice, Adorno i Horkheimer u svome bolnom preispitivanju *Dijalektike prosvjetiteljstva*. Jean-François Lyotard će, pak, reći da nakon Auschwitz više uopće nije moguće ozbiljno govoriti o opstojnosti neke globalne slike koja bi čovječanstvo vidjela na liniji neprekidnog napretka i emancipacije — u obliku umnosti.

Alain Resnais — kasnije najviše poznat po svoja prva dva »intelektualistička«, filigranski cizelirana igrana filma *Hirošima, ljubavi moja* (1959) i *Prošle godine u Marienbadi* (1961) — u *Noći i magli* stvorio je umjetničko djelo veće od same umjetnosti.

»Noć« i »magla« dva su označitelja nestajanja i umiranja. Film je svoj naslov dobio prema nacističkoj zapovijedi po kojoj su oni morali ubiti svakog osumnjičenog da je bio pripadnik pokreta otpora. S druge strane, sam dolazak zatočenika u logore smrti odvijao se noću i u magli. Cjelokupni dojam dokumentiranih prizora iz filma označen je maglovitim, gotovo oniričkim ozračjem noćne more. »Nacht und Nebel« tako je postao drugim polom parole »Blut und Boden«.

Noć i magla, svojim sustavnim, znanstvenim, tehnološkim istrebljivanjem ljudskih bića postao je paradigmom biopolitičkog svijeta, o kojemu danas govori Giorgio Agamben. Nacistička teorija »krvi i tla« sačuvana je i u današnjem isključenju *homo sacra*. *Homo sacer* živi je mrtvac, svojevrtni zombi i »sveti izgnanik« iz političke zajednice. Sve što čini čovjeka odvojenim, isključenim iz (državne-društvene) zajednice, dakle egzistencijalno odredljivim — nasuprot animalnosti prirode — jest posjedovanje »golog života«. Svodljivost na голу, biološku egzistenciju odlučuje o granicama ideologije suvremenoga, zapadnog liberalističkog svijeta. »Goli život nije više ograničen na neko posebno mjesto ili na neku definiranu kategoriju, nego nastanjuje biološki tijelo svakog živog bića« (Agamben, *Homo sacer*). Upravo stoga — *ne smijemo zaboraviti*. »Sveti život *homo sacra*« u današnjem biopolitičkom svijetu pokazuje da su Resnaisove slike iz *Noći i magle* — avaj! — zaboravljene. Apatrid, izbjeglica, azilant, migrant... svi su oni današnje biopolitičke figure logoraša iz nacističkih logora smrti.

Sam redatelj vjerojatno se nikada ne bi odlučio za ovaj film — možda najvažniji ikada snimljen! — da nije imao tekst



Noć i magla

preživjelog logoraša, francuskog pjesnika Jeana Cayrola, kao i naratora, glumca Michela Bouqueta, koji integritetu djela daju nenadomjestivi obol.

Od mnogih detalja autentične groze o kojima film govori, neki su nezaboravljivi. Scene bacanja mrtvih trupala u jame pomoću buldožera; naga, bolesna i izmučena tijela na putu prema nihilizirajućem istrebljenju; odrubljene glave poslagane na gomile; fotografije jednostavne »gole« egzekucije... Tko može zaboraviti sablasno nabranje o nacističkom eksperimentu uporabe pojedinih dijelova ljudskog tijela za reciklažnu proizvodnju stvari? Jesmo li zaboravili da su se ljudske kosti pokušale koristiti kao gnojivo? Ženska kosa kao materijal za pokrivače? Sjećamo li se da ljudska koža može postati sapun?

S druge strane, svaki je logor imao i svoje drukčije — sablasnim cinizmom govoreći! — »kulturne sadržaje«. Resnais bilježi postojanje logorskih »simfonijskih orkestara«, a spominje i »zoološke vrtove«. Agamben, primjerice, govori o metapolitičkom parafenomenu ljudskih parkova i »lageru« kao metapoziciji Zapada (»Lager, a ne država, jest biopolitička paradigma Zapada!«), dok je zoopolitika preformulirana u biopolitiku. Razlikovanje između ljudskog i životinjskog, iz-

među ljudskog i golog življenja, pada u čovjeka samog, te je ono što razvija antropološki humanistički stroj — suvremena/suverena moć vlastodržaćkog raspolaganja. Heinrich Himmler uzgajao je u stakleniku jednoga od logora rijetke, nježne biljke, dok je gradio krematorij za svoju eksperimentalnu »preradu ljudi«. Drugi je pak logor bio obilježen poznatim Goetheovim stablom kao »*kulturom*« dok je dominirala »*politika*« istrebljenja ljudskog materijala u znanstvene svrhe. Jedna od nikad prežaljenih žrtava nacističkog ideološkog eksperimenta, Martin Heidegger, reći će, pomalo cinično, da »prerađivanje tijela u plinskim komorama mnogo potpunije otkriva bit tehnologije nego općenito rašireno mišljenje o tehnologiji kao neutralnom sredstvu čija vrijednost ovisi o načinu uporabe!« Toliko o tehnologiji kao signumu napredujućeg globalnog, postmodernog svijeta!

François Truffaut rekao je da je ovaj film »najveći film svih vremena«. Ova izjava, sama po sebi, zvuči pompozno i preuzetno. No, samo ako *Noć i magla* promatramo tek kao film u povijesti kinematografije. Jean-Luc Godard će upravo u svojim *Histoires du cinéma* govoriti — a prikazujući isječke i iz Resnaisova filma — o potmuloj zvonjavi posmrtnih zvo- na, kao pratnji prizorima što prizivaju Breughelov *Trijumf*



Snimanje *Noći i magle*

smrti. Autorov ikonoklastički pristup, ipak, nikada ne zanemaruje prirodu zločina i ubojstva. Uz »fatalnu ljepotu« filma supostavlja se njegova nemoć pred dokumentiranim prizorima diluvijalnog zla utjelovljenog u Auschwitzu. Resnais svoj film gradi napredujućim kontrapunktom, da bi ga završio bez natpisa završetka.

Dachau, Mathausen, Treblinka, Birkennau, Auschwitz... Je li netko odgovoran? Logorski kapo, ispitan u sudskom procesu, nijeće odgovornost. Odgovornost ne priznaje ni logorski upravitelj iz Dachaua. Odgovorni ne žele biti ni svi postavljeni pred sud za nacističke zločine u Nürnbergu. Tko je onda za sve ovo kriv?

Jacques Derrida se u svom govoru prilikom dodjeljivanja mu nagrade *Theodor Adorno* osvrnuo na žrtve napada na WTC, rekavši da ga njegova bezuvjetna sućut s njima ne sprečava na glas izgovoriti da, s obzirom na taj zločin, »nitko od nas nije politički nedužan.« Dakle, svi smo krivi. Naravno, i za svijet monstruoznog Kapitala i njime prouzročenoga državnog i inog terora. Mišlju, riječju, djelom i propustom. Svaka racionalizacija, u filmu poput ovoga, nužno zakazuje. Preostaje nam tek emotivni odgovor na njega.

Resnaisov film postigao je i izuzetan stupanj »dehistorizacije«. Ova je pak sadržana u činjenici da je fenomen ljudskih stradanja autor pokazao nečim univerzalnim. Povijest, kao ljudska tvorevina, prepuna je nedostataka da bi mogla objasniti fenomen Auschwitzta i koncentracijskih logora. Čak i dokumentarizam, kao temeljni filmski rod, ostaje po tom pitanju nemoćnim. *Izrazito subjektivan, izrazito »nedokumentarističan dokumentarni film« Alaina Resnaisa apelira na univerzalnu ljudsku podsvijest, a ne na povijest.* Pejzaži napuštenih logora s desetogodišnje distance nakon zatvaranja logora industrije smrti, ostavljaju nas zbunjenima. Ostavljaju nas bez riječi. Konačno, avionska panoramska vožnja ostavlja nas s tekstom o močvarnim, hladnim vodama ispod nas.

Je li ovdje riječ o hladnoj ljudskoj racionalnosti koja ne može pojmiti užas prikazanog? Radi li se o »hladnoći zaborava«? Je li uistinu sve tek bila fatalna noćna mora i ružan san iz kojeg se do danas nismo probudili? Sa zebljom naslućujem ovo posljednje kao blisko istini. Ali, na žalost, ne kao san, već kao stvarnost!

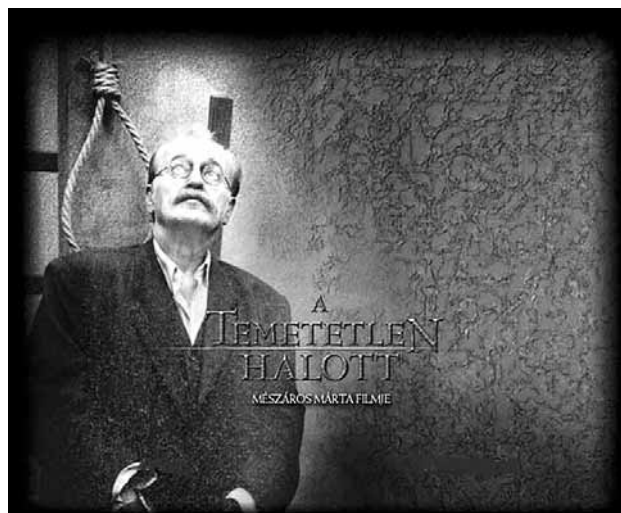
T o m i s l a v K u r e l e c

Od suza do smijeha (mađarski filmovi o revoluciji 1956)

Uz ciklus u Filmskim programima, travanj 2006.

Mađarskih filmova već dugo nema u našim kinima, a sve ih je manje i na Hrvatskoj televiziji koja je jedina omogućavala sustavnije praćenje kretanja u kinematografiji naših sjevernih susjeda, pa je nekoliko ciklusa koji su prikazani u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza uspješno popunilo tu prazninu, pokazujući da se još uvijek radi o vrlo zanimljivoj i kvalitetnoj produkciji, iako ona danas nije u samom svjetskom vrhu kao prije tridesetak i više godina. Posebno zanimljiv (iako nisu prikazivani samo noviji filmovi) bio je posljednji u nizu tih ciklusa (od 10. do 19. travnja 2006. u zagrebačkom kinu Tuškanac) tematski vezan uz pedesetu obljetnicu revolucije iz 1956. Taj je događaj jedan od najvažnijih ne samo u novijoj mađarskoj povijesti, nego i u spontanom narodnom otporu staljinističkoj diktaturi u čitavom socijalističkom bloku, a odigrao je i vrlo važnu ulogu u odnosima Zapada i Istoka, jer je prerastao u općenarodni ustanak koji su snage Varšavskog pakta ugušile u krvi, a da se Zapad i pored početne verbalne galame nije usudio napraviti baš ništa, osim prihvata mađarskih izbjeglica.

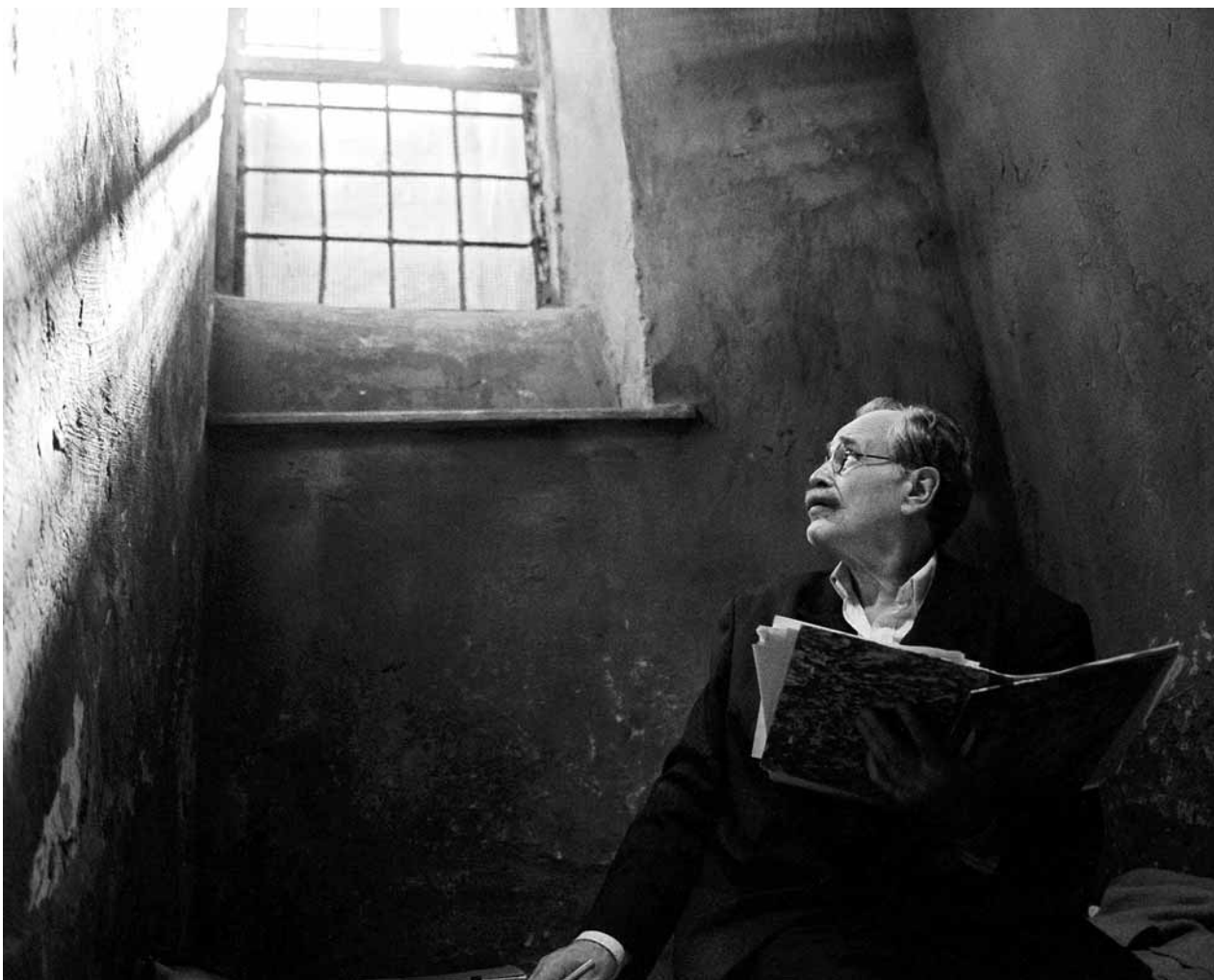
Mnoge od povijesnih činjenica vezanih za ta zbivanja pomalo su izbljედjele iz sjećanja većine onih koji su živjeli u to doba (osim Mađara naravno), dok mlađi uglavnom niti ne znaju previše o tom razdoblju. Svi su oni mogli pronaći mnogo činjenica u filmu *Nepokopani čovjek* (*A temetetlen halott*, 2004) jedne od prvih redateljica koje su se probile u svjetski vrh — Márte Mészáros (1931). To je vrlo sugestivna rekonstrukcija posljednjih dviju i pol godina života jednog od najvažnijih mađarskih političara, Imre Nagyja, od njegova dolaska na čelo mađarske vlade neposredno pred izbijanje ustanka kojemu pruža potporu do njegove egzekucije 1958, nakon montiranoga staljinističkog političkog procesa, jednog od rijetkih u kojima optuženi nije priznao navode optužbe i pokajao se. Ta su kajanja (koja nisu dovođila do ublažavanja kazne) iznuđivana ne samo mučenjem, nego i apeliranjem na revolucionarnu ili komunističku svijest optuženih da podnesu i tu posljednju i najveću žrtvu za svoje ideale i onemogućće korištenje njihova eventualnog odricanja u propagandi protiv tih ideja ili u stvaranju raskola unutar komunističke zajednice. Nova vlast (koju je ustoličio SSSR pod vodstvom Hruščova, kojeg se danas uglavnom prisjećamo kao simpatičnog narodskog vođe, što je ipak bio samo privid ili imidž koji je jedva prikrivao odlučnost u očuvanju sovjetskog imperija) od Nagyja traži kajanje apelirajući na njegove nacionalne osjećaje, tvrdeći da bi ono pomoglo u normalizaciji situacije u zemlji i prestanku revanšizma, a nudi



Nepokopani čovjek

mu i relativno udoban život nakon povlačenja iz politike, što bi možda i održali, jer Staljin je ipak umro 1953, pa ga je i sam Hruščov skinuo s pijedestala. Rekonstrukcija tog vremena i atmosfere koja je tada vladala, događaja na ulicama Budimpešte i ključnih odluka i lomova političkih vođa, najjača su strana filma koji ipak ne ulazi među najbolja ostvarenja velike redateljice i ne nadmašuje bitno domete korektne filmske biografije.

Međutim, biografija same Márte Mészáros i mnogi njezini refleksi u cjelokupnom njezinu filmskom opusu mnogo slojevitije prikazuju na koje je sve načine komunistička diktatura djelovala na ljude koji su u njoj živjeli. Njezin je otac bio renomirani kipar koji je 1935. iz fašističke međuratne Mađarske izbjegao s obitelji u Sovjetski savez, ali je već 1938. uhapšen u Kirgistanu i nestao u staljinističkim čistkama, a ni majka ga nije puno nadživjela, pa je Márta nastavila školovanje u internatu. Ipak, nedugo po završetku rata vraća se u Mađarsku gdje je adoptira žena iz vrha komunističke vlasti, pa sljedećih nekoliko godina nema nikakvih problema u dobivanju stipendije za studij režije na renomiranoj moskovskoj akademiji VGIK. Tamo se zatekla i u vrijeme ustanka 1956, kada se ne uspijeva vratiti u domovinu, a niti saznati što se točno zbiva, jer sovjetska propaganda govori o kontrarevolucionarnom pokušaju šačice narodnih neprijatelja, a kada uspije ponešto čuti na mađarskim ili zapadnim radio-



Nepokopani čovjek

stanicama, slika je potpuno drugačija. Povezano s neuspjesima u potrazi za činjenicama o nestanku vlastita oca, a i atmosferom straha koja se vezuje na svako mišljenje, pa čak i pitanje koje izlazi iz okvira vladajućih dogmi, u njoj se počinju javljati sumnje u komunističke ideale kojima je do tada ipak vjerovala, iako je povremeno primjećivala da ih situacije u stvarnom životu dovode u pitanje. To joj postaje još očitiije kada po završetku studija počinje raditi dokumentarce (a čak dvije godine radi u Rumunjskoj) i tako sretati ljude od kojih su mnogi 1956. doživjeli kao procvat, a potom propast snova o ljudskom životu u voljenoj domovini. Iako je u početku o tome opasno govoriti, pa se više naslućuje no izravno iskazuje, i među filmašima se osjeća takvo raspoloženje, bez obzira na to što bez potpore vlasti snimanje nije moguće. Među njima je i Miklós Jancsó (1921) koji će postati jedan od autora svjetskog renomea. Udaje se za njega pa će je na početku karijere često predstavljati ponajprije kao njegovu suprugu, iako su vrlo rano njezina ostvarenja zasluživala pozornost, a i tematski i stilski se bitno razlikovala od njegovih, a niti brak nije predugo trajao. Ipak, u njemu je rođen Miklós junior (1952) koji je postao vrstan snimatelj (ne-

rijetko se potpisuje i kao Nyika Jancsó), a i snimio je gotovo sve majčine filmove nakon 1982. No, ako Jancsó i nije bitno utjecao na njezin filmski svijet i njegovo stilsko uobličenje, ipak ju je potaknuo da se počne baviti igranim filmom. Ta joj je vrsta — u kojoj su još uvijek prisutni mnogi elementi dokumentarističkog postupka — donijela vrlo brzo i međunarodna priznanja, ne samo zato što se radilo o vrijednim ostvarenjima jedne od rijetkih žena koje su se tada bavile režijom, nego i zbog kritičnosti prema sredini u kojoj je živjela, ali i zbog posebno snažno ocrtanih problema s kojima su se susretale žene u takvom društvu. Snažni i odlučni ženski likovi koji često dolaze u situacije slične onima s kojima se sučeljavala autorica sukobljavaju se ne samo s ideološkim dogmatizmom, nego i patrijarhalnim običajima koji su ostali gotovo isti unatoč promjeni društvenog sistema, pa joj filmovi korespondiraju i s feminizmom koji upravo u to vrijeme postaje prisutniji u javnosti. Najuspjeliji među tim filmovima je *Usvojenje* kojim je 1975. pobijedila na berlinskom festivalu, a jednako je dojmljiv i njezin prvi film u boji *Devet mjeseci* (1976) u kojem se prvi put u njezinim filmovima pojavljuje poznati poljski glumac Jan Nowicki koji će

kasnije nastupati u svim njezinim filmovima i postati najvažniji muškarac u njezinu životu. Možda to i ne bilo nužno spominjati da kod nje biografski elementi nemaju važnu ulogu i u stvaranju filmova, pa muški likovi više nisu slabi i nedosljedni, ali se zato priče sljedećih filmova manje vezuju na njezina osobna iskustva. Međutim, nakon uspješnog filma *Njih dvije* (1977), u kojem je i lik Jana Nowickog iznimno zanimljiv, ali je u središtu pozornosti vrlo složen odnos dviju žena koji u nekim naznakama upućuje i na ljubav, sljedećih nekoliko filmova ne dosežu vrijednosti prethodnih, pa se Márta Mészáros vraća vlastitu bogatom životnom iskustvu i to izravnije nego ikad prije.

Tako 1982. snima prvi od četiriju *Dnevnika* — *Dnevnik mojoj djeci* — koji se temelji na njezinu životu nakon povratka u Mađarsku nakon Drugoga svjetskog rata i načinu kako je otkrivala stvarne probleme tog vremena kao neiskusna djevojka. Upravo ta dimenzija — kako je staljinistički režim pogubno djelovao na sve aspekte života pojedinca koji i nije bio posebno uključen u politiku — osvjetljava to razdoblje iz neočekivanog ugla, duboko djelujući na emocije gledatelja, pa stoga film ima problema s (tada još uvijek socijalističkim) vlastima, te se premijerno prikazuje tek 1984, a ubrzo potom osvaja nagradu u Cannesu. Na taj način osvjetljene dramatične sudbine mnogih zanimljivih likova, koje pokazuju vrlo nijansirano sliku prijelomnih događaja, temelj su i nastavaka *Dnevnik mojim ljubavima* (1987), koji se temelji na godinama studija u Moskvi, i u ovom ciklusu prikazanom *Dnevniku mojem ocu i mojoj majci* (*Napló apámnak, anyámnak*, 1990) koji je ponajviše vezan uz 1956. i gdje je fabularno u središtu pozornosti priča rođaka koji je sudjelovao o ustanku, ali je čak i važniji odjek tih događaja, pa i njegove priče u životu obitelji koju pretežito sačinjavaju žene. Za taj se film mislilo da je završni dio trilogije koja je vjerojatno najkompleksnije i najupečatljivije prikazala sudbinu Mađarske od kraja rata do sloma ustanka 1956, ali je 2000. Mészáros snimila *Malu Vilmu* — *Posljednji dnevnik* o korijenima cijele te filmske autobiografije — sudbini oca i majke.

Ta su dramatična vremena, a posebno događaji vezani uz 1956, bili inspiracija za niz vrlo vrijednih filmova, kakvi su i ostali u ovom ciklusu. Péter Gothár (1947), koji je s prvijencom *Poklonjeni dan* (1979) osvojio *Zlatnog lava* za debitanta u Veneciji, ovdje je zastupljen svojim drugim filmom



Nepokopani čovjek



Dnevnik mojem ocu i mojoj majci

Vrijeme je stalo (*Megáll az idő*, 1982), nagrađenim u Cannesu. Zanimljivo je da taj film, koji prema nepravdosti komunističkog sustava i njezinim odjecima u dušama mladih ljudi ima sličnosti s prvim *Dnevnikom* Marte Mészáros snimanim u isto doba, nije imao tolikih problema s cenzurom, možda i zato što je formalno gledano njegova priča smještena u žanrovske okvire tinejdžerskog filma. Doduše film počinje dramatično sa zbivanjima 1956, gdje se uz crno-bijele dokumentarne snimke miješa u zagasitim tonovima i primjereno tom materijalu snimljena tragedija obitelji u kojoj otac (prosječan čovjek koji nije imao nikakvo istaknuto mjesto u ustanku) bježi u inozemstvo, ali ga njegova supruga ne želi slijediti i ostaje s oba sina u domovini, jer i oni tako žele, suprotstavljajući se ocu koji je svakako htio barem starijeg povesti sa sobom. Međutim, većina radnje zbiva se gotovo desetljeće kasnije kada su sinovi postali gimnazijalci. Gothár oblikuje priču o svojoj generaciji koja je još u dječjoj dobi doživjela ustanak kao traumatično iskustvo, ali je u mladaštvu ipak više preokupirana drugim stvarima, iako sjene prošlosti bitno utječu i na njihovu sudbinu. Tako su njegovi srednjoškolci ipak više usredotočeni na prva ljubavna iskustva, sazrijevanje ili raznovrsne oblike odnosa sa svojim vršnjacima, a svoj bunt prema postojećim normama iskazuju neosmišljenom čežnjom za bijegom na Zapad i sklonošću prema Americi koja za njih nije mnogo više od *rock'n'rolla* i Coca Cole. Zato na prvi pogled izgleda da se radi o filmu koji se s nostalgijom prisjeća načina odrastanja u 1960-im; međutim Gothár majstorski gradi i drugi plan u kojem su prisutni i kompleksno isprepleteni svi bitni elementi tadašnje društvene situacije. Iako se čini da to protagonistima nije najvažnija stvar u životu, očito je da ih pritišću brige o tome kako nastaviti školovanje na sveučilištu, jer je potomcima onih koji su sudjelovali u revoluciji nemoguće (osim ako ne nadu neke iznimno utjecajne veze) upisati se na studij, te ih najvjerojatnije čekaju najlošiji i najslabije plaćeni poslovi. Ponekad takav pritisak izazove i nepromišljenu mladenačku reakciju koja još pogoršava njihovu situaciju, međutim autor (djelomice i zbog cenzure) ne ide u izravnu kritiku sustava koji je još uvijek vladajući u vrijeme snimanja filma, nego pokazuje (što je vjerojatno povijesno točno) kako mladi zapravo krive za svoj položaj u društvu cijelu generaciju svojih roditelja bez obzira na to da li je netko od starijih izbjegao iz

zemlje ili je frustriran i preplašen zbog svoje podrške ustan-ku ili je pak (najčešće iz karijerističkih razloga) pristao na postojeću vlast ili čak sudjeluje u njoj. Zbog takve slojevitosti značenja, ali i dramaturški izvanredno osmišljenog isprepletanja svih tih razina te dojmivo oživljene atmosfere, *Vrijeme je stalo* pripada vrhu ne samo mađarskoga, nego i europskog filma 1980-ih.

Ne zaostaje mnogo za njim ni *Magareći kašalj* (*Szamárköhögés*, 1987) Pétera Gárdosa (1947) koji prikazuje svakodnevne događaje u jednoj obitelji tijekom revolucije 1956. iz perspektive desetogodišnjeg dječaka, što je još izrazitiji pokušaj da se poznati događaji prikažu u neočekivanom svjetlu, kroz vizuru protagonista koji nisu svjesni cjeline zbivanja, ali baš zato uspijevaju uočiti neke elemente na svjež način. To je ujedno i način da se zavarava cenzura, a tome kod Gárdosa pridonose i razlomljenost dramaturške linije i neka neuobičajena redateljska rješenja koja ukazuju na njegovu sklonost prema art-filmu, očitu u cjelokupnom mu bogatom opusu.

Možda će se takvim činiti i vrlo dobar film sugestivne atmosfere, čvrste dramaturške strukture i zatajne, ali vrlo precizne i priči o staljinističkim progonima prije i poslije 1956. potpuno podređene i primjerene režije *Na smrt osuđeni* (A

Halálraítelt, 1989) Jánosa Zsombolyaia (1939) o čovjeku koji je zbog neutemeljene denuncijacije osuđen na smrt. No, radi se zapravo o klasičnim filmskim izražajnim sredstvima koja se oslanjaju na neke tematski bliske mu filmove u rasponu od *Osuđenik na smrt je pobjegao* Roberta Bressona do *Z Costa-Gavrasa*.

I *Eldorado* (1989) Géze Bereményija (*Eldorádó*, 1946) priziva u sjećanje neke slavne prethodnike poput Brechtove *Prosjacke opere* i njezinih ekranizacija, od kojih je najslavnija ona prva iz 1931, u režiji Georga Wilhelma Pabsta, ili kultnog filma *Ružni, prljavi, zli* (1976) Ettorea Scola. Bereményi, koji se afirmirao kao scenarist, pa se tek potom počeo baviti režijom, bavi se u ovome svome drugom igranom filmu također sredinom koja je na rubu ili čak onkraj postojećih društvenih normi. To je polusvijet siromaha, trgovaca na crno i sitnih kriminalaca koji očitava u prostoru oko tržnice u razdoblju od kraja Drugoga svjetskog rata do ustanka 1956. Siromaštvo te sredine i onih koji tu dolaze kupovati omogućuje bogaćenje protagonista koji postaje najmoćniji u tom svijetu i tu poziciju (čak i u vlastitoj obitelji) nastoji sačuvati po svaku cijenu, čak i najbeskrupuloznijim sredstvima. Na način koji asocira na uloge Gérarda Depardieua u posljednjih desetak godina (ali valja naglasiti da u vrijeme snimanja *Eldorada* Francuz nije imao niti tu staturu, a niti njoj prilagođen glumački stil) fascinantno je protagonista tumačio Károly Eperjes, dok je Bereményi kroz mračno zrcalo svog filma uspjelo prikazao način funkcioniranja i borbe za moć u društvu koje se krajem 1980-ih približavalo kraju.

Bilo je to vrijeme u kojem su i vrlo zahtjevni filmovi imali brojnu publiku, jer su bili hrabriji u svojoj kritici raspadajućeg autoritarnoga društvenog sustava od bilo kojeg drugog medija (a treba se prisjetiti da je i u nas u doba bila slična situacija koja je isto tako pripomogla velikoj gledanosti primjerice Papićeva *Života sa stricem* ili Schmidtova *Sokol ga nije volio*). No, to u Mađarskoj ipak nije bila neka velika promjena, jer je u zemljama tzv. socijalističkog bloka takav sudionički odnos gledatelja i filmaša imao dugu tradiciju. Znatan dio filmova koje danas doživljavamo kao svojevrsne art-filmove (jer se sa sve većom dominacijom holivudskog komercijalnog filma danas gotovo sve što je otklon od njegovih zakonitosti svrstava u tu kategoriju) nije u vrijeme svog premijernog prikazivanja tako djelovao. Naime autori su nužno naglašenim artističkim izražajnim sredstvima izbjegavali izravno iskazivanje društvene kritike (koje cenzura ne bi propustila), a široki krug publike naučio je u tim izrazito filmski uobličanim naznakama, simbolima i metaforama očitavati sugerirana ili naslućivana značenja. Upravo takva situacija poticala je inventivnost i kreativnost autora, što je velikim dijelom pripomoglo »istočnim« kinematografijama u ostvarivanju zavidnih vrijednosti. Zato je, naizgled paradoksalno, veća stvaralačka sloboda nakon pada komunističkih režima dovela do nazadovanja kinematografija u tim zemljama. Jedan od bitnih elemenata takve promjene bila je mogućnost autora da izravno iskažu svoj svjetonazor i kritički odnos prema bliskoj povijesti, što je najčešće dovodilo i do manje brige i mašte u uprizorenju filmskih priča. Doda li se tome da u promijenjenim društvenim uvjetima niti publika nije u filmovima više tražila takve teme, te da je konačno i



Vrijeme je stalo

kinima u tim zemljama zavladao američki komercijalni film, a da se potpora države vlastitoj produkciji najčešće znatno smanjila i da se bar djelomice trebalo prilagoditi zakonima tržišta, jasno je da su se te kinematografije susretale s ozbiljnim poteškoćama i nerijetko zapadale u krizu.

Ti su problemi bili prisutni i u mađarskoj kinematografiji, ali ona je ipak održala produkciju na zavidnoj brojci od oko tri-desetak igranih filmova godišnje. Tu je bilo mjesta i za mlade autore, ali i za zaslužne veterane, te za cijelu lepezu filmova kako izrazitog umjetničkog usmjerenja, tako i onih koji su prvenstveno namijenjeni širokoj publici. U svakoj od tih tendencija (a posebice u njihovu miješanju) bilo je zanimljivih, pa i vrlo uspješnih filmova koji su svjedočili o vitalnosti produkcije. Svjedoči o tome i u Mađarskoj iznimno gledana *Senzacija* (*Világszám!*, 2004) popularnoga glumca Róberta Koltaija, koji je postao i vrlo uspješan redatelj. To je priča o dvojici karakterno i izgledom različitih blizanaca klanova rođenih 1903, gdje su iz njihova pomaknutog rakursa sagledani i najznačajniji događaji prošlog stoljeća. Koltai, autor vrlo sličnog uspjelog, svojedobno na HTV-u prikazanog filma *Živio 1. maj* (1998), i ovdje na način koji upućuje na tradiciju čeških gorkih komedija ostvaruje zanimljiv spoj nostalgije, humora, ironije i drame, a baš mu je dio vezan za 1956. vrhunac kako u originalnim komičnim situacijama, tako i u vrlo emocionalnim i tragičnim prizorima.



Eldorado

Kako i Mađari sada od domaćih filmova ponajviše vole komedije, to ne čudi da je *Senzacija* privukla u kina više gledatelja od mnogih američkih hitova, a ujedno ukazala i na zrelost kinematografije (a i njezine publike) koja se danas može smijati i traumatičnim iskustvima jednog od najvažnijih događaja iz novije mađarske povijesti.



Senzacija

E n e s M i d ž i ć

Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke

Povod

Promjena atribucije, imena autora i godine snimanja filma *Šibenska luka*, najstarijega poznatoga i sačuvanoga filmskog zapisa snimljenog u Hrvatskoj, u iznimno važnoj knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940* (2003), prošla je skoro neprimijećeno. Komentar kojim je taj ispravak unesen, intervencijom recenzenta Dejana Kosanovića, povjesničara filma iz Beograda, i njegovo šturo obrazloženje, otvara mnoga pitanja.

Iako su prošle tri godine, ovo na žalost nije baš u našoj javnosti izazvalo potrebu za pobližim istraživanjem. O toj filmskoj snimci, koja se svojodobno, na čudan način, »od privatnog imatelja« ipak našla u prekasno osnovanoj *Hrvatskoj kinoteci*, izgleda da srpski povjesničari filma znaju duže i mnogo više.

Upravo je to poticaj i putokaz za ovo arheološko istraživanje jer film *Šibenska luka* zasigurno više nije film kakvim smo ga smatrali.

Otvaranje zaboravljenih filmskih limenki

U propitivanju nedovoljno istražene filmske povijesti u Hrvata susrećemo se s najmanje dvjema preprekama: ili u limenci nema filma, ili nema dovoljno ljudi koji bi se time svojevremeno bavili. Nadalje, ukoliko u limenci ima filma, zasigurno je pred nama neumitna sudbina njegova propadanja koje se može spriječiti jedino velikim novcima i sustavni radom.

Bauk fizičkog propadanja filmova i sindroma vinskog octa kruži filmskim arhivima. U limenim se kutijama zapaljivi nitratni film pretvara u eksplozivni prah, a vrpca na acetatnoj podlozi polagano se uz miris octa pretvara u amorfnu masu, baš kao što priliči stalnoj mijeni nakon umiranja.

Tom se polaganom i nezaustavljivom procesu pridružuje i nedovoljna briga za istraživanje, vrednovanje i čuvanje te baštine, slikovnog svjedočanstva naših malih kultura. Ono malo poznate i nepoznate baštine izgleda da nije dovoljno istraženo, a to je posebno teško kada nacionalna filmska građa koju treba istražiti nije dostupna.

Nakon što je nova vlast nakon Drugoga svjetskog rata svjesno uništila veliku količinu filmskoga gradiva, važna je preostala filmska građa iz Hrvatske, što zakonskom odredbom, što stjecajem okolnosti, što političkim i policijskim intervencijama prebačena u Beograd. Radi se o oko 800 000 metara filma¹ (koji nakon uzaludnih zahtjeva za povrat ostaju predmetom razgovora u postupku sukcesije SFR Jugoslavije).²

U tim su uvjetima istraživanja dobrim dijelom ovisila o dostupnosti gradiva pohranjenog u Centralnoj jugoslovenskoj kinoteci, koja je utemeljena 1949, a 1952. preimenovana u Jugoslovensku kinoteku. Ta ustanova, koja je godinama zakonski i institucionalno bila prepreka osnutku nacionalnih kinoteka, od 1972. nacionalni je arhiv Republike Srbije. Hrvatska kinoteka danas, ni nakon više od dvadeset godina rada, ne posjeduje veliku količinu filmskoga gradiva koje je nacionalno vlasništvo, a koje zasigurno polako propada u nebrizi pohrane u Jugoslovenskoj kinoteci.

Istraživanja o hrvatskoj filmskoj povijesti, prvim danima i godinama filma, iz mnogo je razloga dugi niz desetljeća bilo zapušteno. Znanstveno i umjetničko područje filma nije u Hrvatskoj imalo vlastitu institucionalnu potporu ni infrastrukturu. Nedostajale su bitne institucije, što je očito bila posljedica ideološkog i političkog određenja u pristupu, razvoju i strategiji onodobne kulturne politike, čije se posljedice tragično prenose i do današnjih dana.

Tako se studij filma na Akademiji kazališne umjetnosti počeo postupno uvoditi tek od 1966, a Hrvatska kinoteka nakon otpora i niza prijedora utemeljena je tek 1979. Na žalost, ona nije samostalna ustanova, već se radi o Hrvatskom filmskom arhivu (Hrvatska kinoteka) pri Hrvatskome državnom arhivu. Tim su statusom (koji traje do današnjih dana) zakonodavci i vlastodršci onemogućili nužni samostalni život jedne takve institucije. Također institut za film ili slična institucija ne postoji.

Na Filozofskom fakultetu nije bilo moguće doktorirati filmskom temom u znanstvenom području filma ili bar u po-





Šibenska luka, snimka s broda

druću znanosti o umjetnosti, već su filmske teme bile uključene u znanstveno područje filologije (ili informacijskih znanosti). Na taj su način doktorirali Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Vjekoslav Majcen i Mato Kukuljica. Ipak, izgleda da se nešto i kreće: Nikica Gilić doktorirao je u novouspostavljenoj znanstvenoj grani *filmologije*.

U Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti (JAZU/HAZU) nije bilo i nema ni jednog akademika kojem je film poziv. Ni Babaje, Bauera, Belana, Berkovića, Golika, Marjanovića, Miletića, Papića, Peterlića, Pintera, Tadića, Tanhofera itd. Mlađe i one u punoj snazi ne usudujem se ni spomenuti. Filmskim umjetnicima i filmašima mjesta tamo za sada nema.³

U takvoj se društvenoj i kulturnoj situaciji, u kojoj uz »slobodne« filmske radnike postoje samo poduzeća za proizvodnju i promet filmova, povijesću filma u Hrvatskoj bavili su se tek rijetki pojedinci koji to shvaćaju kao osobnu misiju. Najčešće se radilo o novinarima i publicistima.

Fragmentarna filmska zbivanja u Hrvatskoj, koja su započela pred 110 godina, nisu javnosti poznata čak ni godinama poslije Drugoga svjetskog rata. France Brenk, u *Nacrtu za povijest jugoslavenskog filma* (1962) ne otvara jasni prostor

o prvim danima filma u Hrvatskoj, ali spominje usput Noworyta. Branko Belan, znameniti filmaš i profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u svojoj osebujnoj povijesti filma *Sjaj i bijeda filma* (1966), ni ne spominje Hrvatsku kao mjesto filmskih snimanja i projekcija u prvim danima filma. U drugom dijelu te knjige u pregledu povijesti jugoslavenskog filma, a pod naslovom *Balada o trubi i maglama*, Petar Volk jedva da daje koji podatak o počecima filma u Hrvatskoj u 19. stoljeću. To je prvo razdoblje naznačeno tek sredinom krajem 1970-ih i početkom 1980-ih radovima srpskih filmaša i povjesničara Dejana Kosanovića i Srdana Kneževića. Oni su, baveći se filmom na prostorima tadašnje Jugoslavije, istražujući u Jugoslovenskoj kinoteci, te arhivima Zagreba, Rijeke i Trsta, opisali same početke filma u Hrvatskoj.

Prva cjelovita povijest filma u Hrvata, koja otvara i prostore istraživanja, pojavljuje se radovima Ive Škrabala krajem 1970-ih u časopisu *Forum* i konačno u njegovoj knjizi *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*. (1984). Nakon njezine pojave Centralni komitet Saveza komunista Hrvatske organizirao je tribinu, na kojoj se, uz sudjelovanje brojnih novopečenih filmskih povjesničara, uz bjesomučne jayne napade raščlanjivala knjiga, hrvatska kinematografija i Škrabalo. Tako je svima postalo jasno da je povijest hrvatskog filma područje kojim se ne treba baviti.

Šibenska luka — prvi hrvatski film?

Film *Šibenska luka*, čiji je izvornik pohranjen u Beogradu, prvi je poznati i dostupni film snimljen u Hrvatskoj. Mnogi će znalci filma navesti godinu nastanka kao i ime autora: Stanisław Noworyta, 1903.

Osim povijesne i dokumentarne vrijednosti, film je zapažen po panoramskim pokretima kamere kojima je snimana luka i lučki život. Ti su pokreti svojom preciznošću i dugim sigurnim panoramama, za ono vrijeme, iskazivali rad vješta i vrsna snimatelja, ali i predstavljali rijetko viđen način snimanja.

Dugi je niz godina ta snimka pripisivana hrvatskom snimatelju poljskoga podrijetla, ili Poljaku koji se skrasio u Hrvatskoj, Stanisławu Noworyti. Kako je Noworyta radom i životom utjelovljen u hrvatsku kinematografiju, ta snimka je od višestruke nacionalne važnosti. Vođeni tom činjenicom, kao i mjestom i vremenom snimanja, smatralo se da nam je taj film izuzet iz vlasništva. Uvriježilo se u novinskim napisima o filmskom blagu koje potražujemo od Jugoslovenske kinoteke navoditi upravo taj film, ali nismo baš previše istraživali oko toga.

U povijesno važnoj kulturnoj i umjetničkoj izvornoj filmskoj građi koju s pravom potražujemo, taj nam film po građi, povijesno i kulturno pripada, ali na žalost, po svemu sudeći, ne i zakonski. Izgleda da smo godinama bili u zabludi, i o autorstvu filma i o vlasništvu izvornog materijala.

Kako hrvatskim autorima u načelu nije bilo dostupno odgovarajuće filmsko gradivo, zbivanja u prvim danima filma i ona koja tome slijede razrađuju se uglavnom uz prihvaćanje već objavljenih podataka srpskih povjesničara o prvim godi-



Šibenska luka

nama filma. Iz tih je razloga i bilo moguće da su podaci o najranije sačuvanoj snimci s područja Hrvatske nedovoljno istraženi.

Stanisław Noworyta

Stanisław Noworyta (Dolina kraj Lavova, Poljska, 1880 — Trst, 1963) s petnaest je godina izučio fotografski zanat i kao mladić krenuo u svijet. U Tunisu 1901. godine radi sa snimateljem Delacroixom, a u Africi boravi oko godinu dana. S putujućim kinematografom Urania mađarskog snimatelja Ferdinanda Somogya radi na Malti i u Italiji, a 1903. godine i u Hrvatskoj. Tada su vjerojatno snimljeni filmovi *Bura kod Opatije* i *Crikvenica* koji nisu sačuvani. Odlazi u Marseilles, kupuje kameru i 1904. godine, kao snimatelj-reporter za tvrtke Gaumont iz Pariza i Ralcing & Robert iz Londona, snima u Kini i Indokini. Neko vrijeme živi u Hanoju i obolijeva od malarije te se 1905. godine vraća u Poljsku. Pri ponovnom dolasku u Opatiju 1906. godine ženi se s djevojkom koju je ranije tu upoznao. Potom putuje u Brazil, a zatim desetak godina živi u Italiji. U Bordighieri, gdje je bio ravnatelj kina, patentira sustav zvučnog filma i stroja za brzo kopiranje, ali tvrtka koja ga je trebala proizvoditi propada uoči Prvog svjetskog rata. Za vrijeme rata Noworyta je u Italiji kao austrijski državljani interniran na Sardiniji, a 1919. godine vraća u Lavov gdje je proboravio tri godine. U Hrvatsku se vraća 1922. godine i zapošljava u Jugoslavija filmu, za koji snima dokumentarne filmove i reportaže te vodi predstavništvo u Splitu do 1926. godine. Iz tog je razdoblja i film *Solin i njegove iskopine* (1926) iz serije *Lijepa naša domovino*. Potom se zapošljava u Školi narodnog zdravlja kao snimatelj i trik snimatelj. Godine 1930. utemeljuje tvrtku Noworyta film i snima za institucije kao što su Strossmayerova galerija, Arheološki muzej, Etnografski muzej, Zdravstveni muzej, Moderna galerija, Putnik i dr. Iste godine realizira svoj prvi zvučni film *Domaći ton* (1930) s pjevačima i sviračima. Uz to gostuje u Beogradu kao jedan je od snimatelja dugometražnog filma *Sokolski slet u Beogradu*, koji u Zagrebu montira Milan Marjanović. Prema svom patentu iz 1908. godine Noworyta ozvučuje gramofonskim pločama dugometražni dokumentarni film *Durmitor* (1930) koji su snimi-

li kinoamateri i planinari Branimir Gušić i Marjana Gušić-Heneberg. Za vrijeme Drugoga svjetskog rata snima u Hrvatskom slikopisu, a poslije rata, nakon kraćeg rada u Jadran filmu, odlazi 1950. godine iz Hrvatske. Noworyti se u Italiji gubi trag, a prema navodu Oktavijana Miletica, prodavao je poluslijep balone u Trstu.

Jugoslovenska kinoteka i Luka Šibenik

U monografiji Dejana Kosanovića *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije do 1918. godine* (1985) izneseno je da bi se najstariji snimljeni materijal na području Hrvatske, koji se čuva u Jugoslovenskoj kinoteci pod naslovom *Luka Šibenik*, »moglo (...) pripisati« Noworyti. Prema Kosanoviću, ta snimka, nastala 1903. ili 1904, možda je rad i nekoga drugog snimatelja.

Iznesena pretpostavka o Noworyti kao mogućem snimatelju vjerojatno je proistekla iz činjenice da je 1903. godine sa Somogyjevim putujućim kinom snimao na Kvarneru i putovao po Dalmaciji. Doduše, prema navodima Duška Kečkemeta u knjizi *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji* (1969), Urania je 1903. u Zadru projicirala dija pozitive snimljene u Dalmaciji i Crnoj Gori, a o filmskim projekcijama i snimanjima nema ni riječi. Međutim, ni sam Noworyta ne govori o tom snimanju u intervjuu koji je dao u *Hrvatskom slikopisu* broj 7 od 1. prosinca 1942, u kojem prilično detaljno govori i o prvim danima svoje snimateljske karijere. Nema spomena Šibenika, a ni Zadra.

Nadalje, Kosanović govori o dužini filma od 25 metara, a mi ga za sada poznajemo u dužini od 52 metra na 35 mm vrpici. Pitanje je referira li se Kosanović na 17.5 mm vrpicu, na kojoj je možda taj filmski fragment snimljen (što je malo vjerojatno) ili na 16 mm redukcijsku kopiju 35 mm filmskog izvornika, kojoj bi ta dužina odgovarala, ili se pak naprosto radi o previdu.

Živučie fotografije i Šibenska luka

Najveći dio filmskoga fragmenta pod nazivom *Šibenska luka* uklopljen je u film *Živučie fotografije* (Mladen Juran, 1983). Istražujući u Jugoslovenskoj kinoteci arhivsko filmsko gradivo, Juran je upućen od Stevana Jovičića i montažera »Šerifa«



Šibenska luka, prizor s obale

na jednu kutiju s filmom u kojoj su snimke kavana, koju prepoznaje kao kavanu Korzo, te snimke luke Šibenik. U relativnoj materijalnoj oskudici naručuje 16 mm kopiju snimaka luke Šibenik za svoj film.

Hrvatskoj je javnosti tada taj filmski fragment po prvi puta djelomično prikazan kao »najstariji sačuvani filmski zapis snimljen na teritoriji Hrvatske i Jugoslavije«. Film je kod Jurana strukturiran u tri manje cjeline, odvojene s dva naknadno snimljena međunaslova, a započinje sa snimkama s broda odnosno s mora, a nakon toga i prizora iz same luke i s obale. U kasnijim se prikazima taj filmski fragment strukturira drugačije. Smjela tvrdnja o 1903. kao godini nastanka, a time i o najstarijem sačuvanim filmom s područja Jugoslavije, već je sljedećim međunaslovom poljuljana, ali ostala je praktički uvriježena činjenica sve do današnjih dana.

Zanimljivo je da scenaristi filma Ivo Škrabalo i Mladen Juran otvaraju mogućnost da je snimatelj *Šibenske luke* netko drugi, a ne Noworyta: »Pretpostavku prema kojoj je snimatelj Stanisław Noworyta zamijenila je nova prema kojoj je autor ovog dokumenta Englez Arnold Muir Wilson«, napisano je u međunaslovu.

Za Wilsona se već tada znalo da je krajem 1904. s nekim snimateljem u Srbiji snimio film *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića*. Upravo taj je film identificiran kao najstariji sačuvani film s područja Srbije. Ako je Wilson povezan sa snimanjem *Šibenske luke*, morao je godinu dana ranije boraviti nekim poslom u Hrvatskoj. Ta pretpostavka ostaje iz nepoznatih razloga u hrvatskoj kinematografiji neistražena, a začudo od srpskih povjesničara nema nekih reakcija, iako se može pretpostaviti da znaju više. Osim Kosanovića, filmom krunidbe bavili su se i drugi srpski autori, Bosa Sljepčević, Stevan Jovićić, Srđan Knežević i drugi, od kojih je mogla doći pretpostavka o Wilsonu kao jednom od mogućih snimatelja *Šibenske luke*.

Ipak, u svojoj knjizi *Između publike i države*, Škrabalo ne spominje *Šibensku luku*. Kaže, ni sam nije vjerovao u taj podatak. Pa i Belan, koji spominje Noworytu u tekstu *Film u Hrvatskoj — od Lumiéra do partizanskih kamera* (1973), ne dovodi ga u vezu sa snimanjima u Šibeniku.

U nekim se kasnijim napisima pojavio i lapidaran podatak da je *Šibensku luku* snimio na 17.5 mm vrpici »tajnik britanskog konzula u Beogradu«, koji je bio na proputovanju po Dalmaciji, na koje je krenuo iz Kotora.

Za razliku od Juranova prikaza u kojem je *Šibenska luka* prikazana u tri dijela, odvojena natpisima komentara, i ne sa svim kadrovima, cjelovitiji prikaz te snimke predložen je u televizijskom serijalu Zlatka Sudovića *Sto godina filma, Sto godina hrvatske kinematografije, Počeci* (1995). Ta se inačica *Šibenske luke* skoro u cijelosti podudara s onom koja je presnimljena za Hrvatsku kinoteku. Prema tom prikazu autor filma je Stanisław Noworyta.

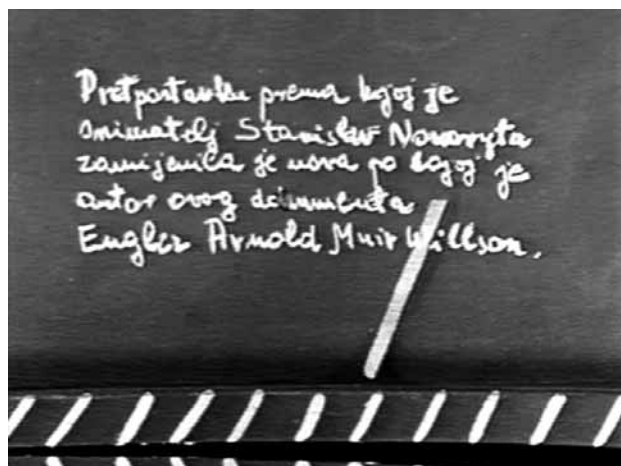
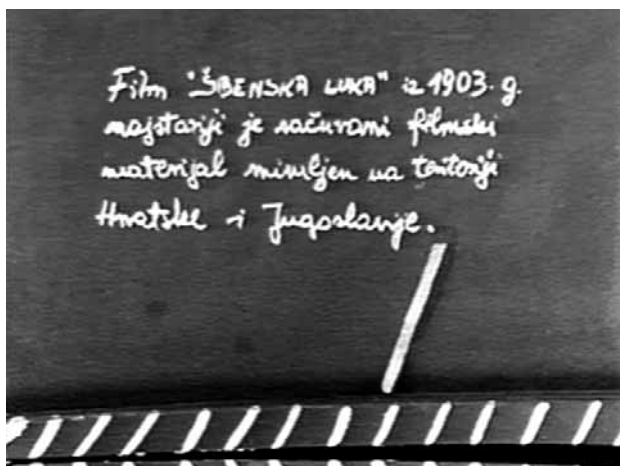
Pretpostavku o Noworyti kao snimatelju filma *Šibenska luka* navode svi kasniji publicisti, pisci i autori povijesti filma u Hrvatskoj, a mnogi to navode kao izvjesnu činjenicu, posebice u popularnim napisima. Tvrdnja da je Noworyta autor filma *Šibenska luka* iznesena je i na dvama mjestima u *Filmskoj enciklopediji* (1986-90).

Trebalo je dakle čekati dragocjenu knjigu *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940* da bi se taj podatak promijenio. Ali ni njome činjenice o tom filmu nisu do kraja razjašnjene. Moguće je da prerana smrt Vjekoslava Majcena, iza kojeg je ostao ne sasvim sreden rukopis knjige, odnosno popisa filmova, ostavila taj prostor i tu zadaću drugim istraživačima.

Šibenska luka, film br. 1 Hrvatske kinoteke

Šibenska luka, HR: 1904. — k. Frank S. Mottershaw. — c/b. nt. — dok., 35 mm, 52 m. — DN 15858/3599; NTK 15870/3881; NTK 15871/3881; NTK 15872/3881 16 mm, 21 m. — DN 15859/3599; NTK 13953/3663; NTK 15869/3881; Hrvatska kinoteka.

Na temelju presnimke materijala »privatnog imatelja« (Mladena Jurana) za potrebe Hrvatske kinoteke, iz tehnički je loše 16 mm kopije *Šibenske luke*, dužine 21 metra, napravljena 35 mm kopija u odgovarajućoj dužini od 52 metra. Filmsku kopiju restaurirao i presnimio Ernest Gregl.



Međunaslov iz filma *Živuje fotografije*

Prema toj kopiji, koja je napravljena u više tehnika i tehnologija (35 mm, 16 mm, VHS), napravljen je i opis filma koji se pod brojem 1 nalazi u knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*. Na žalost, taj je opis prilično neprecizan i ne odgovara postojećem materijalu, već je opis tek nekih kadrova bez pravog redoslijeda. Nije navedeno i opisano više kadrova snimljenih s broda koji se udaljava od obale, kao i kadrova kojima je ta vožnja kombinirana s panoramskim pokretom.

Međutim, ono čime je ovo »arheološko« istraživanje potaknuto krije se u napomeni koja je iznesena još na početku ovog osvrta. Pripremajući nakon Majcenove smrti knjigu za tisak, urednik knjige i voditelj Hrvatske kinoteke Mato Kukuljica obratio se Kosanoviću, koji u recenziji upućuje na nova istraživanja beogradskog povjesničara Srđana Kneževića. Prema tim istraživanjima, snimatelj filma *Šibenska luka* je Frank S. Mottershaw. I ništa više, a ima se o tome toliko toga reći.

Dakle, film nije snimio Noworyta već Mottershaw (tko je on, zašto i kako?), godina snimanja nije 1903. već 1904. A Wilson? Zar je to sve? Nije. U komentaru se navodi da je film snimljen izvorno na 17.5 mm filmskoj vrpici, što otvara i druga pitanja. O njima kasnije.

Novu atribuciju filma Kukuljica preuzima u svoju knjigu *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* (2004) te redatelj Mladen Juran u svoj film *Živuće fotografije II* (2006).

Jedan kadar nedostaje, a možda i više od toga

Međutim to ipak nije sve, bar što se tiče priče iz Hrvatske. Ni mi se sami nismo tim filmom dovoljno bavili. Zaintrigiran tim novim podacima pregledavam stare snimke i emisije o povijesti filma u Hrvatskoj, u kojima nalazim još jednu nepodudarnost s našim vlastitim podacima. Ti su nam podaci bili dostupni i vidljivi, ali ih nismo uočili. Gledali smo ih ali ne i vidjeli.

U Sudovićevoj televizijskoj emisiji od pred deset godina, *Sto godina filma, Prvo stoljeće hrvatske kinematografije* (3), *Oktafijan Miletić* (1996) pojavljuje se još jedan kadar *Šibenske luke* kojeg nema ni u Jurana, a ni u inačici u Hrvatskoj kinoteci. Nakon zadnjeg poznatog kadra Kinotekine inačice filma, u kadar ulazi parobrod. Očito je da film nije u potpunosti kompletiran, što začuđuje za dokument takve povijesne vrijednosti. Očito u arhivi HRT-a ima nešto više, ali, začudo, to nije zamijećeno.

Treba tražiti dalje. Konačno, Kosanović govori o novim istraživanjima, možda su ona objavljena. Zašto su svojedobno Juran i Škrabalo spominjali Mottershawa i povezivali ga sa *Šibenskom lukom*? Krenimo od tiska u Srbiji i napisa koji se bave filmskom poviješću. Spominje li se negdje Šibenik ili Dalmacija, Noworyta (Novorita), Wilson (Vilson) ili Mottershaw (Moteršo).

Od napisa koji su dostupni na internetu, ističe se jedan o filmu koji ima već svoje određeno mjesto u povijesti filma, onaj o krunidbi srpskog kralja Petra I. Karađorđevića. Taj filmski zapis postaje nam zanimljiv jer se uz njega vežu neka imena — Moteršo, Vilson i Šibenik.

1. ŠIBENSKA LUKA

HR : 1904. — k. Frank S. Mottershaw. — c/b, nt. — dok.

Panorama šibenske luke. Kamena je postavljena na jugoistočnom dijelu šibenskog zaljeva. U prvom kadru snimljen je zaljev s barkom i obalom u daljini. Na obali se ističe visoki dimnjak. S desne strane rt poluotoka prekriven šumom sakriva pogled na luku.

Drugi kadar u polutotalu prikazuje šibensku luku s mnoštvom jedrenjaka i nizom kuća na sjeverozapadnom dijelu luke. Kamena se polagano vodoravno kreće slijeva udesno snimajući prvo udaljene, a zatim bliže dijelove obale i luke: u čamcu uz obalu vidi se skupina žena u nošnjama. Na obali su čamci izvučeni na suho, preokrenuti čamac i drvena grada. U nizu kuća ističu se dva dućana pred kojima stoji skupina muškaraca i žena. Prema središtu luke kuće su veće, a na obali istovarene su velike bačve. Skupine ljudi prolaze ulicom.

Kamera iz srednjeg plana snima skupinu lučkih radnika kraj velikih bačava. U prvom je planu mladić u tradicionalnoj odjeći šibenskih težaka. U drugom su planu zaprežna kola s upregnutim konjima, natovarena velikim bačvama. Vidi se užad za istovar i/ili cijevi za pretakanje bačava. Sa strane stoji stražar koji skida kapu da bi se počeo po glavi, a ispred njega prolaze seljanke s tovarom na glavi. Kroz kadar prolazi građanin sa zatvorenim kišobranom, a zatim u suprotnom smjeru seljak u narodnoj nošnji koji se okreće kameri.

U posljednjem kadru snimljena su tovarna kola s konjima kako dolaze prema kameri, prolazeći pokraj velikih hrpa robe istovarene na obali.

35 mm, 52 m. — DN 15858/3599; NTK 15870/3881; NTK 15871/3881; NTK 15872/3881; 16 mm, 21 m. — DN 15859/3599; NTK 13953/3663; NTK 15869/3881; VHS, 2 min. — 973.

Kinotekin prikaz

Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića i više od toga

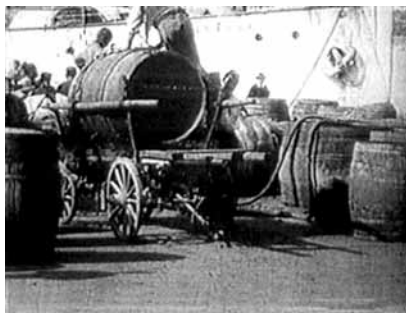
U beogradskim je novinama *Glas javnosti* 21. rujna 2004. objavljen članak koji je prošao nezapažen od ljudi zainteresiranih za povijest filma u Hrvatskoj.

U Kinoteci na stogodišnjicu krunisanja kralja Petra Karađorđevića

Najstariji film o Beogradu i Srbiji

Dvadeset prvog septembra pre sto godina krunisan je Kralj Petar I Karađorđević, za koga se vezuje epitet najdemokratskijeg srpskog vladara. Filmski materijal snimljen tim povodom najstariji je filmski dokument snimljen kod nas i proglašen je za kulturno blago srpskog naroda.

U Muzeju jugoslovenske kinoteke prikazana je upravo restaurirana kopija Krunisanja kralja Petra I Karađorđevića, a ovom izuzetno značajnom kulturnom događaju, jer malo je naroda koji se mogu pohvaliti filmom snimljenim pre jednog veka, prisustvovala su visoke zvanice iz javnog života. Porodica prestolonaslednika Aleksandra Karađorđevića, supruga Katarina i kraljević Filip, dolazeći u Kinoteku, prvo su se srdačno pozdravili i izljubili (tri puta) sa predsjednikom Borisom Tadićem, proćaskali na engleskom, a potom i rukovali sa ministrom za kulturu Dragom Kojadinovićem i ostalim gostima. (...) Najstariji sačuvani filmski dokument o Beogradu i Srbiji snimio je 1904. godine povodom krunisanja Kralja Petra I počasni srpski konzul u Šefildu Arnold Mjur Vilson i Frenk Storm Moteršo, koji je početkom dvadesetog veka u Britaniji važio za jednog od najpoznatijih filmskih stvaralaca. Materijal koji se čuva u JK svrstava se u takozvanu veliku



Šibenska luka, dio panoramske snimke

filmsku reportažu i sadrži šest scena: ulične prizore u Beogradu, kolona koja ide ka Sabornoj crkvi na dan krunisanja i potom ka Dvoru, paradu vojske, pogled na beogradsku tvrđavu i pristanište, smotru oružja na Banjici. Pored scena snimljenih u Beogradu, autori su ovekovčeli na svom putovanju i Kraljevo, Žiču, Studencu, Rašku, Novi Pazar, Andrijevicu, Cetinje, Zadar i Šibenik. (...) Prema rečima profesora Marka Babca, izuzetan film, neobičan po formi, originalan po montažnim i dramaturškim rešenjima, sjajnim likovnim kompozicijama i smelim pokretima kamere. (V. Milivojević)

Onima kojima je taj članak nepoznat, promaknuo je i jedan drugi podatak: program filmova Svjetskoga festivala nije-mog filma (Pordenone, Sacile, Italija, listopad 2004). To je već moglo zaintrigirati profesionalne pratitelje festivalskih zbivanja. Svjetska premijera restauriranoga britanskog filma, koji je vlasništvo Jugoslovenske kinoteke, otkrila je nove i važne podatke o ranim snimanjima na području Hrvatske. Na festivalu je prikazan film koji je predstavio Dejan Kosanović:

Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju / The coronation of king Peter I of Serbia and a ride through Serbia, Novi-Bazar, Montenegro and Dalmatia [Incoronazione di re Pietro primo di Serbia ed il viaggio attraverso la Serbia, Novi-Bazar, il Montenegro e la Dalmazia]

(GB, 1904). Prod: Arnold Muir Wilson; ph: Frank Mottershaw, Jr.; 35 mm, 1480 m., 54' (25 fps), virato / toned, Jugoslovenska Kinoteka. Didascalie in serbo e inglese / Serbian & English intertitles.

(Velika Britanija 1904., Producent: Arnold Muir Wilson; snimatelj: Frank Mottershaw, Jr.; 35 mm; 1480 m; 54' (25 sl/s); toniran, Jugoslovenska kinoteka. Međunaslovi na srpskom i engleskom).

U tom su filmu, koji je s novim materijalima bitno proširen od prethodne inačice *Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića*, i kadrovi nama poznate *Šibenske luke*. Tom je prezentacijom, koja je promijenila atribuciju filmskoga fragmenta *Šibenska luka*, otvoren prostor za unošenje novih podataka o filmskim snimanjima u Hrvatskoj. Ono što mi zovemo filmom *Šibenska luka* tek je mali dio materijala, fragment toga

velikog dokumentarnog filma britanske produkcije, u kojem osim snimaka šibenske luke postoje i snimke Zadra.

Na koji je način svojedobno u Jugoslovenskoj kinoteci izdvojen iz jedne veće cjeline zasebni materijal *Luka Šibenik* (*Šibenska luka*) nije poznato. Taj je fragment, kao i cjelokupni materijal, kasnije rekonstruiran iz većih i manjih cjelina koje su nam na žalost bile izvan vidokruga.

Svečanost krunidbe novoga srpskog kralja Petra I. Karadorđevića odvijala se 1904. godinu dana nakon preuzimanja vlasti, zbog negativnih reakcija iz Europe. I tu svečanost međunarodna zajednica bojkotira zbog ubojstva prethodnoga srpskog kralja Aleksandra I. Obrenovića i njegove supruge 1903. godine. Od krunjenih glava samo je ona iz Crne Gore.

Među uzvanicima i rijetkim gostima iz inozemstva je Arnold Muir Wilson (1857-1909), advokat, političar, etnograf, publicist i počasni konzul Kraljevine Srbije u Sheffieldu. Wilson, koji se bavio novinarstvom i fotografijom, angažira Franka Mottershawu kako bi snimili svečanost krunidbe. Izbor toga filmaša zasigurno nije slučajna. Za taj pothvat potreban je iskusan snimatelj i redatelj. Svečanost krunidbe zasigurno je ne samo sjajan filmski prizor, već i dokument koji može u javnosti prekriti dio negativnih reakcija.

Frank Mottershaw (1882-1930) pionir je britanskoga filma i utemeljitelj *Sheffield Photographic Company*. S prvim se filmovima pojavljuje 1901. a s do tada dvadesetak snimljenih filmova najveći uspjeh postiže filmom *Daring Daylight Robbery* (1903), koji je distribuiran u Americi kroz Edisonovu tvrtku. Taj je film po svojoj strukturi bitno utjecao i na klasični američki film *The Great Train Robbery* Edwina S. Portera (1903).

Wilson i Mottershaw doputovali su u Beograd 21. rujna 1904. te snimili krunidbene svečanosti novoga kralja. Film



Krunisanje Petra I Karadorđevića

je strukturiran kao velika filmska reportaža, za ono vrijeme iznimne dužine, u kojoj je sama svečanost krunidbe prikazana u šest cjelina: ulični prizori Beograda, kolona koja kreće ulicama prema Sabornoj crkvi te prema dvoru, parada vojske, pogled na beogradsku tvrđavu i pristanište, smotra oružja na Banjici. Sama krunidba obavljena je u manastiru u Žiči, koje je i razlog putovanja po Srbiji (Kraljevo, Žića, Studenica, Raška). Nakon toga slijedi putopisni materijal. Wilson i Mottershaw snimali su u Novom Pazaru, koji je tada pripadao Turskoj, zatim u Andrijevići u Crnoj Gori te paradu crnogorske vojske u Cetinju. U Hrvatskoj su snimali luku Šibenik i Zadar. Upravo te snimke Šibenika poznajemo kao *Šibenska luka*, o one Zadra treba još vidjeti.

Snimljeni film Wilson prikazuje uz predavanja o Srbiji u Londonu, a 1905. u Narodnom pozorištu Beogradu.

Osim bjelodano zanimljivog i atraktivnog dokumentarnog materijala, film je imao tada (a i danas) snažnu propagandnu ulogu. O tome piše Stevan Jovičić, jedan od najzaslužnijih ljudi u istraživanju, kompletiranju i restauraciji filma, a to se vjerojatno odnosi na kraću inačicu:

Film je prikazan u Londonu decembra 1904. godine uz predavanje advokata Vilsona, koji je pokušao da stvori o Srbima drugačije mišljenje nego što ih je u to vreme žuta štampa predstavljala zbog ubistva kralja Aleksandra i kraljice Drage Obrenović. Film je rekonstruisan i 90 godina kasnije kao značajno ostvarenje prikazan je u Parizu pod pokroviteljstvom UNESCO-a kada je Srbija ponovo bila pod embargom, a Srbi predstavljeni kao narod ubica. (*Od kamere opskure do video-filma*, 1998)

Rekonstruirani film prikazan je i na otvaranju Prvog festivala srpskog filma u Parizu, koji je održan od 8. do 13. lipnja 2005.

O kameri, 17.5 mm ili 35 mm

Prigodom pronalaska filma *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića*, u beogradskom časopisu *Vreme* je 1997. objavljeno da je film sniman kamerom *Bristol*. Kako se radi o sjećanju u kojem je i počasn konzul iz Sheffielda proglašen britanskim poslanikom u Beogradu, navedena vrste kamere je pod upitnikom, posebice što takva nije poznata.

Prema nekim ne sasvim jasnim navodima, film Wilsona i Mottershawa snimljen je na 17.5 mm formatu. Ako je tako, tada se najvjerojatnije se radi o Biokam sustavu koji se na tržištu nalazio od 1899, a možda i o Birtac kameri, što bi bilo moguće utvrditi tek uvidom u izvorni negativ. Izbor tog formata i kamere zasigurno bi bio rezultat promišljanja o dugom putovanju i reportažnom snimanju. U tom se slučaju postavlja pitanje: kada, gdje i za čije je potrebe napravljena 35 mm kopija cjelokupnoga materijala? Je li sam Wilson dao kopirati sa 17.5 mm na 35 mm format i prikazivao 35 mm kopiju, što je moguće, ili je to učinjeno po otkupu materijala (što je malo vjerojatno)?

Jedan od prvih sustava namijenjen amaterskoj uporabi pojavljuje se sa 17.5 mm sustavom Birtac kamere i projektora, koji je razvio engleski filmaš Birt Acres 1898. godine. Uz je-



A. M. Wilson



F. Mottershaw

dan fotogram postavljene su jednostrano po dvije perforacije, te je njegova površina bila prilično malena. Taj format, koji je nastao prepolovljavanjem neperforirane 35 mm vrpce, nije bio dužega vijeka, ali su ga s drugačije postavljenim perforacijama koristili mnogi proizvođači za svoje sustave.

Sljedeće godine tvrtka Wrench & Son predstavila je sustav Biokam, koji je razvio Alfred Darling, također sa 17.5 mm filmom, ali s perforacijom po sredini filma i na razdjelnom prostoru između dva susljedna fotograma. Na taj je način povećana širina i površina fotograma, ali su i moguća oštećenja i ogrebotine slike bila veća. Kamera je istodobno služila kao projektor, kopirka, fotoaparat i aparat za povećavanje slike.

Stevan Jovičić tvrdi da je film sniman 35 mm kamerom Roberta Paula, a to učvršćuje tvrdnjom da je Mottershaw bio njegov učenik. Ima elemenata po kojima je to vjerojatno, ali ne zbog same kamere, koliko zbog Paulova stativa kojim je upravo bilo moguće izvesti duže panoramske pokrete koji karakteriziraju film.

Britanski pionir filma Robert William Paul (1869-1943), po zanimanju optičar, važan je britanski filmaš koji je mnogo pridonio tehničkom razvoju filma i kinematografije. Zapo-

THE BIOKAM.
Code word, "BIOKAM."

PRICE Complete - - £6 6s.

A Combined Cinematograph and Snap-shot Camera, Printer, Projector, Enlarger and Reverser.

It is finished in polished ebony, with oxydized and burnished brass fittings, and black leather handle.

The Mechanism is fitted with Revolving, Time and Instantaneous Shutters and Detachable Handle for operating same when used as either Camera, Projector, or Printer.

Dimensions, 2 x 3 x 5½ inches.

It is further equipped with Two superior Objectives (Registered) viz.:—

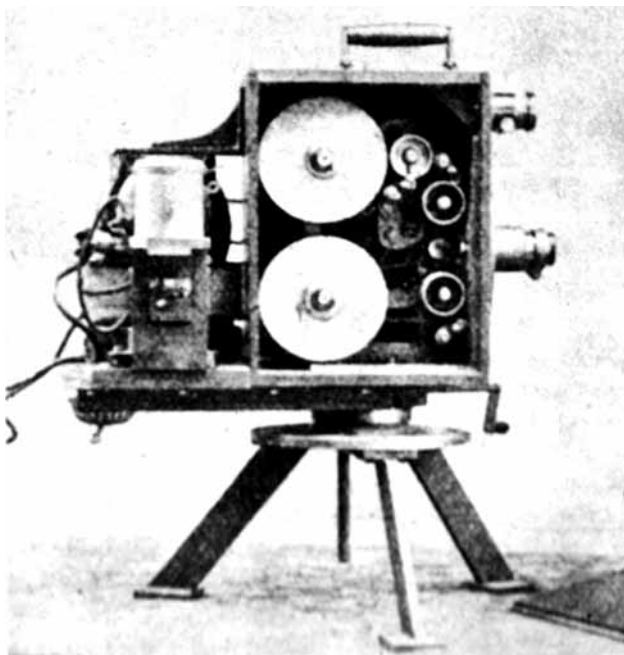
1 Voigtlander "EuryScope" Camera Lens (1½ inch focus, Stop F 7.7).

1 Voigtlander Projector Lens. Very wide angle (1¼ inch focus).

These Lenses are mounted in cylindrical brass tubes, and are interchangeable. Only one brass mount with sliding adjustment is therefore required.

NOTE.—The very best results can only be obtained by the use of separate lenses for photographing and projecting. It is not practicable to use one combination objective for both purposes.

Oglasni prikaz biokama



Animatographe s motorom i na stativu, 1897.

čevši karijeru kopiranjem Edisonovih kinetoscopa, Paul razvija svoj vlastiti sustav snimanja pokretnih slika, Theatrograph, koji je poslije nazvan Animatographe (1896). Taj je uređaj uz male preinake služio i kao kamera i kao projektor. Animatographe je kamera kod koje se film nalazi unutar tijela kamere. Kamera je pokretana elektromotorom, opskrbljena tahometrom, a učestalost snimanja regulirana je reostatom. Sustav dvostrukoga malteškog križa upravljao je intermitentnim kretanjem filma kroz kameru. Tražilo je postavljeno iznad objektiva i prolazilo je kroz kameru, a slika je kontrolirana na mutnom staklu. Tu kameru oprema elektromotorom i stativom s panoramskom glavom.

Pokretne slike i kamera u pokretu, stativ i panoramska glava

Bez obzira kojom je kamerom snimano, Paulovom ili nečijom drugom, na 17.5 mm ili 35 mm formatu, značajke filma proizlaze iz načina snimanja. Pokretne slike s kamerom u pokretu. Uporaba stativa i panoramske glave su novost.

Paulov stativ koji Mottershaw najvjerojatnije koristi, bio je prvi filmski stativ s panoramskom glavom koji je omogućio vodoravne i djelomično okomite pokrete kamere te vodoravno izravnanje kamere. Vodoravna panorama izvodi se okretanjem ručice koja pužnim prijenosom pokreće obodni zupčanik glave. Pri konstrukciji je primijenjeno iskustvo stativa i glava s početka razvoja fotografije, kod kojih je polukuglasto ležište omogućavalo jednostavnije kadriranje. Polukuglasta baza Paulove stativske panoramske glave slobodno je usadena u polukuglasto ležište i u njemu je pokretna. Na taj je način omogućeno stanovito izvođenje i okomitih panoramskih pokreta. Paul je stativ koristio pri snimanju procesije proslave dijamantnog jubileja kraljice Victorije 22. lipnja 1897. godine. U poznatom materijalu nema panoramskih

snimaka, i može se pretpostaviti da je Paul koristio panoramsku glavu za lakše namještanje kamere te jednostavnije i brže kadriranje u uvjetima reportažnoga dokumentarnog snimanja. U tadašnjem opisu Paulova stativa i panoramske glave kaže se:

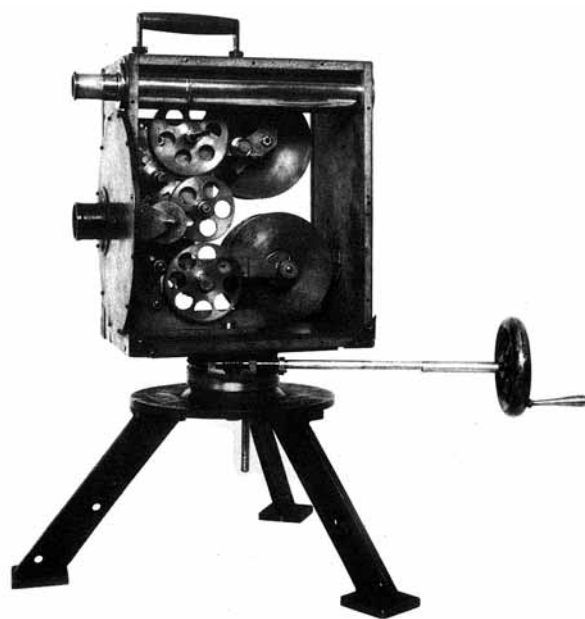
...kamera u vodoravnom kružnom slijedu, pomoću volana s pužnim prijenosom, prati objekt i drži ga u središtu vidnog polja kamere. Isto tako može se nagnjati u svim pravcima uz pomoć sfernog ležišta kojim je opskrbljen kratki tronožac. (*Cassell's Family Magazine*, srpanj 1897)

Prihvaćajući Jovičićeve navode, koji je zasigurno upućen, film je sniman na 35 mm formatu. Radi li se zaista o Paulovoj kameri za film nije presudno, ali upravo stativska glava, koja je omogućila i obilježila način snimanja, temeljna je indikacija da se o njima radi.

O nabavci i ponovnom pronalasku i restauraciji filmskoga gradiva

Tijekom vremena zaboravilo se na film o krunidbi te je on završio kod Wilsonovih nasljednika. Srpski književnik Vojislav Jovanović-Marambo, jedan od gledatelja na beogradskoj projekciji 1905, za vrijeme svog diplomatskog boravka u Velikoj Britaniji otkupio je od Wilsonovih nasljednika sve materijale, koje je privatno prikazivao 1937. u Beogradu. Jovanović je namjeravao od materijala napraviti film o krunidbi kralja Petra I. Karađorđevića te jednu kopiju filma ustupa poduzeću Jugoslovenski prosvetni film.

Jugoslovenska kinoteka je 1950. otkupila, neovisno o Jovanoviću, oko 600 metara filma o krunidbi kralja Petra I. Karađorđevića od srpskoga političara Dragiša Stojadinovića. Po svemu sudeći, taj je materijal tek dio cjelokupne građe koja je bila u Jovanovićevu posjedu. Kako je Stojadinović, šef Kinematografske sekcije Srpske vojske u Prvom svjetskom ratu i političar, došao do toga materijala, nije objašnjeno.



Animatographe No 2 i polukuglasta panoramska glava 1896.



Šibenska luka, prizor s obale

Film *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića* dužine 550 m proglašen je kulturnim dobrom srpskog naroda, a njegove kopije tadašnji direktor Jugoslovenske kinoteke Milenko Karanović poklanja mnogim kinotekama. Međutim, nije objašnjeno tko je montirao tu kraću inačicu, jer govori se o filmu izvorne dužine 1156 metara. Ta kraća inačica, prema navodima Stevana Jovičića, ušla je kao primjer montažnih postupaka u izlaganju priče:

Ovde je možda, po prvi puta primenjena klasična demonstracija tehnike pri saopštavanju neke vesti putem filma. Po tome film bi kao »dobru priču« prihvatili ne samo montažeri iz vremena nemih i zvučnih filmskih žurnala, već i montažeri vesti iz bilo koje televizijske stanice danas. (Prema Jovičiću, iz knjige *The Historian and Film*, str. 101)

Prema kasnijim istraživanjima smatralo se da je film snimio sam Wilson, premda je bilo naznaka iz predratnoga tiska, a i kod Kosanovića, da je to rad nekoga angažiranog snimatelja.

Ponudivši pet godina kasnije cjelokupni materijal Jugoslovenskoj kinoteci, Jovanović saznaje da ga ona već ima (dio) i prekida pregovore. Možda je tome razlog upravo prijemor zbog Stojadinovića i pitanja podrijetla materijala. Jovanović i Stojadinovićevi putevi su isprepleteni jer je Jovanović tijekom Prvoga svjetskog rata bio član ratnoga Presbira srpske Vrhovne komande i šef Presbira srpske vlade u Londonu te od 1924. do 1950, s kraćim prekidima, načelnik u Istorijском odeljenju Ministarstva inostranih dela. U svakom slučaju, Jovanović izvorni materijal ostavlja Srpskoj pravoslavnoj crkvi. Taj je materijal oštećen zbog neadekvatnog čuvanja.

Stevan Jovičić, upravitelj arhiva Jugoslovenske kinoteke, istražujući fond Jugoslovenskog prosvetnog filma nalazi kopije Wilsonova materijala koje im je Jovanović svojedobno dao. Jovičić s Markom Babcem rekonstruira i u cijelosti obnavlja prvotnu građu Wilsona i Mottershawa. Film, kojem su napravljeni novi međunaslovi na srpskom i engleskom, restauriran je u tvrtki L'Imagine Ritrovata iz Bologne i u Rimu (1999-2004). Film sada ima 1480 metara. Kako se za izvor-

nu građu govorilo da ima 1156 metara, dio produžetka može se odnositi na međunaslove, ali i na neke materijale.

Prema službenim navodima, restauriranje filma je financiralo Ministarstvo kulture Republike Srbije, a zanimljiva je informacija o restauraciji ovog filma objavljena 22. lipnja 1999. godine u beogradskim novinama i na internetu:

Italijanski filmski radnici će, u okviru programa »Film za mir« koji se održava u Rimu u utorak i sredu, obeležiti Dan Jugoslovenske kinoteke, u znak počasti ovoj značajnoj instituciji naše i svetske kulture, izjavio je Radoslav Zelenović, direktor Kinoteke.

Dan Kinoteke (6. jun), koja ove godine slavi 50 godina osnivanja, obeležen je u našoj zemlji skromno. Italijanskom programu pod nazivom »Omaž Jugoslovenskoj kinoteci« prisustvovali poznati italijanski reditelji, kao i naš Emir Kusturica. Zatim će biti prikazan dokumentarni film »Krunisanje kralja Petra Prvog Karađorđevića« iz 1904. godine. Na programu je i italijanski film »Dante« iz 1921. godine, koji je dugo smatran izgubljenim i čija je jedina kopija nedavno pronađena u našoj kinoteci i poklonjena italijanskim kolegama. U znak zahvalnosti italijanski stručnjaci su rekonstruisali našu kopiju filma »Krunisanje kralja Petra Prvog Karađorđevića«. (*Glas javnosti*, 22. lipnja 1999)

I na kraju

Šibenska luka neprijeporno je u Hrvatskoj kinoteci, za sada, najstariji filmski snimak iz Hrvatske. To je dokument od nacionalne važnosti. Kako tom filmskom fragmentu nedostaje kadar poznat iz serijala *Sto godina filma*, i kako se radi tek o dijelu filma u kojemu se govori i o snimkama Zadra, bilo bi dobro i nužno doći u posjed kopije filma *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* (*The Coronation of King Peter I of Serbia and a ride through Serbia, Novi-Bazar, Montenegro and Dalmatia*, Velika Britanija, 1904). Taj iznimni filmski dokument britanskih filmaša mora naći svoje mjesto i u hrvatskoj povijesti filma. Taj film ne treba miješati s kraćom, necjelovitom inačicom *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića* dužine 550 metara, koja se odnosi na samu krunidbu, premda iz napisa nije ni danas jasno o kojoj se inačici zapravo radi.



Bilješke

- 1 Oko 3500 stranih filmova od 1945. do 1978, koje otkupili uvoznici iz Hrvatske; klasična djela filmske umjetnosti, nastala od 1895. do 1973, fond 16 mm dubl-negativa FilMOTEKE 16 (304 naslova, 334000 m); hrvatski filmovi nastali od 1947. do 1985. pohranjeni u Institutu za film u Beogradu (22 igrana i 40 animiranih filmova, 63800 m); fond FilMOTEKE 16 s kopijama hrvatskih i stranih filmova nastalih od 1945. do 1980. na 16 mm vrpici (376 igrana, 52 dokumentarna i 44 animirana filma, 438720 m); kopije hrvatskih filmova (1947. do 1990) u bivšem Jugoslavija filmu.
- 2 Hrvatski sabor je 3. ožujka 2004. donio *Zakon* o potvrđivanju Ugovora o pitanjima sukcesije koji je potpisan je 29. lipnja 2001. u Beču. U Aneksu D, koji se odnosi na arhive, utvrđeni su točni rokove njegove provedbe (bez vidljiva napretka).
- 3 Ipak, unatrag nekoliko godina oformljeno je Znanstveno vijeće za kazalište, film, radio i televiziju kojem je predsjednik Nikola Batušić.

Literatura

- Branko Belan, 1966, *Sjaj i bijeda filma*, Zagreb: Epoha
- Branko Belan, 1973, »Film u Hrvatskoj — od Lumiera do partizanskih kamera«, Filmska kultura, 84-85.
- France Brenk, 1962, »Nacrtna povijest jugoslavenskog filma«, u: Georges Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed
- Stevan Jovičić, 1998, *Od kamere opskure do video-filma*, Beograd — Kragujevac: Centar film — Prizma
- Stevan Jovičić, 2001, »Krunisanje kralja Petra I 1904. godine«, u: *Fotografije Vojislava M. Jovanovića*, internetsko izdanje, Beograd: Univerzitetska biblioteka Svetozar Marković
- Duško Kečkemet, 1969, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*, Split: Izdanja Muzeja grada Splita
- Dejan Kosanović, 1985, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije do 1918. godine*, Beograd: Institut za film — Univerzitet umetnosti
- Dejan Kosanović, 2000, *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka — Feniks film
- Dejan Kosanović, 2004, *KRUNISSANJE KRALJAA PETRA I KARADJORDJEVICA I PUTOVAWE KROZ SRBIJU, NOVI PAZAR, CRNU GORU I DALMACIJU / THE CORONATION OF KING PETER I OF SERBIA AND A RIDE THROUGH SERBIA, NOVI-BAZAAR, MONTENEGRO AND DALMATIA / INCORONAZIONE DI RE PIETRO PRIMO DI SERBIA ED IL VIAGGIO ATTRAVERSO LA SERBIA, NOVI-BAZAAR, IL MONTENEGRO E LA DALMAZIA*, URL: http://www.cine-tecadelfriuli.org/gcm/previous_editions/edizione2004/Fuori-Quadro04.html
- Mato Kukuljica, 2004, »Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896-1990)«, *Zapis*, specijalni broj, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Mato Kukuljica, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Vjekoslav Majcen, 2003, *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (1904-1940)*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Enes Midžić, 1996, »Profesija snimatelj«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 7.
- V. Milivojević, 2004, »Najstariji film o Beogradu i Srbiji«, *Glas javnosti*, Beograd, internetsko izdanje, 22. rujna 2004.
- Ante Peterlić (glavni urednik), 1986-1990, *Filmska enciklopedija*, I-II, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«
- Paul Smith, 1976, *The Historian and Film*, Cambridge University Press
- Ivo Škrabalo, 1984, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Zagreb: Znanje
- Ivo Škrabalo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj (1896-1997)*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Petar Volk, 1966, »Balada o trubi i maglama«, u: Branko Belan, *Sjaj i bijeda filma*, Zagreb: Epoha

Filmografija

- Daring Daylight Burglary*, red. F. Mottershaw, Sheffield Photo Company, 1903.
- Early Cinema, Primitives and Pioneers*, British Film Institute, DVD
- Sto godina filma, Prvo stoljeće hrvatske kinematografije (3), Oktavijan Miletić*, red. Z. Sudović, Hrvatska radio-televizija, 1996.
- Sto godina filma, Sto godina hrvatske kinematografije, Počeci*, red. Z. Sudović, Hrvatska radio-televizija, 1995.
- Šibenska luka, HR: 1904. — k. Frank S. Mottershaw. — c/b. nt. — dok., 35 mm, 52 m. — DN 15858/3599; NTK 15870/3881; NTK 15871/3881; NTK 15872/3881 16 mm, 21 m. — DN 15859/3599; NTK 13953/3663; NTK 15869/3881; Hrvatska kinoteka
- Živuo fotografije*, red. M. Juran, Jadran film, 1983.
- Živuo fotografije II*, red. M. Juran, Inter film, 2006.

Dejan Kosanović

Marin Kuzmić iz Splita — nepoznata zvezda nemog filma

Na ime Marina Kuzmića prvi put sam naišao u *Slobodnoj Dalmaciji* od 28. novembra 1955. godine u članku »Splićanin Marin Kuzmić filmski glumac i pjevač«, koji je bio potpisan samo inicijalima V. V. Autor toga teksta bio je publicista, novinar i filmski kritičar *Slobodne Dalmacije* Veljko Vučetić, koga sam nekoliko godina kasnije i lično upoznao. Vučetić je bio neumorni istraživač filmske i kulturne prošlosti Splita i o tome je često pisao u listu za koji je radio. U gore pomenutom članku je opisao splitsku premijeru italijanskog filma *Mesalina* održane 1924. godine i naveo da je u filmu jednu ulogu tumačio i Splićanin Marin Kuzmić. Nabrojao je još neke podatke o Kuzmićevom radu na filmu — neproverene i po našim današnjim saznanjima netačne, ali uz jasno kazanu ogradu »*pretpostavlja se*«. Pored toga, on je, na osnovu razgovora sa Kuzmićevim savremenikima koji su tada bili živi, dao i neke njegove osnovne biografske podatke koje ja u ovome tekstu koristim — hvala mu na tome! Dvadeset i dve godine kasnije u *Slobodnoj* (nedeljnoj) *Dalmaciji* (10. aprila 1977), Vučetić je u feljtonu »Od 'panorama' do ton-filma u Splitu« u skraćenom obliku samo ponovio podatke do kojih je došao dve decenije ranije, što znači da niko u međuvremenu, a ni kasnije, nije istraživao Kuzmićev život i rad.

U svome *Leksikonu pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*.¹ ja sam Marinu Kuzmiću posvetio samo nekoliko redaka, jer o njemu jedva da sam tada znao nešto više. Međutim, kasnije, čitajući nekoliko raznih tekstova o nemačkom filmu *Ulica bez radosti* (*Die freudlose Gasse*) Georga Wilhelma Pabsta iz 1925, našao sam na više mesta podatak da je u tome filmu igrao i Marin Kuzmić pod svojim umetničkim imenom *Mario Cusmich*. To me je podstaklo da nastavim istraživanja o ovom zaboravljenom Splićaninu i — otkrio sam da je on od 1918. do 1928. godine igrao u osamnaest nemih filmova, dvanaest italijanskih i šest nemačkih! Pored pretraživanja po literaturi i filmskim leksikonima u radu mi je pomogao i moj kolega, italijanski istoričar filma Vittorio Martinelli, koji mi je ukazao na neke od izvora građe.

Marin Kuzmić je rođen u Splitu 12. marta 1893. godine. Njegov je otac imao kovačnicu u blizini tržnice i kuću na Tršćeri. Marin je završio realku u Splitu i potom se zaposlio kao poštanski službenik. Nadaren i zainteresovan za muzi-

ku, privatno je učio pevanje kod tada poznatog splitskog učitelja muzike Kamielenskog. Nije poznato kako se, tokom Prvog svetskog rata, obreo u Italiji. Navodno je tamo otišao da bi nastavio muzičko školovanje. Meni izgleda verovatnije da je pod takvim izgovorom, poput mnogih Hrvata iz Dalmacije i Istre, emigrirao uoči izbijanja ratnog sukoba između Austrougarske monarhije i Kraljevine Italije (maja 1915) da bi izbegao službu u Austrougarskoj vojsci. U Milanu se upoznao i sprijateljio sa čuvenim italijanskim operskim pevačem, basom Francescom Navarinijem (1855-1923) kod koga je nastavio da uči pevanje i postao njegov štićenik. Naočite pojave, prijatnog lika i velikih glasovnih sposobnosti kao topli, melodični bas, Kuzmić je već svojim prvim nastupima u Livornu (za vreme Prvog svetskog rata, detalji i godina nepoznati) doživeo uspeh i kod gledalaca i kod kritike. Nastupao je pod italijaniziranim umetničkim imenom *Mario Cusmich* koje je zadržao do kraja karijere. Prema podacima koje je zabeležio Vučetić, na koncertima je, pored italijanskih autora, interpretirao i lirske pesme splitskog kompozitora Josipa Hatzea. Posle prvih koncertnih uspeha dobio je, prema neproverenim podacima, angažman u Rimskoj operi, a zatim je nastavio pevačku karijeru u Italiji i kasnije u Nemačkoj. Njegova muzička karijera, koja je možda i značajnija od filmske, dosad nije proučavana (bar ja nisam došao do nekih podataka).

Kako je Mario Cusmich otpočeo svoju filmsku karijeru nije poznato. Iako su nagađanja nenaučni metod, ipak sebi dopuštam pretpostavku da su ga italijanski filmski stvaraoci zapazili, pre svega kao markantnu pojavu sa izvesnim scenskim iskustvom. Ne treba zaboraviti da je italijanska filmska proizvodnja krajem i neposredno posle Prvog svetskog rata bila veoma razvijena. Od 1918. godine, kada je Kuzmić prvi put nastupio na filmu, pa do 1923, kada je Kuzmić snimio svoj poslednji italijanski film, u Italiji su snimljena 1402 nema igrana filma duža od 1000 metara.² U takvoj situaciji je svakako postojala i potraga za novim licima, te su reditelji pronašli i Kuzmića. U dvanaest filmova koje je snimio u Italiji, Marin Kuzmić je tumačio četiri glavne muške uloge i četiri druge muške uloge. Njegov rad na filmu može se najbolje pratiti kroz komentarisanu filmografiju koju ovde objavljujem. Nažalost najveći broj tih filmova nije sačuvan, pa sve podatke navodim na osnovu sekundarnih izvora — kataloga

* Tekst donosimo u srpskome izvorniku. (Nap. ur.)

i filmskih kritika u tadašnjoj štampi. Uz *Ulicu bez radosti*, jedini sačuvani film koji sam video pre desetak godina je *Mesalina* (1923, režija Enrico Guazzoni), ali tada nisam tragao za Kuzmićem pa ga nisam ni posebno zapazio. Podaci o sadržaju filmova, rediteljima i partnerima koje ću ovde navesti svakako doprinose da sagledamo u kakvom je profesionalnom okruženju Marin Kuzmić radio na filmu, koga je poznavao i sa kim se, verovatno, družio.

Filmovi snimljeni u Italiji

1) *Misteriozna dama (La dama misteriosa)*

Pr: Armenia film, Milano, 1918, 1345 m (odobren za prikazivanje 1.06.1918)

Režija: Romolo Bacchini

Uloge: Enna Saredo, Mario Cusmich

La dama misteriosa je jedna kraljica (Enna Saredo) koja je zbačena jer je njen narod mrzi, pa se krije ne ođajući svoj identitet. Nju susreće grof Berestel (Mario Cusmich) i zaljubljuje se u misterioznu damu. Posle čitavog niza dramatičnih događaja, borbi i dvoboja, grof Berestel pomaže kraljici da se vrati na presto.

Reditelj ovoga filma Romolo Bacchini, koji je Kuzmiću pružio prvu priliku da stane pred kameru, realizovao je ukupno 46 italijanskih nemih filmova. Kuzmić je iste godine igrao u još dva njegova filma. Kuzmićeva partnerka Enna Saredo igrala je na filmu od 1913. do 1921. godine, kada se povukla posle udaje.

2) *Proleteo je jedan oblak (È passata una nuvola)*

Pr: Flegrea-film, Roma, 1918, 1222 m (odobren za prikazivanje 1.07.1918)

Režija: Mario Gargiulo

Uloge: Tina Xeo, Dillo Lombardi, Mario Cusmich

Direktor jedne industrijske firme uništava dokumenta koja bi mogla da dovedu firmu do propasti, a to čini da bi »obezbedio buduću sreću dvoje mladih koji se vole«. Zahvaljujući njegovom političkom uticaju, firma uspeva da se održi (sadržaj prepričan prema oskudnim filmografskim podacima). Nije jasno koji je lik tumačio Kuzmić — verovatno mladića.

Kritika je negativno ocenila ovaj film kao slab i loše snimljen.

Reditelj Gargiulo je od 1916. snimio 23 nema filma, a Kuzmića je angažovao još jednom 1920. godine i to za glavnu mušku ulogu, opet sa Tinom Xeo kao partnerkom. Tina Xeo (1897-?) igrala je u italijanskim nemim filmovima od 1916. do 1925. godine. Dillo Lombardi (1858-1935) bio je poznati italijanski pozorišni glumac, na filmu od 1912. S obzirom na godine verovatno je tumačio ulogu direktora firme.

3) *Safo (Saffo)*

Pr: Vera-film, Roma, 1918, 1398 m (odobren za prikazivanje 1.09.1918)

Režija: Aldo Molinari

Uloge: Ileana Leonidoff (Safo), Guido Guiducci, Mario Cusmich

Slobodna rekonstrukcija života, ljubavi i tuge antičke pesnikinje sa ostrva Lezbos.

Nije poznato koji je lik tumačio Kuzmić, ali se njegovo ime navodi kao treće na popisu glumaca.

Reditelj i snimatelj Aldo Molinari (1885-1959) je od 1915. snimio 22 italijanska nema filma. Tumač glavne ženske uloge Ileana Leonidoff bila je ruska balerina i glumica koja je od 1916. godine igrala u italijanskim filmovima.

4) *Samostanska tajna (Il segreto della badia)*

Pr: Armenia-film, Milano, 1918, 1085 m (odobren za prikazivanje 1.06.1918)

Režija: Romolo Bacchini

Uloge: Enna Saredo (Matilde), Mario Cusmich (Renato)

Ronzano, nećak preminule grofice Massarini, raznim mahinacijama preotima njeno imanje od zakonite naslednice Matilde. Ali princ Renato, zaljubljen u Matildu, uspeva da raskrinka nepoštenog Ronzana, koji završava u zatvoru. Matilda i Renato se venčavaju u zamku koji je Matilda nasledila.

Reditelj Bacchini ponovo angažuje isti glumački par Enna Saredo-Mario Cusmich kao i za film *Misteriozna dama*, što govori da je na početku svoje filmske karijere Kuzmić odgovarao zahtevima koje je postavljalo i tumačenje ove glavne muške uloge. S obzirom na isti datum cenzurnog odobrenja moguće je da je Bacchini oba filma snimao istovremeno.

5) *Trijumf jedne mučenice (Il trionfo di una martire)*

Pr: Armenia-film, Milano, 1918, 1085 m (odobren za prikazivanje 1.07.1918)

Režija: Romolo Bacchini

Uloge: Enna Saredo, Ettore Mazzanti, Mario Cusmich

Film nije sačuvan, nema ni drugih sekundarnih izvora, tako da je sadržaj nepoznat. Ovoga puta, sudeći prema navedenom redosledu glumaca, Bacchini je Kuzmiću poverio drugu mušku ulogu.

6) *Mamica-lutkica (Maman Poupée/Mother Doll)*

Pr: Olimpus-film, Roma, 1919, 1840 m (odobren za prikazivanje 14.03.1919)

Režija: Carmine Gallone

Uloge: Soava Gallone (Maman Poupée), Bruno Emmanuel (muž), Mina D'Orvella (suparnica), Mario Cusmich

Dobra žena Suzan di Montalto (Susanne di Montalto) živi u srećnom braku, a zbog njene širokogrudosti i dobrote svi je zovu Maman Poupée. Odjednom se pojavljuje druga žena — suparnica koja joj preotima muža. Karakter Maman Poupée se menja, ona se bori i pokušava da odstrani suparnicu, ne prežajući ni od nasilja. Srećom, u tome ne uspeva i zbog toga, zadovoljna, umire. Nije jasno koju je ulogu tumačio Kuzmić.

Kritika je bila puna pohvala za reditelja i protagonistkinju.

Carmine Gallone jedan je od najznačajnijih i najplodnijih italijanskih filmskih reditelja. Snimio je 41 italijanski i nekoliko nemih filmova u Nemačkoj i Francuskoj, a u periodu zvučnog filma oko 60 filmova (u Jugoslaviji 1956. godine

koprodukcioni film *Mihajlo Strogov*). Njegova supruga Poljkinja Soave Gallone (1880-1957, pravo ime Stanisława Winawer) igrala je u nemim filmovima od 1911, a od 1918. (udaje za Gallonea) uglavnom u filmovima svoga muža. Godine 1930. se povlači sa filma.

7) *Jer je video (Per aver visto)*

Pr: Tiber-film, Roma, 1919, 1647 m (odobren za prikazivanje 1.11.1919)

Režija: Enrico Roma

Uloge: Vittoria Lepanto (Lisa), Mario Cusmich (Ugo Devara)

Posle dugog udvaranja advokat Ugo Devara uspeva da osvoji Lizu, koja se prethodno iz inata udala za jednog starca sa kojim loše živi. Ali jednom, u njihovoj spavaćoj sobi, Ugo otkriva iza zavese nekog čoveka i shvata da Liza ima još neke veze. Nastaje zaplet sa ubistvima i suđenjima, koji se završava kada Liza prizna svoju krivicu, posle čega umire.

Enrico Roma (1888-1941), čiji je ovo drugi film, bio je novinar i komediograf, rad na filmu je otpočeo kao glumac, a režirao je svega deset nemih filmova. Kuzmićeva partnerka Vittoria Lepanto bila je pozorišna glumica koja je od 1909. igrala i na filmu.

8) *Poslednja avantura (L'ultima avventura)*

Pr: Cito-cinema, Roma, 1920, 1282 m (odobren za prikazivanje 1.03.1920)

Režija: Mario Gargiulo

Uloge: Tina Xeo (Giovanna de Graves), Mario Cusmich (Marchese d'Amor)

Na svoj dvadeseti rođendan Giovanna de Graves pronalazi svog oca Markiza d'Amora, veoma poročnog i nesrećnog čoveka. Iako je njena majka mrzela svog muža, Giovanna ipak želi da pomogne ocu i da ga spase od potpune propasti.

Reditelj Mario Gargiulo je po drugi put angažovao Marina Kuzmića i poverio mu glavnu mušku i jedinu karakternu ulogu koju je ovaj tumačio na filmu. Nažalost, kopija ni ovog filma nije sačuvana, te nema podataka o Kuzmićevim glumačkim sposobnostima.

9) *Ispovesti jednog čeda stoleća (Le confessioni di un figlio del secolo)*

Pr: D'Ambra-film, Roma, 1921, 1862 m (odobren za prikazivanje 1.03.1921)

Režija: Gian Bistolfi

Uloge: Lia Formia (Luisa Pierson), Rodolfo Bertacchini (Ottavio), Mario Cusmich (Smith)

Posle burnog života, po očevoj smrti, Ottavio se povlači u selo, gde se zaljubljuje u čednu i lepu Lujzu, želeći da se njome oženi. Ali Lujza shvata da Ottavio nije za brak, pa se opredeljuje za svog prijatelja i druga iz detinjstva Smitha, koji je nju oduvek voleo, te se udaje za njega.

Reditelj Gian Bistolfi (1886-?) bio je novinar, a od 1919. je kao reditelj realizovao deset italijanskih nemih filmova. Glumica Lia Formia od 1919. do 1923. igrala je u trinaest fil-



»Cav. Mario Cusmich, Wien, 24. I. 31.«

mova, od kojih je dvanaest režirao ili proizveo Lucio D'Ambra.

10) *Grenadir iz Pomeranije (Il granatiere di Pomerania)*

Pr: D'Ambra-film, Roma, 1921, 914 m (odobren za prikazivanje 1.03.1921)

Režija: Lucio d'Ambra

Uloge: Lia Formia, Ignazio Bracci, Mario Cusmich (peti na popisu glumaca)

Sadržaj filma nije poznat, radilo se o komediji koju je želeo da realizuje reditelj d'Ambra (1877-1939) koji je bio novinar, pisac i komediograf, a filmom je počeo da se bavi 1910. godine.

S obzirom na malu dužinu, film se prikazivao samo u okviru duplog programa.

11) *Varka/iluzija (Il miraggio)*

Pr: D'Ambra — U.C.I., Roma, 1921, 1989 m (odobren za prikazivanje 1.11.1921)

Režija: Lucio d'Ambra

Uloge: Lia Formia (Paola), Umberto Zanucoli (muž), Mario Cusmich (četvrti na popisu glumaca)

Paola se, po nagovoru strogih roditelja, udaje za čoveka koga ne voli. Brak nije dobar, pa ona, nezadovoljna, traži i dobija razvod. Udaje se po drugi put, ali taj novi brak postaje pravi pakao. Drugi muž je kinji i pokušava da je ubije, pa se vraća prvom mužu koji je još uvek voli.

Nije poznato koji je lik tumačio Kuzmić.

12) Messalina

Pr: Guazzoni film, Roma, 1923, 3373 m (odobren za prikazivanje 30.06.1923)

Režija: Enrico Guazzoni

Uloge: Rina de Liguoro (Messalina), Augusto Mastripietri (Claudio), Mario Cusmich (jedanaesti na popisu glumaca)

Zahvaljujući zaveri pretorijanaca Mesalina postaje rimska carica i kao vladarka odaje se raskalašnom životu. Menja ljubavnike, suzbija zavere i gospodari životima svojih podanika.

Enrico Guazzoni (1876-1949), prvobitno slikar i dekorater, značajan je italijanski filmski reditelj koji je od 1909. snimio 43 nema i petnaestak zvučnih filmova. Pročuo se kao reditelj velikih filmskih spektakla (*Quo vadis?*, *Fabiola*, *Mark Antonije i Kleopatra*, *Julije Cezar*). Glumica upečatljive lepote Rina de Liguoro (1892-1966) umetničku karijeru je započela kao pijanistkinja, a na filmu je od 1921. ostvarila veći broj uloga u nemim i nekoliko epizoda u zvučnim filmovima.

Mesalina je bio jedan od najpoznatijih italijanskih nemih filmova dvadesetih godina. Prikazivan je 1924. godine i u kinematografima Kraljevine SHS. Prema pisanju tadašnje splitske štampe, Kuzmić je tumačio lik Gaja Livija, jednog od Mesalininih ljubavnika.

U Splitu je film prikazivan krajem februara (?) 1924. uz veliku reklamu u kinematografu Eden, po vlasniku popularno zvanom kino Čulić (kasnije Marjan). Premijernom prikazivanju su prisustvovali kao počasni gosti i roditelji Marina Kuzmića. U Beogradu je *Mesalina* prikazivana u bioskopu Kolarac takode uz veliku reklamu: »Režiser je tvorac filma 'Quo Vadis' Henriko Buaćani (sic) ...Film uz učešće preko



Marin Kuzmić u *Ulici bez radosti* G. W. Pabsta, 1925 (desno) (Jugoslovenska kinoteka)

100.000 ljudi, u glavnoj ulozi najlepša žena današnje Italije, Lina di Linjoro (sic). Mesalina je za mladež ispod 16 g. zabranjena» (Vreme, Beograd, 3. marta 1924).

Filmovi snimljeni u Nemačkoj³

13) Glas srca (Die Stimme des Herzens)

Pr: Trianon-Film AG, Berlin, oktobar 1924.

Režija: Hanns Schwarz

Uloge: Mary Johnson, Fritz Kampers... Mario Cusmich (šesti na popisu glumaca, uloga: Viktor Lindquist)

Film je drama koju je režirao Hanns Schwarz (1888-1945), reditelj većeg broja nemačkih nemih i zvučnih filmova. Fritz Kampers je bio poznati glumac i ostvario je veliki broj uloga u nemačkim nemim i zvučnim filmovima, dok o glumici Mary Johnson nisam našao posebne podatke.

14) Devojke kojima se ne treba ženiti (Mädchen, die man heiratet nicht)

Pr: Bavaria-Film AG, München, 1924.

Režija: Geza von Bolvary

Uloge: Hellen Kürti, Carl Beckersachs... Mario Cusmich je tumačio sasvim malu epizodnu ulogu, sudeći po mestu na kome se nalazi na popisu glumaca.

Reditelj Geza von Bolvary (1897-1961) rođen je u Budimpešti gde je završio vojnu akademiju. Posle Prvog svetskog rata prvo statira na filmu, da bi od 1920. režirao filmove u Austriji i Nemačkoj. Realizovao je veći broj nemih ostvarenja, ali se posebno pročuo u zvučnom periodu svojim muzičkim filmovima. U Jugoslaviji je u Splitu i Boki Kotorskoj 1933. snimao eksterijere za nemački film *Zamak na jugu* (*Das Schloss im Süden*), a 1957. film *Dalmatinska svadba* (*Einmal kehr' ich wieder*).

15) Pustolovine Sibylle Brandt (Das Abenteuer der Sibylle Brandt)

Pr: Henny Porten-Froelich Produktion GmbH, Berlin, 1925 (cenzurisan 15.08.1925)

Režija: Carl Froelich

Muziku za film komponovao: Willy Schmidt-Genstner

Uloge: Henny Porten... Mario Cusmich naveden kao deveti glumac po redu (nije poznato koju je ulogu tumačio

Sadržaj filma nama zasad nepoznat. Reditelj Carl Froelich jedan je od pionira nemačkog filma. Rad je započeo 1902. godine kao snimatelj kod Oskara Messtera, a od 1910. režirao je veliki broj nemih i zvučnih filmova. Henny Porten (1890-1960) bila je svakako najpopularnija nemačka filmska zvezda u periodu nemog filma. Sa Froelichom osnovala je zajedničko proizvodno preduzeće koje je funkcionisalo do kraja perioda nemog filma.

16) Ulica bez radosti (Die freudlose Gasse)

Pr: Sofar-Film-Production GmbH, Berlin, 1925.

Režija: Georg Wilhelm Pabst



Marin Kuzmić u Ulici bez radosti G. W. Pabsta, 1925 (lijevo) (Jugoslovenska kinoteka)

Uloge: Asta Nielsen, Greta Garbo, Werner Krauss... Mario Cusmich tumači lik Jamesa (19. na popisu glumaca u filmografijama)

Ovo je jedan od najznačajnijih nemačkih nemih filmova snimljenih polovinom dvadesetih godina. Socijalna drama žitelja jedne bečke ulice neposredno po završetku Prvog svetskog rata. Reditelj Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), jedan od vodećih nemačkih filmskih stvaralaca i u periodu nemog i u periodu zvučnog filma, karijeru je započeo kao pozorišni glumac i reditelj. Od 1920. na filmu glumi i radi kao asistent Carla Froelicha, u čijem preduzeću režira svoj prvi film 1923. godine. Veliki uspeh kojim dokazuje svoj talenat doživljava 1925. baš filmom *Ulica bez radosti* u kome nastupaju tadašnje (i buduće) filmske zvezde Asta Nielsen, Greta Garbo i Werner Krauss. Marin Kuzmić se pojavljuje u maloj epizodnoj ulozi otmenog Amerikanca Jamesa, prijatelja američkog poručnika Davyja (jedna od »ostalih uloga«). Na osnovu desetak kadrova koji prikazuju razgovor dvojice prijatelja u sobi i za kafanskim stolom, bez nekog dramskog zapleta ili sukoba, teško je doneti sud o Kuzmićevim glumačkim sposobnostima. On u okvirima standarda glume nemog filma, pod rukom dobrog reditelja, uspešno tumači zadati lik: privlačnog, elegantnog i dobrostojećeg stranca u ratom opustošenom Beču.

17) Kako da ostanem mlada i lepa (*Wie bleibe ich jung und schön*)

Pr: Hegewald-Film GmbH, Berlin, 1926.

Režija: Wolfgang Neff

Uloge: Hanni Weisse, Wilhelm Dieterle. Mario Cusmich (deseti na popisu glumaca u filmografijama, bez naziva uloge)

O reditelju Wolfgangu Neffu ima srazmerno malo filmografskih podataka. Rođen u Pragu (1875) navodno se bavio novinarstvom pre dolaska na film. Realizovao je desetak nemih filmova. Nemačka Glumica Hanni Weisse (1892-1967) od 1913. do 1927. je snimila samo devet igranih filmova. Najzanimljivije ime na špici filma je Wilhelm Dieterle (kasnije u SAD William; 1893-1972) koji je umetničku karijeru počeo kao pozorišni glumac i reditelj. Od 1913. igra i na filmu i postaje zapaženi filmski glumac, da bi 1923. režirao svoj prvi film. Tridesetih godina odlazi u Ameriku i postaje značajni holivudski reditelj.

18) Poslednja gala predstava cirkusa Wolfsohn (*Die letzte Galavorstellung des Zirkus Wolfsohn*)

Pr: J.Rosenfels Film-Production GmbH, Berlin, 1928.

Režija: Domenico Gambino

Uloge: Hermann Vallentin, Hellen Allan. Mario Cusmich (peti na listi glumaca, uloga sekretara)

Sadržaj nepoznat, ali se verovatno radi o događajima iz cirkuskog života — često filmskoj temi. Na to navodi i biografija reditelja Domenica Gambina (1890-1968) koji je bio glumac komičar i akrobata. Veoma rano je počeo da igra u kratkim komedijama André Deeda, da bi zatim stvorio svoj komični lik »Kaplara Saeta« i realizovao veći broj kratkih komedija. U Italiji je režirao i osam dugometražnih igranih filmova, da bi posle 1925. nastavio da radi u Nemačkoj. Hellen Allan je zabeležena kao glumica u dva nemačka nema filma. Hermann Vallentin rođen je u Berlinu 1872, a umro u Tel Avivu 1945; tumačio je uloge u preko stotinu filmova od 1915. do 1932. godine.

Ako razmotrimo podatke o ovih osamnaest filmova u kojima je igrao Marin Kuzmić (Mario Cusmich), možemo da izvedemo sledeće zaključke: na početku svoje filmske karijere u Italiji, između juna 1918. i marta 1920. godine, Kuzmić je tokom nepune dve godine nastupio u osam igranih filmova i tumačio je četiri glavne muške uloge i četiri druge po značaju muške uloge. Znači, bio je u tome periodu tražen filmski glumac. Zatim, posle 1921. godine, angažmani su se proredili, a njegovo ime se postepeno pomeralo ka kraju popisa glumaca na špicama filmova. Ipak, u rasponu od pet godina (jun 1918 — jun 1923), uza svoju muzičku karijeru, ostvario je u Italiji dvanaest filmskih uloga. Zatim je u Nemačkoj, tokom sledeće četiri godine (1924-1928), odigrao još svega šest sporednih uloga, upola manje nego u Italiji, da bi posle 1928. potpuno napustio rad na filmu. Odgovor na pitanje »zašto?« zasada nemamo, te se opet prepuštam pretpostavkama.

Moj je utisak, pre svega, da je Kuzmićevo životno opredeljenje bila muzička (pevačka) karijera, a da je na film došao samo sticajem okolnosti i da nikada nije bio izričito zainteresovan za sedmu umetnost, posebno kada se radilo o nemom filmu. Ali, zanimljivo je da se nikada više ne javlja kao filmski glumac ni u zvučnom filmu, iako je tu možda bilo više uslova da se iskoristi njegov pevački talenat, kao što je to bio slučaj sa Tinom Pattierom iz Cavtata.⁴ Što se tiče nje-

gove muzičke karijere, u meni dostupnoj literaturi nisam uspeo da nađem ni jedan relevantan podatak o Marinu Kuzmiću, odnosno Mariu Cusmichu. Njegovo se ime ne pominje ni u *Leksikonu jugoslavenske muzike* ni u *Muzičkoj enciklopediji* Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, a nema ga ni u nekoliko nemačkih i italijanskih muzičkih leksikona i enciklopedija koje su mi bile na raspolaganju. Takođe ni na internetu nema nikakvih podataka o Kuzmiću (osim navođenja nekoliko filmova u kojima je igrao). Jedino, na aukciji u bečkoj galeriji Dorotheum 2001. godine, pored razglednica mnogih poznatih filmskih, pozorišnih i operskih ličnosti (Asta Nielsen, Greta Garbo, Henny Porten, Max Reinhardt i drugi), ponuđena je na prodaju i jedna razglednica »Cav. Mario Cusmich«, potpisana u Beču 1931. godine — koju objavljujemo uz ovaj tekst. To bi značilo da je Marin Kuzmić ipak predstavljao neko ime u pozorišno-operskom svetu i da je bio aktivan tokom tridesetih godina. Ja sam se ograničio samo na njegovu filmsku delatnost, a eventualna dalja muzikološka istraživanja mogla bi nam dati još neke podatke o ovom zanimljivom Splićaninu koji se otisnuo u svet evropske muzike i filma. Nisam uspeo da dođem ni do podataka o mestu i datumu Kuzmićeve smrti, čak ni kontaktirajući neposredno i posredno matični ured u Splitu (koji bi mogao da ima te podatke). Tako je ova skica njegove kratke (filmske) biografije ostala nedovršena.

Na kraju ostaje i jedno *principijelno pitanje* — da li Marin Kuzmić, alias Mario Cusmich, pripada istoriji hrvatskog filma? On se, doduše, razvijajući svoju umetničku karijeru *italijanizirao*, bar imena što se tiče. Radio je i živio u inostranstvu, ali je ponikao, odrastao, sazreo i otpočeo svoj umetnički put kod nas, na našem tlu, u našoj sredini. Zasad nema ni podataka da li je posle Prvog svetskog rata ili kasnije dolazio u svoj rodni grad, iako je to prilično verovatno. U svakom slučaju, Marin Kuzmić je u okvirima evropskog filma zanimljiva pojava koja iz svog posebnog ugla osvetljava jedan period razvoja nemog filma. Iako nije učestvovao u snimanju filmova na tlu Hrvatske, činjenica da je on bio Splićanin koji je ostvario osamnaest uloga u italijanskim i nemačkim filmovima opravdava da ga svrstamo među ostale hrvatske pionire filma.

Bilješke

- 1 Kosanović, Dejan, 2000, *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka — Feniks film
- 2 *Archivio del Cinema Italiano, Volume I, Il Cinema Muto 1905-1931*, a cura di Aldo Bernardini, Roma 1991.

- 3 Nažalost, nisam uspeo da dođem, na osnovu raspoloživih sekundarnih izvora, do sadržaja najvećeg broja filmova koje navodim.
- 4 Tino Pattiera (Cavtat, 1896 — Dresden, 1966), operski pevač, dugogodišnji član Opere u Dresdenu, igrao u nemačko-mađarskom filmu *Venecijanska noć* (*Eine Nacht in Venedig*, 1934, r. Robert Wiene) i francuskom filmu *Fra Diavolo* (1931, r. Mario Bonnard).

S a n j a K o v a č e v i ć

Mate Matišić: »Ovdje tragedije ne završavaju katarzom nego novom tragedijom«

»O filmu nikad nije previše razgovarati. To je sveto dramaturško pravilo filmske dramaturgije.«

Razgovarala bih o tvojim scenarističkim postupcima i tehnologiji pravljenja filma, posebno o filmu *Kad mrtvi zapjevaju* koji je dobio mnoštvo svjetskih nagrada. Nije li neobično da filmska publika ne zna tko su ljudi koji pišu scenarije za tako skupu zabavu kao što je film? Scenaristi kao da se preskaču u većini oglasa i razgovora o filmu, dok glumce i režisere stalno povlače po medijima.

— Pa nek' se povlače, ja se tamo ne bih ni povlačio. Znaš kako mi kažu moji susjedi? »Jeste gledali onaj Papićev film, jeste vidjeli kako je dobar?« Jesam, gledao sam ga. A sin Hrvoja Ivankovića, koji je najprije gledao film, a onda predstavu [*Cinco i Marinko*, op.a.] je rekao: »Tata, Mate je sve pokrao iz onog filma!« Ali, ja mislim da je slična situacija i u inozemstvu, scenaristi su svakako bolje plaćeni, ali ostalo... Čuo sam da je jedini propali štrajk u Hollywoodu bio štrajk scenarista. Dok je svim drugim filmašima uspjelo, scenaristi su propali.

A opet, na velikom broju naslovnica engleskih VHS-a i DVD-a krupnim je slovima otisnuto ime scenarista kako bi se privuklo gledatelja, primjerice, oni poput Jimmyja McGovern, Paula Abotta, Simona Beaufoya i drugih.

— Mislim da je film režiserov. Nije film samo priča, film je sve to, ali uvijek i nešto više... Naravno da na njemu surađuje još autora raznih zanata, ali režiser je ipak gazda.

I montaža, i snimanje... No, raspravi za volju, redatelj može od lošeg scenarija napraviti dobar film samo ako na neki način promijeni scenarij.

— Da, ali ipak je to redateljski posao da film dovede do kraja. Čini mi se da je to i formalno, pravno tako. Režija je užasno važna stvar, to bi značilo oduzeti režiji pravo autorstva, što je naprosto nemoguće. Scenarist je autor filma i režiser je autor, ali ne može se režiseru oduzeti pravo.

Ne radi se o oduzimanju prava redatelju, nego o davanju prava scenaristu koje sada nema.

— A to da, to je naročito kod nas tako.

Do te mjere da ponekad u popisu ekipe nema tvog imena kao, primjerice, na webu.

— Znam, vidim ja to. Ljudi misle da ne vidim, ali naravno da registriram. No, ja sam profesionalac, pa neću se valjda



posvađati sa svima. No, i moji redatelji su bili korektni suradnici. Ne bih s njima surađivao da je drugačije.

Tvoje rodno mjesto, Ričice, odredilo je velik dio tvoga dramskog opusa, kao i scenarističkog. Negdje sam pročitala da si tamo proveo prvih šest godina života, i da si imao teško djetinjstvo.

— Da, to je bila šala, stvari se mogu tumačiti na razne načine. Roditelji su me dali kod strica u Zagreb jer sami nisu imali mogućnost da me školuju u rodnom mjestu. Škola u Ričicama je bila samo do šestog razreda, pa su moje mogućnosti bile da budem rudar u rudniku boksita, jer u blizini je bio rudnik boksita, ili da odem u grad. Kako su moji roditelji odlazili u Njemačku na rad, odlučili su da će mene i mlađega brata dati na školovanje u Zagreb kod strica koji nije imao djece. To ovako zvuči... Mislim, o tome bih mogao ispričati tužnu priču, a mogao bih i realnu. Naravno da su za



Kad mrtvi zapjevaju

mene te godine bile teške, i da odvajanje od roditelja nije bilo jednostavno, ali u tom je kraju bila takva situacija, opcije su bile da uopće ne idem u školu ili da odem s njima u Njemačku, ali tamo gotovo nitko od djece gastarbajtera nije završio fakultet, o čemu se malo zna. Ta su djeca uglavnom završavala zanate, ne zato što nisu bili dobri daci, nego zato što su bili došljaci koji vjerojatno ni jezik nisu imali gdje naučiti, pa su tako mnogi, nakon kraćeg školovanja u Hrvatskoj, u Njemačkoj postali radnici. Od moje generacije iz Ričica svega je nas nekoliko završilo fakultete i to uglavnom zato jer su roditelji učinili tu žrtvu i odvojili od sebe svoju djecu, i dali ih na školovanje. Ja sam tako sa svojim roditeljima živio tek od šesnaeste godine, od gimnazije.

Zapravo te odgojio stric?

— Da, pravi život sa stricem! Taj dio djetinjstva, to odrastanje sa stricem, za mene je bilo jako važno, ali također i onih šest godina koje sam proveo u Ričicama, u krasnom malom mjestu s nekoliko klinaca iz generacije. Bilo nam je jako lijepo. Dužan sam tim svojim prijateljima jer o djetinjstvu nisam ništa napisao, neki su loše prošli u ratu, a neki i kasnije, tako da je drama *Sinovi umiru prvi* jedna mala posveta njima. Kad sam prije nekoliko godina došao u mjesto, u tu seosku gostionicu, bio sam najstariji, imao sam 35, a bio sam jedini koji nije u mirovini, ili koji nije ratni invalid. Ima još nekih stvari koje bi volio o njima napisati, imaju zanimljive sudbine i... Zvuči patetično, ali mislim da je neka moja, uvjetno govoreći, dužnost prema tim ljudima da nešto napišem jer to znam raditi. Kad nađem vremena, to ću i napraviti.

Tko je najviše utjecao na tebe u smislu razvijanja kreativnosti ili čitanja?

— Nitko, kreativnost sam razvijao sam, u mojoj obitelji se nitko nije bavio umjetnošću. Navodno je postojao neki predak, isto se zvao Mate, koji je živio prije nekih sto pedeset godina i bio jedan od rijetkih pismenih ljudi u tom kraju. Radio je kao sudski pisar, pisao je matične knjige u Imotskom i slično, ali nije išao u školu, pisati je naučio sam. Navodno je bio užasno jak čovjek, pa kad je otvorio pisarski ured, tjerao je ljude da mu dođu i naplaćivao im. Došao sam do jednog njegovog dokumenta, pisanog krasopisom, i to je jedino

što ima nekakve veze s pismenošću u mojoj obitelji. Isto tako, nitko se nije bavio glazbom, a ja sam dosta rano osjetio sklonost prema glazbi.

Kad si počeo pisati?

— Pisati sam počeo dosta kasno, ali sam rano počeo svirati i pjevati. Pisati sam počeo u drugom razredu srednje škole, jer sam dvije godine pauzirao. Dvije godine uopće nisam išao u školu nego sam se okolo skitao, nisam ništa radio, samo sam svirao. Bio sam *rock* zvijezda pa sam imao dosta novaca.

U bendu Prva ljubav?

— Da, spavao sam po podrumima tih *rock* bendova, vučao se okolo i nisam išao u školu.

Kako to? Daj mi, molim te, malo više reci o tom razdoblju.

— Pa ne bih baš o tome...(smijeh)

Pukla te slava ili...?

— Ne, nije me pukla slava, nego sam naprosto izgubio interes za školski program. Eto, naprosto su me počele zanimati druge stvari. Naime, za one stvari kojima sam se želio baviti nisam imao vremena. Vježbao sam tu gitaru dan i noć, htio sam biti odličan gitarist, i škola mi je naprosto u tome smetala. Jednog dana sam došao doma i rekao »Ja više ne idem u školu.« Moji su totalno pukli, nisu to mogli shvatiti.

Je li bilo kakve kazne?

— Kakva kazna može biti, što su mogli? Nisu me izbacili iz kuće, a što uopće roditelji mogu učiniti, ne mogu ništa. Mogu te voditi kod školskog pedagoga na razgovore, mogu oni pokušati razgovarati s tobom, ali ako si ti tako čvrsto odlučio, onda se tu ništa ne može. Ja se samo bojim da se meni tako nešto dogodi. Imam vrlo »živahnu« djecu.

Uvijek sam mislila da su roditelji iz siromašnijih krajeva strogi, po principu »ako nećeš ići u školu, moraš raditi«.

— Stvari su kod mene bile nešto kompleksnije. Stric se osjećao odgovornim jer me on odgajao, a onda se i mama osjećala odgovornom jer nije bila stalno ovdje, a ja sam koristio situaciju. Na kraju sam opet krenuo u školu.

Vjerojatno je iz te epizode izašlo i nešto korisno, neka iskustva, osjećaj samopouzdanja, samostalnosti?

— Sad mislim da je taj prekid školovanja bila velika glupost — sve je trajalo dvostruko dulje. I škola i fakultet, ali da, svašta sam vidio i svašta proživio, ono što malo tko može u tim godinama. Pa nisam živio kao klošar. Samo sam živio na svoj, eto tako, čudan način. Naravno, dobro sam se izvukao, mogao sam otići u drugim pravcima, ali nisam, očito sam imao ideju što želim u životu. Kasnije je bilo sve u redu i diplomirao sam pravo. Neki od mojih prijatelja iz tih dana sad su na Mirogoju.

Da li se u tvome domu često razgovaralo o politici?

— Malo. Dolazim iz krajeva za koja vrijedi mišljenje da su tzv. desničarska, što je krajnje pojednostavljeno rečeno, ali da, moji su rođaci bili u zatvoru 1971, a moji roditelji i prijatelji vani u emigraciji. Utoliko se pričalo o politici. Jedina politička formula je bila ona koju mi je stric rekao prije nego

sam krenuo u školu: »Jedno se priča u kući, a drugo se priča vani.« A druga stvar koja me zbunjivala je bilo to što nisam znao koja je druga politička opcija u društvu. Naime, u mom malom mjestu nije bilo televizije, nije još bilo radija i sve što sam znao kao klinac je da su četnici nosili brade, pa kad sam došao u školu i vidio Marxovu sliku, pomislio sam da je četnik. Sjećam se da sam doživio težak šok kad sam ugledao slike Marxa, Engelsa i Lenjina, mislio sam, »Zašto su četnici u školi?« Kad sam to rekao stricu, zabranio mi je da to ikome spominjem: »To nisu četnici, to su neki komunisti.« I bio sam zbunjen zbog toga jer su u školi stalno govorili protiv Nijemaca. Roditelji mi žive u Njemačkoj, šalju mi stvari iz Njemačke, a Nijemci su smrtni neprijatelji, kako to? No, vrlo brzo sam shvatio pravila igre. Bilo je i nekih drugih smiješnih situacija. Na primjer, nisam bio primljen u omladinu, ali ne zato što nisam htio, svi su bili primani automatski, nego se dogodilo da smo se primali na Petrovoj gori, a ja sam bio razredni svirač gitare i, naravno, važno je bilo da se na izlet nosi gitara. No kad smo stigli, gospodin koji je vodio politički sat se uvrijedio, jer da kud sam krenuo s tom gitarom, znam li ja gdje se nalazim. A tamo su bile partizanske zemunice i njihova bolnica. I tako, dok su njih primali u omladinu, ja sam bio dole s vozačima. Nikad poslije mi nisu dali knjižicu. Naravno da ne bih svirao na takvom mjestu, ali gitaru nisam mogao baciti u jarak. Ona je i danas prirodni produžetak moga tijela.

Jesi li poslije imao problema zbog toga?

— Ne, s tim nisam. Svi moji kasniji politički problemi bili su manifestacije nekih gluposti, od komunističkih do novovjekih demokratskih, kad bi me fragmentarno napadali neki budalaši u ime nekih ideja, misleći da su oni vlasnici tih ideja i da znaju što je istina. Kad smo pokojni Marin Carić i ja radili *Bljesak zlatnog zuba* u Splitu, postoji scena gdje lik učitelja drži govor pa je glumac na probi držao jednu debelu knjižurinu od stiropora, izgledala je kao da ima tri tisuće stranica, a na njoj je zlatnim slovima pisalo *Kapital*. Jedan mladi čovjek koji je sjedio u gledalištu, mislim da je imao oko dvadeset tri-četiri godine, tada jedva stariji od mene, ustane i kaže da se ne zafrkavamo, da ne može to tako, da je to *Kapital*. Kako sam studirao pravo, rekao sam mu da *Kapital* nije toliko debeo. I da je sve to samo kazalište, ali on se



Kad mrtvi zapjevaju

nije dao. To me šokiralo. Ili, ne znam... *Život sa stricem* se trebao snimati u školi u Krivodolu i Krsto Papić je rekao da će ići tamo razgovarati o tome da se u školu uvede u centralno grijanje. To su doista bile zgodne ponude kojima se škola mogla malo obnoviti, ali tamo je glavni bio neki prvoborac, neki šef SUBNOR-a, koji je na razgovor došao s pištoljem. Stavio je pištolj pred Krstu na stol i rekao »Daj da vidim šta piše u toj tvojoj knjizi između redova.« Eto, na tu vrstu budalaština mislim.

Tu nema dijaloga.

— Tako je, zato smo išli snimati film u Istru. Zato postoji ona dugačka scena u kojoj se objašnjava zašto je čovjek išao u školu u Istru, a rođen je u Krivodolu — jer su nas naprosto potjerali odozdo. I što možeš, pišeš neki *off* o tome zašto je otišao u Istru. Te bile su ratne godine, te ljudi su se selili... Naime, problem je bio što je već počelo snimanje. Krsto je bio u teškom šoku, tu je cijela ekipa, moraš snimati, a ne znaš gdje, i puno sam razgovarao s njim o nalaženju nekih pozitivnih strana te situacije. Kasnije se odlazak u Istru ispostavio pravim bogatstvom za film, ali tada toga nismo bili svjesni. Film je izgubio oporost, a dobio neku drugu vrstu kolorita koju u Krivodolu ne bi imao. Nitko nije znao da je snimljen pod krivim imenom, na terenu se zvao *Dugo sjećanje*, i tek kasnije su shvatili da se radi o *Životu sa stricem*, kasno su uspjeli reagirati.

Ali film nisu zabranili ili nešto tako drastično?

— To ne. Mislim, radi se o tome da su nekoga imenovali predsjednikom za kulturu neke općine i on sad misli da je njegov posao da donosi odluke kojima nije dorastao. To je možda glavni politički problem u Hrvatskoj, kad ljudi prelaze svoje mogućnosti, kao da hoću podići tri tone, a ne mogu. A on misli da je politiku shvatio, a nije jadan shvatio ništa, i uglavnom se pokaže da povijest demantira te koji misle da su u pravu s određenom idejom ili političkim uvjerenjem, pokaže im da je uvijek bilo važnije ono iza zareza nego ono prije zareza, tako mi se čini.

Studirao si pravo. Što te privuklo tom studiju i jesi li ikada radio u struci?

— To sam odstudirao, ni sam ne znam zašto. Počeo sam pisati kad sam završio srednju školu i nikad nisam smatrao da mi je za pisanje važno da završim dramaturgiju ili književnost. Tada sam puno čitao, ali nisam mislio da se moram baviti tim poslom da bih mogao pisati. Čak mi se činilo da je to nekakva greška, da je to nova izmišljotina, studirati *pisanje* pa početi pisati, jer to prije nije bilo tako, tek u zadnjih 30-40 godina je to postalo moderno. Čak mi se činilo da je puno važnije da završim, ne znam, kriminalistiku ili filozofiju. Znao sam da ako pišem, pišem i nitko me tome ne može naučiti, no međutim, negdje na sredini fakulteta me uhvatila kriza. Naprosto je bilo teško studirati pravo i pisati. Tada sam se već ozbiljno bavio pisanjem, pa sam pomislio da mi ipak bilo lakše da sam studirao dramaturgiju jer sam radio tri stvari istovremeno: pisao, svirao i studirao pravo, bio je to čisto organizacijski problem. Kad sam došao do četvrte godine studija, bilo mi ga je glupo napustiti, i tako sam ipak diplomirao.

Što si do tada bio napisao za film?

— Na prvoj godini fakulteta sam napisao *Život sa stricem*, zatim i *Priču iz Hrvatske*. A u kazalištu sam već imao premijeru u Splitu, *Bljesak zlatnog zuba*, zapravo tri premijere do treće godine.

Čemu te naučilo pravo? Svaki fakultet na neki način izbrusi čovjeku mozak.

— Naučilo me da prilično brzo mogu pročitati knjigu od tisuću stranica. Tamo ima mali milijun zakona koje moraš naučiti praktički napamet, jer ne možeš izmisliti neka svoja pravila. Bilo je to drilanje u štrebanju. Sad kad prođem pored Pravnog fakulteta izgleda mi nestvarno, kao da sam tamo studirao u nekom drugom životu. Pravo me naučilo sistematičnijem mišljenju. Meni su se na pravu svidjele prve dvije godine jer smo slušali povijest prava, političke teorije države i prava, pa neke filozofsko-političke predmete. Od treće godine su bili čisto pravni predmeti pa mi je bilo teže — zakoni, zakoni, zakoni. A neki posve ideološki obojeni. No, tako je to... Pravo je uvijek izraz nekakve političke volje.

Dosadno...

— Da, učiti pomorsko pravo i nije neko veselje. Valjda je bilo neke koristi i od toga, iako mi se sada čini da je to učio netko drugi.

Što onda pisac mora imati, poseban senzibilitet za registriranje događaja oko sebe?

— Nemam pojma, nekakav talent mora biti. Meni je čudno kad netko ima definitivni odgovor na takva pitanja i kad točno zna što treba na takvo pitanje odgovoriti. Ja nikad ne znam što bih konkretno rekao, vjerojatno treba biti i talentiran i strpljiv i radišan da bi uopće nešto dovršio, i imati neka specifična opažanja, primjećivati neke korelacije koji drugi ne vide. Ali nisam ja toga svjestan, ne mogu reći da imam posebna zapažanja, premda ponekad primijetim kad se u društvu u zafrkavamo da neke naopakosti mogu dosta zgodno smisliti. U toj igri mogu izokrenuti stvarnost na neki čudan način, ali to opet ne mora ništa značiti. Ima ljudi koji su šutljivi, a pišu genijalne stvari, to nema veze. S druge strane, kad s tobom razgovaram, uopće nemam osjećaj da sam pisac, tek kad sjednem za stol, to se dogodi. Ni prije ni poslije stola nemam stav »ja sam taj koji nešto piše«, tek kad uzmem kramp u ruke znam da znam kopati. Čak mogu reći da puno ne mislim o stvarima koje pišem, dok hodam ili nešto radim, pišem tek kad sjednem, kao da si me uštekao u struju, poput pojačala. Papir je utikač, ruke strujni kabel, a ja printer.

Kako je izgledalo tvoje prvo iskustvo u pisanju scenarija? Kako si naučio pisati za film?

— Moje prvo iskustvo je bio scenarij za *Život sa stricem*. Krsto Papić je gledao moju predstavu u Splitu i nakon toga me je pozvao na suradnju. Imao sam tada dvadeset jednu godinu. Kad me je ugledao, Krsto je bio malo iznenađen mojim godinama, pa mi je dao verziju scenarija koju su pisali on i Aralica da pročitam i kažem što mislim. Ja sam to kao dobar učenik napravio i odmah sam mu donio nekoliko novih sce-

na i rješenja. On se time oduševio i moj prijamni ispit je bio položen. A osim uz njega, sâm sam se bavio skidanjem filmova. To je slično kada mladi rock muzičari skidaju solaze npr. Hendrixa s ploča. Eto, tako sam ja neke filmove gledao mnogo puta, »skidao ih«, pravio bilješke i učio filmsku dramaturgiju.

Moglo bi se reći da si imao prilično sreće na početku karijere. Što bi rekao nekome tko bi se potužio da je nije imao? Misliš li da se svaki pravi talent kad-tad mora iskazati ili faktor slučajja i sreće igra važnu ulogu?

— Da, imao sam sreće, ali sam zaista i puno radio. I danas tako živim. Po cijeli dan sviram, pišem, čitam. Volio bih da se svaki pravi talent jednom bude prepoznat, ali znam da je povijest puna i drugačijih primjera. Tko bi znao odgovor na pitanje zašto je tako, taj bi taj problem riješio. Ne znam.

Kad ideš pisati, imaš li osjećaj da se zabavljaš, tipa »to mi je fun« ili zato što »moraš«?

— Ja užasno malo pišem. Moja djeca uopće nemaju pojma da pišem. Evo, već četiri mjeseca ništa nisam napisao, ni slova. Ne znam ni sam kako to ide... Nekako se dogodi, nemam pojma kako se to dogodi.

Dobro, ali mora ti nešto kliknuti što te zaintrigira da zapišeš. Mislim, to da čovjeku padne na pamet da se vrati u domovinu u mrtvačkom sanduku, to nije normalno. Vidiš vijest u novinama ili...?

— Ne, ne... Ne znam što bih ti rekao. Kad nađem dva sata vremena doma da mogu nešto napisati, onda sjednem za stol i pišem. Imam potrebu svaki dan nešto napisati, ali naprosto nemam vremena. U životu sam se morao naučiti odgađati te potrebe. Naučio sam se tome da mogu mjesecima odgađati što bih htio, iako mi ponekad bude žao, bude mi teško i nije se lako s time nositi. E sad, da li dok se to ne dogodi imam neki proces u glavi, to ne znam. Ne znam kako su ni kada nastale te priče i te drame. Taj tzv. opus. Kako je nastalo da ta dvojica idu u mrtvačkim sanducima doma, da li sam ja sjeo pisati pa se to dogodilo ili sam smislio pa sam napisao. Nemam pojma. Znaš kako, počneš nešto raditi i misliš da imaš nekakvu ideju, od nečega moraš početi, i onda se na drugom listu papira, kad se motori dovoljno ugriju, dogodi ono što si htio. Dogodi se klik koji kaže: »e to je ta priča koju moram napisati«. A sve do tada je bilo samo traženje pravog razvoja, onog *catcha* koji će priču pokrenuti dalje. To se može dogoditi na petoj stranici, ili na drugoj ili čak na prvoj, kada ta jedna ideja postane dominantna i sve drugo u priči se podredi njoj. Ali, to je ipak moja tehnologija. Netko drugi ima neku drugu.

Imaš troje djece, je li ti očinstvo otvorilo neku novu dimenziju u pisanju?

— Pisanje ima veze sa svime što ti se događa u životu. Npr. naučio sam nešto o djeci. Ponekad me ljudi upozore da neke stvari imaju veze s mojim privatnim životom. Za *Simove umiru prvi* bih možda mogao reći da se tu radi i o brizi za moje vlastite sinove. Od djece sam naučio i to da prave drame, iako naravno mogu nastati bilo gdje, nastaju u obitelji. Pa vidiš da su mi zadnje tri drame obiteljske. Kad pišem dra-

mu, zanima me čiju dramu gledam, a u obiteljima uvijek ima puno pravih drama.

Koliko to što pišeš ima terapijski efekt na tebe?

— Na mene ništa ne djeluje terapijski. Ja sam stalno opterećen nekim stvarima. Ne vjerujem da to može riješiti pisanje, ne vjerujem u to...

Da, pomalo su to već floskule, mislim na to da se neki pisci osjećaju manje bespomoćno, korisnije ili naprosto sebe hrabrije pogledaju u ogledalo.

— Da, to je naprosto potreba. Ne znaš drugačije nego morati svirati i pisati. Oduzmeš li tu potrebu Mati Matišiću, nije ga više nema, to je dio paketa.

Pišeš glazbu za kazališne predstave, filmove, sviraš samicu, bisernicu i gitaru u svom jazz sastavu (Hot Club Zagreb), pjevaš čak i narodnjake!

— To nitko ne zna, da pjevam narodnjake. Ne pjevam ih stvarno, nego sam ih morao pisati za filmove i predstave. Naime, često se dogodi da u filmu, u nekoj gostionici, svira narodnjak i da za njega treba platiti autorska prava, tada ga moram fingirati. Pa ga smislim i otpjevam. U Brešanovim *Svjedocima* sam pjevao sam, ali to nitko nije primijetio osim moje kćeri. Sjedili smo u kinu i tako, ispod scene svira džuboks, čuješ samo tu sekundu mog narodnjaka, ali je moja Marta prepoznala da ja to pjevam. To je naprosto dio narudžbe. A bilo je i nekoliko zgodnih. Napravio sam za Tarika Filipovića u Kerempuhu narodnjak *Nema cure do Hrvaticе*, a u zadnjem filmu Dejana Šorka jednu dobru stvar, *Neću da venem*, koju pjeva jedna krasna cura, pevaljka, Ester se zove. Za Brešana sam radio neku parafrazu Thompsona, tamo sam nešto opet sâm revao, kao Thompson. Zatim u predstavi *Magic Act Show* Rene Bitorajac pjeva *Sitov ovcu vuk u oči gleda...* Kad se sve ti »glazbeni biseri« zbroje, mogao bi nastati cijeli album.

Znači, osigurao si eventualne izvore prihoda ako zagusti u budućnost. Misliš li na glazbu dok pišeš scenu, ostavljajući li joj »prazno mjesto« u scenariju?

— Ne, uopće ne. Niti imam gotovu glazbu za film, tek kad vidim film shvatim kakva će biti glazba. Za svoje filmove nisam htio raditi glazbu, uvijek ju je radio netko drugi. Što je bolji film, to je lakše na njemu raditi glazbu. Kad je film dobro napravljen, može funkcionirati i bez glazbe. Osobno sam protivnik glazbe u filmu, glazba mi savršeno smeta, ja bih tu i tamo stavio jedan ton. Kad je film dramaturški uredan, možeš raditi samo ono što odgovara tom filmu, u suprotnom odmah vidiš gdje je greška, pojavi se kao šaka u oko. Ako je u svojoj strukturi dramaturški neuredan, ako je film kupus, možeš pokušati glazbu postaviti kao kohezijski element, ali neće funkcionirati jer je film sam po sebi neskladan. Isto je i u kazalištu. Što je predstava dramaturški ispeglanija i čišća, lakše mi je raditi glazbu. Iako je to odgovorniji zadatak. Ne mora mi režiser ništa reći, lako se primijeti pogreška.

Kako profitiraš u pisanju baveći se glazbom?

— Pisanje scenarija i drama kao i glazbe je zapravo pravljenje reda. Naučiš dramaturška pravila glazbe i dramaturška pravila pisanja, jer moraju postojati nekakva pravila. U glaz-

bi se jako osjete viškovi, odmah se čuju suvišnosti, krive harmonije. Mislim da sam s vremenom u literaturi uspio dobiti reducirani izričaj dramskog pisma, lišavajući scenu svega što je višak. Vjerojatno zbog osjećaja ritma koji imam u sebi moje drame imaju možda bolju ritmičku i dramsku strukturu, a možda i ne, no neka veza sigurno postoji. Kako se sada sve u glazbi radi na kompjutorima, zgodno mi je vidjeti način na koji su bivši kompozitori skladali i kako im je mozak radio kao kompjutor. Kad vidiš partiture Stravinskoga i nekih drugih, moraš se upitati kako je uopće mogao tako nešto napraviti bez kompjutera, samo sjedeći pred papirom. Mi danas sve vidimo na ekranu, ali kad vidiš vizualno njihove radove, to je da se prestraviš — matematički i vizualno i digitalno genijalno. Neshvatljivo je da je takvo beskrajno savršenstvo moguće napraviti bez kompjutera.

Vjerojatno su odmah u glavi imali cjelinu pa u tu matricu upisivali tonove.

— Papandopulo je sjedio u vlaku i pisao partiture, kao da je odnekud prepisivao. Navodno je, kad je vukao one crte za taktove, čak točno znao gdje će biti kraća, gdje duža fraza, dakle, hoće li negdje biti samo jedna nota ili dvadeset njih. To su posebni slučajevi.

A ti, »prepisuješ« ili se mučiš?

— U literaturi ponekad prepisujem, a ponekad i u muzici. Smatram da literatura ima nekog smisla kad ti njome ne gospodariš, kad si tu kao nekakav medij. U trenutku kad priča počne sama sebe pisati, znam da je dobro to što radim. Dok sam unutra kao neki čovjek koji to kreira, mislim da je stvar kriva. Kad bi netko analizirao moje drame, bilo bi evidentno da se drugačije nije moglo, to je taj put koji je drama sama sebi osvojila, a ja sam tu da je do kraja dovršim. Kad se Ivo Brešan sjetio *Mrduše Donje*, sama se napisala.

Što bi to onda bilo, nekakvo praćenje intuicije?

— Nije, ne. Likovi imaju svoju volju. Točno možeš osjetiti da je nešto pogrešno ako je ne slijediš. Kad zadaš drami sve varijable, od žanrovske pripadnosti do karaktera, ona u jednom trenutku više nije od papira, postaje živa i počne disati. To se može dogoditi u jednom trenutku nakon dva, tri mjeseca pisanja, i u tom si trenutku zapravo samo prepisivač. Katkad se nakon tri mjeseca pisanja, kad je drama već gotova, pitam zašto nešto ne štima. Kad vidim da sam promašio, shvatim da sam nešto nametnuo drami jer sam htio biti pametan, ili sam htio biti duhovit, ili... Svaka drama ima svoju mjeru, unaprijed određen tempo, kao da je u svemiru negdje postavljena i samo je moraš naći. Čovjek bi se pravio važan kad bi rekao da je sve sam smislio. Uzmimo da postoji soba u kojoj su sve te još nenapisane stvari i ti samo uzmeš jednu. Ali, kako nisi savršen, uzmeš samo pola vrećice i tražiš negdje po ormaru drugi dio, ali ga ne možeš naći, no usprkos tome je složiš, nakrivo (smijeh). Zapravo se ne zafrkavam. Evo, ja se uopće ne sjećam sadržaja nekih svojih drama, na primjer *Legenda o svetom Muhli*, uopće ne bi mogao ispričati kratak sadržaj. Ponekad otvorim svoju dramu i nađem neki zgodan dio — iznenadim se da sam to ja napisao.

Zvuči ipak nadrealno.

— Ne, zašto, a zašto bi ti mislila da si sve to smislila i da si tako mudra da sve to ima veze s tobom?

Sačuvaj Bože. No ipak izlazi iz tvog iskustva, iz podsuvijesti.

— Ja ti mogu i tako odgovoriti ako hoćeš, ali nije sve baš tako objašnjivo... To je slično sviranju improvizacija na gitari. Dok sviram, nemam pojma gdje će mi ruka sljedeće sekunde završiti. Radim na nekim temeljima, ali to ide samo od sebe. Mi zapravo samo služimo nečemu, a što je to, podsuvijest, iskustvo... Ma je sve to skupa, da, ali je i nešto drugo. Neke su stvari tako savršeno napravljene da bi autor koji misli da je toliko genijalan bio bezobrazan.

Premda se ne sjećaš otkud si dobio ideju putovanja u sanduku, tvoji su roditelji bili gastarbajteri.

— Faktografski mogu reći da znam te ljude. Jednom sam bio u posjeti ocu koji je živio u centru Münchena, međutim, imao je neke prijatelje koji su bili samci i živjeli u samačkom hotelu koji je bio u zgradi bivše mrtvačnice. To je bila zgodna situacija, spavali su u tim sobama u kojima su nekad bili frižideri. Bilo ih je sa svih strana, od Turaka, Talijana, Srba, Makedonaca do Hrvata. Najprije je nastala drama koju je režirao Marin Carić, ali dok sam pisao dramu mislio sam kako bi to bila dobra ideja za film. Par godina kasnije sam sjeo i napisao jednu verziju scenarija koju sam ponudio preko Jadran filma, pa sam zatim napravio još jednu verziju. Prva je bila nešto komornija od one snimljene, ali se također radilo o filmu ceste. Bila je dosta kraća, i kasnije sam je proširivao, naročito kad je ušao Papić kao režiser, i on je imao nekakve zamisli. Čim smo izašli s tim mrtvačkim sandukom u prostor, moralo se štošta promijeniti da bi situacija bila realna i moguća, da bi se priča mogla odviti kao realna fantazija.

U čemu se sastoji stvarna drama gastarbajtera?

— Gastarbajteri su žrtvovana cijela generacija jer su proveli cijele živote u inozemstvu kao, uvjetno rečeno, ravnopravni građani u tuđim sredinama. Nisu, naravno, imali pravo glasa, ali su bili jako lijepo primljeni i zato moj otac nikad neće reći ništa loše o Njemačkoj. Nijedan gastarbajter neće ružno govoriti o zemlji koja ga je prehranila, mogu samo govoriti o lošim primjerima. Njemačka im je bila druga domovina i danas od nje dobivaju mirovinu. Nekad, dok je radio i kad bi dolazio vikendom, moj bi otac potpuno zbunjeno počeo govoriti njemački. To je priča o promašenoj generaciji koja je svoje živote potrošila da bi njihova djeca živjela dobro. Sami su bili odvojeni od obitelji i bez žena, a bili su ljudi u najboljim godinama, od svoje dvadesete do pedesete godine života. Svoje su žene vidjeli za Božić i Uskrs. Evo, ja sam rođen u siječnju, dakle začeo sam za Uskrs, a moj brat je rođen u rujnu, dakle začeo je za Božić. To je komično, ali u stvari i tužno. I s druge strane, tu je i taj problem emigracije. Radio se o stotinama tisuća ljudi, i to je problem koji me kao hrvatskog pisca zanimao. Naime, kako želim pisati nešto što nitko drugi ne može, vidio sam da u toj priči postoji neka specifičnost ovog prostora koja bi mogla zanimati i nekoga iz, recimo, Japana. Vidio sam da postoji politička dimenzija tog prostora, da postoji emotivna dimenzija tih ljudi, i jedna zabavljaka dimenzija koja je važna za film. Dakle, sve sam te elemente komičnoga i tragičnoga vidio u priči te dvojice

jadnika. Oni su sublimirane sudbine političke i ekonomske emigracije. Moj Marinko je samo uvjetno politički emigrant, on nije volio Tita i nije volio Jugoslaviju, i postao je politički iz tko zna kojih razloga. Moji su prijatelji, moja generacija emigranata, svjesno prodavali putovnice, ili ih bacali, da bi postali politički emigranti. Zapravo su htjeli raditi, ali nisu mogli dobiti dozvole za rad jer Nijemcima više nije trebalo toliko radne snage. To je tada bila šifra, »politički emigrant« da bi mogao biti ekonomski — prije su ekonomski postajali politički, a kasnije su politički postali ekonomski, i to je bila dvosmjerna linija.

Gdje se tu onda uklapa fama o »velikom hrvatstvu« u emigraciji?

— Oni su željeli hrvatsku državu, što sam i ja želio, svi smo željeli da Hrvatska bude samostalna država. Zbog toga nisu voljeli Tita, Jugoslaviju i JNA, sve je to njima bilo odbojno jer su bili praktički protjerani iz zemlje. Svi su oni imali hipoteku bivših djedova koji su bili u hrvatskoj vojsci pa su bili protivnici Jugoslavije. Ja sam i danas protivnik Jugoslavije i Tita za kojeg mislim da je bio užasan tiranin s pudlicama u krilu i ljudima u zatvorima. Pa, njegovi poltroni su čak i nas malu djecu tjerali da ga čekamo na plus 35 stupnjeva dok bi on projurio autocestom 100 kilometara na sat. To bi se moglo tumačiti i kao zlostavljanje djece, da ne kažem neku težu riječ. Emigranti su bili naprosto ljudi koji su pričali, ponekad vrlo površno, o svojim fantazijama i koji su željeli biti sa svojom ženom i djecom, a za sve to im je bila kriva Jugoslavija. Koliko je doista bila, a koliko je bila dobar izgovor za promašnost njihovih života i tragičnosti, to ne znam. Mislim da je ta mješavina političke i ekonomske emigracije specifičnost ovoga prostora.

Upravo je lik Marinka pretrpio najveću preobrazbu u odnosu na dramu. U drami je paranoidni politički emigrant koji ni sam nije zazirao od atentata, a u filmu potenciraš njegovu sentimentalnost i on postaje vjerni Cincov prijatelj koji ga prati zbog vlastite usamljenosti, ali i izbavlja i štiti od nevolja.

— U drami se sve događa u jednoj sobi, a u filmu stvaran prostor, i čim kreneš u taj realni prostor drame, moraš vjerovati da je zbivanje ostvarivo i realno. Od toga da Cinco putuje u mrtvačkom kovčegu do toga da su u mrtvačnici zamijenili poklopce, sve se to u filmu mora vidjeti da bi bilo realno. Marinko se godinama nije javljao svojoj ženi i morao sam pokazati da je došao doma ženi i da ona ima drugi brak i novi život.

Za razliku od drame u kojoj i sam ima pokretački motiv, u filmu mi se Marinko čini pasivnijim jer ga tek udbaš prisiljava da i on krene put domovine.

— Postojala je ta prijelomna godina kad su se svi vraćali u Hrvatsku, i Cinco je smislio da dobije mirovinu. I Marinko se želio vratiti, ali s drugim razlozima. Cincinim odlaskom on ostaje sam. To je njegov motiv, želi ostati s prijateljem, ne želi se s njim rastati jer to za njega znači definitivnu samoću. Kad se to pretvori u ono što se sve s njim može dogoditi, dobije se film. Dramaturgija filma mora imati odgovore na pitanje što se likovima realno može dogoditi. Na primjer, da

sam ja došao na ideju da umrem i da podmitim liječnika koji će potvrditi moju smrt, opet bi i taj liječnik imao svoje razloge zašto mi daje potvrdu. Zato smo uveli lice liječnika koji će iskoristiti njegovu smrt za prodaju organa nekom bogatašu. U drami Cinco samo kaže da je podmitio doktora koji mu je dao potvrdu, ali u filmu ne mogu izbjeći pokazati tog doktora.

Zapravo je drama svojevrsni ekstrakt scenarija jer u filmu nema gotovo ni jednog motiva koji nije začet u drami. Ponekad si lik izgradio iz jedne usputne rečenice, kao što je lik liječnika Lučića. Zašto si se odlučio na liječnika koji trguje ljudskim organima, mogao je to napraviti, recimo, samo zbog novca?

— Da ali bi to tražilo da publika pristaje na tu varijantu. To bi značilo da se dramaturški izvlačim iz nemogućnosti da to riješim. Cinco je mogao reći da je dao deset tisuća maraka za potvrdu i tako eliminirati doktora iz priče. Činilo mi se da je lik doktora postao prevažan — osoba koja bi to napravila jednome gastarbajteru je zanimljiv lik, i njegovi motivi također. Osoba koja pristaje da riskira oduzimanje licence i tako sebi ugrožava egzistenciju je moguća jedino ako je i sama nekakav razbojnik, što su, na kraju krajeva, i bili mnogi liječnici koji su radili s gastarbajterima. Tražio sam njegove motive i shvatio da je to dosta realan motiv, sjajno se sjetio — ubije čovjeka, a ne snosi nikakvu odgovornost. S obzirom da je pacijent službeno mrtav, može mu slobodno izvaditi organe. Nema policijske istrage, pa nema ničega što bi ostalo višjeti kao prijetnja, što mi je odgovaralo.

Po snazi motiva trgovine ljudskim organima, mogao bi se napraviti poseban film, no ovdje je u funkciji potjere koja uvođi napetost i elemente horora. Zanima me je li to bila zanatska dramaturška namjera, jesi li tražio način da podigneš napetost?

— Kad sam imao motiv, lik doktora je do tog živog mrtvaca nekako morao doći, pa mi je onda pomogao i dramaturški. Ljudi Cincova mentaliteta slušaju doktora, ako mu doktor kaže da mora doći u mrtvačnicu da bi sve bilo po propisu, on će to napraviti. Doktor je ujedno i netko tko opravdava Cincove postupke jer ako doktor kaže da legne u sanduk ili da napravi šest sklekova, on će to napraviti. Liječnik kao autoritet vodi radnju. Tu je još jedan važan dramaturški motiv priče koji se tiče udbaša. Naime, svi su ti likovi stari, i udbaš i liječnik pripadaju potrošenoj generaciji, svi su pred penzijama, kao u Peckinpahovoj *Divljoj hordi* ostarjeli kauboji. Svi su pomalo komični jer teško da starac može biti ozbiljni emigrant ili da udbaš s dioptrijom četiristo može biti ozbiljni ubojica. Svoju su svoju energiju davno potrošili i sad pokušavaju nekako logično završiti svoje živote. Cinco ima doktora Lučića, a Marinko udbaša da ih progone. To da ga udbaš promaši, sve je to filmski konstrukt, ali je i realna mogućnost jer udbaši danas imaju šezdeset godina i više, i realno je da je poluslijep. Naravno da sam time htio prikazati svijet raspada jednog sustava koji se ugasio, a ovo su ljudi iz tog starog sustava koji se pokušavaju uklopiti u novi koristeći sredstva iz staroga.

Dok dr. Lučić dobro funkcionira kao opasan lik čije scene ozbiljno doprinose arhetipski hororičnom ugođaju filma, u ko-

jemu se zdravima vade organi i zakapa žive ljude, upravo komičan lik udbaša je u nekim trenucima skliznuo u neuvjerljivost. Jesi li razmišljao da bude malo zloćudniji i tako kontrapunkt junacima? Zanima me postupak kojim si stvarao taj lik, neovisno o generacijskoj pripadnosti i ostalom što si do sada rekao.

— U žanru tragikomedije moraju biti zadovoljena pravila stalnog izmjenjivanja »vruće-hladno«, odnosno komičnoga i tragičnoga. Da je to bio neki drugi glumac, a ne Đuro Utješanović, da je došao, ne znam, Miki Manojlović, on bi ubio Marinka i otišao doma... Ali kad pogledaš Đuru — on ga nikako ne može ubiti. Možda je nekad mogao ubiti nekog emigranta, ali danas, s onom dioptrijom, taj će sigurno ubiti pogrešnu osobu.

Pisao si po glumcu?

— Ne, ali smo Krsto i ja razgovarali o tome tko bi što mogao igrati, pa smo vjerojatno spomenuli Đuru. Možda sam to imao na pameti, više se ne sjećam.

A inače, običavaš li pisati scenarije po glumcima i pomaže li ti to?

— Pomaže, da. Za dramu *Božićna bajka* znao sam tko će od glumaca igrati, a u *Kad mrtvi zapjevaju* znali smo da će igrati Ivo Gregurević i Ivica Vidović, za druge nisam znao. U krajnjoj liniji, uvijek si možeš zamisliti glumca kojega bi želio da igra taj lik i imati ga na pameti dok pišeš, zamišljati kako bi on to igrao. To pomaže u pisanju, svakako.

Jesi li ikada glumio na filmu?

— Pjevao sam u *Infekciji*. Prijatelji me mole da to više nikada ne radim.

Koliko verzija scenarija obično pišeš?

— Ne znam, kako kada, ovdje je... Mislim da je snimana treća verzija scenarija.

Katkad se dogodi da scenom želiš reći jedno, ali na platnu postigne sasvim drugačiji efekt.

— Tako je bilo sa scenom Bosanca koji također putuje kući u mrtvačkom sanduku, što je bio još jedan apsurd naopake slike svijeta u kojoj on misli da će tim manevrom zeznuti Nijemce. Krsto mi je rekao da kad je film igrao negdje izvan Hrvatske, da su ljudi bili potpuno šokirani tom scenom jer su je shvatili u kontekstu rata, kao, Bosanci putuju u lijesu natrag u Bosnu da sretno žive. A dok sam pisao, taj mi je Bosanac naprosto ušao u priču i shvatio sam da to tako mora biti i nikako drugačije, iako je film bez problema mogao bez tog prizora. No on je došao kao vrhunac apsurdna europskih živih mrtvaca, jer to znači da na isti način putuju Turci i Bosanci i Srbi. Naime, tko zna koliko ima tih mrtvih duša. Uvjeren sam da kad bi sada prošli kroz Tursku, Bugarsku i Rumunjsku, da bi našli neke od tih živih mrtvaca. Postoji i druga varijanta — kad netko umre, obitelj ne prijavi smrt da bi dalje primali mirovinu. Neće Njemačka provjeravati u Aziji je li umro gastarbajter ili nije. Ako treba, on će zaista umrijeti samo da dobije tu vražju mirovinu.

To su gotovo nadrealni elementi.

— Više nisu ljudi kontroverzni, nego je stvarnost kontroverzna, teško da možeš u toj bizarnoj stvarnosti smisliti nešto što se nije dogodilo. Štogaod smliš, to se već dogodilo ili će se dogoditi. Stvarnost je usisala u sebe sve žanrove.

Događaji koji u stvarnosti djeluju pomaknuto, na filmu mogu djelovati neuvjerljivo i nerealno. Na primjer, ne bi se čudila da su se negdje Srbi stvarno povukli s položaja misleći da »mrtvaci napadaju s boka jer ih je puno groblje«, no da se ne radi o komediji (u kojoj funkcionira sjajno), nego o drami, sumnjam da bih u to povjerovala. Kako odlučuješ koji će pomaknuti element ući u film, a koji ne?

— To je neki osjećaj koji valjda moraš imati. Film je prokleta stvar: negdje gdje sam mislio da sam pogodio, ispostavilo se da sam promašio, negdje gdje sam mislio da sam pretjerao, dobro sam pogodio. Ima stvari koje su nepredvidljive. Strašno mi se sviđela jedna rečenica Orsona Wellesa koju mi je rekao Krsto, a njemu je rekao sam Welles. Kad ga je Krsto pitao kako radi filmove, Welles je odgovorio da svaki film snima pet puta — prvi film je ono što si doma smislim kakav bih htio da bude, drugi je onaj koji napišem, onda idem snimati i to je već treći film, četvrti je u montaži, a peti gledam s publikom u kinu. Kad bih mogao sve predvidjeti, kad bi to bilo kako sam zamislio u scenariju, bilo bi fantastično, ali mislim da to nije moguće. U ovom filmu o kojem govorimo, ti nadrealni elementi, počevši od gangaša pa do tog Bosanca, po mom mišljenju funkcioniraju u cjelini filma, nisu strano tkivo. Kod onih situacija s udbašem čini mi se da sam možda malo pretjerao, ispale su pliće nego što sam ih zamislio. Ali to je tako, ti zamisliš jednog starog udbaša koji je slijep i koji ubija sve živo bez veze i misliš da je to duhovito, a na filmu možda i nije ispalo tako. E sad, je li kriv moj scenarij ili je kriva režija ili glumac, tko to zna. To je prokletstvo filma.

Prve dvije scene s Marinkom koji gleda mrtvace na brdu pa odmah zatim gangaše na semaforu usred Münchena, školski su primjer odličnog početka filma — u njima se postavlja tema otuđenosti gasarbajtera i rascijepljenost kulturnih svjetova, kako u samim likovima tako i u filmu, a ona se kasnije očituje i u strukturi, podjelom filma na dva dijela.

— Scenarij ima prolog i epilog, s tim da je Krsto snimio dvije verzije kraja, a jedna je takva da scenaristički ne znaš je li dobra ili ne. Mislim na scenu kada Marinko vidi u halucinaciji svoju bivšu ženu kako izlazi iz autobusa, s tim da ta žena sad ima djecu, pa se postavlja pitanje da li on nju vidi s djecom ili bez njih.

To nisu njegova djeca pa je jasno da fantazira kako mu se vraća bez njih. Da ne fantazira, nezamislivo bi bilo da ih je ostavila.

— Kad smo snimali i kad sam pisao scenarij nisam bio siguran. Krsto je snimio kadar Ksenije Pajić kako sama izlazi iz autobusa, pa zatim drugi gdje izlazi s djecom. U montaži smo vidjeli da će ići onaj kad je sama, naravno da bi te kasnije kad gledaš film djeca smetala, ali ona se prije stalno pojavljuju, govori se o njima, pitao sam se hoće li nedostajati ta djeca. Sad je jasno da ne trebaju, ali kad sam pisao nisam bio siguran sto posto.

Osobno su mi gangaši koji se pojavljuju po semaforima i na rubu autoputa najdraži motiv. Otkud oni?

— To je nešto sasvim iracionalno. Osjetio sam da tamo moraju biti, oni sad znače puno toga, ali su mi pali na pamet potpuno iracionalno, naprosto sam mislio kako je dobro da ih stalno prate poput hodajuće smrti.

Zbog njih, također, junaci žele otići iz Njemačke jer su im svi prijatelji pomrli, oni su poput nekog spiritusa movensa priče.

— Da, gangaši su i odjeveni po modi sedamdesetih, to su svi oni koji su se kući vratili u sanducima. Ali, htio bi reći, što se tiče dva dijela filma, tu imaš jednu Njemačku gdje se trguje organima i gdje ih progone udbaši, i s druge strane, Hrvatsku gdje su barikade i početak rata.

Nije uobičajeno vidjeti da se dvije dramatski snažne priče u filmu dijele. Ovdje na sredini filma, u jednoj dugoj sekvenci rješavaš dva važna sporedna lika, tako da udbaš greškom ustrijeli dr. Lučića i odlazi, nakon čega slijedi drugi dio u Hrvatskoj, sa sasvim novim sporednim likovima. Nije li takva dioba filma rizičan postupak jer se postiže dojam da se radi o dva filma?

— Toga smo bili svjesni i Krsto i ja. Možda je lik doktora mogao ići u Hrvatsku, kao i udbaš, ali nam se činilo da ih je bolje ukloniti s obzirom na ratnu situaciju koja nas čeka u Hrvatskoj. A druga stvar, ako se vratimo na pitanje mogućeg i realnog, doktoru bi bilo znatno teže mrtvaca dovesti iz Hrvatske. Otuda situacija s mrtvim Turčinom s kojim Cinco zamjenjuje lijes. Mislio sam da Njemačka treba završiti i da u Hrvatskoj počne nova priča. Naravno, bile su potrebne spojke koje povezuju ta dva dijela i doista mislim da je publiku zanimalo što je s onim Turčinom što putuje u Tursku. Postojalo je nekoliko takvih točaka interesa koje su nam pomagale da premostimo rupu u radnji. Jedna je, primjerice, to da se Marinkova žena (misleći da je Marinko mrtav, op. a.) udala za Srbina. Pored toga, tu je i potreba da film ostane u nekoj temperaturi koju si prije mukotrpno uspostavio.

Nakon što Stanin muž, srpski oficir, spasi Marinka od smrti, dopusti joj da odluči hoće li ostati s njim i njihovom djecom ili otići s Marinkom. Ta scena susreta Marinka i njegove žene nakon dvadeset godina i emotivno je i dramski zaokružena.

— Njima se bavim desetak minuta, za to vrijeme zaboravljamo na Cincu, glavni lik.

Što je ujedno i pomak od dramaturških kanona sažimanja radnje i praćenja glavnog lika. Primjera radi, da si Marinka samo suočio s praznom kućom i certifikatom u kojem je proglašen mrtvim, ne bi morao širiti radnju na ženu ni njezina muža.

— Postoje filmovi koji su rađeni po knjiškim pravilima, ali ja mislim da u jednom dobrom scenariju ta pravila postoje upravo zato da bi se rušila. U *Finim mrtvim djevojkama* je ekspozicija vrlo kompliciran dio filma, gledatelj mora upoznat sedam, osam stanara iz zgrade, a to je 30-40 stranica u scenariju. Matanić je taj dio fantastično izrežirao, brzo je prelazio preko tog dijela, a ipak je uspio sve njih prikazati tako da su kasnije filmu bili upotrebljivi. Mogu reći da to nije po onim američkim priručnicima... Oni pravi filmovi

znaju da je jedino dramaturško pravilo ono koje sama priča nameće. Mislio sam da je Marinko dovoljno važna osoba da se bavimo njime desetak minuta, zato što mislim da sam u dotadašnjih pedeset do sto minuta filma uspio zainteresirati publiku za to što se događa s čovjekom koji nije vidio svoju ženu dvadeset godina.

Zapravo si jednu neobičnu premisu, a to je da on očekuje kako će ga žena čekati usprkos tome što se dvadeset godina nisu čuli, stavio u vrlo realno prikazanu dramsku scenu, pa je rezultat da neobično postaje uvjerljivo.

— Njegova je pretpostavka kriva, ali žene na tom prostoru stvarno dugo čekaju muževe. Htio sam pokazati da je njemu odgovaralo da nije službeno živ za Udbu, a ona nije znala gdje joj je muž. Na žalost, postoje takve priče da žene ne znaju, a čekaju. Čuo sam jednu suludu priču, moja susjeda iz rodnog kraja od osamdeset godina je dobila mirovinu iz Belgije, i nitko u selu nije znao zašto. Muž je otišao 1945. godine iz Hrvatske i, kao bivši ustaša, od tada se skrivao po Europi. Sve te godine dok je živio u Belgiji nitko nije znao je li umro na križnom putu ili je ubijen ili je u Argentini. Tek kad je dobila penziju, žena je nakon četrdeset godina shvatila da joj je muž cijelo vrijeme bio živ. Čuo sam tu priču kao dijete, zvali smo je Pezara, i pamtim je kao ženu u crnini, stariću koja je hodala po selu. Preko mirovine je jugoslavenska vlada i saznala da je muž živio u Belgiji. To su neka iskustva koja su bila kasnije motivi za pisanje. Čak su i mene u vojsci ispitivali za tog čovjeka, zvao se Mate Matišić, ali nismo nikakav rod. Ispitivali su me da li imam nekog u Belgiji, ja nisam imao pojma jer to doista nije bila država u koju su ljudi emigrirali, ni kada sam nazvao doma nitko nije znao tko je on, tek kad je udovica dobila penziju, shvatili smo o čemu se radi.

Dakle, ima tu dosta motiva iz osobnog iskustva.

— Da, prepariranog iskustva, jer ga preradim. Slučajeve s mrtvacima pamtim kao dijete, užasno puno gastarbajtera je umiralo. Kad bi zvonilo crkveno zvono, znao sam da je poginuo netko u Njemačkoj, pao sa skele, ili u prometnoj nesreći, ili se potukao u tučnjavi. Čuo bi se samo plač neke žene. U Njemačkoj su živjeli trideset godina, normalno je da se dogodilo puno nesreća.

Činjenica da su bili osamljeni u tuđini nosi klicu drame.

— Da, to što su tamo bili sami davalo im je neku epsku dimenziju, ostavljajući udovice u crnini.

U filmu su emocije, što između likova, što tvojih prema njima, razrađenije nego u drami. Uspijevaš im se smijati, ali ne ismijavati ih, najčešće tako da scenu završiš premetom u emociju. Primjerice, scena u kojoj Marinko nagovara Cincu da zajedno legnu u lijes kako bi oboje mogli pobjeći (i nudi mu da bira hoće li leći »gore ili dole«), završava iskrenom Cincovom brigom kad Marinko dobije napad epilepsije. Točno znaš što želiš postići kod gledatelja, to je zanatska vještina?

— Pa da, mislim, ne pišem ja u nesvijesti (smijeh). Radi se o ljubavi između dvojice muškaraca, ali oni nisu homoseksualci, nego su prijatelji i sigurno su u svojim životima zajedno

spavali, zajedno se hranili. Znam da je moj otac imao cime-
ra pa kad se on razbolio otac mu je odlazio u ljekarnu po lijekove, i stvarala se bratska emocija, prava ljudska ljubav i briga. U takvom realnom svijetu dramaturške su mogućnosti lako moguće.

Ima li tu malo »scenarističkih trikova« kojim se postiže simpatičnost likova kod publike. Naime, nužno je nekako uzemljiti likove koji su u najmanju ruku čudni dok putuju u lijesu, neki kažu da kad liku daš životinju ili bolest, postižeš naklonost.

— Da, je... Ali i naprosto su tako pozicionirani, već sama Cincova ideja da umre, a da je živ, za početak je krivično djelo. Međutim, prema njemu nemaš stav da je nešto kriv jer su njegovi razlozi da želi biti sa ženom koju nije vidio dugo godina, nisu krivično djelo nego jad.

To je lijepo prikazano jednim detaljem — u filmu Cinco prije polaska u lijes stavlja vrećicu kave definirajući želju da ostatak života provede u miru sa ženom, dok se u drami radilo o fotoaparatu.

— To je zato što u filmu imam lik žene koji moram pripremiti, ona će doći i mi ćemo je vidjeti pa sam morao uspostaviti nekakav odnos između njih. To su pravila, tu ideš na dramaturšku korist. S druge strane, čini mi se jako važnim to što mi suosjećamo s prijestupnikom, a on nije kriminalac.

Negdje sam pročitala smiješnu kritiku u kojoj ti se zamjera miješanje komedije s tragedijom, kao da se nisi mogao odlučiti. Očito voliš kombinirati žanrove, u ovoj komediji ima elemenata krimića, horora, filma ceste, melodrame...

— To stalno radim i u svojim novim dramama, a trilogija je rađena svjesno kao mješavina raznih žanrova, jer mislim da takvo vrijeme dolazi. Postoji problem sa školskim pristupom nekoj stvari, i neškolskim. Meni je osobno školski pristup sterilan i to je ono što svi znamo kao opće mjesto u filmu i u glazbi. Žanr upravo postoji da bi se išlo izvan njega. Prva drama u trilogiji je kao neka komedija, druga je melodrama, a treća kao krimić, zapravo krimi-drama. Ali kad imam žanr koji postoji, izazov mi je da ga negiram, a istovremeno ga afirmiram. Sve se miješa, iako to ne radim zbog toga što je došlo takvo vrijeme, nego tako osjećam i mislim da tako treba raditi. Da sam *Kad mrtvi zapjevaju* radio kao krimić u kojem se prodaju organi, dakle u kojem jedan doktor proglašava čovjeka mrtvim da bi mu uzeo organe, a čoravi udbaša ga ubije, nestala bi jedna cijela dimenzija priče. Kao i da sam ga radio samo kao komediju bez kriminalističkih elemenata, a da sam ga radio kao tešku dramu u kojoj se on vraća svojoj ženi, ne bih mogao uopće početi s idejom s kojom sam počeo.

S druge strane, to može biti i površno, veća razvedenost sprečava dublji ulazak u karaktere.

— Da, to je tako. Mene žanrovski okviri ne zadovoljavaju, i kad radim svoje emisije na radiju, napravim neki izmak. Određene priče imaju jača pravila od žanra. Čini mi se da je kraj u *Finim mrtvim djevojkama* mogao biti drugačiji, neki su nam ga zamjerali kao pogrešan. Međutim, meni se činilo da je strašna stvar da ta cura, Iva, živi neki građanski život i

da je prije imala neku lezbijsku priču, a zapravo je cijeli svoj život potisnula i nastavlja ga skrivati. Ona s mužem nije do kraja iskrena, i tu postoje mnoge dimenzije. Možda je s njim i sretna, ali očito je jedan dio nje u nekoj zbrci i meni se čini da taj kraj liku daje neku kompleksnost i da je to njezino dvojništvo nešto što je zanimljivo. Kad sam pisao kraj činilo mi se glupo da odjedanput sve to negiram i završim ubojstvom njezine djevojke, iako bi to po žanru bilo korektno. Nisam mogao ići protiv sebe i onoga što sam napisao u priči i što sam osjećao. Možda je to krivo, ne znam.

Prije bih rekla da je to stvar stila. Čitajući razne oglede i komentare o Finim mrtvim djevojkama, stječe se dojam da ljudima nije jasno zašto je Iva tako pasivan lik, naročito jer je buduća liječnica? Svoga silovatelja u jednom trenutku prihvati u zagrljaj, i kasnije traži od očevica da ne otkrije njezinoj ljubavnici što je vidio. Slična joj je Grace koju igra Nicole Kidman u Trierovu Dogvilleu, s tim da njezinoj sklonosti ka »žrtvovanju« saznajemo razlog.

— Kod Ive se ne radi o žrtvovanju, nego o pokušaju sprečavanja još većeg zla. Pa, ona je svjesna gdje živi. Naravno, da je i to oblik žrtve, ali je to i izraz spašavanje golog života... Na žalost, ovo je prostor u kojem mnoge žene skrivaju da su žrtve silovanja, jer ne žele proizvesti još veće nesreće od svoje pregoleme nesreće. Radije će svoju tugu držati u sebi. Ovo je prestrašan svijet u kojem su žrtve prisiljene skrivati svoju tragediju da bi spasili one koje vole. Ovdje tragedije ne završavaju katarzom nego novom tragedijom. Dakle, i tu je život promijenio klasični dramaturški obrazac i poništio čistoću žanra o kojoj smo razgovarali.

U Kad mrtvi zapjevaju ima puno izmjena horora ili drame u komediju i unutar samih scena. Kako se nosiš sa sumnjom da sve neće otići u parodiju, da će postati neozbiljno, mislim, mjera je vrlo važna stvar. Jesi li siguran u nju dok pišeš, je li to stvar iskustva?

— Ja sad mogu reći da sam siguran, a ljudi mogu odvratiti: »a vidiš kakve gluposti radiš« (smijeh). Mislim da imam potreban osjećaj za mjeru, ta dimenzija tragičnog i komičnog je kod mene dobro izbalansirana, ali ne u smislu taktike balansiranja. Radi se o tome da te vode likovi koje sebi postaviš i njihova priča. Naša kinematografija nije toliko jaka da bih se lišio dimenzija koje omogućava kombiniranje žanrova, niti je naša zbilja takva.

Iako si dramu Cinco i Marinko napisao u dijalektu, film je u blagoj ikavici. Zašto nisi koristio riječi kao što je, primjerice, tabut, kako je u drami? Možda bi gledatelji prihvatili posebnosti dijalekta, s obzirom da je domaća publika odgojena na Našem malom mistu, Gruntovčanima i sličnom, u kojima sigurno ne razumije sve izraze.

— Meni je tabut predivna riječ za lijes, ali sam tako procijenio upravo zbog njezine melodične i onomatopejske snage koja bi, siguran sam, svaku filmsku situaciju u kojoj bi se pojavila opterećivala. Tj. skretala bi pozornost na sebe. A s obzirom na zaplet, tu bih riječ mnogo puta morao upotrijebiti u filmu. Stoga je odluka bila ne opterećivati gledatelja tim neprestanim verbalnim skretanjima s glavne dramske linije.

Negdje si rekao da je hrvatska zbilja sasvim dovoljno kontroverzna da bi bila tematizirana.

— Puno je kontroverznija nego ja ili drugi pisci. Mi joj ne možemo parirati svojim kontroverznim književnim djelima, ona sama sebe demantira i deformira žanrovski. Koji je uopće žanr naša zbilja? Koji je žanr nekog lika, recimo, hrvatskog mafijaša? Pa on je povezan s politikom, došao je iz nekih siromašnih krajeva, vjerojatno doma ima ženu s kojom ide na misu svake nedjelje i moli. Zbilja sama je mješavina raznih žanrova. Zbog čega bih joj ja oduzimao tu dimenziju.

Čitava premisa filma Kad mrtvi zapjevaju je inverzija normalnog života. Cinco kaže da »mu bez sanduka nema života« i da je »u mrtvačnici sloboda«. Tko su u tvojoj autorskoj poetici ti »živi mrtvaci«, kakvi su to ljudi u stvarnosti?

— Takvih je zaista mnogo. Cinco je tu »inverziju« smislio zbog mirovine. Znae li koliko mladih umirovljenika ima u Hrvatskoj? Sve su to na neki način »živi mrtvaci« koji su odustali od života. Cinco je samo njihov glasnogovornik.

Od čega polaziš u pisanju, od karaktera ili zapleta?

— Ovisi, kako kad. U ovom filmu je bila ideja da lik mrtav želi živjeti, od toga je išlo dalje. Od te ideje sam izvodio životnu realnost i tezu — generacija koja je potrošena, sustav koji se urušava, Zapad koji vraća mrtvace natrag u domovinu. Možeš očitati brdo komponenata. Ideja se pretvorila u te slike koje sam onda razrađivao. Neke su ideje u tom procesu suvišne, dok lice ne počne gospodariti koliko toga će ići na njega, koliko će biti realno. Ne možeš nasilno dodavati znakove, samo koliko ti dopusti lik.

Tvoji filmovi svjedoče da si osjetljiv na društvene anomalije, i vrlo hrabar u njihovoj kritici. Primjerice, u Finim mrtvim djevojkama svaki lik utjelovljuje neki gorući društveni problem.

— Meni je čudno da toga nema više. Čudno mi je da u društvu kakvo je naše u zadnjih trideset godina ljudi zaobilaze probleme. Ma neka ljudi pišu o oblacima ako hoće, ali u stvarnosti ima toliko toga da te naprosto šamara, ne možeš ne vidjeti. Svaki dan se čudiš onome što čitaš u novinama. U medijima imamo izuzetno zanimljivu zemlju, a na filmovima ponekad užasno dosadnu. Da neke naše filmove gleda neki Pakistanac mislio bi da se kod nas ništa ne dešava, da kod nas ljudi hodaju i govore »dobar dan«, »do viđenja« i slično. A istovremeno se ovdje događa užasno puno stvari koje su meni kao piscu jako zanimljive.

Znači li to da te uglavnom zaintrigira »slučaj«, neka priča, u koju onda smještaš karaktere?

— Nemam univerzalni postupak, on varira od priče do priče. Kad sam završio trilogiju, ispalo je da sam smislio koncept, a nisam. U prvoj drami glavnog junaka nema, u drugoj je na pola invalid, i u trećoj je cijeli. Međutim ne, ja sam se tek negdje prije pola godine sjetio da je to tako. Nisam imao nikakav plan, kasnije sam shvatio da ima neku svoju logiku. Naprosto sam počeo pisati jednu dramu i dok sam je pisao shvatio sam da u njoj postoji priča koja je postala druga drama. Zatim sam napisao treći dio. U početku sam mislio da sve napišem kao jednu dramu, da bude »drametina«, među-



Fine mrtve djevojke

tim, shvatio sam da je svaka priča posebna, priča za sebe. U toj široj verziji likovi iz druge i treće drame trebali su biti sporedni likovi, ali sam shvatio da svaki nosi zasebnu dramu. Kad sam htio neki lik uvesti u radnju, vidio sam da mi na pamet padaju slike koje su priča za sebe, pa sam odlučio napisati posebnu dramu. Na kraju je ispala trilogija. Ja to nisam smislio, to sam samo prepoznao.

Da li ti se to dogodilo u scenariju, da uvedeš lik i shvatiš da je najbolje napraviti novi film?

— Nije, ali da mi se dogodilo, napravio bih drugi film. Uvijek sam radio po narudžbi i dogovoru, nisam nikada švrljao pa što ispadne.

Da se vratimo na tvoj stil »na ljutu ranu ljutu travu«. Pomoću dva arhetipski jezovita motiva smrti tematiziraš bratoubilačke porive u Hrvata: Lučić želi prodati organe zdravog zemljaka; seljani zatvaraju živog susjeda u grob. To je svijet u kojem se više ne poštuju zakoni prirode i prava. Kako kaže jedan lik: »Umjesto da se obranimo od četnika, mi se međusobno ubijamo.«

— Nemam što dodati toj rečenici. Ona je u osnovi svake dobre dramaturgije. Ljudi jedu vlastito biće i onda kada bi ga morali braniti od drugih. U tome je paradoks svijeta.

U drami Cinco i Marinko, Marinko ne vjeruje novoj Hrvatskoj jer je Tudman bivši general, »nije njemu Tito tek tako dao da bude general« ili, »što se neko pravi veći Hrvat, to veća šansa da radi za Udbu«. Postoji li inače gušći filter političke kritike u filmskom mediju nego u kazališnom, i zašto, ako je tako?

— Kao što vidiš, meni tzv. politička kritika nije strana, ali ne s pozicije neke druge političke platforme, nego samo iz pozicije protagonista. Moje iskustvo, ne samo scenarističko, nego i životno, jest da su ponekad i najbanalniji tzv. politički dijalozi likova dugotrajniji od vladajućih ideologija. Preduvjet za to je prava utemeljenost u liku koja to izgovara. Upravo zato jer je taj dijalog supstrat života, a ideologija je uvijek bila uglavnom proizvođač smrti i nesreća. Kazalište i film su u korištenju mehanizma kritike slični i različiti, ovisno prije svega o tome što se kazalište ipak obraća nekoj konkretnoj društvenoj sredini, dok je za film pretpostavka globalno razumijevanje. Zato ponekad film mora u nekim



Fine mrtve djevojke

dijaloškim rješenjima biti jednostavniji, iz razloga da bi npr. gledatelj u Indiji shvatio ono što želiš reći. Po onoj šifri »misi lokalno, djeluj globalno«.

Možeš li mi objasniti otprilike tehniku po kojoj pišeš scenarije. Radiš li sinopsis, treatment, skice karaktera?

— Ne, odmah pišem scenarij. Ne želim govoriti protiv uobičajenih školskih metoda, ali to s *treatmentom*, moram iskreno reći, čini mi se suvišno... Barem meni. Kad sam radio kao dramaturg u Jadran filmu, dobivao sam neke *treatmente* i kratke sadržaje, ali... Teoretski možeš u njemu napisati što god hoćeš, možeš napisati genijalnu priču na dva-tri lista papira, ali scenarij može biti grozan. Znam da to svi rade, ali ne vidim smisla da na to gubim vrijeme. Također mi je besmisleno nekome dati novce na osnovi kratkog sadržaja filma.

Mislim na razradu scene po scene. Zar nije lakše kad imaš kraj filma u glavi?

— Ne, ni to ne radim. Eventualno kad pišem scenarij onda napišem na papiru natuknice da si složim jedan dio priče. Makar, kad počnem pisati, napišem prvu scenu, ali onda vidim da mi druga scena vrlo rijetko ispadne onako kako sam

pretpostavio prije na papiru. U njoj se dogodi nešto drugo, pa mi se čini glupo što bih se uopće bavio s onim prije. Mislim da postoje dva pravila pisanja scenarija, oba sam upotrijebio kroz vlastito iskustvo. Prvi pristup je da znaš kakvu imaš priču i želiš je napisati do kraja. To je dosta opasan pristup jer ako ti znaš priču onda će je vjerojatno znati i pаметan gledatelj. Drugi je da priču gradiš od prve scene s još nejasnim predodžbama o svršetku. Daj si malo vremena da to složiš i izvući ćeš se iz nemogućih varijanti u fabuli koje si sam sebi zadao... Osobno kombiniram te dvije tehnike.

Vjerojatno će biti sve teže nositi s publikom, s obzirom da od malih nogu upija filmske konvencije i stereotipe. Otuda se neki filmovi potpuno oslanjaju na metafilmske postupke...

— S tim treba računati. Kad dođem u videoteku pa slušam djecu, shvatim da oni znaju sva pravila žanra, i taj »sukob« s gledateljem treba znati riješiti.

A što radiš u drugoj, trećoj verziji scenarija, koliko verzija uopće pišeš?

— U svakoj verziji manje popravljáš, čistiš scenarij od nepotrebnog. Gumica je važan scenariistički pribor i uputa *delete*.

Kako ti ide to čišćenje, kako se rješavaš scena koje su ti drage, ali suviše?

— To radim u nekoliko faza. Najprije napišem scenarij, kao sad kad sam radio s Brešanom i Arsenom Ostojićem, i onda ga pustim dva mjeseca kao da ga nema, uopće ga ne želim čitati. Onda ga jednom uzmem pročitati i vidim: »Opa, ovdje sam malo zahirio, ovo mi nije potrebno.« Kad i sam vidim da je neka scena višak, onda je bacim, a ono što ne vidim, nisam vidio.

Znači, nikada nemaš osjećaj da imaš problem koji si nekako ne želiš priznati, nego možda tek kada ti to kaže treća osoba?

— Jedino ako ne vidim problem, pa mi netko kaže gdje je, onda i priznam da je tu. Moja je žena dosta kritična, »to ti je glupost, to ti je totalno neuvjerljivo«, tada razmislim i shvatim da je, kao svaka žena, u pravu. Ako vidim, onda registriрам, ali ponekad naprosto ne vidim... Sve do premijere. Sjećam se jedne polemike kad smo radili *Život sa stricem*. Papićeva supruga nam je skrenula pozornost na scenu s kraja filma, kad stric podigne plachtu, a ispod se vide krvavi zavoji. Kako je ona liječnica, rekla nam je da u bolnici nema krvavih zavoja, osim toga i ne bi ništa mijenjalo da su bili čisti. Nije neka strašna greška, ali ipak. Mislim da je bila u pravu i da bi bilo pravilno da su zavoji bijeli.

Kako rješavaš krize kad ti se čini da ne ide onako kako si zamislio, imaš li uopće krize samopouzdanja?

— Najgore je kad se krize poklope s *deadlineom* kad moraš predati scenarij (smijeh). A ništa, mučiš se i pokušavaš naći neko rješenje. Jednostavno misliš o tome ili razgovaraš s nekim u koga imaš povjerenje.

S režiserom?

— Ma s kim god. Narod kaže, »svakom danu njegove briге«. Tako je i kad radim glazbu, jučer sam počeo nešto, danas ću valjda nadograditi. Ako je ideja dobra, valjda će oživjeti...

Doista zdrava logika.

— Takvo je moje iskustvo. Neke stvari naprosto traju dulji period, moraju se raditi dulje.

Jesi li ikada posumnjao da ti je to zadnje što radiš, da si se možda nekako isprao?

— Stalno. Stalno sumnjam, čak sam davao neke izjave tipa »neću više pisati za filmove i drame«. Naime, nakon što nešto napišeš, ostane neka praznina i pomisliš da je gotovo s pisanjem. Onda se ponovno napuni akumulator i dođe druga priča. Mislim da je to normalno, samo budale su uvjerenе da je savršeno to što rade, da su genijalci. Naravno da posumnjaš da li te vrijeme pregazilo, da li to što misliš više ikoga zanima, da li te priče funkcioniraju. Vidiš što se događa nekim starijim kolegama koji postaju komični s temama koje se nikoga ne tiču. Oni pišu svoje drame koje se tiču samo njih, a danas se živi brzo i to nikoga ne zanima, barem ne u kontekstu filmske zabave. Pa se pitaš, možda sam stvarno postao *pase*, to što se meni čini da je drama možda je notorna glupost... No, tako je to u tom poslu.

Jesi li ikada radio istraživanje za neki film?

— Nikakva istraživanja, osim čitanja knjiga, nisam radio.

Često si na svojim scenarijima surađivao s režiserima. S obzirom na nepostojanje čvrstih argumenata u ovom poslu, je li ikada došlo do sukoba mišljenja? Ti misliš da je scena uspjela iako ne možeš racionalno argumentirati, a on ne misli. Kako rješavaš takve situacije?

— Malo se prepirete, a onda dođe neka bistrina. Iz te svade se bolje misli, ti napraviš svoje rješenje i on nađe neko svoje rješenje. Uglavnom se pokazalo da se iz nekih napetosti, uvjetno govoreći konflikata, izrodi bolja i kvalitetnija stvar. Znam da on ne govori tako zato što te želi povrijediti ili jer ti želiš njega povrijediti, nego ti ne vidiš što on vidi i on ne vidi što ti vidiš. Onda se iz tog objašnjavanja tvoje i njegove vizure dogodi neki pogled u treće, što nijedan od vas nije vidio. Koliko puta on bude u pravu, »nije ti to, Mate, uvjerljivo«, pa uvidim da sam pretjerao, ili ti njega uvjeravaš da je, na primjer, sasvim uvjerljivo da ljudi kraj autoputa pjevaju gange. Tako je i u montaži s montažerom, vidiš da je nešto dosadno i kažeš mu da to reže.

Znači, sudjeluješ i u montaži, u postprodukciji?

— Naravno. Puno puta me pozovu da pogledam film. Film je vrlo skup sport, za te milijune kuna koje daje država ne možeš biti tvrdoglav i reći da te ne zanima što se radi s novcem koji je dobio tvoj scenarij... A sudjelujem i kao skladatelj... O filmu nikad nije previše razgovarati. To je sveto dramaturško pravilo filmske dramaturgije.

Sudjeluješ li na samom snimanju, ili u biranju glumaca...?

— Na snimanje ne idem, možda ga posjetim dva dana, ali to ne znači da me režiseri ne konzultiraju, pogotovo Krsto. U krajnjoj liniji, žele čuti kako sam nešto zamislio, ili koga bih ja uzeo za glumca. Onda režiser ili uzme tog glumca ili nekog drugoga, ali mi kaže zašto je to napravio ili zašto je nešto zamislio drugačije. Na primjer, u *Životu sa stricem* smo tražili glumca za glavnu ulogu, i slučajno sam u Kenovićevu filmu *Ono malo duše* primijetio Davora Janjića. Rekao sam Krsti da ima jedan mali iz Sarajeva koji je jako dobar. Krsto ga nikada nije vidio, ali ga je pozvao na snimanje, i uzeo ga je u film čim ga je vidio, iako su tamo bili i Filip Šovagović i drugi dobri glumci. No, Janjić mu je bio najpogodniji i kao pripadnik miljea i u kvaliteti, da može iznijeti glavnu ulogu. Svaki režiser će htjeti čuti ako netko ima nešto pametno za reći...

Čitala sam i o drugačijima, koje zanima samo njihova vizija i ne žele tuđe mišljenje.

— Mislim da samo glup režiser ne želi čuti dobru ideju, onda je notorni idiot. Da sam ja režiser, moja bi se režija sastojala u tome da uzmem pametne suradnike koji će mi samo sugerirati ono što ne znam, a ja bi ih samo slušao i radio (smijeh). Moja su iskustva dobra. Papić, Brešan i Matanić su režiseri koji surađuju sa svojim suradnicima, snimateljima, skladateljima, scenaristima. Mislim da se tajna njihove uspješnosti krije u tome da su, iako zadnji odlučuju, ljudi koji sve pitaju, koji naprosto komuniciraju.

Drugim riječima, nema velike disonance između onoga što si napisao i što vidiš na platnu. Ipak, dogodi li se katkad da si

iznenađen snimljenom scenom, njezinim podtekstom, atmosferom, glumom, koje uopće nisi tako zamislio?

— Ima par scena gdje sam totalno fulao, jedna u *Priči iz Hrvatske* i sva je sreća da te scene nema. Prije scene gdje dvoje glavnih likova u hotelu vodi ljubav ima jedna scena na recepciji, koja je loše ispala. Na papiru je štimala, međutim na snimanju, kad smo vidjeli kako to izgleda, bacili smo je van. Zato je Welles rekao da radiš film pet puta. Da sam režiser, neki put bih na snimanju snimio stvari za koje ne znam zašto ih treba snimiti, snimio bih neko brdo, neka stoji, možda ću s njim završiti film.

Bergman je navodno svoj »ples smrti« snimio sasvim slučajno, zbog zalaska sunca iza brda: ekipa je već otišla doma, a on je na brzinu obukao par scenskih radnika u prnje i poslao ih na brdo. Do montaže nije imao pojma što će mu to, a danas je to antologijska scena.

— Isto mi je pričao Krsto za *Lisice*, za ono brdo u filmu. Ima ona potpuno luda slika kad tip vozi bicikl, i misliš si kud će on sad biciklom po kamenjaru! To su neke potpuno iracionalne slike, čovjek mora poštovati tu iracionalnost. Nije sve samo računica, neki misle da je, ali ja ne mislim tako. Dobar režiser dođe na set i prilagodi se.

Koliko dugo pišeš scenarij, otprilike?

— Ovaj zadnji scenarij sam radio mjesec i pol dana, i to vrlo intenzivno. Sad ne radim ništa na njemu. Da li radim dok ne radim, to zapravo ne znam. Znam da ću misliti o njemu za vrijeme snimanja, ako vidim nešto loše, tražit ću da to mijenjamo. U *Životu sa stricem* sam bio u Umagu sedam dana i u hotelskoj sobi sam morao mijenjati scene za snimanje sljedeći dan jer smo, što sam već spomenuo, mijenjali lokaciju. Navečer bih razgovarao s Krstom, drugi dan se to snimalo.

Zvuči naporno, ali i uzbudljivo.

— To je stresno, a ne uzbudljivo! Ako radiš na filmu, moraš biti timski igrač i biti spreman na tu vrstu kooperativnosti.

Kako pripadaš malobrojnima ledolomcima koji se ne libe podići prašinu društveno provokativnim temama, što je još uvijek rijetkost, negdje si izjavio da si čitao scenarije koji nikada neće biti snimljeni iako su bolji od onih koji su realizirani.

— Da, čitao sam nekoliko njih 1996, 1997. godine, kad su snimljeni neki glupi hrvatski filmovi. Ti su scenariji bili bitno bolji od tadašnjih, snimljenih. Bilo mi je žao da je Lukas Nola snimio *Nebo, satelite* tek 1999. godine, a ja sam scenarij čitao tri godine ranije. Da je bio snimljen tada kada je napisan, bio bi puno važniji. Pokojna Jelena Rajković je imala jedan dobar scenarij, pa onda neki mladi dečki iz Đakova. Oni su dali scenarij o pokušaju ubojstva pape u Zagrebu, a koji nije nikada realiziran. U to vrijeme Hrvatska televizija nije željela raditi film o čovjeku koji pokušava ubiti papu, maskira se u svećenika i slično, iako on ne ubije papu, iako pape u filmu uopće nema. Ja ne znam što se dogodilo u Ministarstvu kulture, ali kao dramaturg Jadran filma, otkupio sam taj scenarij. Nije prošao instance koje su odlučivale o filmu.

Scenaristi očito imaju neku vrstu autocenzure već pri izboru teme, kalkiliraju što bi moglo ili ne bi moglo proći na tim

»instancama« i komisijama, često čujem »to nikad neće biti snimljeno, može biti super napisano, ali...«

— Da, i žao mi je zbog toga. Možda će se stvari promijeniti pojavom novih privatnih producenata, televizijskih kuća; proizvodnja filmova će pojeftiniti zbog digitalnih kamera, čovjek može sam snimiti doma film, uzeti glumce, montirati ga doma, staviti muziku, i to je to. Možda više neće biti toliko ovisnosti o tim skupim producentima i njihovim hirovima. Žao mi je što su krajem devedesetih snimljeni neki filmovi koji nisu trebali, a nisu oni koji su bili bolji. Tada su neki režiseri napravili biografije koje su potpuno beznačajne, a neki drugi svoje nisu uopće ostvarili iako su mogli...

To i jest najčudnije, ni producent teoretski nema računicu snimiti nezanimljiv film.

— Producent prije svega ima interes dobiti novac od Ministarstva. A onda razmišlja o filmu. No, nadam se da će pojava ambicioznih privatnih producenata ipak nešto promijeniti. Evo, ja sam radio *Fine mrtve djevojke* s Jozom Patljakom, ovaj s Brešanom radim s Interfilmom... Oni su dovoljno fleksibilni da ih zanima postići uspjeh, a nije im važno da film bude samo društveno-državno koristan. Pa moj jedini motiv za pisanje *Finih mrtvih djevojaka* je bio taj da mogu raditi što hoću. Producent je rekao da prolazi seks, da prolazi nasilje, sve što hoću. To mi je bio motiv. Novac ne.

Je li to razlog što si u film postavio galeriju likova-društvenih problema zbog čega djeluje pomalo programatski? Jeste li namjerno htjeli zahvatiti sve što možete dok još možete?

— Producent kaže: »stari, sve se događa u jednoj kući, jedna kuća i ne izlazi mi na dvorište, možeš nešto malo kroz prozor, ali nemoj mi dalje ići...« Zapravo se ne zafrkavam. To je ono od čega počinješ raditi. Naravno da su likovi tipizirani i klišeizirani, imamo bivšeg gardista koji tuče ženu, ilegalnog doktora koji radi abortuse, i druge. Htjeli smo cijelo društvo prikazati u toj jednoj kući. No međutim, kad se scenarij razvije, kad producent shvati da je zanimljivo to što radiš, pa čak i ministarstvo da neku lovu, onda ti kaže da smiješ izaći u eksterijer. Odjedanput se stvari počinju micati same od sebe, rješavaju se doslovce u hodu, tj. kad počne snimanje. Ali, onda je obično kasno dublje riješiti dramaturške probleme.

Po sistemu, idemo isprovocirati javnost?

— Da, zašto ne isprovocirati. Bio je jedan tekst na koji sam slučajno naišao i koji kaže da »iza tog strašnog filma ne stoji Dalibor Matanić nego onaj Mate Matišić« (smijeh). Naime, zbog toga što je silovatelju ispaio lančić s križem izbila je frka. Da, na žalost, to rade i oni s križem na vratu. Svi će se složiti da je tako, i da i oni to rade, pa zašto to onda ne bi pokazali na filmu, zašto zatajiti da i časne sestre idu na abortus? Nitko ti neće reći da ne postoje liječnici koji doma rade ilegalne abortuse, ali nemojmo to staviti u film... Svjestan sam koliko je to osjetljiva stvar, istovremeno definiraš stvarnost i u nju upireš prstom.

Generalizacija motiva je uvijek najrizičniji dio interpretacije kod publike i kritičara.

— Samo uzimam elemente iz stvarnosti i stavljam ih u film. Oni su u *Finim mrtvim djevojkama* jako bačeni ljudima u lice jer je ta kuća uzeta kao metafora cijelog društva, htjeli smo prikazati sve prevare koje se u njemu nalaze. Je l' znaš da je Vinko Brešan glumio u tom filmu?

Ne sjećam se Brešana u filmu.

— E da, izrezan je. To je bila mala smicalica, Matanićeva i moja, jer Brešan ide kod kurve kao klijent, a kasnije se otkriva da kurva ima sidu, no on to nije znao, a mi smo prešutjeli što će biti. Na kraju se šokirao kad je vidio da ispada da on ima sidu. Ta kuća je doista kao rendgen svih mogućih situacija iz društva.

A opet, ne mogu se sve vaše odluke svesti na producersko ograničavanje.

— Krenulo je od toga, jer da smo mogli ići u eksterijere možda Marijin otac ne bi dolazio u kuću (pa onda ni umrijeti kod kurve, op. a.), nego bi mi išli u njihove obitelji.

Hoću reći da ste i u tom interijeru mogli dublje kopati u karaktere i odnos lezbijki na račun eksplicitnosti društvenog konteksta.

— Da, mogli smo.

To je bila naprosto stvar kreativne odluke?

— Da, iako nam je bio važan taj njihov odnos, jako važan nam je bio i društveni kontekst. Naročito za prvi film o društvu u kojem skinsi tuku Rome. Netko drugi, kada bi sada išao raditi priču o toj temi, ne bi išao na društvenu situaciju nego u intimu likova. Ali čak i ovaj društveni kontekst bi bio drugačiji da smo mogli izaći iz kuće. Vjerojatno bi išli kod Marinih roditelja, možda bi ona živjela sama i ne bi svi bili u istoj kući, ne bi bilo svih tih stanara koji su pali s Marsa. Cilj nam je više bio taj društveni kontekst nego odnos njih dvije. To se događa u njihovoj sobi iza zatvorenih vrata. A društveni kontekst je vrlo očit.

Čime ste se pak nadovezali na čvrstu tradiciju »linča« u hrvatskom filmu, samo Papić je snimio dva (Lisice i Život sa stricem).

— To je zato što moj dragi hrvatski narod ponekad misli da ima pravo odlučivati o drugome. Ovdje se radi o lezbijkama i ljudima koji misle da mogu ući u tuđu privatnost. Kojim pravom ulaze u tuđi stan, ponekad i oni s križem oko vrata. Ja sam katolik, ali to na žalost rade i katolici u ime obrane kršćanstva. Što je istina tih ljudi, je li istina križ ili silovanje — koja si ti osoba? Ako si silovatelj, onda sigurno nisi kršćanin, nego ti to služi samo kao privjesak. U mafijaškim filmovima je to genijalno prikazano, moli se u crkvi, a naručio je ubojstvo petorice ljudi.

Film Kad mrtvi zapjevaju pokupio je nekoliko velikih priznanja i nagrada na svjetskim festivalima; na web-stranicama s područja bivše Jugoslavije kotira među prvih deset »antologijskih« filmova, uz legendarne srpske komedije, ali kod domaće kritike baš i nije zablistao. Kao najzaposleniji scenarist u Hrvata, kakav stav imaš prema domaćoj kritici?

— Kao što ima boljih ili lošijih autora, takva je i kritika. Ponekad je beskrajno banalna i jeftina, ali ima i ozbiljnih analiza... Smeta mi samo kao vidim da je kritika na neki način privatna ili organizirana, tj. kad je izraz nekog interesnog sistema. Ali, i ona je dio onoga što se zove filmska industrija i kao takva je nužna.

Polako se gubi mizokroizam domaće publike prema hrvatskom filmu, ali je još uvijek sklonija kupovati lošiju robu u tuđem dućanu ako nosi markicu blockbustera. Što po tvom mišljenju čini kratki spoj između domaćeg filma i publike?

— Jedino rješenje je praviti dobre filmove. Publike će za hrvatski film uvijek biti na neki način premalo da bi bili tržišno isplativi. Jedino što ih može opravdati je kvaliteta. Kvalitetan film je po mom mišljenju važniji od gledanosti. Narodnjake u Hrvatskoj sluša više ljudi nego klasičnu glazbu, ali taj argument nije u korist narodnjaka.

Postoji puno tema koje čekaju svoj film, od rata, lažnih i pravih branitelja, do privatizacije i slučaja tipa generala Gotovine, no u njih bi se odmah imputiralo politiku. Je li vrijeme da se i u tim temama ide u priču iskreno i do kraja, bez primisli o posljedicama?

— Uvijek je vrijeme za ono: do kraja. Scenarij ne služi dnevnopolitičkim ciljevima, nego ga prije svega i jedino zanima istina o tim likovima i to je li dobro prikazao dramu. I, još nešto, vrlo važno u Hrvatskoj, a to je činjenica da je film zabava. Ti ljudi u filmu nisu umrli, to su samo likovi i glumci, i ne zafrkavam se kad to govorim jer na to ovdje ponekad treba podsjetiti. Ponekad mi se čini da se ljudi u Hrvatskoj još nalaze u stanju kao poslije NOB-a, kad su pretukli glumca jer je glumio četnika. Oscar Wilde je rekao za raznorazne »pametne« ideologe: »oni te žele spustiti na svoju razinu«, a to ne smiješ dopustiti. Njihova razina i razina njihove stvarnosti, ono što oni misle da je korisno za Hrvatsku i njezin film, samo je njihova i može biti jako glupa i niska. Film služi tome da izvrne vizuru stvarnosti, i njegovi su katarzični efekti upravo u tome da se postavi u konfrontaciju i kontradikciju sa stvarnošću i da se sudari s onim što u stvarnosti postoji i da bude opet više od stvarnosti same, tj. da u sebi ima klicu vječnih istina. Najvažnije za film je da bude slobodan. I da se ničega ne boji. Da ne kalkulira. To je još jedno dobro dramaturško pravilo za mlade scenariste.

Biografija i filmografija Mate Matišića

Biografija

Mate Matišić rođen je 17. siječnja 1965. u Ričicama kraj Imotskog. Diplomirao je pravo u Zagrebu. Zaposlen je u Dramskom programu Hrvatskoga radija gdje uređuje *Radio-napetice*. Od dramskog prvijenca *Namigni mi, Bruno* (1985) napisao je desetak drama (*Bljesak zlatnog zuba*, *Legenda o sv. Muhli*, *Božićna bajka*, *Anđeli Babilona*, *Svećenikova djeca*, *Posmrtna trilogija: Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela*, *Ničiji sin*) koje su izvođene u Hrvatskoj i raznim zemljama Europe (Mađarskoj, Bugarskoj, Makedoniji, Rusiji, Sloveniji). Skladao je glazbu za velik broj kazališnih predstava (*Cinco i Marinko*, *Četvrta sestra*, *Što je muškarac bez brkova*, *Hotel Babilon*, *Jacques i njegov gospodar...*) i filmova (*Kako je počeo rat na mom otoku*, *Maršal*, *Svjedoci*, *Ta divna splitska noć*, *Dva igrača s klupe...*). Svira u jazz sastavu *Hot Club Zagreb*, ponajviše gitaru, ali i nekoliko rijetkih narodnih instrumenata: bisernicu, samicu, tamburicu i dr. Najplodniji je hrvatski scenarist koji nije filmski redatelj. Dobitnik je niza nagrada, za drame (*Zlatni smijeh na Danima satire za Cinca i Marinku*, 1993) i glazbu (*Zlatna arena u Puli za najbolju glazbu filma Svjedoci*, 2003).

Filmografija

ŽIVOT SA STRICEM — Jugoslavija, Cfs Avala film / Kinematografi Zagreb / Stassen Productions Los Angeles / Urania film, 1987. — sc. Mate Matišić, Krsto Papić, (po romanu Ivana Aralice *Okvir za mržnju*); r. Krsto Papić; df. Boris Turković; gl. Branislav Živković; sgf. Tihomir Piletić; mt. Robert Lisjak; ul. Alma Prica, Davor Janjić, Anica Dobra, Branislav Lečić, Miodrag Krivokapić, Ivo Gregurević, Dejan Aćimović, Ilija Zovko, Nenad Srdelić, Perica Martinović, Darko Vladetić — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 108 min, 3150 m.

PRIČA IZ HRVATSKE — Hrvatska, HRT / Urania film, 1991. — sc. Mate Matišić, Krsto Papić; r. Krsto Papić; df. Vjekoslav Vrdoljak; gl. Urban Koder; sgf. Mario Ivezić; mt. Robert Lisjak; ul. Ana Mamić, Kristijan Ugrina, Ivo Gregurević, Maja Ružić, Dragan Despot, Martin Sagner, Nada Abrus, Mustafa Nadarević, Robert Belinić, Slobodan Milovanović, Vedrana Medimorec, Zoja Odak — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 110 min.

KAD MRTVI ZAPJEVAJU — Hrvatska, HRT / Jadran film, 1998 — sc. Mate Matišić (po vlastitoj drami *Cinco i Marinko*), Krsto Papić; r. Krsto Papić; df. Vjekoslav Vrdoljak; gl. Zrinko Tutić; sgf. Mario Ivezić; mt. Robert Lisjak; ul. Ivo Gregurević, Ivica Vidović, Boris Miholjević, Ivica Zadro, Đuro Utješanović, Dražen Kuchn, Ksenija Pajić, Mirjana Majurec, Žarko Savić, Barbara Rocco, Matija Prskalo — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 106 min.

TRANSATLANTIC — Hrvatska, HRT / Jadran film, 1998. — sc. Mladen Juran (sur. Božidar Viočić, Mate Matišić); df. Goran Trbuljak; gl. Alan Bjelinski; sgf. Velimir Domitrović; mt. Marina Barac; ul. Alen Liverić, Boris Dvornik, Eric Aeckermann, Filip Šovagović, Josip Genda, Matija Prskalo, Melita Jurišić, Relja Bašić — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 107 min.

FINE MRTVE DJEVOJKE — Hrvatska, Alka film, 2002. — sc. Mate Matišić, Dalibor Matanić; r. Dalibor Matanić; df. Bran-ko Linta; gl. Jura Ferina, Pavle Miholjević; sgf. Željka Burić; mt. Tomislav Pavlic; ul. Olga Pakalović, Nina Viočić, Inge Appelt, Ivica Vidović, Krešimir Mikić, Jadranka Đokić, Boris Miholjević, Milan Štrljčić — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm Fuji, 77 min.

INFEKCIJA — Hrvatska, HRT / Nwave Pictures / Ozana film, 2003. — sc. Mate Matišić, Krsto Papić; r. Krsto Papić; df. Goran Trbuljak; gl. Alan Bjelinski, Mate Matišić; sgf. Mario Ivezić; mt. Robert Lisjak; ul. Ana Karić, Božidar Alić, Dražen Kuchn, Filip Šovagović, Ivo Gregurević, Leon Lučev, Lucija Šerbedžija, Sven Medvešek, Vanja Drach, Vili Matula — igr. dugometr., widescreen, boja, 35 mm, 95 min.

DUGA PONOĆ — Hrvatska, MBA, 2004. — sc. Mate Matišić (po knjizi Antuna Šoljana *Dugo i besmisleno ponoćno časkanje*); r. Miljenko Brlečić; df. Goran Trbuljak; gl. Mate Matišić; mt. Marina Barac; ul. Adam Končić, Janko Brlečić, Kruno Šarić, Predrag Manojlović, Zlatko Crnković, Žarko Potočnjak — kratki igrani, boja, 42 min.

Autor filmske glazbe

Priča iz Hrvatske (1991), s Urbanom Koderom; r. Krsto Papić, igr. dugometr.

Zajednički ručak (1993), r. Vinko Brešan, kratki dok.

Kako je počeo rat na mom otoku (1996), r. Vinko Brešan, igr. dugometr.

Maršal (2000), r. Vinko Brešan, igr. dugometr.

Ajmo žuti (2001), r. Dražen Žarković, igr. dugometr.

Novo doba (2002), r. Hrvoje Hribar, TV serija

Svjedoci (2003), r. Vinko Brešan, igr. dugometr.

Infekcija (2003), s Alanom Bjelinskim; r. Krsto Papić, igr. dugometr.

Ta divna splitska noć (2004), r. Arsen Ostojić, igr. dugometr.

Osjetljiv zadatak (2004); r. Miljenko Brlečić, igr. kratki

Duga ponoć (2004), r. Miljenko Brlečić, igr. kratki

Lopovi prve klase (2005), r. Fadil Hadžić, igr. dugometr.

Dva igrača s klupe (2005), r. Dejan Šorak, igr. dugometr.

Kinoizbor

1. Æon Flux (C) **139**
2. Annapolis (C) **139**
3. Bambi 2 (B) **136**
4. Capote (B) **122**
5. Casanova (C) **137**
6. Čudesna dadilja (B) **128**
7. Dokaz (C) **137**
8. Fatalni preljub (B) **125**
9. Film za upucavanje (C) **140**
10. Go West (B) **132**
11. Grbavica (A) **108**
12. Hostel (C) **138**
13. Insider (B) **130**
14. Iza kulisa (C) **139**
15. Kad stranac nazove (C) **140**
16. Karaula (B) **133**
17. Kod kuće je najljepše (C) **138**
18. Kuća debele mame 2 (C) **140**



Grbavica



Syriana

19. Lassie (C) **137**
20. Ledena žetva (C) **137**
21. Ledeno doba 2: Zatopljenje (B) **135**
22. Lopovi prve klase (B) **134**
23. Mlađe je slađe (C) **138**
24. Mrak film 4 (C) **140**
25. Odmor ratnika (B) **124**
26. Otkuaj koji je moje srce preskočilo (A) **116**
27. O za osvetu (A) **120**
28. Pink Panther (C) **139**
29. Poput anđela (C) **139**
30. Producenti (B) **129**
31. Pst... nikome ni riječi (C) **138**
32. Sirove strasti 2 (C) **139**
33. Sjećanja jedne gejše (B) **127**
34. Skriveno (A) **110**
35. Slagalica strave 2 (C) **140**
36. Staze slave (C) **140**
37. Syriana (A) **114**
38. Šuška se, šuška (C) **138**
39. Tko je smjestio Crvenkapici? (C) **137**
40. Transamerika (A) **118**
41. Underworld 2 (C) **139**
42. Uno (B) **123**
43. Uskršnja šala (C) **138**
44. Vitezovi neba (C) **140**
45. Zakletva (B) **126**
46. Zaštitni kod (B) **131**
47. Zathura: Svemirska avantura (C) **137**
48. Završni udarac (A) **112**

GRBAVICA

Austrija, Bosna i Hercegovina, Njemačka, Hrvatska, 2006 — pr. Barbara Albert, Damir Ibrahimović, Bruno Wagner — sc. Jasmila Žbanić; r. JASMILA ŽBANIĆ; d.f. Christine A. Maier; mt. Niki Mossböck — gl.; sgf. Kemal Hrustanović; kgf. Lejla Hodžić — ul. Mirjana Karanović, Luna Mijović, Leon Lučev, Kenan Čatić, Jasna Ornela Berry, Dejan Aćimović, Bogdan Diklić, Emir Hadžihafizbegović — 91 min — distr. Blitz

Samohrana majka Esma živi sa svojom dvanaestogodišnjom kćerkom Sarom u sarajevskom naselju Grbavica. Djevojčica će se uskoro morati suočiti s bolnom istinom o ocu.

Film *Grbavica* mlade bosanske redateljice Jasmile Žbanić, njezin debitantski film koji je, kao što je poznato, na Berlinskom filmskom festivalu ove godine osvojio *Zlatnog medvjeda*, obrađuje istu onu temu koju je u jednom drugom mediju, naime književnosti, obradila Slavenka Drakulić svojim romanom *Kao da me nema* (1999). Riječ je o sudbini žene koju su silovali srpski vojnici u logoru za vrijeme rata u BiH i njezinu odnosu prema djetetu koje je posljedica tog silovanja. U ovom osvrtu analizirat ću film pod perspektivom knjige — razmotriti ne samo ono što ih na očit način povezuje nego i ono što ih na zanimljiv način razlikuje.

Moja autorska pozicija pritom bi se mogla smatrati problematičnom. Ne samo što na svojoj koži nisam iskusio nikakve izravne posljedice rata na ovim prostorima, nego sam još k tome i muško — dakle, netko tko *a priori* teško da bi imao što reći o, barem u ovom slučaju, tako immanentno *ženskoj* temi kao što je silovanje. Nadam se, ipak, da ta dvostruka *izmještenost* diskurzivne pozicije možda može imati i prednosti:

doprinijeti neki uvid koji bi inače izostao.

Roman *Kao da me nema* doživio sam kao mudru i tešku knjigu. Daleko od agresivna, prvoloptaškog feminizma, taj roman — pričajući priču žene poznate samo kao S., od sretnih vremena prije rata, preko patnji u logoru, do trenutka kad, nastanivši se u Švedskoj, treba odlučiti hoće li zadržati tek rođeno dijete ili ga dati na usvajanje — duboka je, slojevita i suptilna egzaminacijska snaga žene.

Ne mislim pritom na neku Bit Žene, koja, kao ni jedna bit, ionako zapravo ne postoji (osim kao diskurzivni konstrukt, kao normativni, retorički efekt). Mislim na to da je diskurs romana, pripovijedana u trećem licu, ali fokalizirana kroz S., denotativno i konotativno vezan uz ono što u našem kulturalnom (ali i pretkulturalnom) iskustvu prepoznamo kao 'ženske fenomene'. Fiziologija suza i mlijeka jedan je od njih, dojmljivo prisutan u posljednjih nekoliko rečenica romana: »Mlijeko curi. Stavlja bradavicu dječaku u usta. On gladno siše. S. osjeća kako se njegovo malo tijelo sasvim opušta. Čvrsto ga privija k sebi dok joj suze teku niz lice, niz vrat, niz grudi.« U tom kontekstu *ljudska* snaga S. nerazlučivo je isprepletena s njezinom *ženskošću*. U toj mješavini muški čitatelj naći će nešto što impresionira univerzalnošću (ako se tako nešto još smije reći), ali i nešto što intrigira različitošću.

Snaga protagonistice S. dolazi do izražaja ponajviše u katarzičnome završetku, fabularno predvidljivu, ali izvedenu majstorski. Naime, ono što S. isprva želi, došavši u Švedsku, jest u potpunosti presjeći veze sa svojom prošlošću,

pobjeći od nje na svaki način — a ključni dio tog bijega jest dati dijete, što će ga uskoro roditi, na usvajanje. Na samu kraju ona odlučuje ipak zadržati dijete, ali do toga je dovedena malim koracima, gotovo protiv svoje volje — gotovo nesvjesnom kretnjom ona odlučuje pokriti dijete osjećajući da mu je hladno, njegova ručica obavija se oko njezina prsta... Na taj način njezina odluka da svoju prošlost, umjesto da pobjegne od nje, konkretizirane u djetetu i simbolizirane njime, naprotiv prihvati, afirmira i transcendiraju ljubavlju, postaje motivirana i potresna.

»Djeci rata u svakom slučaju suđeno je da odrastu u laži. A ako se dogodi da neka od njih zadrži dijete, morat će mu lagati. Morat će za njega izmisliti i oca i obitelj i prošlost...« Te rečenice s kraja romana određuju problem kojim se bavi film — onim *što je bilo poslije*. Tamo gdje roman završava, film počinje — razrješenje jednoga ključnog problema otvara drugi.

Dobar, iako ne i izvanredan film Jasmile Žbanić, koji ponajprije »nose« dvije glavne glumice (Mirjana Karanović i Luna Mijović), funkcionira kao zagonetka. Tinejdžerica Sara, odrastajući u četvrti Grbavica poslijeratnoga Sarajeva, potrebuje novac za plaćanje školske ekskurzije. Njezina majka Esma, s obzirom na loše imovinske prilike, ne može joj ga priskrbiti od plaće (radi u tvornici obuće te kao konobarica u noćnom klubu), ali bi Sara imala pravo na oslobođenje od plaćanja ako pribavi potvrdu da joj je otac pao kao muslimanski junak (šehid). To je, naime, ono što joj je majka ispričala o njezinu ocu. No, Esma nikako da pribavi potvrdu, u njezinoj priči pojavljuju se pukotine te Sara, a s njom i gledatelji (pod uvjetom da su funkcionalno »zaboravili« da im

je fabula filma poznata otprije) počinju sumnjati da istina glasi nekako drukčije. Moguće lezbijske konotacije koje se na početku filma vezuju uz Esmu (muškarac koji se pored nje vozi u autobusu joj se gadi, ali se dodiruje sa ženama, svojom prijateljicom u tvornici te zabavljačicom u noćnom klubu) zanimljiv su pokušaj navođenja na krivi trag.

Jedna pjesma velikoga hrvatskog pjesnika s prijelaza pretprošlog stoljeća zove se *Utjeha kose*. Doista, i film se mogao tako nekako zvati, jer je *kosa*, Sarina kosa, važan motiv u njegovoj strukturi. Možda najpamtljivija scena iz filma, efektnija od potresne kasnije scene kad Esma kćeri otkriva istinu rastronjeno je nazivajući »četničkim kopletom«, jest ona kad Sara pita Esmu što je na njoj očevo, što je od njega naslijedila. Esma, pušeći cigaretu, nakon stanke kaže, zamišljena i zagonetna izraza lica: »Kosa«. Sara radosno dodiruje svoju kosu, te taj trenutak, s obzirom na potpuno različite konotacije koje njezina kosa nosi za Saru i njezinu majku, iako je to razumljivo, sižejno gledano, tek naknadno, biva obilježen suptilnom tragi-ironijom. Na kraju filma, nakon što sazna istinu, Sara će obrijati glavu na čelavo u gesti bijesa i zbunjenosti, a taj će prizor biti montiran usporedno s prizorom u kojemu Esma, u Centru za žrtve rata, napokon pred terapeutkinjom i drugim ženama u suzama odlučuje ispričati svoju priču. Time se film vraća na početnu scenu (koja je počela kadrom što prikazuje tepih na kojemu žene sjede, čiji vizualni aranžman jasno konotira Bosnu), a, s obzirom na to da Esma obrazlaže i svoju odluku da zadrži dijete, dodiruje se s krajem romana.

Film je prožet zanimljivim oprekama i paralelizmima i na razini fabule i likova. I Sara, djevojka slobodna duha, ali također dosta problematična, sklona agresivnosti, laganju, bježanju s nastave (uzroci takva ponašanja ostavljeni su gledatelju da ih traži u uvjetima njezina odrastanja), i njezina majka Esma, blaga, ali odlučna žena, pomalo »na svoju ruku« (duboko suosjećajna s patnjama nekih Brazilaca, što se s obzirom na njezin vlastiti kontekst doima komičnim), obje tijekom filma ulaze u ljubavne veze. Dok Esma proživljava, nažalost prilično neuvjerljivu, ali srećom dosta

prigušenu, većinom platonsku ljubavnu vezu s mnogo dobno i generacijski mlađim Peldom, što ga utjelovljuje naš Leon Lučev, Sara otkriva ljubav sa svojim školskim kolegom Samirom, sinom *pravog* šehida. Kao što Saru i Samira odvaja ta presudna činjenica obiteljske prošlosti, tako Esmu i Peldu povezuje »banalna« činjenica zbog rata prekinuta studija, koji je metonimija za sve drugo što je rat prekinuo i promijenio. Socijalna slika Sarajeva, nezaposlenost i kriminal, »pozadinska« je tema filma — u kontrapunktu sa samom završnom scenom koja očituje ljubav prema gradu usprkos svemu.

Nasilje figurira na mnogim mjestima u filmu. Osim u sceni u kojoj Sara drži pištolj što ga je uzela od Samira (koji pak sam ima agresivne porive prema vršnjaku koji ga je ozlijedio) uperen u majku, zahtijevajući da joj kaže istinu, a ona je poslije udara dok joj govori tu istinu, ono niče i drugdje. Sarino poznanstvo s dječakom Samirom počelo je tučnjavom (u kojoj ona nije ostala dužna), a Pelda nasiljem brani Esmu od nasilja koje ona trpi od vlasnika noćnog kluba gdje radi (Bogdan Diklić). No, ključno nasilje, ono koje omogućuje film i njegovu radnju, naime rat i, posebice, silovanje, nije prikazano, *flashbackova* nema — to nasilje, kao *odsutnost* koja čini središte filma, prisutno je samo u riječi i šutnji. Takav minimalistički redateljski izbor učinkovit je, a čini jednu od opreka prema romanu Slavenke Drakulić.

Roman, dakle, završava rođenjem djeteta, dok se film bavi onim što je bilo poslije. Vrhunac romana odluka je protagonistice da zadrži dijete — u filmu pak, ta odluka već se dogodila, ona je tek *prepričana*, dok je njegov vrhunac priznanje istine. Još jedna zanimljiva opreka sastoji se u ovome: dok je Esma dobila kćer, protagonistica romana rodila je muško dijete. Iako to ne oduzima ništa filmu, mislim da je važno u romanu, jer otvara nužnost stalnog posredovanja protagonistice sa suprotnim spolom koji je nad njom izvršio nasilje, te onemogućava zatvaranje u *ženski geto*. Svakako, jedna priča tu onda ostaje neispričana, jer je izvan romana i s onu stranu filma: sin bi, suočen s istinom o ocu, vjerojatno reagirao nešto drukčije od kćeri, i bila bi to, jednim dijelom, drukčija priča.

Može zvučati blasfemično, ali neispričanom je ostala još jedna priča: ona o Ocu. To je dugi zamišljeni »negativ« filma. Ako su priče središnji način na koji razumijevamo svijet, ima li otac, koji je u filmu (a većim dijelom i u romanu) puka apstrakcija, silovatelj kao takav, neku priču koja bi nas mogla zanimati, nešto objasniti? Tko je taj čovjek koji je razorio živote? Ne mari li za ono što je učinio, ili ga ipak progoni savjest? Ili, kako otprilike kaže Balašević na svojem albumu *Devedesete*: »Svaka ti čast, brate, ako možeš još da spavaš mirno.«

Joško Žanić



SKRIVENO

Caché

Francuska, Austrija, Njemačka, Italija, 2005 — *pr.* Les Films du Losange, Wega Film, Veit Heiduschka; *izv.pr.* Michael Katz, Margaret Ménégoz — *sc.* Michael Haneke; *r.* MICHAEL HANEKE; *d.f.* Christian Berger; *mt.* Michael Hudecek, Nadine Muse — *gl.* Ralph Rieckermann; *sgf.* Emmanuel de Chauvigny, Christoph Kanter; *kgf.* Lisy Christl — *ul.* Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot, Bernard Le Coq, Walid Afkir, Lester Make-donsky, Daniel Duval — 117 min — *distr.* Blitz

Kad im od nepoznata pošiljatelja stigne videokazeta sa snimkom pročelja i okoline njihove kuće, televizijski književni kritičar Georges Laurent i njegova žena Anne, književna urednica, shvate da ih netko uhodi. Pokušavajući otkriti o kome je riječ, ubrzo će primiti nove kazete omotane uznemirujućim dječjim crtežima i nekoliko anonimnih telefonskih poziva, postupno se međusobno donekle otuđiti i suočiti s posljedicama neugodnih događaja iz Georgesova djetinjstva.

Na festivalu u Cannesu nagrađena nagradom za režiju i nagradom FI-PRESCI-a, te ovjenčana četirima Europskim filmskim nagradama (za najbolji film, režiju, montažu i glumca), vrlo sugestivna, tjeskobna i uznemirujuća egzistencijalistička psihološka drama s elementima trilera, najuspjeliji je i najzreliji film u dosadašnjoj karijeri pesimista, mizantropa i moralista Michaela Hanekea, najvažnijega suvremenog europskog filmaša. Haneke je jedini filmski autor današnjice koji, hladno, cerebralno i kirurški precizno tematizirajući patologiju društvenog prezenta i svu otuđenost, laž, licemjerje i krhke temelje na kojima počiva (malo)građanska europska srednja klasa, smije s punim pravom nositi atribut »novog Fassbindera«, najsajjnije zvijezde novoga njemačkog filma, čijem glasovitom ostvarenju *Zašto je poludio gospodin R?* Haneke u mnogim svojim djelima (osobito u naslovima *Sedmi kontinent*, *Bennyjev video* i *71 fragment u kronologiji slučajnosti*) daje neskrivenu posvetu.

U središtu iznimno slojevite priče (za koju je Hanekea, prema njegovim riječima, nadahnuo dokumentarac o gotovo pola stoljeća skrivanju tajni francu-

ske vlade, okrutnu ubojstvu velikog broja alžirskih imigranata koji su 1961. utopljeni u Seini), dobrostojeća je i naizgled skladna obitelj (pariških?) intelektualaca. Georges Lurent (fantastični Daniel Auteuil) ugledni je voditelj televizijske emisije posvećene lijepoj književnosti, a njegova supruga Anne uspješna je književna urednica. Tu je i njihov dvanaestogodišnji sin Pierrot, naizgled nimalo problematičan klinac koji (pretpostavljamo) marljivo uči i trenira plivanje, a čija je soba oblijepljena posterima sportaša i filmskim plakatima, među kojima ponajprije zapažamo poster Zinedinea Zidana i plakate za trilogiju *Matrix*. Dakle, poster nogometne zvijezde podrijetlom iz Alžira i plakate filmova koji tematiziraju odnos stvarnog i virtualnog života, posredno realnosti i snova, odnosno svjesnog i podsvjesnog. Georges i Anna od vanjskog su se svijeta ogradili zidom navodno iskrenih prijatelja (navodno, jer im se tijekom filma s nelagodom odlučuju povjeriti svoje probleme, a između Anne i jednog od njih, Pierrea, zapaža se međusobna naklonost i naznake potencijalnog intimnog odnosa), i beskrajnim policama pretrpanim knjigama i videokasetama. Gotovo u svakom kadru smješten u neki sterilni interijer iz njihove svakodnevice (stan, televizijski studio, dijelom i ured Georgesova šefa), Annu i Georgesu okružuju nepregledni nizovi knjiga i videokasete, kojima su se sredovječni intelektualci poput bedema izolirali od izvanjskih utjecaja. Jedini im je prozor u stvarni život televizor, na kojem su najčešće vijesti o ratnim sukobima i rasnim nemirima, no koje Georges i Anna nikad ne slušaju i praktički i ne registriraju. Logično je stoga da im se takav odnos prema zbilji i životu počne





osvećivati, da zaštitni bedem stvoren od videokaseta i knjiga popusti i počne se rušiti na njih, upravo prispjecom kasete i dječjih crteža uznemirujućih sadržaja. Odlučni doznati tko je pošiljatelj i što se iza svega krije, Georges i Anna nisu sposobni suočiti se s vlastitim ispraznim životima i činjenicom da osjetljivoga Pierrota zanemaruju, nego krivnju za ugroženost svoje egzistencije lako pronalaze u drugima, dakako Arapima. Iako je to donekle točno, glavnu odgovornost za postupni rasap svog života i otuđenje od supruge i sina (posredno i ugrozu francuske srednje klase i uvriježenih obiteljskih i društvenih odnosa), snosi sam Georges, čovjek deklarativno širokih nazora, koji će ipak grubo i bezrazložno na ulici nasrnuti na tamnopusutog mladića. Jasno, Georges je simbol francuskoga društva, tipičan predstavnik pseudoliberalne intelektualne elite stasale u sjeni kolonijalnih zločina. Iako to sebi odbija priznati, Georgesu podsvjesno muči trauma iz djetinjstva, kada je svoga vršnjaka, alžirskoga dječaka Majida kojeg su njegovi roditelji namjeravali posvojiti, tjeran ljubomorom i strahom da će s nekim morati dijeliti roditeljsku ljubav, lažima preventivno izbacio iz svoje obitelji. Time je Majida osudio na odrastanje po domovima i sudbinu vječnoga društvenog marginalca, poštena i skro-

mna siromaha koji se ne želi osvećivati i ispravljati davne nepravde, građanina trećeg reda koji će sina podići životareći u vlažnom i prljavom stanu u predgrađu. Istodobno, u osjećaju krivnje zbog razmjerno razumljive dječje laži zacijelo se krije i razlog Georgesove otuđenosti od bolesne majke (odlična epizoda legendarne Annie Girardot).

Od same uvodne špice redatelj se iznimno vješto koristi postupkom filma u filmu, efektno brišući granicu između same filmske priče i sadržaja snimljenih na videoprcu, stavljajući tako gledatelja u tjeskoban položaj voajera i dovodeći ga u situaciju da i sam postane dinomom Georgesove nečiste savjesti. Uz duge statične kadrove svakodnevne sve uznemirenije obitelji Laurent, i potpuni izostanak filmske glazbe, čime se dodatno pojačavaju tjeskoba i gotovo dokumentaristička uvjerljivost prikazanih zbivanja, tomu služe i precizno ukomponirani šokantni nasilni prizori, koji brutalnošću i izravnošću gledatelju izmiču tlo pod nogama i usisavaju ga u film. Haneke pritom ni u jednom trenutku nije doslovan i predvidljiv; anticipirajući nedavne nemire u francuskim predgrađima istodobno daje kritiku američkog odnosa prema Iraku, a gledatelju sve do same završnice ne nudi nikakve, ponajmanje jednostavne ili jednoznačne odgovore.

Dok prispijeće videokaseta i uznemirujućih dječjih crteža, kao i anonimni telefonski pozivi, izazivaju reakciju Georgesove savjesti na osobno i kolektivno podsvjesno, traumu izazvanu davno počinjenim zločinom nad alžirskim imigrantima, Haneke na samu završetku prethodno viđeno dodatno usložnjava. U još jednom dugom kadru, koji također može biti isječak nekog videonimka, vidimo učenike koji izlaze iz škole nakon završetka nastave. Među njima su i dobro poznati likovi Pierrota i Majidova sina, koji, ne odveć srdačno, no ipak razgovaraju. Više značnost te scene, koja intrigantno zaključuje film, ne iscrpljuje se samo u pretpostavkama da su Pierrot i Majidov sin zajednički slali kasete i crteže Georgesu, ili da nam Haneke možda želi sugerirati sretniji suživot budućih francuskih generacija. Zaključak je, naime, mnogo turobniji. Ako su Pierrot i Majidov sin surađivali, te ako ih netko snima pred školom, i njih jednog dana čeka uznemirujuće suočavanje s traumom iz djetinjstva (Majidovo samoubojstvo), čime će povijest neizbježno biti još jednom osuđena na ponavljanje. Hanekeovi pesimizam i skepticizam, te jasno predočen stav da za počinjena nedjela nikada nema oprosta, time bivaju dodatno prisnaženi.

Josip Grozdanić

ZAVRŠNI UDARAC

Match Point

Velika Britanija, SAD, Luksemburg, 2005 — *pr.* British Broadcasting Corporation (BBC), Magic Hour Media, Thema Production, Invicta Capital Ltd., BBC Films, Letty Aronson, Lucy Darwin, Gareth Wiley; *izv.pr.* Stephen Tenenbaum — *sc.* Woody Allen; *r.* WOODY ALLEN; *d.f.* Remi Adefarasin; *mt.* Alisa Lepselter — *sgf.* Jim Clay; *kgf.* Jill Taylor — 125 ul. Jonathan Rhys Meyers, Scarlett Johansson, Emily Mortimer, Matthew Goode, Brian Cox, Penelope Wilton, Simon Kunz, Geoffrey Streatfield — 125 min — *distr.* Blitz

Bivši profesionalni igrač tenisa Chris Wilton zarađuje kao trener u teniskom klubu čiji su članovi pripadnici najvišega londonskog društva. Među njima je i Chrisov vršnjak Tom Hewett koji se s njim sprijatelji pozivajući ga da upozna njegovu obitelj. Tomova sestra Chloe, uvjerena da je on muškarac njezinog života, zaljubi se u Chrisa na prvi pogled. Chrisu pak pozornost privuče Tomova djevojka, mlada američka glumica Nola Rice.

U tenisu nema sumnje. Okrzne li lopatica mrežu i padne na stranu igrača koji ju je udario, bod pripada suparniku. U životu sumnji ima na pretek. Udari li prsten kao ključni dokaz zločina o ogradu i umjesto na dnu rijeke završi na pločniku, ubojica ne mora dospjeti ondje gdje mu je mjesto. Sve ovisi o sreći. I dok sreća nije bila naklonjena tenisaču, zločincu nije okrenula leđa. Ni trenutka. »Čovjek koji je rekao da bi radije bio sretan nego dobar, duboko shvaća život. Ljudi se boje suočiti s činjenicom kako velik dio života ovisi o čistoj sreći. Strašno je i pomisliti da puno toga nije uopće pod našom kontrolom.« Kaže to na početku filma *Završni udarac* njegov glavni antijunak — mladi i ne osobito perspektivni trener tenisa Chris Wilton koji će upravo zahvaljujući sreći realizirati sve ono što mu se ukazalo kao dobra prilika. Upoznat će utjecajnog prijatelja. Započeti vezu s njegovom sestrom okrunjenu unosnim brakom. Počet će se strelovito penjati britanskim visokim društvom. Sjesti u skupi automobil i useliti u raskošan stan. Proživjeti bez obveza strastvenu vezu sa seksipilnom glumicom. Riješiti se njenih neuroza i neugodnih ucjena. I — dočekati da zlatni prsten padne baš na onu stranu na kojoj će ga i dalje pratiti nevjerovatna sreća.

Do kada? To se u filmu ne otkriva. A nema ni potrebe. Chris Wilton dokazao je da sreća i dobrotu nisu ni u kakvoj korelaciji. Stoga bi njegovu životnu prekretnicu bilo najbolje nazvati *Zločin ili kazna*, parafrazirajući remek-djelo Fjodora Mihajloviča Dostojevskog koji je nadahnio i njega i autora filma. Njega jer je uspješno izbjegao zamke — moralne i pravne — u koje je upao Rodion Raskolnikov, a autora filma jer je, po općem sudu, realizirao



jedan od najboljih naslova u svojoj ionako bogatoj karijeri. Pročita li se na špici da je film *Završni udarac* redateljsko i scenarijsko djelo Woodyja Allena, gledatelj se prvo upita nije li posrijedi greška. Woody Allen i žanr triler-a?! Doista, prvak američke urbane komedije i jedan od najznačajnijih filmaša i matične i svjetske kinematografije posljednjih nekoliko desetljeća, u svom se posljednjem filmu odlučio za neočekivani žanrovski preokret. K tome, prepoznatljive je vizure New Yorka u kojem je rođen 1935. postavši njegov najdosljedniji sineast, zamijenio Londonom i njegovom znatno okoštaliom društvenom stratifikacijom. Napokon, autor naslova poput *Annie Hall*, *Hannah i njezine sestre* i *Svi kažu 'Volim te'*, ne govori više o ljubavi iz perspektive prpošnog erosa, radije hladnog tanatosa. Razdiruća strast i zločin s predumišljajem nadomjestili su tako nježne veze i vođenje ljubavi intelektualnim dijalozima.

Ipak, nije sve tako mračno. *Završni udarac*, unatoč drukčijim žanrovskim odrednicama u odnosu na Allenov prevladavajući opus, i dalje nudi prepoznatljivi cerebralni humor. No ovdje ono duhovito ne dominira nego služi kao učinkoviti intermeo među dionicama ozbiljne priče o usponu na društvenoj ljestvici koji na jednoj stepenici prestane biti kretanje u apriorno nesklonoj sredini i postane puko gaženje u kojoj je *imati* sve važnije, a *biti* sve relativnije. S jedne strane književnost Dostojevskog, s druge psihologija Ericha Fromma, i eto snažna prepleta s filmskim izrazom Woodyja Allena kao prigode da se o zločinu, kazni, materijalizmu i ljudskoj destruktivnosti progovori iz perspektive društvenog marginalca dovoljno beskrupulozna da, usprkos početnoj naivnosti, uzme sve što mu sreća pruža. Ovo je film o njemu kao rezultanti prilika i mogućnosti u kojoj je samo trebalo izabrati kontekst. Sreću, a ne dobrotu. Zločin, a ne pravdu. Kalkuliranje, a ne skrupule. Pretvaranje, a ne ljubav. Iako središnji lik nije nikakav *talentirani gospodin Ripley*, Woody Allen znalački zahvaća i u ostavštinu romana Patricije Highsmith koja na sličan način tematizira relativnost zločina i anulira počesto upitnu krilaticu da se zločin ne isplati.

Do trilerske završnice u kojoj će se rasplesti hoće li Chris Wilton završiti kao Raskolnikov ili kao Ripley, Allen postavlja temelje romantične, obiteljske i socijalne drame u kojoj je glavni protagonist razapet između utilitarne veze s mladom bogatašicom i flerta s putenom američkom glumicom, odnosno suočen s izborom između lagodnog života na duge staze, ali bez strasti i strastvenog okretanja životnim užicima, ali bez perspektive. Okvir je te dvojbe veoma pragmatičan. I to je najuvjerljiviji dio Allenova filma. Ljudi su u ključnim trenucima racionalna bića i emocije će lako supstituirati opipljivijim resursima. Problem nastaje onda kada se ta supstitucija ne može izvesti bez gubitka. Pravični će ustuknuti i podnijeti žrtvu. Kriminalci će žrtvovati pravdu i ustuknuti pred komforom. Što veći jaz između stečenog i potencijalno izgubljenog, to veća kušnja. A na kraju i gora devijacija zanemari li se elementarna ljudskost.

Završni udarac u tom smislu pruža i uvid u (ne)snažanje pridošlica u mreži društvenih odnosa koja je daleko iznad njihovih početnih pozicija. Mada primjer Chrisa Wiltona nije pravilo, već je opisan kao iznimka, socijalno i nacionalno nepriviligirani pripadnici društva, ističe Allen, uistinu trebaju puno sreće kako bi se našli pri vrhu. Wilton kao skromni trener irskog podrijetla nema bog-zna-kakve šanse ući u zabran svojih učenika kojima je teniski reket tek rekvizit predaha u ekonomskom i političkom upravljanju Velikom Britanijom. Kada pak osjeti da je dobio pozivnicu za stalnim učlanjenjem u klub privilegiranih, neće dopustiti da mu išta stane na put. Ni ravnodušnost prema supruzi, ni ravnodušnost prema sudbini trudne ljubavnice. Tko najviše voli samog sebe, nikad neće imati slomljeno srce. I zato Chris Wilton i u najkonfuznijim trenucima zna za koga se i za što točno bori. Za sebe.

Do te prijelomnice u mladiću ne osobite budućnosti živi osoba koja je ipak spremna prepustiti se nježnostima i strastima. Zato je izbor glumca Jonathan Rhys Meyersa za lik Chrisa Wiltona pun pogodak. On u istom filmu lako uvjerava gledatelje u svoju iskrenost i skromnost, baš kao što im i lako dokazuje da je spreman zatomiti bilo kakve osjećaje u ime amoralnih ciljeva. Još je upečatljiviji nastup Scarlett Johansson. Mlada Amerikanka u ulozi erotično-neurotične Nole Rice ima širok i zahvalan raspon promjena raspoloženja, čijim interpretacijama dokazu-

je da je jedna od najdarovitijih glumica svog naraštaja. Odnos Chrisa i Nole okosnica je cijele priče i zato je izbor odgovarajućih glumačkih imena zaslužan za tečnu i slojevit radnju. Njima treba pridružiti i Emily Mortimer kao Chrisovu izabranicu uma, a ne srca Chloe, te Matthewa Goodea u ulozi njenog brata Toma koji je Chrisu i odškrinuo vrata budućeg materijalnog izobilja i moralne pustoši. Glumački besprijekeoran, film ipak ostavlja dilemu je li Woody Allen izabrao najbolji žanr.

Konkretno, bi li *Završni udarac* bio bolji kao crna komedija, nego li kao triler? I to sa svim svojim spomenutim tezama i interakcijama likova. Naime, film nerijetko vrluda oko zacrtanog ugođaja, pa se ozračje preostro mijenja iz društvene satire u svojevrstu izvedenicu *filma noir*. Usto, Jonathan Rhys Meyers i Scarlett Johansson unatoč svojoj interpretativnoj uvjerljivosti i koncentraciji, u relativno kratkom vremenu iz položaja nesputanih ljubavnika prelaze u stanje neprijatelja na život ili smrt. Ukratko, posljednja i najmračnija četvrtina filma djeluje odveć kontrastno na ostatak priče, čime se dijelom gubi ranija minucioznost, pa i dosljednost zapleta i stila. Međutim, da se odlučio za sebi iskušanje žanrovske postavke, Woody Allen ne bi privukao toliko pozornosti, a i pitanje je bi li režirao osjetno bolji film. Ovako mu je loptica pala na pravu stranu i dobio meč, što god mi misli li o pravilima igre.

Boško Picula



SYRIANA

SAD, 2005 — pr. Warner Bros., Section Eight Ltd., 4M, MID Foundation, Participant Productions, Jennifer Fox, Georgia Kacandes, Michael Nozik; izv.pr. George Clooney, Ben Cosgrove, Jeff Skoll, Steven Soderbergh — sc. Stephen Gaghan prema knjizi Roberta Baera; r. STEPHEN GAGHAN; d.f. Robert Elswit; mt. Tim Squyres — gl. Alexandre Desplat; sgf. Dan Weil; kgf. Louise Frogley — ul. George Clooney, Alexander Siddig, Mazhar Munir, Kayvan Novak, Amr Waked, Christopher Plummer, Jeffrey Wright, Chris Cooper — 126 min — distr. Intercom-Issa

Jedna od bliskoistočnih izvoznica nafte nalazi se na prekretnici. I dok stariji emirov sin Nasir Al-Subaai zagovara reforme i demokratizaciju zemlje oslanjajući se na ekonomsku suradnju s Kinom, mlađi sin Meshal Al-Subaai uz potporu američke tajne službe nastoji zadržati čvrste veze s Washingtonom. Stoga Amerikanci angažiraju prekaljenog obavještajca Boba Barnea da organizira atentat na Nasira. I dok stručnjak za energetiku Bryan Woodman nakon sinove smrti prihvati Nasirov poziv da mu pomogne u njegovim planovima, mlađi Pakistanac Wasin, izgubivši posao, odluči postati terorist samoubojica.

Krv nije voda. Ali može biti nafta. Ba-rem još četrdeset-pedeset godina. Nakon što je pao Berlinski zid, u najvažnije geopolitičke građevine na svijetu premetnule su se konstrukcije na bušotinama unaokolo Perzijskoga zaljeva. Nepunu godinu nakon slavlja u Berlinu postalo je posve jasno da su Sjedinjene Države znatno spremnije braniti svoje dislocirane benzinske crpke u Kuvajtu i Saudijskoj Arabiji negoli bilo koji drugi resurs na svijetu. Dvanaest godina poslije novi Zaljevski rat više nije imao prefiks obrane od agresora iz Bagdada, nego je cilj postao sam Bagdad i njegov vlastodržac. Doda li se tomu još manifestni sukob između Izraelaca i Palestinaca nešto zapadnije od naftnih polja, te stalne borbe u Afganistanu sjeveroistočno od sve skupocjenijih nalazišta crnoga zlata, lako je na zemljovidu zaočuvati prostor imaginarne Syriane. Spretna igra riječi pojam je kojim se koriste američki stručnjaci za zemlje Bliskog istoka kako bi njime opisali najneuralgičniji dio svijeta i mogućnosti utjecaja na njega i njegove stanovnike.

»To je sjajna riječ kojom je moguće opisati nečije stalno nastojanje da se utječe na bilo koju regiju na svijetu prema vlastitim potrebama.« Izjavio je to u povodu premijere filma *Syriana* njegov redatelj i scenarist Stephen Gaghan. Doista, film *Syriana* na najbolji mogući način opravdava etimologiju svoga naslova. Gaghanov je rad mozaik politikâ, ljudi i događaja koji potvrđuje da se zaštita nacionalnih (i počesto pojedinačnih) interesa u suvremenom svijetu nije mnogo odmaknula od Machiavellijevih postavki s početka 16. stoljeća. Cilj opravdava sredstva, pa makar to značilo ubijanje nevinih, kršenje međunarodnoga prava i gaženje normi vlastitoga pravnog sustava. U tom je smislu politički triler *Syriana* djelo lucidnih i

odvažnih filmaša. Kao malo kada prije u američkoj kinematografiji, film gotovo bez ikakvih dvojbi prikazuje beskrupuloznost politike SAD prema Bliskom istoku. Iako film nije ni dokumentarac ni dokudrama nego fikcija, svakomu je jasno da ni jedna usporedba između odglumljenog i stvarnog nije slučajna. S druge strane, u SAD je takve filmove moguće i snimati i prikazivati. Eksplozivan spoj slobode izražavanja iza kamera i kršenja slobode ispred njih urodio je jednim od ponajboljih američkih filmova u posljednje vrijeme. Premda je svaki segment rada na njemu djelo vrhunskih profesionalaca, teško bi bilo snimiti takav rad da mu glavna odlika nije promišljeno i veoma uvjerljivo prenošenje zbiljskih događaja na filmsko platno.

Zasluge za to kronološki prvo pripadaju Robertu Baeru. Riječ je o bivšem obavještajcu CIA-e koji je tijekom 1990-ih operirao u stvarnoj 'Syriani', odnosno u Iraku i okolnim zemljama, kako bi pripremio svrgavanje Sadama Huseina s vlasti. Taj pokušaj nije uspio, ali je Baer stekao jedinstveno iskustvo, koje mu je poslužilo kao nadahnuće za knjigu *See No Evil: The True Story of a Ground Soldier in the CIA's War on Terrorism*. Knjiga je 2002. postala bestseller, a uskoro i predložak za film. Zakulisne političke i ekonomske igre vrijedne milijardi dolara zaintrigirale su hollywoodskog filmaša Stephena Gaghana, koji je sličnu mješavinu nasilja, politike i novca, ali u kontekstu trgovine narkoticima, opisao u *Trafficu* Stevena Soderbergha. Za svoj je scenarij dobio *Oscara*, pa se *Syriana* s pravom titulirala kao naslov od kojega treba očekivati mnogo. Gaghan, srećom, nije podbacio. Čak se i sam prihvatio režije, unatoč ne osobitim kritikama za svoj prvenac *Abandon* iz 2002. Iščitavši u Baero-



vu tekstu ono najfilmichnije i najpolemičnije, Gaghan je realizirao novi narativni kolaž, koji nije lako pratiti ne samo s pripovjedačke strane nego i bez poznavanja konteksta bliskoistočnih (ne)prilika i njihovih generatora. Film, doduše, ne govori o konkretnoj zemlji na Bliskom istoku (zato je naslov višestruko dobro izabran), ali ono o čemu govori — način vladanja u zaljevskim emiratima, višedesetljetna nazočnost američkih kompanija u njima, prodor kineskih ulagača kao novih igrača na terenu te socijalni preduvjeti terorizma zaogrnutog u vjerski fundamentalizam — zahtijeva da se film razumije, a ne samo gleda, iako je vizualna strana još jedan veliki plus Gaghanova uratka.

Direktor fotografije Robert Elswit efektno je provukao dokumentaristički, zapravo reportažni ugođaj u filmu, što izvrsno prati glazba skladatelja Alexandrea Desplata. Kako se film pričom razvija na nekoliko razina i nema središnjega lika, već je u žarištu pet tematski ravnopravnih protagonista, upravo su kamera i partitura važne spojnice među dijelovima priče. Tih pet likova, okruženih nizom epizodnih karaktera, personificiraju sve dvojbe vezane uz odnos SAD i Bliskog istoka. *Primus inter pares* neka je vrsta podsjećanja na sama Roberta Baera. To je CIA-in operativac Bob Barnes, koji se nakon posljednjega posla vraća u ured, ali ondje ostaje veoma kratko. Tek toliko da

opet krene put Bliskog istoka i ondje pripremi likvidaciju nepoćudnog arapskog političara. Kao i kod ostalih likova, i pri profiliranju se Barnes osjeća nehinjena slojevitost, te je on istodobno i prekaljeni obavještajac, i nesretni roditelj, i čovjek kojemu je dosta manipuliranja. Sustav da, ali ne pod svaku cijenu. Slično vrijedi i za sina arapskog emira Nasir Al-Subaai, koji u ime nužno potrebnih reformi neće prezati ni od nasilja protiv vlastite obitelji. Element unutarobiteljskih odnosa važan je i za njegova američkog konzultanta Brjana Woodmana, koji se nakon tragične smrti maloljetnoga sina odlučuje pridružiti arapskom reformatoru. Odnos oca i sina ključan je i za pravnika Bennetta Holidaya, koji u ime vlade istražuje malverzacije oko udruživanju dviju američkih naftnih tvrtki, baš kao i za mladog Pakistanca Wasina, koji nakon gubitka posla u emirovoj zemlji smisao pronalazi u posvećenosti religiji i terorizmu kao krajnjoj devijaciji svoje posvećenosti. Čvrsto isprepleteni obiteljski, politički i ekonomski motivi podaruju *Syriani* plastičnost i kauzalnost. U toj trodimenzionalnosti film otvara prostor i za izvanserijske glumačke izvedbe, što su najbolje iskoristili George Clooney kao Bob Barnes i Jeffrey Wright kao Bennett Woodman.

Kao i u slučaju Rachel Weisz u *Brižnom vrtlaru*, teško je ulogu Georgea Clooneyja nazvati sporednom, iako su i on i

njegova britanska kolegica nagrađeni *Oscarom* i *Zlatnim globusom* upravo u toj kategoriji. Kao što je rečeno, *Syriana* je niska najmanje pet ravnopravno postavljenih likova, pri čemu Clooneyjev agent preobraćenik privlači najviše pozornosti. Za to je najzaslužniji George Clooney, koji je liku pristupio vješto balansirajući među različitim osobinama njegove ličnosti. Nešto smireniji, ali ništa slabiji nije nastup Jeffreyja Wrighta, koji također, i osobno i profesionalno, ponire u dubioze sustava kojem vjerno služi. Glumačku postavu više nego solidno upotpunjuju Alexander Siddig kao princ Nasir te Matt Damon kao njegov savjetnik za energetiku, dok je minimalistička gluma Mazhara Munira kao deziluzioniranog Wasima, koji se okreće terorizmu kao iskupljenju, osobito u katarzičnom raspletu, jedno od najugodnijih iznenađenja filma Stephena Gaghena.

Kako se u filmu pojavljuju još i imena Chrisa Coopera, Christophera Plummera i Williama Hurta, *Syriana* je sve samo ne glumački prosječna. S obzirom da su svi oni imali itekako zahvalan tekst ispred sebe, u pitanju je naslov na koji službeni Hollywood, u odnosu na službeni Washington, može biti ponosan. Sve da je u filmu isključivo imaginacija autora, vlast bi imala razloga za nelagodu. Ili to ovisi o onome što je važnije. Krv ili nafta.

Boško Picula

OTKUCAJ KOJI JE MOJE SRCE PRESKOČILO

De battre mon coeur s'est arrêté

Francuska, 2005 — pr. Why Not Productions, Pascal Caucheteux — sc. Jacques Audiard, Tonino Benacquista; r. JACQUES AUDIARD; d.f. Stéphane Fontaine; mt. Juliette Welfling — gl. Alexandre Desplat; sgf. François Emmanuelli; kgf. Virginie Montel — ul. Romain Duris, Niels Arestrup, Jonathan Zaccà, Gilles Cohen, Linh Dan Pham, Aure Atika, Emmanuelle Devos, Anton Yakovlev — 108 min — distr. Discovery

U 28-godišnjem Parižaninu Thomasu Seyru, nasilnu kriminalcu u skupocjenu odijelu koji se bavi preprodajom nekretnina, odjednom se probudi stara strast prema sviranju klavira i klasičnoj glazbi.

Peti dugometražni igrani film 53-godišnjeg francuskog redatelja Jacquesa Audiarda karakteriziraju dvije neuobičajenosti. Jedna je vezana uz njegovo prikazivanje u nas. Otprije nekoliko godina neamerički filmovi postali su redovit sastojak (iako manjinski) hrvatske kino- i videodistribucije te ih više ne treba, kao prije, »tražiti svijećom«. Među tim neameričkim filmovima u kino- i VHS/DVD-ponudi ima najviše onih iz Francuske. I koliko god nas to može u teoriji veseliti — jer francuska je kinematografija izvoriste brojnih klasika — do nas uglavnom stižu treće-, četvrto- i petorazredni proizvodi, među kojima najčešće oni iz žanra komedije. Eh, da su Francuzi barem nastavili tradiciju humora i duhovitosti kakve je razvijao velikan Jacques Tati, prigovora ne bi bilo. Na žalost, oni su se u tom žanru uglavnom oslonili na radove u toj zemlji posebno obožavana Amerikanca Jerryja Lewisa i vlastitih istaknutih predstavnika poput glumca Luisa De Funesa i redatelja Claudea Zidija, koji su zavidan komercijalni uspjeh postigli »humorom« utemeljenim na principima krevljenja i prenemaganja. I tako do Hrvatske pretežno dola-



ze grozomorne, takorekuć idiotski loše, plitke i uvredljivo površne komedije »humora na silu«, čiji je najuočljiviji predstavnik glumac i scenarist Christian Clavier. I zbog toga nam se može činiti kako je nekoć slavna francuska kinematografija tijekom posljednjeg desetljeća spala na katastrofalno niske grane i da se u njoj dobar film napravi rjeđe nego u Hrvatskoj.

Otkucaj koji je moje srce preskočilo je dan je od malobrojnih primjera ozbiljnog filma koji nam potvrđuje da u Francuskoj nije sve otišlo kvragu i da neki filmotvorci svoje opuse grade na tradiciji dostojanstvene prošlosti. (A tijekom proteklih nekoliko godina, među desecima Francuza prikazanih u nas, takvih nije bilo mnogo: primjerice, *Sam protiv svih* (1998) i *Nepovratno* (2002) Gaspara Noea, *Revolucija* (2001) Erica Rohmera, *Crveno svjetlo* (2004) Cedrica Kahna, (2004), *Bazen* (2003) i *5x2* (2004) François Ozona

te *Zaruke su dugo trajale* (2004) Jeana-Pierrea Jeuneta.)

Druga je neuobičajenost da je riječ o preradi američkoga filma. U dosadašnjoj praksi, »prirodan« tijekom zbivanja bio je da Amerikanci amerikaniziraju i prerađuju francuske filmove. Francuski filmaši su, pak, razmjerno često posezali za predlošcima američkih romanopisaca; *Pucajte u pijanista* (1960) i *Ne vjesta je bila u crnini* (1968) François Truffauta te *Mjesec u slivniku* (1983) Jean-Jacquesa Beineixa prema Davidu Goodisu, *U zenitu sunca* (1960) Renée Clémenta i *Sovin huk* (1987) Claudea Chabrola prema Patriciji Highsmith, *Crna serija* (1979) Alaina Corneaua i *Mlaćenje* (1981) Bertrand Taverniera prema Jimu Thompsonu...; no po francuzivanje američkog filma uistinu je rijetkost. U ovom slučaju dodatnu zanimljivost donosi činjenica da je *Otkucaj koji je moje srce preskočilo* postigao veći uspjeh od izvornika. Krimiće Prsti

(*Fingers*, 1978) Jamesa Tobacka u kritike je svojedobno naišao na podijeljena mišljenja — jedni su ga otpisali kao pretenciozno i dosadno ostvarenje, drugi su hvalili nekonvencionalnost i energiju — a u kinima ga je malotko pogledao, da bi tijekom desetljeća stekao stanoviti kulturni status opskurno-bizarna filma koji je teško vidjeti. *Otkucaj* je u domovini solidno zaradio, distribuiran je u zemljama širom svijeta, osvojio je sedam *Césara* (za film, režiju, sporednu mušku ulogu (N. Arestrop), najbolju novu glumicu (L. Dan Pham), scenarij prema postojećem djelu, filmsku fotografiju, glazbu i montažu), Nagradu udruženja francuskih kritičara, nagradu BAFTA za najbolji film s neengleskoga govornog područja i *Srebrnog medvjeda* za glazbu, a njegova popularnost dovela je do toga da se Tobackovi *Prsti* izvuku iz zapečka i dožive svojevrsnu malu renesansu.

Tobackove *Prste* je francuski redatelj, inače sin scenarista i redatelja Michela Audiarda, gledao koncem 1970-ih i oni su mu ostali u iznimno dobru sjećanju. Kada ga je, nakon što ga je poželio preaditi, ponovno pogledao, uočio je mnoge slabosti, a njegov suscenarist Tonino Benacquista smatrao je da su *Prsti* očajni.

Iz Tobackova filma, u kojem je glavnu ulogu tumačio Harvey Keitel, dvojac je preuzeo protagonista rastrgana između ostvarene želje da bude kriminalac i neostvarene želje da bude koncertni pijanist. Na prvi, a bome i na drugi i treći pogled, zamisao se čini odbojno pretencioznom i neuvjerljivom. No, kako to već u svijetu filma jest, i naoko najbolja zamisao može biti loša ako se loše obradi, a naoko najlošija može postati odlična ako joj se pristupi s ozbiljnošću, strašću, razumijevanjem i poštenim stvaralačkim razlogom.

A Audiard i Benacquista upravo su to učinili. S pozornosti manje usmjerenom na priču i pripovijedanje, usredotočili su se ponajprije na opis karaktera i stvaranje ugodaja. Želeći filmskim jezikom predložiti uznemirenost, snagu, slabosti, neodlučnost, odlučnost, želje, strahove i nadanja glavnoga junaka, u dramaturškom smislu odlučili su maksimalno izbjegavati razvojni tijek prizora (uvod, zaplet, rasplet, kraj) i ograni-

čiti se, odnosno usredotočiti, na prikaz samo najbitnijega. Događaji su predstavljeni u nizu preciznih skica kojima nije bilo toliko važno nešto objasniti, koliko pogoditi srž ugodaja, osjećaja i odnosa. Izvedbeno, uporaba kamere iz ruke logičan je i djelotvoran izbor za dočaravanje neurednosti Thomasove svakodnevice, a pritom treba naglasiti kako taj postupak ne ostavlja dojam nametljivosti i samovažnosti kako se to često zna dogoditi s »kamerom iz ruke«. Iako je ona agresivna i dinamična, to ćemo uočiti tek kada na to usmjerimo pažnju. Gledamo li cjelinu, pokreti kamere na neki način ostaju »neprimjetni«, odnosno u gradnji tkiva filma skladno su sljubljeni sa svim ostalim sastojcima.

Središnji motiv nasilna kriminalca koji je istodobno iskren ljubitelj klasične glazbe te, uz to, i sam svira klavir, snažno odzvanja okusom »laži i izmišljotine«. No, filmotvorci su stvar uspjeli prikazati s dovoljnom količinom konkretne uvjerljivosti, utemeljene na razmišljanju da se lako može povjerovati i u ono što baš nije vjerojatno. Svojevrsna sirovost redateljske izvedbe uvlači nas u doživljaj realnosti, u prihvatanje mogućnosti da se ono što gledamo odvija sada i ovdje (u Parizu), a to je, dakako, odlična podloga za gradnju uvjerljivosti na metaforičko-simboličkoj razini.

Prikazom Thomasove razapetosti između onoga što jest i onoga što bi htio ili mogao biti, odnosno onoga čime se bavi i onoga čime bi se htio baviti, filmotvorci razmišljaju, a gledatelja potiču na razmišljanje o prepoznatljivim situacijama i okolnostima iz stvarnoga života. Mnogi ljudi rade nešto što zapravo ne žele i ne vole. I premda, u svrhu održavanja duhovnoga zdravlja, inteligentan čovjek može sama sebe zavarati kako vjeruje u to što radi i kako može pronaći zadovoljstvo u kvaliteti obavljanja zadataka, potisnuti unutrašnji glas ili osjećaj ipak uporno kopka i upozorava kako se rečena osoba uspješno mogla baviti i nečim drugim, nečim što uistinu voli. Koliko god Thomasu polazilo za rukom biti uspješan poduzetnik-kriminalac koji zbog vlastita profita — nekako nametnute potrebe za stjecanjem materijalnih vrijednosti — drugima zagorčava živote, duboko u sebi nezadovoljan je onim što je postao. Jer, u njemu postoji slutnja da je mogao biti neka bolja osoba, čovjek čije bi ga djelovanje uistinu moglo ispuniti zadovoljstvom, a pritom bi usređivalo i druge. A sve postaje još slojevitije uvlačenjem motiva o tome kako se Thomas prema nevoljenu zanimanju kojim se bavi odnosi manje-više ravnodušno, dok ga ono što voli — sviranje — čini iznimno ranjivim i osjetljivim na mogućnost neuspjeha.

Janko Heidl



TRANSAMERIKA

Transamerica

SAD, 2005 — pr. Belladonna Productions, Rene Bastian, Sebastian Dungan, Linda Moran; izv.pr. William H. Macy — sc. Duncan Tucker; r. DUNCAN TUCKER; d.f. Stephen Kazmierski; mt. Pam Wise — gl. David Mansfield; sgf. Mark White; kgf. Danny Glicker — ul. Felicity Huffman, Kevin Zegers, Fionnula Flanagan, Elizabeth Peña, Graham Greene, Burt Young, Carrie Preston, Venida Evans — 103 min — distr. Discovery

Transseksualac uoči operacije promjene spola iznenada sazna da ima sina.

U prvojencu Duncana Tuckera, žensko tijelo, oduvijek rado izlagano na pladnjevima popularne vizualne kulture, potkopava voajersku pozornost, skrećući je sa seksualnog potencijala na uznemirujući proces vlastite transformacije. No, kao što je naznačeno u samu naslovu, film ne tematizira samo transformaciju »prirodnog« tijela junakinje, nego i »kulturnog« tijela Ameri-

ke. Sam latinski prefiks *trans*, koji znači »prijeko«, »kroz«, ili »s druge strane«, upućuje na prijelaz, probijanje, a zatim i upoznavanje druge strane, odnosno naličja nečega. Prijelaz koji radnja bilježi jest prijelaz iz »muškog« tijela u »žensko« i prijelaz sazrijevanja u roditeljstvo u junakinje, kao i prijelaz iz djetinjstva u svijet odraslih u njezina sina; katalizirano doslovnim prijelazom s jednog kraja Amerike na drugi. Prijelazi, dakako, nisu nimalo bezbolni, i zahtijevaju probijanje živopisnim, često neprijateljskim krajolikom bespuća američke kulturnopovijesne zbiljnosti. Konačnim probojem »na drugu stranu« otkriva se naličje svih odradenih tema — roditeljstva i obitelji, rodnog identiteta i spolne orijentacije, a bome i američkog sna. Upravo tim svojim aspektom *Transamerica* se na iznimno zanimljiv način nadovezuje na višestruko nagrađenu filmsku uspješnicu, Leejevu *Planinu Brokeback* — za oba filma na-

liče američkoga mita pozadina je na kojoj se odigrava psiho- i melodrama glavnih junaka. No, dok Leejevi kauboji lažima i šutnjom pasivno plaćaju namet heteropatrijarhalnoj kulturi, koja seksualne i rodne transgresije najstrože kažnjava, Tuckerova transseksualka Bree preuzima potpuni nadzor nad vlastitim tijelom; ustajući, dakle, ne samo protiv kulture i njezinih pravila nego i protiv same prirode! I, što je najljepše, u toj borbi Davida i Golijata pobjeđuje — upravo Bree. Posvemašnji trijumf žene nad prirodom ono je što *Transameriku* izvlači iz područja tragedije, žanra »prirođena« sličnoj tematici (sjetimo se samo potresna filma *Boys Don't Cry* redateljice Kimberly Pierce), a optimističniji među nama ustvrdit će da, kao takav, služi kao iznimno rječit marker vremena u kojem su seksualne i rodne manjine sve prisutnije u javnosti, u vašem susjedstvu, u vašim obiteljima — a ne samo na groblju.

No, pozabavimo se, napokon, samim filmom. Radnja *Transamerike* može se sažeti u jednu rečenicu: Nekoliko dana prije finalne operacije promjene spola Bree saznaje da ima sedamnaestogodišnjeg sina, pa kreće razriješiti taj neugodni čvor prošlosti prije nego što napokon zakorači u ružičastu budućnost. Ono što je daleko zanimljivije od te narativne autoceste zapravo su krivudavi puteljci i cestovni rukavci u koje na svom putovanju zalaze Bree i njezin sin Toby. Žanr filma ceste, kojemu pripada *Transamerica*, zbog tematske propusnosti i epizodičnosti iznimno je zahvalan za obradu više tema, pa je tako i proces putovanja (samo)spoznaje jednako uvjerljiv kao i konkretno putovanje s jednog kraja zemlje na drugi. Susrećući se sa živopisnim likovima američkoga kulturnog krajolika, Bree i



Toby uče o sebi, o svijetu, o vlastitim predrasudama — kako negativnim, tako i pozitivnim. Tako će u tragikomičnoj epizodi krađe simpatični autostopist šokirati naše junake i gledatelje otkrivši kradljivu stranu svoga šamansko-veganskog identiteta, a Breeina naviknuta, gotovo kršćanska, vjera u svetu instituciju obitelji bolno će se sudariti s likom Tobyjeva očuha — seksualnog zlostavljača. Funkcionalnost institucije obitelji višestruko se propituje i kroz obitelj same Bree, dobrostojeće malograđanske zajednice koja ne trpi drukčijost, pa se neće libiti ni pokušati vlastito dijete strpati u ludnicu; dok se, s druge strane, novonastala obiteljska zajednica Bree i Tobyja pokazuje kao daleko zdravija i uspješnija formacija, usprkos njihovoj očitu iščašenju iz svih društvenih normi... ili možda upravo zbog tog iščašenja. Uistinu, čini se da je Bree i Tobyja vlastito iskustvo marginaliziranosti i/ili nasilja učinilo osjetljivijim za probleme drugih autsajderskih skupina — Toby se tako bez ustručavanja, skanjanja i predrasuda pridružuje tulumu transseksualki, a monstroznost koju pripisuje Bree kad sazna da ova ima penis ne odnosi se, paradoksalno, na njezinu transseksualnost, nego na laž kojom ju je prikrivala. Prihvaćanje i razumijevanje, odnosno, kako kaže Bree, »viđenje« osobe postavlja se kao imperativ i etička kraljevnica svijeta filma. Složenost i fluidnost ljudskih identiteta ne može se ukalupiti stereotipima, nego smo prisiljeni promatrati i suočavati se sa svakom pojedinosti osobnosti, sa svakim komadićem identitetske slagalice, eda bismo konačno donijeli procjenu o tome kakav je netko *uistinu*. Stereotip transseksualne osobe kao izopačene, neobrazovane i tragične; stereotip adolescenta muške prostitutke, uživatelja droge i pornoglumca kao izgubljena slučaja i društvenog otpada; stereotip obiteljskoga gnijezda kao topla utočišta za dijete... sve te »naturalizirane« ideje o svijetu, životu i ljudima *Transamerica* poziva na propitivanje i de(kon)strukciju. A što je najbolje od svega, činjenica da će nam se s propitivanjem betonski tepih neprestano izmicati ispod nogu uopće nije razlog za paniku; to je jedinstvena prilika za ludu zabavu surfanja na valovima životne autoceste.



Stavimo li na stranu iznimno edukativnu i politički korektnu »poruku« filma, svejedno nam ostaje bezbroj kvaliteta koje ovaj film izdižu daleko iznad prosjeka filmova sa zagrebačkog kinorepertoara. Osim odlične glumačke postave — ponajprije izvrsne Felicity Huffman — za svaku pohvalu je i scenarij koji frca sjajnim dijaloškim iskrama, nastalim u trenju lingvističkih svjetova majke (odnosno oca) i sina. Dok je mladi Toby neobrazovan, ograničena vokabulara i šepava izričaja, Bree, zahvaljujući desetljeću raznorodnih studija, ima rječnik kojega se ne bi zastidio ni srednjovjekovni trubadur — i ne boji se uporabiti ga. Na žalost, gotovo sve od njezina lingvističkog i stilskog perfekcionizma (koji služe kao važan ironijski mehanizam u karakterizaciji lika) tragično je izgubljeno u nemaštovitu prijevodu, osiromašujući užitak gledanja *Transamerike* svakomu tko nije upućen u finese engleskog jezika i gramatike. Taj aspekt scenarija nije nezanimljiv, s obzirom na to da je jedna od prvih odgojnih mjera koju Bree primjenjuje na Tobyju upravo stilsko-gramatičke naravi (tragikomična činjenica, uistinu, jer se, u nemogućnosti prakticiranja stereotipne roditeljske bliskosti, bliskost pokušava uspostaviti na ekstremno »neprirodnom« i bezosjećajnom polju jezične matematike). No, i takav strogo formalistički pristup postupno gubi na snazi, dok Bree tije-

kom putovanja svladava osnove gramatike roditeljstva. Svakako treba napomenuti pohvalnu činjenicu da je proces Breeina ulaska u roditeljsku ulogu, kao i u novo tijelo, u potpunosti lišen sentimentalnoga kiča. Baš kao vlastito tijelo, ona roditeljstvo gradi svojim rukama, pa je zato konačni proizvod, premda netipičan, autentičan i iskren do posljednje interpunkcije.

Na kraju, zanimljivo je, ipak, napomenuti kako, razotkrivajući naličje američkoga društva, *Transamerica*, paradoksalno, uspijeva vratiti dignitet dvjema najvećim američkim svetinjama — individualizmu i demokraciji. Ono što s vlastitim životom, tijelom, roditeljstvom i međuljudskim odnosima uspijeva napraviti Bree savršen je (i pritom nimalo ušminkan) primjer snage i nepobjedivosti individualne volje u liberalnoj demokraciji. U carstvu hibridnih kultura, u kojem Indijanci-džentlmeni nose kaubojške šešire i zovu se Calvin Manygoats, gdje se isprepleću matrilinearne i patrilinearne kulture, a *bluegrass* sviraju *marachi*; u zemlji gdje je moguće od sebe napraviti baš sve, pa čak i drznuti se podići skalpel na samu Majku Prirodu (i pritom dobiti institucionalnu pomoć)... u takvoj zemlji, jednoga dana, i transseksualac će, nedvojbeno, postati predsjednik.

Mima Simić

119

O ZA OSVETU

V for Vendetta

SAD, Njemačka, 2005 — pr. Warner Bros., Silver Pictures, Anarchos Productions Inc., DC Comics, Funette Babelsberg Film, Medienboard Berlin-Brandenburg, Virtual Studios, Grant Hill, Joel Silver, Andy Wachowski, Larry Wachowski; izv.pr. Ben Waisbren — sc. Andy Wachowski, Larry Wachowski prema stripu Davida Lloyd; r. JAMES McTEIGUE; d.f. Adrian Biddle; mt. Martin Walsh — gl. Dario Marianelli; sgf. Owen Paterson; kgf. Sammy Sheldon — ul. Natalie Portman, Hugo Weaving, Stephen Rea, Stephen Fry, John Hurt, Tim Pigott-Smith, Rupert Graves, Roger Allam — 132 min — distr. Intercom-Issa

Bliska budućnost. I dok Sjedinjene Države trpe zbog novoga građanskog rata i širenja epidemije, Velika Britanija totalitarna je država koja je u nedavnoj prošlosti izbjeгла kaos nakon što je na vlast došao ekstremni desničar Adam Sutler. No, stabilnost je samo privid, što odluču iskoristiti maskirani pobunjenik zvan V. Kada V najavi da će za godinu dana dignuti u zrak zgradu parlamenta, kancelar Sutler angažira sve raspoložive snage u potrazi za njim. V se pak zbliži s televizijskom asistenticom Evey, čiji su roditelji stradali na početku Sutlerove strahovlade obilježene stravičnom tajnom.

Uspjeh priča o bliskoj budućnosti ovisi o tome koliko su njihove projekcije ostvarive. I o tome koliko argumenata nudi sadašnjost u prilog takvim projekcijama. U tom smislu, znanstvenofantastični triler *O za osvetu* lucidno spaja sadašnjost i zamišljenu budućnost. Premda je film snimljen prema strip-romanu iz 1982. koji iz perspektive tog vremena govori o bliskoj budućnosti potkraj 1990-ih, čini se da je tek početak 21. stoljeća dao argumente za uspješno umrežavanje ideja strip-romana, njegove filmske prilagodbe i političkog konteksta koji ima koherentni uzročno-posljedični niz. Godine 2006.



doista je moguće zamisliti da neka od zapadnih perjanica liberalne demokracije otkliže prema totalitarističkim tendencijama. Pitanje je samo zbog čega. Terorizma, pandemije ili njihove kombinacije. Sigurnost ili sloboda? Dvojba je to koja u ekstremnim uvjetima prestaje biti dvojmom. Upravo su na to računali autori izvornog stripa 1982, baš kao i njihovi baštinici na filmu 2006.

Strip-roman prema kojemu je snimljen film djelo je pisca Alana Moorea i ilustratora Davida Lloyd. Izvorno naslovljena *V for Vendetta* priča se prvi put pojavila u strip-magazinu *Warrior* izdavačke kuće Quality Comics. Proslavljeni Moore svoj je zaplet osmislio kao kritiku tadašnje politike britanske premijerke Margaret Thatcher. Željena Lady, kao jedna od najdosljednijih promicateljica neokonzervativizma 1980-ih, natjerala je Moorea da o Velikoj Britaniji bliske budućnosti počne razmišljati kao o totalitarnom režimu. Odveć oštro ili ne, umjetnikova je sloboda bila neprijeporna, baš kao što su i reakcije na njegov strip bile veoma po-

voljne. Tomu je svakako pridonio i sjajan crtež Davida Lloyd, čiji je *chiaroscuro* izvrsno nadopunio metaforičnu priču o mračnoj budućnosti i prvim svjetlima slobodarstva koja će pokušati rastjerati sav taj mrak. Strip je kao i većina ostalih Mooreovih uradaka (*From Hell*, *The League of Extraordinary Gentlemen*) stekao kulturni status, pa se u Hollywoodu već neko vrijeme razmišljalo o njegovoj ekranizaciji. Sam Moore pritom nije bio nimalo ushićen, pa ne čudi da je unatoč iznadprosječnoj filmskoj prilagodbi zadržao stav neumoljiva buntovnika. Moore se, naime, odrekao filma, ali se film, na sreću, nije odrekao njega.

Ili, bolje rečeno, Moorea se nisu odrekla braća Andy Wachowski i Larry Wachowski. Autori *Matrixa* i njegovih nastavaka još su sredinom 1990-ih odlučila prenijeti Mooreov strip na veliki ekran. No, *Matrix* je bio razrađeniji projekt, pa je *O za osvetu*, kako je film naslovljen u hrvatskoj kinodistribuciji, morao pričekati stižavanje bure oko Nea i njegovih obračuna sa svemoćnim

računalima. Usto, prezaposlena su braća prepustila režiju svom pomoćniku na snimanju *Matrixa*, Jamesu McTeigueu, odlučivši napisati scenarij koji će izvornu priču učiniti što premreženijom aluzijama na sadašnjost i njezinu moguću devijaciju u neposrednoj budućnosti. Iako Moore ima pravo prosvjedovati protiv promjena izvornoga konteksta, novi nije nimalo banalan. Zapravo, braća Wachowsky veoma su spretno premjestila radnju priče dva desetljeća unaprijed kompilirajući Mooreove parabole, političke aktualnosti i društveni aktivizam. Iako je vizualizacija rečenoga prepuštena McTeigueu, teško se oteti dojmu da su scenaristi barem savjetima utjecali na završni izgled pojedinih scena.

Kao što je scenarij kompilacija motiva, tako je i sam film žanrovska mješavina antiutopijske političke drame, akcijskog trilera s posvetom hongkonškim borbilačkim majstorstvima te nekonvencionalne ljubavne priče u kojoj se ljubav vodi idejama, a ne dodirima. Dapače, uvjerljivo najbolji dio filma priča je u priči, odnosno objašnjenje tko je i glavnoga junaka i njegovu kasniju pomagačicu nadahnuo da se suprotstave tiraniji i vlastitom strahu.

To je sekvenca u kojoj gledatelji preko osobne tragedije doznaju kako je zaživio totalitarni poredak imaginarne Velike Britanije i kako je dovoljan samo jedan disonantan glas da se prekine tišina milijuna ušutkanih i pognutih. Junakinja je toga dijela filma glumica Valerie, koja je od školskih dana svjesna da voli vlastiti spol. I dok joj je to u predtotalitarnom režimu značilo »tek« sumnjičavost okoline i razočaranje roditelja, nakon uspostave diktature homoseksualnost je postala najstrože kažnjiva. U *intermezzu* od buđenja vlastite seksualnosti do tragične smrti u zatvoru Valerie je doživjela ljubav života, a film svoj najpoetičniji i najparadigmatičniji trenutak. Totalitarizam je, naglašava McTeigue, brutalno nijekanje individualizma i različitosti, a proklamirano jedinstvo (ideološko i(li) nacionalno) holistički paravan za seriju najgorih zločina. Ali i za vlastito lice-mjerje (maestralne epizode s biskupom pedofilom i znanstvenicom koja ne može pobjeći od prošlosti). Kada u filmu režim likvidira televizijskoga zabavljača koji se usudio narugati dikta-

toru Adamu Sutleru, postaje jasno da i od homoseksualnosti ima težih prekršaja. Konkretno, posjedovanje Kurana, što je u političkom smislu i najefektnija dosjetka filmske prilagodbe stripa Alana Moorea. Na taj se način *O za osvetu* dosljedno suprotstavlja svim vrstama nasilne unifikacije, neovisno čija se sveta knjiga zlorabi. Naša ili njihova.

Još jedan segment filma zaslužuje visoku ocjenu. Također nadahnuto aktualnim zbivanjima, to je manipuliranje masovnim medijima, koji se prestaju koristiti načelima neovisnoga novinarstva i postaju sirovi produžetak vlasti i njezinih dnevnopolitičkih ciljeva. Nema nikakve dvojbe da je britanska državna televizija u filmu istoznačnica za neke trenutačno popularne američke televizijske mreže, a manipulacije opisane na velikom ekranu zapravo prepisane sa stvarnoga malog ekrana. Položaj pojedinca, pravo na različitost i pravo na informaciju postaju tako čvrst okvir znatno mekšeg ostatka filma, koji nije ni mogao odstupiti od zabavljačkih pretenzija. Srećom, autori filma zabavu nisu shvatili bukvalno, pa glavni junak u liku maskirana osvetnika zvanog V, unatoč karnevalskom izgledu, djeluje vrlo ozbiljno. S jedne strane, za to je zaslužan povijesni kontekst priče jer je pobunjenikova maska zapravo lice katoličkog ustanika Guya Fawkesa, koji je 1605. podmetnuvši barut u zgradu parlamenta pokušao ubiti engleskog kralja Jamesa I. Isto namjerava i V, ali četiri stoljeća poslije. Doduše ne kralja, nego kancelara. I ne u ime vjere, nego vjere u slobodu. S druge strane, ozbiljnost daje

izvrstan nastup Huga Weavinga, koji, iako mu se lice ne vidi ni trenutka, glumi svakim trzajem tijela i glasa.

Kao još jedan filmaš iz ekipe *Matrixa*, ovdje je imao uistinu težak zadatak. Ali i iznimno zahvalan. Zato je njegova interpretacija pod maskom i plaštom jedna od najboljih kada je riječ o oživljavanju junaka stripa. Gestama, intonacijom i pokretima Weaving dominira filmom, pa iako se pred kamerama izmjenjuju lica nekoliko cijenjenih glumaca, najbolji je onaj čije se lice uopće ne vidi. Možda je zato i Natalie Portman kao novoosviještenu revolucionarku Evey ostala u sjeni, premda joj je James McTeigue dao dovoljno prostora. Uvjerljivu glumačku ekipu upotpunjavanju Stephen Rea kao inspektor Finch, koji će i sam spoznati da je režim kojem služi notorno zlo, zatim Stephen Fry u ulozi odvažna televizijskog voditelja Dietricha te John Hurt kao orvelovski kancelar Adam Sutler. Zanimljivo je da je Hurt u filmu 1984 glumio žrtvu totalitarističkoga poretka, da bi ovdje besprijeekorno dočarao kukavicu i manipulatora koji u danim, nimalo nemogućim, okolnostima postaje okrutni vlastodržac.

O za osvetu nedvojbeno plijeni mnogočime. Da je pritom film barem nešto koncizniji i manje manirističan, moglo bi se reći da Alan Moore nema nimalo razloga za ljutnju. Ipak, svatko ima pravo na vlastito mišljenje. Bilo što drugo vodi prema onome o čemu govori film.

Boško Picula



CAPOTE



Kanada, SAD, 2005 — pr. United Artists, Infinity Media, A-Line Pictures, Cooper«s Town Productions, Caroline Baron, Michael Ohoven, William Vince; izv.pr. Dan Futterman, Philip Seymour Hoffman, Kerry Rock, Danny Rosett — sc. Dan Futterman prema knjizi Geralda Clarka; r. BENNETT MILLER; d.f. Adam Kimmel; mt. Christopher Tellefsen — gl. Mychael Danna; sgf. Jess Gonchor; kgf. Kasia Walicka-Maimone — ul. Philip Seymour Hoffman, Catherine Keener, Clifton Collins Jr., Chris Cooper, Bruce Greenwood, Bob Balaban, David Wilson Barnes, Amy Ryan — 110 min — distr. Continental

Nakon uspjeha romana *Doručak kod Tiffanyja* američki pisac Truman Capote novo nadahnuće nalazi u crnoj kronici. Naime, potaknut brutalnim ubojstvom četveročlane obitelji Clutter na farmi u blizini gradića Holcomb u Kansasu, Capote odlučio je istražiti pozadinu slučaja i o tome pisati za *The New Yorker*. Otputovavši u Kansas sa svojom najboljom prijateljicom Harper Lee, Capote svjedoči ubijenju dvojice ubojica i u pritvoru se zbliži s jednim od njih.

Film o piscu. Film o knjizi. Film o ubojstvu. Film za glumca. Mnogo su toga htjeli autori drame *Capote*, iako se čini da je film o nastanku glasovitog *non-fiction* romana *Hladnokrvno ubojstvo* bio samozatajan projekt. Snimljen za samo 36 dana, film je i redatelju i scenaristu igranofilmski debi, a dodao li se njima dvojici i glavni glumac, riječ je zapravo o naslovu koji su ostvarila trojica najboljih prijatelja iz rane mladosti. Unatoč relativnu neiskustvu, i to samo kad je riječ o režiji i pisanju scenarija, *Capote* je potvrdio da je za dobru percepciju publike i kritike nekoga filma, od skromne filmografije autora mnogo važniji njihov koncept i odlučnost da ga se ostvari. Redatelj Bennett Miller, scenarist Dan Futterman, a osobito glavni glumac Philip Seymour Hoffman, otpočetka su znali i radili na fil-

mu kojemu su dali mnogo i od kojega su očekivali mnogo.

Prva polovica filma to višestruko potvrđuje. I dok većina biografskih filmova o svom središnjem liku govori nadugo i naširoko od kolijevke pa do groba, neki uspješno, neki ne, *Capote* se pričom usredotočava na samo jedno razdoblje života i karijere naslovne ličnosti. Time je dio biografije postao paradigmatican i iz sasvim određenog kuta pregnantno prikazao cijelu ličnost. To je u ovom slučaju američki romanopisac Truman Capote, kojega kamera počne pratiti godinu dana nakon što zahvaljujući svom romanu *Doručak kod Tiffanyja* doživi aklamaciju čitateljske javnosti. No, senzibilni i blagoglagoljivi njujorški intelektualac te 1959. ne želi spavati na lorikama, nego se veoma brzo odlučio na novi literarni pothvat. Pozornost mu privuče novinski članak o okrutnom ubojstvu četveročlane obitelji farmera u provincijskom gradiću u Kansasu, te predloži uredniku *The New Yorkera* da o tome počne pisati za list. Iako film ne objašnjava detaljnije zašto je baš taj, a ne neki drugi zločin u SAD toga vremena zaintrigirao Capoteja, redatelj Miller jasno daje do znanja da je piščeva intencija odraz njega i kao čovjeka i kao umjetnika.

U dijelu u kojem Truman Capote kao *metropolitanac* pokušava shvatiti logiku maloga mjesta i njegovu konkretnu patologiju, film protječe kao jedinstvena mješavina činjenica, fikcije, drame i trilera. Ta je slojevina izvrsno režirana, isto tako snimljena kamerom Adama Kimmela, a osobito joj snagu daje sumorno ozračje generirano Capotejevom očajaranošću jednim od osumnjičenih ubojica. Taj odnos pisca i okrivljenika središnji je dio priče, pri čemu redatelj nikada do kraja ne poentira o čemu je doista riječ. Je li Capote privučen isklju-

čivo mogućnošću poniranja u um osobe posve drukčije od njega? Nije li ipak manipulator koji je za uspjeh svog pisanja spreman prevariti i čovjeka osuđena na smrt? Ili pak Capote kao homoseksualac u zatvoreniku koji mu se iskreno povjerava vidi latentna partnera? Prvi je odgovor najvjerojatnije spoj svega toga, pa je film o okolnostima nastanka Capotejeva romana *Hladnokrvno ubojstvo* u biti film o okolnostima najburnijega stvaralačkog razdoblja američkog pisca. Naime, Capote je od početka rada na romanu do njegova objavljivanja 1966. proživio pravu osobnu dramu, potenciranu, s jedne strane, racionalnom namjerom da se nadmaši kao autor, a s druge gotovo djetinjim nesnalaženjem da u toj namjeri ostane objektivan promatrač i kroničar.

Scenarij Dana Futtermana napisan prema knjizi Geralda Clarkea taj je umjetnikov lom, kao i njegove uzroke, istaknuo veoma dobro. No, film od druge polovice postaje sve zagušeniji prikazivanjem Trumana Capoteja pukim gestikuliranjem. Gluma *Oscarom* nagrađenog Philipa Seymoura Hoffmana, koliko god bila impresivna u oživljavanju književnikove mimike, pokreta i govora, odveć je imitatorska da ne bi nepotrebno odvlačila pozornost s okosnice priče. Redatelj je očito trebao uravnotežiti glavne segmente filma — pisac, njegov umjetnički interes i odnos s okolinom — kako na kraju *Capote* ne bi postao pozornica samo jednog interpretata, sagrađena ponajprije za privlačenje glasača Američke filmske akademije. Decentni i uvjerljivi nastupi Catherine Keener kao Harper Lee i Cliftona Collinsa Jr.-a kao ubojice Perryja Smitha potvrđuju da se moglo drukčije. Sam bi Hoffman i takvo što superiorno odglumio.

Boško Picula

UNO

Norveška, 2004 — pr. Tordenfilm AS, Jørgen Storm Rosenberg — sc. Aksel Hennie; r. AKSEL HENNIE, JOHN ANDREAS ANDERSEN; d.f. John Andreas Andersen; mt. Vidar Flataukan — gl. Tom McRae; sgf. Astrid Sætren; kgf. Camilla Lindblom — ul. Aksel Hennie, Nicolai Cleve Broch, Bjørn Floberg, Espen Juul Kristiansen, Amed Zeyan, Martin Skaug, Jørgen Langhelle, Liv Bernhoft Osa — 103 min — distr. Discovery

U Oslu sa neurotičnom majkom, smrtno bolesnim ocem i hendikepiranim bratom živi mladić David koji dane provodi družeći se sa sitnim kriminalcima. Uskoro će morati odabrati između prijatelja i odgovornosti za obitelj.

Za razliku od danskoga filma, koji je hrvatskoj kinopublici postao dostupan zahvaljujući Dogmi i danskoj podružnici posttarantinovske *pulp*-škole (Refn, Olsen & comp.) te onoga švedskog sa svojim klasicima (Bergman) i zločestim dečkima (Moodysson), ali i islandskoga, koji je ponekad znao zalutati u Motovun (Kari, Fridriksson) i finskoga koji smo nedavno mogli pobliže upoznati zahvaljujući agilnu društvu iz Filmskih programa, jedino nam je norveški film od svih skandinavskih kinematografija ostao posve nedostupan. To vrijedi i za njegove komercijalne izdanke poput Benta Hamera (*Kitchen Stories*, *Factotum*), koji se već afirmirao izvan matične kinematografije, i Erika Skjoldbjaerga, čiji je holivudski *remake* njegove *Insomnije* hrvatskim distributerima očito bio komercijalno atraktivniji od izvornika.

Doduše, kad su upitali Knuta Hamsuna kakvo je njegovo mišljenje o sedmoj umjetnosti, on im je rekao: »Ne razumijem film i trenutno ležim u krevetu zbog gripe!« Na svu sreću, ne slažu se baš svi Norvežani s njime. Ipak, nor-

veški je film u odnosu na druge skandinavske kinematografije ostao nekako marginaliziran u filmofilskim krugovima. Čak ni Dogma nije u ostatku Skandinavije ostavila dublji trag, pa tako ni u Norveškoj. No, koliko se god njezine dominantne snage još pokušavaju poistovjetiti sa švedskim liječnikom koji je u Von Trierovu *Kraljevstvu* s bolničkog krova zaurao »Jebeni Danci!«, upravo je jedan »jebeni Norvežanin« utro put Dogminu odnosu prema glumi. Uostalom, *Festen* i nije ništa drugo nego Ibsen s kamerom u drhtavim rukama. No, premda se Norveška idealizira kao jako uljudena i socijalno sređena zemlja, naslovi poput Hennijeve *Una* ili Poppeove kaleidoskopski strukturirane drame *Hawaii*, *Oslo* tematski su i socijalnim angažmanom mnogo bliži postmenemovskoj Argentini.

Hennijeve sirova mizanscena na steroidima mnogo duguje Nicolasu Windigu Refnu. No, Hennie se ne srami danskoga uzora. Čak ga pošteno citira u sekvenci u kojoj dvojica njegovih junaka gledaju *Pushera* na DVD-u. No, dok su Kim Bodnia i Mads Mikkelsen imali iza sebe neraščišćene račune sa srpsko-crnogorskom mafijom na opskurnim lokacijama Kopenhaga koje nikad neće biti zabilježene na turistič-

koj karti *Tragovima H. C. Andersena*, Hennijevo »podzemlje« Osla bavi se, pazi sad, dilanjem steroida i kao takvo je posve neuvjerljivo u norveškim okvirima. Čak i ona banda Pakistanaca posve je nestvarna. Oni tek mogu biti nekakva nadrealna vizualizacija autorova ružnog sna, koji je odsanjao nakon što se prejeo pokvarena lososa. Poput onog *respect* istetovirana na Mikkelsenovu potiljku, koji smo prihvatili u kontekstu »poštivanja« nepodnošljive lakoće njegove glume, istu glumačku školu slijedi i Hennijeve David. Oba lika, Tonny i David, moraju se suočiti s očevima, s time što se Davidu povrhu svega događaju neurotična majka i brat koji boluje od Dawnova sindroma. Tamo gdje je Refn mnogo intrigantniji i duhovitiji u pokazivanju i potkazivanju »obiteljskih vrijednosti« u suludom prizoru u kojem nespretni Tonny stavlja sinu pelene u noćnom klubu, Hennie promatra te iste vrijednosti kroz konvencionalniju i emotivniju prizmu, kad na površinu ispliva autorov humanizam. Zato se Hennie najbolje snalazi u ambijentu teretane u kojoj se odvija narcisoidna demonstracija gologa mačizma. Šteta da se u njoj nije zadržao malo dulje.

Dragan Rubeša



ODMOR RATNIKA

Joyeux Noël

Francuska, Njemačka, Velika Britanija, Rumunjska, 2005 — pr. Nord-Ouest Productions, Christophe Rossignon — sc. Christian Carion; r. CHRISTIAN CARION; d.f. Walther Vanden Ende; mt. Andrea Sedláčková — gl. Philippe Rombi; sgf. Jean-Michel Simonet; kgf. Alison Forbes-Meyler — ul. Diane Kruger, Benno Fürmann, Guillaume Canet, Dany Boon, Gary Lewis, Daniel Brühl, Alex Ferns, Steven Robertson — 116 min — distr. Blitz

Pred Božić 1914. godine, na samom početku Prvog svjetskog rata, u rovovima na ničijoj zemlji u francuskoj pokrajini Alzas nalaze se vojnici triju zaraćenih strana: Francuske, Njemačke i Velike Britanije, za koju se bore pripadnici škotske postrojbe. Na inicijativu danske sopranistice Anne Sorensen, u Njemačkoj se održava Božićni koncert, na kojem će uz Annu nastupiti i njezin ljubavnik, tenor Nikolaus Sprink. Nakon što Anna i Nikolaus izraze želju pjevati njegovim njemačkim suborcima na ratištu, na Badnju će se večer iz njemačkog rova začuti zvuci pjesama »Tiha noć« i »Ave Maria«. To će i isprva nepovjerljive priopadnike drugih dviju zaraćenih strana naposljetku natjerati da iziđu iz rovova i zajedno proslave dolazak Božića.

Nominirana za Oscara, Zlatni globus i nagradu BAFTA u kategoriji najboljeg

stranog filma, te za šest francuskih filmskih nagrada César, antiratna drama *Odmor ratnika*, treći film cijenjenog francuskog filmaša Christiana Cariona (autora hvaljene humorne drame *Une hirondelle a fait le printemps*), u našim se kinima pojavio jedva primjetno i zadržao vrlo kratko. Premda je riječ o neosporno solidnom ostvarenju, takav je tretman filma dobrim dijelom zaslužen, jer se, unatoč dobrim namjerama, pacifističkom angažmanu, ponekom oštrijem kitičkom žalcu i neospornoj redateljskoj kompetentnosti autora, radi o proračunatom, tezičnom, odveć politički korektnom i nerijetko pretjerano patetičnom djelu.

Temeljen na stvarnim događajima, nadahnut kojima je slavni *beatle* Paul McCartney skladao sentiš *The Pipes of Peace*, *Odmor ratnika* je film koji, suproduciran novcem svih triju nekad zaraćenih zemalja (te Belgije i Rumunjske), ostavlja dojam angažiranog, no tendencioznog i pretjerano benignog djela, u kojem su karakteri protagonista i uvjerljivost prikazanih zbivanja dobrano žrtvovani nauštrb velike i svremene poruke, koja kaže da je blagost Božića praćena rajskim akordima sposobna nadjačati sav užas i tragiku rata, a u zakrvljenim neprijateljima potaknuti blagost, čestitost i međusobno razumijevanje.

Suviše sklon doslovnosti i velikoj gesti, Carion film otvara vizualno dojmljivom, ali simbolički odviše trivijalnom se-

kvencom u kojoj troje djece iz međusobno zaraćenih naroda u školskim klupama gorljivo objašnjavaju zašto treba pobiti sve neprijatelje. Slijedi scena u crkvi, u kojoj uskoro unovačeni škotski svećenik s tugom promatra dvojicu mladića, jednog sjetnog a drugog oduševljenog početkom rata, s kojima će ubrzo dijeliti pljesnivi vojnički kruh u alzaškom rovu. Nakon prizora bestijalnog ratnog nasilja, slijedi središnji i najvažniji dio filma, zajednička proslava Božića dotad smrtno zavađenih neprijatelja, koji Carion režira školski i bez previše strasti, stalno pazeći da nekoga ne uvrijedi. Dok si većina vojnika i njihovih zapovjednika međusobno čestitaju blagdan, kucajući se čašicama i izmjenjujući obiteljske fotografije, mladi Škot s početka priče žudnu osvetu ostavlja za kasnije, zadovoljavajući se time da svog poginulog brata, nekad euforičnog zbog vijesti o početku rata, dostojanstveno sahrani.

Na koncu, prolaskom Božića, kad vojna zapovjedništva rasformiranjem postrojbi odluče zatrti mogući defetizam, i Carion svom filmu vraća dozu realizma, naglašavajući licemjerje, dvostruka mjerila i prijetvornost crkve, opredmećene u liku škotskog biskupa (izvršna epizoda Iana Richardsona), nadmenog, hladnog i nemilosrdnog čovjeka koji drži da svako, pa tako i ratno ubojstvo počinjeno u ime kralja i domovine, uživa osobitu milost Božju. Iz sukoba s njim, vojni svećenik koji s nevoljnicima u rovovima dijeli dobro i zlo, izlazi prividno poražen, no zapravo oplemenjen i sa sviješću o mogućnosti budućeg europskog suživota u miru i zajedništvu. Premda je opet riječ o predoslovnoj poruci, u ovom slučaju ona efektno zaključuje Carionov film.

Josip Grozdanić



FATALNI PRELJUB

Derailed

SAD, 2005 — pr. Di Bonaventura Pictures, Miramax Films, Patalex V Productions Limited; izv.pr. Jonathan Gordon, Jeremy Steckler, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Stuart Beattie prema romanu Jamesa Siegela; r. MIKAEL HÅFSTRÖM; d.f. Peter Biziou; mt. Peter Boyle — gl. Edward Shearmur; sgf. Andrew Laws; kgf. Natalie Ward — ul. Vincent Cassel, Clive Owen, Jennifer Aniston, Addison Timlin, Melissa George, Sandra Bee, William Armstrong, Tom Conti — 110 min — distr. Continental



Charles Schine je uspješan djelatnik čikaške marketinške kompanije, no kako ima ozbiljno bolesnu kćer čije je liječenje vrlo skupo, njegova obiteljska situacija nije blistava; tim prije što mu je zadnji projekt odbijen za realizaciju. Vozeći se podzemnom željeznicom na posao, upozna privlačnu i suosjećajnu Lucindu Harris s kojom se kroz nekoliko narednih susreta zbliži. Lucinda je također u braku i ima dijete, te oni pronalaze jedno u drugom srodne duše. Uzajamna naklonost i razumijevanje prirodno ih odvođe u smjeru seksualne interakcije, međutim u hotelskoj sobi gdje su prvi put trebali općiti napadne ih brutalni kriminalci.

Fatalni preljub iznimno je rijetka kombinacija izvrsne ljubavne drame u otprilike prvoj polovici svog trajanja, i beskrajno banalnog i uvredljivo neuvjerljivog trilera u drugoj polovici. Prvi dio filma na tragu Leanova *Kratkog susreta*, jedne od najboljih filmskih analiza izvanbračnih ljubavnih potreba predanih bračnih drugova, suptilno i intrigantno secira rađanje izvanbračne ljubavi dvoje uzornih obiteljskih ljudi koji se iznenada nađu u istodobno iznimno ugodnoj i iznimno uznemirujućoj situaciji otkrivanja potencijalnih ljubavnih partnera jedno u drugom (ljubav je u svojim počecima izuzetno zanimljiva i ugodna, ali za one koji su u tzv. sret-

nom braku, začetom na ljubavi, otkrivanje nove, izvanbračne ljubavi nužno je i uznemirujuće, jer prijeti stabilnosti, a u konačnici i opstanku bračno-obiteljske zajednice). Delikatne i složene osjećajne situacije u prvom dijelu filma Švedanin Mikael Håfström (u svom američkom debiju) uprizoruje izuzetno ugodajno, a središnji glumački par Clive Owen i Jennifer Aniston odlično nijansiraju karaktere koje utjelovljuju, uključujući dakako i njihovu interakciju. Owenov vrhunski nastup pritom nije iznenađenje, svakako ne nakon što smo njegove mogućnosti upoznali u Nicholsovom *Closeru*, još jednom filmu koji slojevito tematizira karaktere u bračno-izvanbračnim relacijama, dok Jennifer Aniston, u jednom od brojnih pokušaja razbijanja kalupa u koje se smjestila megapopularnom komedijskom TV-serijom *Prijatelji*, isprva možda djeluje pomalo nesigurno u zahtjevnoj dramskoj roli, međutim kako se radnja razvija, ili moguće bolje rečeno — kako se gledatelji navikavaju na nju u ulozi u kakvoj ju rijetko vidaju, ostavlja sve bolji dojam. A onda dolazi spomenuti fabularno-žanrovski preokret i iz temelja mijenja kurs i smisao svega što smo dotad gledali, i to na žalost na najgori mogući način. Blesavi zaokret u priči likove pretvara gotovo

u karikature, pa ni Vincent Cassel — inače sjajan glumac, no ovdje nepovratno na krivom mjestu u krivo vrijeme — u ulozi nemilosrdnog i nezajmljivog zlikovca, ne može spriječiti otklizavanje filma u smjeru krajnje neuvjerljive i predvidljive kriminalističko-trilerske trivijale. Da stvar bude gora, završnica donosi »neočekivani« završni obrat, koji doduše doista nije bilo lako predvidjeti, međutim upravo svojom artifičijelnom iskonstruiranošću on jasno upire na jedinu strategiju s kojom Hollywood danas zna raditi trilere, a to je panično smišljanje što zapletenijih i nepredvidljivijih zapleta i obrata, umjesto da se težište prebaci na kreiranje intrigantnih, slojevito profiliranih likova. Kad se zna da je scenarij potpisao Stuart Beattie (na osnovu neznana nam romana Jamesa Siegela), dakle onaj isti autor koji je naivnom Michaelu Mannu uspio prodati stupidan scenarij *Collateral*a, stvari postaju jasnije. Uglavnom, *Fatalni preljub* uludo je potraćena prilika za sjajnu psihološku studiju bračno-izvanbračnih odnosa, a samo stoga da bi se film prodao u navodno privlačnijem žanrovskom pakovanju »psihološkog trilera«. To je grijeh koji tvorcima ovog uratka ne bi trebalo olako oprostiti, a kamoli zaboraviti.

Damir Radić

ZAKLETVA

Wu ji

Kina, Hong Kong, Japan, Južna Koreja, 2005 — pr. 21 Century Shengkai Film, Capgen Investment Group, China Film Group Corporation, Moonstone Entertainment, Show East, Chen Hong, Han Sanping, Kim Dong-ju, Ernst Etchie Stroh; izv.pr. Bu Ting Yang — sc. Chen Kaige; r. CHEN KAIGE; d.f. Peter Pau — gl. Klaus Badelt — ul. Jang Dong-Kun, Hiroyuki Sanada, Cecilia Cheung, Nicholas Tse, Liu Ye, Chen Hong, Qian Cheng, Anthony Wong — 120 min — distr. Blitz

Na poprištu masovne bitke, preživjelu djevojčicu snaći će prokletstvo Božice — unatoč lagodnu životu, nikad neće iskusi ti pravu ljubav.

Početkom 80-ih godina prošloga stoljeća, kineska kinematografija oporavljala se od posljedica Maove Kulturne revolucije. Tijekom tog desetogodišnjeg perioda, od 1966. do 1976, umjetnost je bila u službi političke propagande. Tako i filmovi. Filmovi bijahu isključivo alatke u rukama komunističke partije koja ih je koristila kako bi utjecala na mase, bolje reći (pre)odgajala ih.

Upravo zbog toga, godina 1982. smatra se prijelomnom u povijesti kineskoga filma. Stotinjak studenata, novopečenih diplomaca pekinške filmske akademije, pokrenuli su novi val kineske kinematografije i postali kolovođe takozvane pete generacije kineskih redatelja, koja je okrenula leđa podobnoj socijalističko-realističkoj kinematografiji, tradicionalnim dramskim i literarnim elementima. Prednost su davali spektaklu slike i zvuka, p(r)omiješan s političkim porukama što su (o)tupile oštrice cenzorskih škara.

Jedan od najistaknutijih predstavnika pete generacije bio je Chen Kaige, sin poznatog redatelja Chena Huaikaia, kojemu je kamera bila ispušni ventil za nezadovoljstvo postojećim stanjem u zemlji. Konstantno u opoziciji s vladajućom »strankom«, Kaigeovo se ime vječitom nalazilo na crnim, cenzorskim listama političkih neistomišljenika. Debijem *Žuta zemlja* (1984) oštro je seci-

rao ustaljene regule kineske kulture s pričom o vojniku što traga za narodnim napjevima i čezne za ljubavlju »za-branjene« žene. Idući film, *Velika parada*, prikazuje vod kineskih mladaca koji se priprema za paradu u čast »Kulturne revolucije«. *Kralj djece* fokusiran je, pak, na mladića poslanog da širi maoističku ideologiju među siromasima, a *Život na uzici* vrtio se oko slijepog pripovjedača i njegovog »asistenta« koji putuju zemljom naoružani tradicionalnim kineskim žičanim instrumentom. Zbog snažna (anti)politikanstva upakirana u lirske cjeline, Kaigeove prve filmove pogledala je tek šačica ljudi, mahom domaći studenti i progresivni intelektualci.

Redatelj je u *Zbogom moja konkubino* (1993) bio još radikalniji, zbog čega mu je film u Kini bio zabranjen i prije nego je montiran, no priča što se u krupnom planu doticala homoerotske ljubavi dvoje glumaca pekinške Opere, a u pozadini negativnih konzekvenci »Kulturne revolucije«, osvojila je festivalski svijet.

Zbogom moja konkubino podijelio je Zlatnu Palmu u Cannesu s *Pianom* Jane Campiona i time postao prvi kineski film ovjenčan glavnom nagradom u povijesti tog čuvenog A festivala. Voljeli su ga, također, i kritičari od Montreala do Hong Konga, a pale su i dvije nominacije za Oscara.

Nakon serije slabije primljenih naslova (*Zavodnica* *Mjesec*, *Car i ubojica*), uključujući tu i debi na engleskom jeziku (*Ubij me nježno*), Kaige je prošle godine ponovno dospio u (epi)centar pažnje. I to kako! Njegov posljednji film *Zakletva* najskuplji je (vele i najgledaniji) kineski projekt ikad, težak 35 milijuna dolara.

Zbog čega li je filmaš, poznat po intimnijim ostvarenjima, poželio zaploviti proračunskim vodama i snimiti akcijski spektakl od formata? Razlog je očit. Zove se Zhang Yimou. Između dvojice *auteura* oduvijek je vladalo tiho rival-

stvo. Yimou je prevaleo težak put od direktora fotografije na Kaigeovoj *Žutoj zemlji* do istaknuta člana pete generacije, da bi se na koncu skrasio u žanru baroknih borilačkih *wuxia* epova (*Heroj*, *Kuća letećih bodeža*) koje je prije šest godina popularizirao Ang Leejev *Tigar i zmaj*.

Poput Yimoua i Leeja, i Kaige je radnju svoga filma smjestio u daleko prošlost Kine, obavijenu tajanstvenim mitovima i legendama. U vrijeme kad su junaštvo, čast, dužnost, ponos i obećanje imali svoju moralnu vrijednost i skupo se plaćali životima. Njegova *Zakletva* naseljena je i za žanr »klasičnim« protagonistima zarobljenima unutar romantičnih trokuta i četverokuta, likovima što herojski prkose gravitaciji, bore se za ljubav i uvjerenja izvođeci pritom nadčovječne kung-fu egzhibicije koje šamaraju i *big bossa* Brucea Leeja.

Za razliku od Leeja i Yimoua, Kaige u *Zakletvi* nije uspio pronaći savršen balans između raskošna akcijsko-borilačkog spektakla natprirodne koreografske krasote, akcentirane metaforike i simbola, te tragične, melodramske ljubavne priče veće od života.

Film je neumješno fabuliran i montiran (možda je tome kriva 20-ak minuta kraća verzija namijenjena europskom i američkom tržištu), režija prenapregnuta, likovi često na rubu karikature (unatoč tome što ih glume Hiroyuki Sanada, Nicolas Tse i Cecilia Cheung), a ljubavna se priča guši u krešendu hiper-stilizirane akcije i posebnih učinaka koji se isključivo oslanjaju na računalnu grafiku. Posebice u neuvjerljivu prizoru početne »masovke« u kojoj robovi, na čelu s Kunlunom, brzinom munje bježe od krda razjarenih bikova.

Kaigeova *Zakletva* na trenutke je, tako, puno bliža frenetičnoj »poetici kaosa« *Kung fu frke* negoli *Kući letećih bodeža* Stephena Chowa. Ne bih se *zakleo* da je to bila redateljeva iskrena namjera.

Marko Njegić

SJEĆANJA JEDNE GEJŠE

Memoirs of a Geisha



SAD, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, DreamWorks SKG, Spyglass Entertainment, Amblin Entertainment, Red Wagon Productions, Lucy Fisher, Steven Spielberg, Douglas Wick; izv.pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Bobby Cohen, Patricia Whithers — sc. Robin Swicord prema knjizi Arthura Golden; r. ROB MARSHALL; d.f. Dion Beebe; mt. Pietro Scalia — gl. John Williams; sgf. John Myhre; kgf. Colleen Atwood — ul. Zhang Ziyi, Ohgo Suzuka, Ken Watanabe, Gong Li, Yakusho Kôji, Kudoh Yuki, Ted Levine — ul. — 140 min — distr. Continental

Još kao djevojčica Chiyo je prodana u kuću u kojoj se obučavaju i žive gejše. Ondje je čeka nimalo prijateljska atmosfera i umišljena Hatsumomo, jedna od najpoželjnijih gejši u predratnom Kyotu. Stasaviši u prelijepu djevojku, Chiyo zadobije povjerenje moćne gejše Mamehe, uz čiju se pomoć i sama počne obučavati za gejšu. I dok se zemlja priprema za rat, Chiyo pod umjetničkim imenom Sayuri oduševljava muškarce, među kojima je i ljubav njezina života.

Čim je Arthur Golden 1997. objavio roman o gejšama u prijeratnom Japanu, bilo je jasno da će njegov bestseller uskoro zaživjeti na velikom ekranu. I to s velikim ambicijama. Najpoznatije redateljsko ime o kojem se u tom smislu govorilo bio je Steven Spielberg. No, prezaoposleni se Spielberg posvetio režiranju drugih projekata, pa su *Sjećanja jedne gejše* tražila novoga prvog čovjeka. To je postao Rob Marshall, čiji je *Chicago* osvojio naklonost Američke filmske akademije, što je najbolja pozivnica u društvo tvoraca holivudskih projekata od kojih se najviše očekuje. Nerijetko bez razloga. Marshall je upravo zbog *Chicago* htio dokazati da nagrade za njegov mjuzikl nisu bile slučajnost, pa je *Sjećanjima jedne gejše* pristupio s posebnom pozornošću. Da je film samo niz pojedinosti, Marshal-

lov bi uradak doista zaslužio titulu remek-djela. Fotografija kao kaligrafija, kostimografija kao izložba povijesti umjetnosti, glazba kao terapijsko putovanje na Daleki istok. No, film nisu samo dijelovi, nego prije svega smislena cjelina. Voljeli Goldenov roman ili ne, njegov je tekst čvrsto zaokružena cjelina koja se, ne bez razloga, svidjela milijunskom čitateljstvu. S filmom je trebalo biti još lakše. Tim više jer se oko njega digla velika prašina, a stara je stvar da kontroverze u kinodvorane dovode dodatni broj gledatelja.

Kao prvo, za gejše je uvriježeno da su skupe prostitutke. Samo je to dovoljno da film bude intrigantan sam po sebi. Seks, ovako ili onako, dio je priče koji uvijek podiže temperaturu. Marshallov film ide u posve drugu krajnost. Držeći se čvrsto tvrdnje da riječ *gejša* označuje isključivo umjetnicu, redatelj je snimio film koji je doslovce operiran od erotike. Nešto što je trebalo biti erotično *per se* postalo je neobjašnjivo nevino, pa nije jasno jesu li *Sjećanja jedne gejše* priča o gejšama koje su se, uz nedvojbeni umjetnički pregnuća, podavale za itekako visoke iznose, ili pak o djevojkama koje su u Marshallovoj interpretaciji sasvim slučajno to što jesu. A i to u cenzorskoj obradi iz 1950-ih. Tko god je od filma očekivao barem odškrinuta vrata dalekoistočnog »carstva čula«, razočarao se. Ovdje je to carstvo svedeno na američki predikat PG-13, što znači da film mogu gledati i djeca do trinaest godina uz upozorenje odraslima da je dio materijala neprimjeren djeci. Zna li se koliko su Amerikanci (nepotrebno) strogi kada je u pitanju filmska erotika, *Sjećanja jedne gejše* mogu se prikazivati na matinejama zajedno s *Potragom za Nemom* i *Kronikama iz Narnije*.

Međutim, nije artificijelna nevinost osnovni problem filma. Marshallov je rad klasičan primjer da za prikaz određene kulture, poglavito ako se ona ne razumije, nije dovoljan samo precizan rad na rekonstrukciji arhitekture, izvorne odjeće i glazbenog izraza. Kultura su ljudi, njihova razmišljanja i odnos prema životu, pa je nije moguće interpretirati ni biologijski ni tehnicistički. A upravo su to učinili autori filma. Njima je bilo znatno važnije da na povjetarcu lepršaju grane rascvjetale trešnje i da svjetlo pada na točno određeni dio kimona negoli da likovi u filmu ožive Japan na vrhuncu imperijalne moći prije Drugog svjetskog rata, Japan istodobno nevjerovatno obziran prema ljupkim gejšama i nevjerovatno okrutan prema okolnim zemljama. Gejše za to, jasno, nisu krive, ali da su izgledale i ponašale se onako kako to sugerira Marshallov film i scenarij Robin Swicord, za to nema opravdanja. *Sjećanja jedne gejše* u tom su smislu pomno obojena slikovnica, koje glavna junakinja vjerno čeka kraljevića na bijelom konju. Kako logika europskih bajki dominira filmom, nije ni čudo da je film prozvan radom u kojem Kineskinje glume Japanke, a snimili su ga bijelci.

Premda zvuči politički nekorektno, nije laž. U tome je najmanji problem što kineska glumica Zhang Ziyi tumači glavnu junakinju koja će od očaja do slave proći trnovit, ali poticajan put. I Greta Garbo glumila je ruske heroine, a Yul Brynner sijamskoga kralja. Nije bit u etnicitetu, nego u elektricitetu. *Sjećanjima jedne gejše* nikako da poteče struja. Autori su se itekako namučili oko utičnice, ali su zaboravili na napon. Tako je to kada se preskoči bit.

Boško Picula

ČUDESNA DADILJA

Nanny McPhee



SAD, Velika Britanija, Francuska, 2005 — pr. Universal Pictures, Working Title Films, Three Strange Angels, Studio Canal, Tim Bevan, Lindsay Doran, Eric Fellner; izv.pr. Liza Chasin, Debra Hayward — sc. Emma Thompson prema knjigama Christianne Brand; r. KIRK JONES; d.f. Henry Braham; mt. Justin Krish, Nick Moore — gl. Patrick Doyle; sgf. Michael Howells; kgf. Nic Ede — ul. Emma Thompson, Colin Firth, Kelly Macdonald, Eliza Bennett, Angela Lansbury, Celia Imrie, Imelda Staunton, Derek Jacobi — 97 min — distr. Blitz

Gospodin Brown nakon smrti supruge nikako ne uspijeva uvesti disciplinu među svoje sedmero djece. Njihovi su nestašluci doveli do ludila sedamnaest dadilja, koje su sve glavom bez obzira napustile kuću Brownovih. Usto, gosp. Brown muči i sve izglednija mogućnost da ostane bez potpore bogate tete Adelaide, koja ga ucjenjuje novom ženidbom, i to u roku od mjesec dana. U tim se okolnostima dolazak osamnaeste dadilje, zagonetne gospođice McPhee, učini pravim čudom.

»Kada me trebate, ali me ne želite, ja ću ostati. Kada me više ne budete trebali, ali ćete željeti da ostanem, otići ću.« Kaže to naslovna junakinja filmske bajke *Čudesna dadilja*, koja se u literarnom izvorniku pojavila u otprilike isto vrijeme kada i najslavniji film o nekoj dadilji, mjuzikl *Mary Poppins* u režiji Roberta Stevensona. U odnosu na raspjevanu i rasplesanu Julie Andrews podno alpskih vrhunaca britanska je književnica Christianna Brand (1907-1988) bila znatno suzdržanija, pa je njezina dadilja, gospođica McPhee, posve drukčiji tip skrbnice za nestašno potomstvo. Rečena se dadilja prvi put pojavila u autoričinoj knjizi iz 1964, naslovljenoj *Nurse Matilda*, da bi nakon veoma dobra prijema čitatelja zaživjela u još dva nastavka 1967. i 1974. Kako je početak 21. stoljeća pokazao

golem interes za ekranizacije najrazličitijih priča za djecu i mlade, od posve novih junaka poput Harryja Pottera do otprije popularnih romana kao što su *Kronike iz Narnije*, na prenošenje slikovite dadilje iz pera Christianne Brand na veliki ekran nije trebalo dugo čekati. Dakako, u kontekstu trenda. Iako priča podsjeća na najmanje dvije tri već odavno pročitane ili odgledane dogodovštine neobične djece ili neobičnih odraslih, film *Čudesna dadilja* u režiji Kirka Jonesa svjež je naslov i k tome dovoljno zanimljiv da do kraja potiče maštu.

Spiritus movens filma svakako je njegova glavna glumica i scenaristica. To je dvostruka oskarovka Emma Thompson, koja je, prema vlastitim riječima, scenarij za film pripremala punih devet godina, četiri dulje no što joj je to trebalo za rad na tekstu filma *Razum i osjećaji*, za koji je i dobila nagradu Američke filmske akademije. Trud se vidi, iako je za puno uživanje u tom trudu potrebno imati godina koliko ih otprilike imaju dječji likovi u filmu. Njima se Emma Thompson poprilično lukavo obraća te *Čudesna dadilja* spaja ono najbolje iz literarne i iz filmske baštine radova za djecu. Priča je kombinacija tužna odrastanja bez majke, što mališani supstituiraju nemogućim ponašanjem i — prijelomna dolaska nove osobe u njihovim životima, koja će im uvelike nadomjestiti majčinsku brigu i nježnost. Jasno, to neće ići glatko, ali za to nema ni potrebe. Što više početnih trzavica i teških riječi, to bolje za film.

Zato je karakterizacija jedan od boljih elemenata *Čudesne dadilje*. Glavna junakinja unatoč vješticijem izgledu pokazuje nevjerovatan osjećaj za pravdu i čovjekoljublje, te taj kontrast vanjskog i unutarnjeg omogućuje Emmi Thom-

pson, ovaj put kao glumici, interpretaciju snažna i intrigantna lika. Gotovo je sigurno da se u prvoj trećini filma, kada gospođica McPhee na silu uvodi red među sedmero mališana u obitelji Brown, identificiraju s neobuzdanom djecom. To je i bila namjera, jer njihove kasnije promjene u ponašanju i prihvaćanju svijeta oko sebe ciljaju izravno na dječju publiku u kinima. Ne isplati se, naime, biti loš prema drugim ljudima. Kad-tad svatko treba pomoć od drugih, najčešće od onih na koje nikad nije računao. Iako bi u drugim filmovima takvo moraliziranje bilo suvišno, *Čudesna dadilja* ima finu odgojnu komponentu. I to neobično šarmantno uklopljeno. Djeca će je apsolvirati isključivo kroz priču, bogato začinjenu svakojakim čudesima i čarolijama, pa je priča britanske književnice i njezine kasnije prenositeljice na filmsku vrpcu jedan od uspješnijih predstavnika žanra u posljednje vrijeme.

Zasluga je to i raspoložene glumačke ekipe, sa sve samim zvijezdama britanskoga glumišta. Tako uz Emmu Thompson nastupa i Colin Firth kao otac neukrotive dječurlije, dokazujući da mu komičarske uloge dobro pristaju, premda je u filmu u sjeni i glavne glumice i svoje celuloidne djece. Djecu pak predvodi starmali, ali zato sjajni Thomas Sangster kao Simon, poznat iz komedije *Zapravo ljubav*, dok su se u epizodnim ulogama odraslih protagonista našla i takva imena kao što su Imelda Staunton, Derek Jacobi i Angela Lansbury. Profilirani kao tipični likovi iz bajki jakih gesta i vrcakavih nastupa, svi oni pridonose razigranosti filma, koji prema kraju dobiva i dobrodošao melankolični prizvuk. Tata se oženio, djeca su dobila majku, a dadilja novu zadovoljštinu. Savim dovoljno. Za djecu u kinima.

Boško Picula

PRODUCENTI

The Producers

SAD, 2005 — pr. Universal Pictures, Brookfilms, Steiner Studios, Brooklyn Navy Yard, Columbia Pictures Corporation, Mel Brooks, Jonathan Sanger — sc. Mel Brooks, Thomas Meehan; r. SUSAN STROMAN; d.f. John Bailey, Charles Minsky; mt. Steven Weisberg — gl. Glen Kelly; sgf. Mark Friedberg; kgf. William Ivey Long — ul. Nathan Lane, Matthew Broderick, Uma Thurman, Will Ferrell, Gary Beach, Roger Bart, Michael McKean, Mel Brooks — 134 min — distr. Continental

Max Bialystock nekadašnji je uspješni brodvejski producent, kojega su posljednji neuspjesi natjerali da preživljava kao žigolo postarijih dama željnih muškoga društva. Kada ga jednog dana posjeti računovoda Leo Bloom i napomene da bi njegovo nezavidno financijsko stanje bilo znatno bolje kada bi prikupio novac za novi kazališni projekt koji bi propao, snalazljivi Max odluči postaviti mjuzikl *Proljeće za Hitlera*, nadajući se čistoj katastrofi.

Ono što bi trebalo biti najgore u priči filma *Producers*, daleko je najzabavnije. Ono pak što bi trebalo biti najbolje, nije nimalo zabavno, iako je trebalo biti obrnuto. Kada su se pojavile prve najave ekranizacije *Producersa*, jednog od najuspješnijih mjuzikala u povijesti Broadwaya ovjenčana s rekordnih dvanaest Tonyja, mnogi su se upitali zašto. Ne bez razloga, jer je mjuzikl *Producers* premijerno postavljen 2001. kazališna verzija istoimenoga filma redatelja i scenarista Mela Brooksa snimljena 1968. Poznat po specifičnu tipu humora i uspješnu parodiranju filmskih ikona, Brooks je upravo u filmskim *Producersima* ostvario velikoekranski uspjeh. Prenosanje filma na kazališne daske također se pokazalo umjetničkim uspjehom jer je riječ o drukčijem tipu scenskog izraza, ali se formula filmske prilagodbe mjuzikla koji je sam kazališna prilagodba filma otpočeta činila sumnjivom. U toj je mreži

adaptacija filma iz 2005. kao završna točka očekivano izgubila dah i svježinu, pa su novi *Producers* koncepcijom veoma slični lapidarnom mjuziklu *Proljeće za Hitlera* o kojem je u filmu riječ. Uz početnu opasku da su u odnosu na njega sve samo ne zabavni.

Film u režiji Susan Stroman, naime, može biti uspoređivan jedino s izvornom filmskom inačicom. Usporedbe s kazališnim komadom zapinju već pri prvoj usporedbi, iako je glavnina glumaca angažmane s kazališnih dasaka ponovila ispred filmskih kamera. Kazalište je kazalište, a film je film. Osobito postoji li film koji prethodi i kazališnom komadu i novom filmskom projektu. Rad Mela Brooksa iz 1968. izvrsno je napisan rad čiji razoran cinizam i iznijansirani humor pripadaju ponajboljim trenucima žanra komedije u američkoj kinematografiji. Zato i nije nemoguće braniti činjenicu da je Brooksov scenarij svojedobno nagrađen *Oscarom*, iako su se te godine u konkurenciji našli i Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke za svoje remek-djelo 2001: *Odišeja u svemiru*. Mnogi će s pravom dati prednost klasiku znanstvene fantastike, ali je nedvojbeno da izvorni *Producers* imaju izvrstan zaplet i jednako takve dijaloge. Novi film u tom smislu nije promijenio priču, ali je opći ton i poglavito promjena filmskog žanra — *Producers* iz 1968. su komedija, a *Producers* iz 2005. mjuzikl — posve onemogućili osnovnu Brooksovu namjeru da se na zaobilazan način ismije licemjerje i samodopadnost američkog šoubiznisa.

U novom filmu metafora nema. U novom filmu nema ni pokušaja da humor proistječe i iz rečenog i iz neizrečenog. Sve je bukvalno. Gotovo vulgarno pojednostavljeno i, što je najgore, sve za-



mornije sa svakom novom pjesmom, plesnom točkom i vatrometom boja. Ovakvom zapletu ovaj filmski žanr ne odgovara. Je li Mel Brooks računao na takvo što? Zaključujući prema neobjašnjivo povoljnim ocjenama velikoga dijela američkih filmskih kritičara, prošlogodišnji *Producers* nisu promašeni projekt. Dapače. Hvale se, ponajprije, glumačke izvedbe. To se može prihvatiti djelomice. Glavni glumci, Nathan Lane kao pokvareni producent Max Bialystock i njegov novi pripravnik, računovoda Leo Bloom u interpretaciji Matthewa Brodericka, nisu ni približno uvjerljivi kao Zero Mostel i Gene Wilder iz originalnog naslova, iako su se obojica proslavila nastupima u brodvejskoj verziji mjuzikla. S druge strane, epizodisti Uma Thurman u ulozi fatalne švedske plavuše i Will Ferrell kao suludi tekstopisac suluda mjuzikla *Proljeće za Hitlera* unose dašak svježine i razigranosti u film. Nije mnogo, ali je dovoljno za pokoju sekundu smijanja. Smijeh posve nestaje kako se film bliži predugu epilogu, koji je dodatno umrtvio ritam i zabrazdio u kič. Redateljici Susan Stroman to zasigurno nije bila namjera, ali je jednostavno bilo nemoguće više od 130 minuta trajanja filma učiniti ritmičnijim i anarhoidnijim uz takav okoštali koncept. Bez obzira na songove i plesne pokrete koji neprekidno pokušavaju održati ritam.

Šteta što će se ubuduće originalni filmski *Producers* uspoređivati sa svojom novom verzijom. Tih se nekoliko rečenica moglo mnogo bolje utrošiti na bilo što drugo.

Boško Picula

INSIDER

Inside Man

SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Imagine Entertainment, 40 Acres & A Mule Filmworks, Brian Grazer; izv.pr. Karen Kehela Sherwood, Jon Kilik, Daniel M. Rosenberg, Kim Roth — sc. Russell Gewirtz; r. SPIKE LEE; d.f. Matthew Libatique; mt. Barry Alexander Brown — gl. Terence Blanchard; sgf. Wynn Thomas — ul. Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Christopher Plummer, Willem Dafoe, Chiwetel Ejiofor, Carlos Andrés Gómez, Kim Director — 129 min — distr. Blitz

Zajedno s troje pomagača Russell Dalton organizira pljačku njujorške banke Manhattan Trust, na čijem je čelu postariji Arthur Case. Pljačkaši bez problema zauzmu zgradu, onesposobe čuvaru i kamere, a brojne klijente uzmu za taoce. Preobukavši taoce u vlastite kombinezone i maske, Russell zbuni policiju i detektiva Keitha Fraziera koji preuzme istragu, dok se uznemireni Case obrati konzultantici Madleine White kako bi što prije stupila u kontakt s pljačkašima.

Kada je u filmu riječ o pljački banke, za koga navijati? Policajce ili pljačkaše? Građanski odgoj i načela pravne države kažu jedno, a filmovi poput *Insidera* uvjeravaju drugo. Upravo je to uvjeravanje najuspjeliji element trenutačno posljednjeg uratka američkog redatelja Spikea Leeja. Uz Denzela Washingtona zasigurno najutjecajniji afroamerički filmaš u suvremenoj američkoj kinematografiji, Lee se nije etablirao radovima poput *Insidera*. Razlog je jednostavan. U pitanju je redatelj uočljiv iskorak iz niskobudžetnih socijalno-političkih filmskih sekcija u područje visokih proračuna i velikih očekivanja. Dakako onih koji u Hollywoodu daju novac. *Insider* je, naime, najskuplji Leejev film u karijeri, koji je pritom okupio i dosad najpoznatiju glumačku ekipu. Je li se stoga taj *buntovnik s razlogom* i — *kamerom* odrekao onoga što ga je proslavilo u filmovima poput *Učini pravu*

stvar, Malcolm X i *25. sat*? Ne presudno, premda je *Insider* doista drukčiji od njegovih prethodnih naslova.

Da otpočetak nije poznato tko sjedi u redateljskom stolcu, u prvih pola sata teško bi se moglo iščitati Leejevo autorstvo. Film se u tom vremenu kreće s pomoću neke vrste autopilota. Sve je pregledno, atraktivno snimljeno, napestost raste kao po predlošku, dok je karakterizacija u obrisima, ali likovi dovoljno kontrastni da zainteresiraju gledatelje. Nakon tog uvoda, u kojem je jasno da pljačka njujorške banke postaje poprište sukoba niza interesa u kojem loši momci i nisu tako loši, a dio je dobrih daleko gori od onih loših, *Insider* postaje pravi Leejev film. Prepoznatljiv ambijent New Yorka, kako onog univerzalno prihvaćenog, tako i onoga okamenjena nakon 11. rujna 2001, počinje generirati kontekst glavnih zbivanja. Ili bolje rečeno, režija uzima maha i daha.

Odjednom, u pljački banke počne se zrcaliti Leejev opori humor i društvena kritika, te se radnja filma odvija na nekoliko slojeva koji se međusobno spretno prepleću. Akcijska komponenta i *suspens* oko sudbine pljačkaša i talaca protječe glatko; zakulisne igre oko sadržaja jednog od sefova u banci koji može uništiti karijeru vlasnika banke daruju priči prijeko potrebnu dozu intriga; interakcija između organizatora pljačke i njegova glavnog sugovornika na strani policije suha, energična i zapaljiva; napokon, cijeli niz epizoda poput govora Envera Hoxhe, zatim Njujorčanina koji kao Sikh trpi stalne predrasude te jezičave taokinje bujnih grudi ili pak nečaka Osame Bin Laden koji usred SAD kupuje stan, čine film dinamičnim i sarkastičnim. No, scenarij, unatoč domišljato kompiliranu zapletu



i fokusiranju na igru mačke i miša dviju sukobljenih strana, jednostavno ne uspijeva izdržati više od dva sata trajanja filma, pa bi dvadesetak minuta sadržaja manje bilo dvadesetak posto priče više.

Da je kojim slučajem Spike Lee sam odlučio napisati scenarij, kao što je to činio u svojim najboljim filmovima, *Insider* bi uz navedene dobre segmente bio i iznadprosječna cjelina, poput primjerice *Pasjeg popodneva* Sidneyja Lumeta, na koji se referira. Ovako je završni rezultat zajednički rad neiskusna scenariista, konkretno debitanta Russella Gewirtza, Leeja kao iskusna redatelja i prekaljena producenta Briana Grazer, čije holivudsko iskustvo i *Oscar* za *Genijalni um* ne ostavljaju mnogo prostora za eksperimentiranje kada su posrijedi ambiciozni projekti. Uostalom, Gewirtz je imao sreću doći do Grazer, a Grazer je Leeja, navodno, sreo posve slučajno u potrazi za redateljem. Njih su trojica dala sasvim solidnu konstrukciju filmu, dok se izbor glumačke postave pokazao ključnim maticama i vijcima tako osmišljena projekta.

Nova suradnja Denzela Washingtona i Spikea Leeja opravdan je potez, te Washington kao nepokolebljiv policijski detektiv Frazier umnogome drži ritam i postavljenu logiku priče. Clive Owen u ulozi pljačkaša Russella izvrstan mu je kontrapunkt i ključ navijanja za loše momke, dok jedino Jodie Foster, kao konzultantica koja za povećati honorar nastoji spasiti budućnost vlasnika banke, glumi lik koji postoji tek u obrisima. Naposljetku, u svemu tome nedostaje žestine na koju je Spike Lee navikao svoju publiku. Je li redatelj i ovaj put učinio pravu stvar? Krivu, u svakom slučaju, nije.

Boško Picula

ZAŠTITNI KOD

Firewall

SAD, 2006 — pr. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Beacon Communications LLC, Beacon Pictures, Thunder Road, Warner Bros. Pictures, Armyan Bernstein, Jonathan Shestack; izv.pr. Bruce Berman, Graham Burke, Jeff Clifford, Dana Goldberg, Charlie Lyons, Brent O'Connor — sc. Joe Forte; r. RICHARD LONCRRAINE; d.f. Marco Pontecorvo; mt. Jim Page — gl. Alexandre Desplat; sgf. Brian Morris; kgf. Shuna Harwood — ul. Harrison Ford, Paul Bettany, Virginia Madsen, Mary Lynn Rajsckub, Robert Patrick, Robert Forster, Alan Arkin, Carly Schroeder — 105 min — distr. Intercom-Issa

Jack Stanfield, muškarac u visokim srednjim godinama, šef je kompjuterskog osiguranja ugledne banke koja se nalazi pred spajanjem s većom kompanijom, što ga ne čini nimalo sretnim. Poslovni partner upoznata ga s mladim poslovnim čovjekom Billom Coxom, koji im obojici ponudi novi posao. Međutim, ubrzo se ispostavi da je Cox vođa opasne kriminalne skupine koja je zaposjela Stanfieldov dom i uzela za taoca njegovu suprugu i dvoje djece. Cox od Jacka traži da probije zaštitni sustav te da na njegov račun na Kajmanskim otocima prenese sto milijuna dolara. U suprotnom, ubit će mu obitelj.

U nas donedavno gotovo nepoznati britanski režiser i scenarist Richard Loncraine sredinom se devedesetih istaknuo osuvremenjenom adaptacijom Shakespeareva *Richarda III* s Ianom McKellenom u naslovnoj ulozi (film je bio nominiran za Oscara u kategorijama najbolje scenografije i kostimografije, u Berlinu je nagrađen Srebrnim medvjedom, *ex aequo*, za najbolju režiju, te je dobio Europsku filmsku nagradu za najboljeg glumca, kao i glumačku nominaciju za Zlatni globus), potom je nakon duljeg zatišja znatnu pozornost izazvao TV-filmom *Gathering Storm*, navodno najboljom filmskom biografijom Churchilla ikad snimljenom (na

slovnu ulogu tumačio je Albert Finney), a onda je u britansko-američkoj koprodukciji polučio simpatičnu romantičnu komediju *Wimbledon*, blago nadahnutu senzacionalnim wimbledonskim trijumfom Gorana Ivaniševića, s Paulom Bettanyjem i Kirsten Dunst u glavnim ulogama. Šezdesetogodišnji Englez s posljednja dva filma nije postao poznat samo hrvatskim filmofilima, nego je i Hollywood bacio oko na njega, preciznije Harrison Ford koji ga je angažirao za *remake* Loncraineova vlastita filma *Brimstone & Treacle* iz 1982, u kojem su glavne uloge tumačili Denholm Elliott i Sting. Daka-ko, protok vremena tražio je tematsko osuvremenjavanje, koje je iznađeno u obliku tekovina informatičke revolucije, a izmijenjen je i čitav niz drugih motiva. Holivudani su bazičnoj trilerskoj žanrovskoj okosnici dodali intenzivan akcijski sloj, a obiteljska disfunkcionalnost iz izvornika pretvorena je u ugrozu harmonične obitelji. Najzanimljivija motivska linija Fordova i Loncraineova filma jest pomalo nejasan odnos Jacka i njegove vjerne tajnice (utjelovljuje je Mary Lynn Rajsckub, poznata kao članica kompjuterskog tima obavještajne službe iz TV-serije 24), odnos koji se doima potencijalno podosta intrigantnim, no istovremeno i jako limitiranim, jer Harrison Ford nije mogao dozvoliti da bilo što ugrozi njegovu reputaciju sve-američkog obiteljskog junaka. Kritičari su Fordu prigovarali nekritičnost u odabiru uloge, jer da mu njegova dob onemogućuje uvjerljivo tumačenje lika koji se nalazi pred iznimno zahtjevnim fizičkim izazovima, međutim meni se čini da je Ford sa svoje 63 godine

uvjerljiviji kao akcijski junak nego kao ljubavni izbor dvostruko mlađe slatkice Caliste Flockahart u stvarnom životu (eto, fikcija je ponekad, a to možda i nije tako rijetko, plauzibilnija od života). Spomenuta Mary Lynn Rajsckub, vrlo zanimljiva glumica, jako je dobra u ulozi neuobičajene tajnice, Paul Bettany pouzdan kao »elegantno« psiho-patski kriminalac (zanimljivo je kako Bettany u zadnje vrijeme bira uloge zlikovaca, očito nimalo ne brinući da bi mu mogle ugroziti reputaciju »dobrog dečka« kojeg publika voli voljeti), dok je minutaža Virginije Madsen premala, jednako kao što je lik koji utjelovljuje prenezanimljiv da bi mogli shvatiti zašto je Harrisonu Fordu bilo toliko važno da baš nju angažira u ulozi svoje filmske supruge, osim ako mu se privatno ne dopada pa se u njezinom društvu želio ugodnije osjećati na snimanju. Uglavnom, *Zaštitni kod* rutinski je žanrovski proizvod koji se u poplavi suvremenih holivudskih trilera izdvaja pričom i likovima što ne vrijeda-ju gledateljsku inteligenciju, a plus mu je i vrlo korektna redateljsko-glumačka izvedba. Zsigurno se neće pamti-ti du-lje od sezone-dvije, međutim njegova konzumacija malo će kome biti iritan-tan doživljaj.

Damir Radić



GO WEST

Bosna i Hercegovina, 2005 — *pr.* Ahmed Imamović, Samir Smajić, Jozo Patljak, Rade Šerbedžija; *izv.pr.* — *sc.* Ahmed Imamović, Enver Puška; *r.* AHMED IMAMOVIĆ; *d.f.* Mustafa Mustafić; *mt.* Mirsad Tabaković, Andrija Zafranović — *gl.* Enes Zlatar; *sgf.; kgf.* Ljiljana Saković — *ul.* Mario Drmač, Tarik Filipović, Rade Šerbedžija, Mirjana Karanović, Haris Burina, Jeanne Moreau, Almedin Leleta, Almir Kurt — 95 min — *dist.* Blitz

U centru priče, smještene u Sarajevo početkom 90-ih, nalaze se Kenan i Milan. Jedan je Musliman. Drugi Srbin. Obojica homoseksualci. Sretno zaljubljeni. Sve dok se nad njihovim glavama ne nadvišu oblaci rata. Jedini je izlaz — bijeg na zapad.

Francuskog sineasta Jean-Pierrea Jeuneta vjerojatno i dan-danas prođu žmarci kad se sjeti dodjele Oscara 2002. godine. Iako je njegova bajkovi-ta fantazijska romansa *Amelie* uživala status sigurna favorita u kategoriji najboljeg stranog filma, Akademija je pozlaćeni kipić ipak tutnula u ruke Danisu Tanoviću, redatelju *Ničije zemlje*. Jeunet se, tako, doslovce našao na »ničijoj zemlji« razočaranja, a Tanović je debeli snop reflektora filmske javnosti napokon uperio prema — Bosni.

Ohrabrena ehom aktualne krilatice »J... zemlju koja Oscara nema«, dotad zamr-la bosanskohercegovačka kinematografija naglo je živnula, iznjedrila šačicu redatelja što su kvalitetnim filmovima počeli liječiti ožiljke rata. Dino Mustafić snimio je *Remake*. Srđan Vuletić *Ljeto u Zlatnoj dolini*. Pjer Žalica *Gori vatra*. Svi su, treba li reći, prošetali crvenim tepisima svjetskih smotri. U tom je periodu pažnju na sebe skrenuo i Ahmed Imamović, kratkim filmom *10 minuta*. Prilično ingeniozno koncipiranim. Rim: godina 1994. Nakon što je ispucao sve slike na foto-aparatu, mladi ja-

panski turist bezbrižno predaje film u obližnju radnju i čeka deset minuta da se isti razvije. Istodobno, u opsadnu Sarajevu bjesni bombardiranje. Neki klinac odlazi po vodu. Prolazi deset minuta. Film u Rimu je razvijen. Dječakovi roditelji smrtno stradali. Nakon što je Imamovićev kratki film osvojio europsku filmsku nagradu te bio prilično zapažen na njujorškom Tribeca Film Festivalu, postalo je posve jasno da je riječ o čovjeku na kojeg treba obratiti pažnju. Imamovićev prvi uradak dugoga metra, *Go West*, jedan od ona dva filma u kojima *milijunaš* Tarik Filipović glumi *pedera* (drugi je *Dobro uštimani mrtvaci* njegova prezimenjaka Benjamina Filipovića), izazvao je golemu pozornost. Zbog provokativne, originalne priče u fokusu koje se nalazi istospolna ljubav Muslimana Kenana i Srbina Milana zametena vjetrovima ne tako davnih ratnih grozota na širem teritoriju BiH.

Imamović je prošle godine prošao medijsko sito i rešetio hipokrizije. Najprije ga je šira konzervativna javnost pribila na križ srama (zaljubljeni homoseksualci, k tome i različite nacionalnosti!?). Pa ipak, kada se *Go West* prošloga ljeta zavrtio u kino-projektoru SFF-a, zabilježivši nezapamćen interes još od Bulažićeve *Bitke na Neretvi* i Kusturićina *Oca na službeni putu*, Imamović je postao heroj, a njegov film dirnuo srca svjetine koja ga je do jučer naslijepo obožavala mrziti.

S balkanskom kritikom, međutim, Imamović baš i nije bio te sreće. Štoviše, većina recenzenata s područja bivše Juge nemilosrdno je nabila njegov *Go West*, »*Planinu Brokeback* na bosanski način«, na srednjovjekovni kolac — prosječnosti. Obično pretjerivanje? Na žalost, ne.



Imamovićevu se filmu doista štošta toga može prigovoriti. Mane koje su u stopu pratile njegov prethodni uradak (predoslovnost, ideja superiornija realizaciji) još su uvijek tu. Likovi su crno-bijeli i slabo karakterizirani, podijeljeni na dobre i loše. Neosporno gledljiva cjelina prečesto gubi narativno žarište, pri čemu je na trenutke teško dokučiti je li redateljeva namjera bila snimiti romansu, ratni film, serdoleonevski (neo)western (bolje reći *eastern*), gay-melodramu ili komediju nadrealizma. Također, što posebno bode oči, Mario Drmač i Tarik Filipović (prvi dobar, drugi tek podnošljiv) nisu se pretjerano slomili u stvaranju opipljive kemije koja bi sugerirala tragičnost njihove ljubavi veće od života, a što je bezgrešno uspjelo paru Ledger-Gyllenhaal.

Imamović je moćan vizualist neupitna talenta, orkestrator balkanski mitskih prizora na tragu Kusturićina *Doma za vješanje* (briljantna scena pogreba, recimo), no čini se da je *Go West* bio ipak prevelik zalogaj za njega. Od ove »*Planine Brokeback* na bosanski način« ostao je samo »bosanski način«. Solidan, ali bosanski. Za proboj na *Zapad* Imamović će se morati još malo strpjeti.

Marko Njegić

KARULA

Srbija i Crna Gora, Hrvatska, Slovenija, Makedonija, Bosna i Hercegovina, 2005 — *pr.* Refresh Production, Sektor Film Skopje, Propeler Film, Yodi Movie Craftsman, Film and Music Entertainment Ltd., Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH, Vertigo, Ademir Kenović, Vladimir Anastasov, Danijel Hočevan, Zoran Cvijanović & Milko Josifov, Boris T. Matić, Mirko Galić, Mike Downey & Sam Taylor; *izv.pr.* Ismet Begtašević — *sc.* Rajko Grlić i Ante Tomić prema romanu Ante Tomića; *r.* RAJKO GRLIĆ; *d.f.* Slobodan Trninić; *mt.* Andrija Zafranović — *gl.* Sanja Ilić; *sgf.* Goran Joksimović, Kemal Hrustanović, Kiril Spaseski; *kgf.* Sabina Buždon — *ul.* Toni Gojanović, Sergej Trifunović, Emir Hadžihafizbegović, Verica Nedeska, Bogdan Diklić, Miodrag Fišeković, Franjo Dijak, Petar Arsovski — 95 min — *dist.* Blitz

U proljeće 1987. u malenoj karauli na jugoslavensko-albanskoj granici vojnici iščekuju kraj vojnog roka.

Najgore što se može dogoditi nekom sineastu jest da snimi film koji nitko neće vidjeti. To se dogodilo i Grličevoj *Josephine*. Ukazala se prije nekoliko godina na motovunskom Trgu kako bi joj se poklonio (lijevi) dio hrvatske političke svite (prvi redovi) i nekoliko stotinjaka gledatelja (ostali redovi). A potom je netragom nestala. Za njezinu europsku distribuciju očito nije bio nitko zainteresiran. Zato Grlić više nije mogao sebi dopustiti još jedan *flop*, pa je odlučio zaigrati na populističku kartu. Jer, da su njegovi vojnici radili ono što su u remek-djelu Claire Denis radili njezini legionari (šifra: *Beau travail*), Grličeva *Karaula* zasigurno ne bi tako ponosno naglašavala zavidni utržak na hrvatskom *box officeu*. Zato bi se njegov film mogao preimenovati u *Kako je počeo rat na mom jezeru*. Jer, prostor kasarne JNA u svojim posljednjim danima već je postao neka vrsta postju-

goslavenskog Gracelanda u koji hodočaste potencijalni spasitelji hrvatskoga filma. Poput Brešanove kasarne, tako i Grličeva karaula funkcionira kao izolirani univerzum, samo što otok zamjenjuje brdo s kojeg puca prekrasan pogled na Ohridsko jezero. Taj isti univerzum obavijen maglom pretvara se u neku vrstu čardaka ni na nebu ni na zemlji. No, premda je dobar dio kritičara naglasio kako Grlić nije odveć naklonjen bivšoj Jugoslaviji, čini mi se da to baš i nije tako. Ohridski zalasci sunca jako su idilični. Vojnici su jako *cool*. A autor naprosto obožava krupne planove s hranom, od mitskih »šampita« do raskošne ponude maslina na prepunoj ohridskoj tržnici i mirisna jela kojeg Siniši pripravlja pukovnikova žena, ne bi li naglasio da u tim »mračnim« vremenima baš i nije bilo sve tako loše.

Čak i karakterizacija likova ne ide dalje od nacionalnih stereotipa. Bosanac je simpatični naivčina (odlični Emir Hadžihafizbegović). Srbin je prefrigani lisac. Hrvat je veliki šarmer koji priča okicama. Albanac je raspjevan primitivac, koji za razliku od kultivirana Hrvata ne mari za Partibrejkerse. Hrvat će dići ruku na Hrvata tek kad zavidni Purger spočitne Dalmošu kako dobiva prečeste izlaske. Hrvat i Srbin vole se nekim latentnim homoerotskim zanosom kako to već nalažu kodeksi muškog prijateljstva, dok goli skaču u jezero, utrkuju se šumom, slušaju *walkman* naslonjeni leđima jedan na drugog i nose jedan drugog onako »kako su partizani nosili ranjenike«. A onaj Sinišin ljubomorni »Jebe ti ženu!« verbalno je bure baruta frustrirana i seksualno nesigurna momka, koje će opisanu idilu odnijeti k vragu u eksploziji nasilja, premda istinska prijetnja dopire s TV-ekrana kroz Miloševićev govor. Zato

će Grlić »zamrznuti« histerične kadrove tek kad se minutom šutnje i zaustavljanjem užurbanih prolaznika obilježava obljetnica Titove smrti. Jer, upravo su zbivanja na malim ekranima ta koja pričaju priču o raspadu bivše Jugoslavije. A ono što se zbiva ispred tih ekrana svedeno je na lukavo poigravanje s retorikom vojnoga humora koji nikoga odveć ne vrijeđa i koji mora biti dostatno vulgaran, jer je *mainstream*-publika to tražila, dok ju Grlić tjera u potragu za izgubljenim vremenom. Tamo gdje se senzualna Denis u suočavanju sa skrivenim tajnama vojničkog života doima poput inventivne koreografinje koja se služi jezikom performerera i tjelesnoga teatra, Grličev karikaturni odnos prema tijelu svodi se na loš armijski vic u kojem svaka gesta mora imati nekakvo seksualno značenje, od liječničkog pregleda (aluzije na felacio) do davanja injekcije (aluzije na analni snošaj).

I kao što to obično biva, Grlić se poput dobra dijela filmaša s ovih prostora najteže snalazi s filmskim završecima. Umjesto da je završio film u humorom tonu, što bi bilo mnogo bolnije i okrutnije od najkrvavijega pokolja, on odabire tragediju. Kao da ne znamo što se poslije dogodilo svim našim Sinišama, Safetima i Ljubama.

Dragan Rubeša



LOPOVI PRVE KLASSE

Hrvatska, 2005 — pr. ALKA FILM, Jozo Patljak — sc. Fadil Hadžić; r. FADIL HADŽIĆ; d.f. Miodrag Trajković; mt. Dubravko Glunjski — gl. Mate Matišić; sgf. Velimir Domitrović; kgf. Branka Tkalčec — ul. Goran Grgić, Emir Hadžihafisbegović, Bora Stjepanović, Franjo Dijak, Mladen Vulić, Ksenija Ugrina, Janko Rakoč, Marinko Prga — 91 min — distr. Blitz

Članovi putujuće kazališne trupe Kotač stižu u najsuvremeniju kaznionicu u zemlji kako bi ondje izveli predstavu Državni lopov. Smješten u atraktivno uređenu dvorcu, zatvor je zapravo pokusni program, čijim stanovnicima ništa ne nedostaje. No, glumci predvođeni producentom Elvisom Kupusovićem Zekom unesu neplaniranu živost među osoblje kazniionice i njihove štićenike od kojih su mnogi i bez slobode itekako utjecajni u društvu.

Uzrečica »neke države imaju mafiju, a neke mafije državu« samo na filmu može imati zabavnu interpretaciju. U zbilji nikada. Bard hrvatske kinematografije i poznati komediograf Fadil Hadžić odlučio je za svoj šesnaesti igrani film u karijeri izabrati upravo temu mafije koja drži državu u šaci. Pritom ga je nadahnula tranzicijska Srednja i Istočna Europa, a kako je i Hrvatska unutar nje, svaka je sličnost namjerna. Ipak, Hadžić nije izabrao izravne pogotke, nego je nastavio tamo gdje je najbolji. U okvirima društvene satire. Nakon što se prethodnom komedijom

Doktor ludosti vratio među aktivne autore dugometražnih igranih filmova nakon podulje stanke, ali uz krajnju suzdržanost i najblagonaklonijih kritičara, novi Hadžićev film nije očekivan kao redateljeva prijelomnica u ovom dijelu karijere. No, njegovi *Lopovi prve klase* sasvim su solidan rad s temom tranzicijskog »marifetluka«, a da su postavljeni kao kazališna predstava, mogli su čak biti i hit. Potencijala ne nedostaje, a ni autorovih ideja. Kad se sve to nađe na filmu, završni je rezultat drukčiji. Ne nužno i promašaj.

Film, naime, otpočetka razvija čudnu, ali nekako dosljednu atmosferu na granici zbilje i igre. Uostalom, priča prati jednu kazališnu truppu, pa je kombiniranje stvarnog i odglumljenog efektan paravan za ono što se želi reći. I za način na koji se to želi reći. Uvodna scena izlaska iz metropole izvrsno je snimljena i odmah treba istaknuti snimateljski rad direktora fotografije Miodraga Trajkovića, koji je filmu dao veoma moderan i poseban izgled. Nakon vizualno uspjeta prologa slijedi ponešto razvučena priča, koja bi mnogo bolje pristajala gabaritima televizijske drame. I minutažom i dinamikom. Ovakvo je višak minuta osnovni problem *Lopova prve klase*, u kojima se pri usporevanju ritma i zbivanja na ekranu zapravo ništa ključno ne događa. Življi dijelovi filma s dijaloškim bravurama, s druge strane, iznimno su zabavni, a osobito parabola o najsuvremenijoj mogućoj kaznionici, koja je u odnosu na život u slobodi prvorazredna nagrada, a ne kazna. Hadžić je osim režije napisao i scenarij, što mu je omogućilo da ima potpuni nadzor nad razvojem priče i njezinim odvojcima, te su u tom smislu *Lopovi prve klase* dobro zaokružena cjelina. Ta cjelina, doduše, povremeno trpi

zbog nesuglasja između moderne slike i staromodna dociranja, poglavito pri raspletu, ali se i to može pripisati specifičnom šarmu filma. Najvažnije je da je Hadžić lucidno provukao tezu o relativnosti zločina i kazne te o krhkosti postkomunističkih društava, koja su redom gubila iluzije, ideološke i moralne oslonce, a dobivala doslovce lopove prve, druge i treće klase. Zajedno u paketu s političarima ili bez njih.

Povoljne ocjene zaslužuju i glumci koje je Hadžić izabrao. U prvom redu izvrsni Emir Hadžihafisbegović kao producent putujuće kazališne skupine čiji nastup baštini ono najbolje od bosansko-hercegovačke škole komedije. Istodobno smiješno tužan i tužno smiješan, Hadžihafisbegović čvrsto povezuje ostale likove u priči i u biti je glas naroda u zapletu. Iskren kad treba, neiskren odmah u sljedećem trenutku, a zapravo igračka sudbine na koju u odnosu na lopove prve i osobito nulte klase ne može utjecati. Članove njegove trupe tumače Goran Grgić, Franjo Dijak i Mladen Vulić, koji su se posebiце istaknuli u »priči u priči«, odnosno pri izvedbi *Državnog lopova* pred »uglednom« publikom u zatvoru. Unutar nje briljira Boro Stjepanović, koji je podsjetio na neke od svojih ponajboljih nastupa u prijašnjim izlascima ispred kamere. Nije se lako brinuti za lopove oko sebe. Završetak je uvijek tragičan. Bez obzira ostane li se na slobodi ili završi u sanatoriju.

Ukratko, novi je film Fadila Hadžića gorkoslatka priča o našoj svakodnevnici, koja nudi dobro pogođenu metaforiku i isto takve glumačke izvedbe. Pitanje je samo da li je dugometražni igrani film najbolji medij za takvo što. Alternativa se nudi sama po sebi.

Boško Picula



LEDENO DOBA 2: ZATOPLJENJE

Ice Age: The Meltdown



SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. 20th Century Fox, Blue Sky Studios, Fox Animation Studios, Lori Forte — sc. Gerry Swallow, Peter Gaulke, Jim Hecht; r. CARLOS SALDANHA — gl. John Powell; sgf. Thomas Cardone — glasovi Ray Romano, John Leguizamo, Denis Leary, Seann William Scott, Josh Peck, Queen Latifah, Jay Leno, Chris Wedge — 91 min — distr. Continental

Nakon što su se sprijateljili vraćajući izgubljeno dijete u okrilje njegova plemena, tri prapovijesne životinje, mamut Manny, lenjivac Sid i sabljozubi tigar Diego provode mirne dane u svom novom staništu. No, nagle klimatske promjene navijeste zatopljenje zbog kojeg će njihova dolina biti poplavljena. Tri prijatelja stoga organiziraju odlazak svih životinja prema spasonosnoj uzvisini upoznajući na putu dražesnu mamuticu Elu i njezina dva neobična brata.

Može li se film *Ledeni doba 2: Zatopljenje* preporučiti djeci kao prilog učenju geološke prošlosti? Teško. Ovdje glacijali traju tek nekoliko godina, klimatske su promjene brže nego li izmjena kadrova, a velike seobe životinja protivne svim zakonitostima biologije. Nema veze. Film nije ni osmišljen u edukacijske, nego u zabavne svrhe. Usto, autori su imali poprilično tešku zadaću nadmašiti sjajni izvornik iz 2002, koji je i pričom, i animacijom, i ozračjem odskočio od uobičajene logike stvaranja dugometražnih animiranih filmova u američkim studijima. Tvrtka Blue Sky Studios u međuvremenu je postala itekako respektabilno ime u ovoj sve zahtjevnijoj filmskoj branši, te je novi nastavak zgoda i nezgoda stanovnika Zemlje za kvartarnoga ledenog doba dobio status najvećega hita i prije prve kušnje na svjetskim kinoblajnama.

Jesu li autori filma uspjeli? Što se tiče potvrđivanja potencijala hita, bez ikakve sumnje. Film je nanovo privukao dječju i odraslu publiku, čak u većem broju nego izvorna priča. Razlog je tomu svakako izvrsna percepcija prvoga *Ledenog doba*, ali i nastojanje producenatske ekipe da drugi dio bude znatno zabavniji i lepršaviji. *Ledeni doba 2: Zatopljenje* velika je šarena slikovnica u kojoj ne nedostaje ni akcije, ni humora, ni sentimentalnosti, te je razvidno da je Blue Sky Studios usavršio dobitnu formulu za nastup u kinima. Na žalost, film u umjetničkom, ne komercijalnom smislu, kaska za uratkom redatelja Chrisa Wedgea otprije četiri godine. Zaplet je pojednostavljen, likovi nisu tako slojeviti kao u početku, a umjesto seroznijih trenutaka poput izvrsne scene stradanja Mannyjeve obitelji iz prvog dijela, ovogodišnji je film otklizao prema animiranom slapsticku čak i u prizorima kada to nije bilo potrebno. Ova su dva filma jednostavno drukčija. Minimalistička slika i iznijansirana konotativnost inicijalnoga *Ledenog doba* zaogrnila se u koloristički plašt prepun gegova, pa ne čudi uspjeh među ciljanim gledateljima. Iako je Wedgeov uradak neprieporno bolji od filma njegova suradnika Carlosa Saldanhe, *Ledeni doba 2: Zatopljenje* samo za sebe zabavan je i dinamičan naslov u kojem su vješto iskorišteni motivi i likovi iz izvornika. Uostalom, ovdje je sve manje leda, pa ne čudi da su autori filma umnogome zatopili priču i karaktere.

Redatelj Saldanha radio je i na prethodnom filmu, da bi se ovdje sam prihvatio režije. Između dva »ledena« dugometražna animirana filma američki je filmaš brazilskoga podrijetla nominiran za *Oscara* za kratkometražni animirani

film *Scratova nepoznata pustolovina*. Time je postalo jasno koji se lik iz *Ledenog doba* najviše svidio publici. To je šutljiva prapovijesna vjeverica Scrat, koja cijeli film, i onaj iz 2002. i ovaj iz 2006, lovi žir, ali ga nikako ne uspijeva otrgnuti od neumoljive sudbine. Saldanha je pritom Scratu dao mnogo više prostora nego u prvom filmu, pa novi film *de facto* ima dvije ravnopravne narativne linije, koje se spoje u doista urnebesnom epilogu. Druga linija prati dobro poznate junake mamuta Mannyja, lenjivca Sida i sabljozuboga tigra Diega, koji u starozavjetnom stilu (paralela s Noinom arkom više je nego očita) predvode stanovnike svoje doline kojima zaprijeti katastrofalna poplava zbog globalnog zatopljenja (tu je pak usporedba s aktualnim klimatskim zbivanjima).

Zapletu se nema što dodati ili oduzeti. Osim činjenice da je zbog nedostatka pravoga konflikta kakav je postojao u izvorniku trebalo uvesti nove likove. S jedne je strane to mamutica Ela kao Mannyjeva potencijalna družica, a s druge dva strašna podvodna čudovišta, čija pojava unosi u priču prijeko potrebnu napetost. Sama je Ela veoma dobro osmišljen lik, a baš kao i Mannyjeva tužna obiteljska priča, i njezino je prisjećanje na tragediju u djetinjstvu s maestralno izvedenom vizualizacijom najdojmljiviji trenutak filma. Uz usavršenu računalnu animaciju, u kojoj sada svaka dlaka leprša na povjetarcu, *Ledeni doba 2: Zatopljenje* plijeni i glasovima glumaca. Amerikance Raya Romana, Johna Leguizama i Denisa Learyja u hrvatskoj su verziji uspješno zamijenili Ljubomir Kerekeš, Edo Maajka i Tarik Filipović. Nek' čuvaju glasove. Novo *Ledeni doba* stiže prije no što mislimo.

Boško Picula

BAMBI 2



SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. DisneyToon Studios, Jim Ballantine — sc. Alicia Kirk, Brian Pimental; r. BRIAN PIMENTAL; mt. Jeremy Milton, Mark Solomon — gl. Bruce Broughton; sgf. Carol Kieffer Police — glasovi Patrick Stewart, Alexander Gould, Brendon Baerg, Carolyn Hennesy, Nicky Jones, Anthony Ghannam, Andrea Bowen, Keith Ferguson — 72 min — distr. Continental

Nakon što mu je u lovu poginula majka, lane Bambi teško se snalazi bez njezine ljubavi. Međutim, ni njegov otac Veliki Princ šume ne misli dugo biti uz sina i traži košutu koja bi se mogla brinuti o njemu. No, Bambijev otac ipak poslušava savjet mudre sove i odlučuje preuzeti roditeljske dužnosti. Malo-pomalo, Bambi i njegov tata postanu bliski, a koliko će dražesnu lanetu značiti očeva skrb, pokazat će uzbudljivi događaji u šumi kada Bambija okruže strašni lovački psi.

Kao i u svijetu igranofilmskih hitova, tako i u slučaju animiranih uspješnica, producenti rado posežu za nastavcima. U tome tvrtka Walt Disney drži primat. Posljednjih su desetak godina Disneyjevi baštinci nastavili što god se nastaviti dalo. Pritom se mogu razlučiti nastavci filmova koji su označili ponovni zamah tvrtke nakon krize 1970-ih i 1980-ih, te nastavci klasičnih naslova, koji su i zaslužni za njezin ugled. Među prvim su *Aladin*, *Kralj lavova* i *Tarzan*, odnosno nove pustolovine junaka izvornih radova, a među drugima nastavci *evergreena* poput *Pepeljuge*, *Dame i skitnice* i *Knjige o džungli*. Te je ove godine upotpunilo posezanje za remek-djelom *Bambi* iz 1942. koje se i dan-danas smatra jednim od najboljih crtanih filmova svih vremena ili, kako je to slikovito opisao Steven Spielberg, najljepšim plačljivim filmom u povijesti. Dovoljno je sjetiti se tužne njuškice naslovnoga junaka nakon tragične smr-

ti njegove majke stradale u lovu, pa da se stisnu i srce i grlo. Na to su, kalkulantki ili ne, računali Disneyjevi novovjekovni nastavljači, pa *Bambi 2* kreće od točke u kojoj je u originalnom filmu došlo do erupcije emocija. To je prva dobra odluka u realizaciji filma.

Naime, *Bambi 2*, unatoč dijelu disonantnih tonova, zaslužuje relativno visoku prolaznu ocjenu. Iako treba istaknuti da je izvornoga *Bambija* bilo nemoguće dostići, a kamoli nadmašiti, drugi je dio priče o najpoznatijem lanetu na svijetu atraktivno snimljen i ispričan film koji u tom smislu solidno dopunjuje prvi naslov. U odnosu na ostale nastavke snimljene pod patronatom tvrtke Walt Disney, *Bambi 2* nije tipično kronološko protezanje priče, nego njezina nadopuna u dijelu koji u filmu iz 1942. nije zahvaćen. Tako je *Bambi 2* narativni umetak, a ne produžetak. Podsjetimo, prethodnik je nastao prema bestseleru austrijskoga pisca Felixa Saltena, čiji je tekst kao stvoren za animiranu ekranizaciju: čarobna priroda, neodoljive životinje, neizmjerena snaga roditeljstva, suočavanje i s najtežim tragedijama. Sve je to zahvaljujući svojim kontrastima doprinijelo da se i Saltenov literarni predložak i njegov animirani ekvivalent urežu u kolektivno sjećanje niza naraštaja mališana. Prvi je film pritom spajao melankolično i dramatično ozračje, dok su animatori na najbajkovitiji mogući način orisali šumske pejzaže i njihove stanovnike uz neizbježnu srceparajuću glazbenu kulisu.

No, to je napravljeno uz mnogo ukusa, pa su autori *Bambija 2* imali tešku zadaću. Odlučili su se na dinamiziranje radnje i na portretiranje svoga junaka u svojevrsnoj pretpubertetskoj fazi, što je druga dobra odluka pri realizaciji. Tako film prati Bambijevo odrastanje

nakon majčine tragedije i upoznavanja njegova oca, stasita, ali posve distancirana Velikog Princa šume. U središtu je tako odnos sina i oca, što je redatelju Brianu Pimentalu i scenaristici Aliciji Kirk dalo mogućnost pogleda na drukčiji tip roditeljske skrbi. Ne više neupitne i razumljive same po sebi kao u prvom dijelu, već ljubavi koja apriori postoji, ali koja se tek mora pokazati i dokazati. Na taj način malom Bambiju otac stiže u najpresudnijem trenutku, ne samo u tuzi nakon izgubljene majke nego i u ključnom razdoblju odrastanja, kada mu je nužan muški roditelj. Iako životinje ovdje nisu antropomorfizirane, njihovi karakteri, a osobito odnosi, jesu, pa ne čudi da se djeca tako lako poistovjećuju s glavnim likovima u filmu.

Uz tu idejnu okosnicu, film pršti i dobronamjernim humorom i uspelim akcijskim prizorima, što je prigoda da se analizira koncept rada na dugometražnim animiranim filmovima iz ere Wлта Disneyja i vremena njegovih sadašnjih nastavljača. Premda u konkretnom slučaju razlike nisu radikalne, više frenetičnije akcije i prvoloptaške zabave recept je koji se nije mogao izbjeći početkom 21. stoljeća. Srećom, i ovdje je prevagnuo dobar ukus, pa nema govora o vulgarizaciji animacije kao u nekim drugim aktualnim naslovima nastalima u okrilju tvrtke Walt Disney. Napokon, pohvale zaslužuje i sinkronizacija na hrvatski jezik s Davidom Jakovljevićem kao Bambijem, jedna od funkcionalnijih u posljednje vrijeme te je *Bambi 2* film koji u budućem DVD-izdanju treba nasloniti uz izvorni hit.

Boško Picula

LEDENA ŽETVA

The Ice Harvest

SAD, 2005 — pr. Focus Features, Bona Fide Productions, Albert Berger, Ron Yerxa; izv.pr. Richard Russo, Glenn Williamson — sc. Richard Russo, Robert Benton prema romanu Scotta Phillipsa; r. HAROLD RAMIS; d.f. Alar Kivilo; mt. Lee Percy — gl. David Kitay; sgf. Patrizia von Brandenstein; kgf. Su-



Ledena žetva

san Kaufmann — ul. John Cusack, Billy Bob Thornton, Connie Nielsen, Lara Phillips, Bill Noble, Randy Quaid, Oliver Platt, Brad Smith — 88 min — distr. Discovery

Nakon što su ukrali dva milijuna dolara od lokalnog mafijaša, mafijaški odvjetnik Charlie i njegov kompanjon Vic ni ne pokušavaju pobjeći. No mafijaš šalje ubojicu da ih sredi.

DOKAZ

Proof

SAD, 2005 — pr. Hart-Sharp Entertainment, Endgame Entertainment, Miramax Films, Robert Kessel, Alison Owen; izv.pr. Julie Goldstein, James D. Stern, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. David Auburn, Rebecca Miller; r. JOHN MADDEN; d.f. Alwin Küchler; mt. Mick Audsley — gl. Stephen Warbeck; sgf. Alice Normington; kgf. Jill Taylor — ul. Gwyneth Paltrow, Anthony Hopkins, Jake Gyllenhaal, Danny McCarthy, Hope Davis, Tobiasz Daszki-



Dokaz

ewicz, Gary Houston, Anne Wittman — 99 min — distr. UCD

Mlada matematičarka Catherine, kćer preminulog genijalnog matematičara Roberta Llewelyna, strahuje nije li od oca naslijedila i duševnu bolest.

CASANOVA

SAD, 2005 — pr. Gondola Pictures Ltd., Touchstone Pictures, The Mark Gordon Company, Leslie Holleran; izv.pr. Su Armstrong, Gary Levinsohn, Adam Merims — sc. Jeffrey Hatcher, Kimberly Simi, Michael Cristofer; r. LASSE HALLSTRÖM; d.f. Oliver Stapleton; mt. Andrew Mondschein — gl. Alexandre Desplat; sgf. David Gropman; kgf. Jenny Beavan — ul. Heath Ledger, Sienna Miller, Jeremy



Casanova

Irons, Oliver Platt, Lena Olin, Omid Djalili, Stephen Greif, Ken Stott — 108 min — distr. Continental
U Veneciji 1753. g. pratimo zavodnika Casanovu i način na koji ga je ozloglašeni razvratnički život doveo do mete inkvizicije.

TKO JE SMJESTIO CRVENKAPICI?

Hoodwinked

SAD, 2005 — ANIMIRANI — pr. Blue Yonder Films, Kanbar Entertainment, Maurice Kanbar, David Lovegren, Sue Bea Montgomery, Preston Stutzman — sc. Cory Edwards, Todd Edwards, Tony Leech; r. CORY EDWARDS, TODD EDWARDS, TONY LEECH; mt. Tony Leech — gl. John Mark Painter, Kristin Wilkinson; glasovi Anne Hathaway, Glenn Close, Jim Belushi, Patrick Warburton, Anthony Anderson, David Ogden Stiers, Chazz Palminteri, Andy Dick — 80 min — distr. Blitz

Šumska policija, predvođena medvjedom, radi uvidaj u Bakinoj kući jer nepoznati lopov krađe kulinarske recepte.



Tko je smjestio Crvenkapici?

ZATHURA: SVEMIRSKA AVANTURA

Zathura: A Space Adventure

SAD, 2005 — pr. Columbia Pictures Corporation, Radar Films, Teitler Film, Michael De Luca, Scott Kroopf; izv.pr. Louis D'Esposito, Ted Field — sc. David Koepp, John Kamps prema knjizi Chrisa Van Allsburga; r. JON FAVREAU; d.f. Guillermo Navarro; mt. Dan LeENTAL — gl. John Debney; sgf. J. Michael Riva; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Jonah Bobo, Josh Hutcherson, Dax Shepard, Kristen Stewart, Tim Robbins, Frank Oz, John Alexander, Derek Mears — 105 min — distr. Continental

Dva dječaka u podrumu stare kuće nađu prastaru igru Zathura koja, kada se pokrene, igrače odvodi u svijet opasnih svemirskih avantura.

LASSIE

Francuska, Velika Britanija, SAD, Irska, 2005 — pr. Davis-Films, Elemental Films, Firstsight Films, Francesca Barra, Ed Guiney, Charles Sturridge;



Lassie

izv.pr. Steve Christian, Eric Ellenbogen, Louise Godesill, Ralph Kamp, Andrew Lowe, Doug Schwalbe — sc. Charles Sturridge prema romanu Erica Knighta; r. CHARLES STURRIDGE; d.f. Howard Atherton; mt. Peter Coulson, Adam Green — gl. Adrian Johnston; sgf. John Paul Kelly; kgf. Charlotte Walter — ul. Robert Carr, Peter Dinklage, Ken Drury, Gregor Fisher, Edward Fox, Robert Hardy, Celyn Jones, Kelly Macdonald — 100 min — distr. Blitz

Tridesetih godina u Yorkshiru živi mala siromašna rudarska obitelj s dječakom Joeom koji obožava svoju kujicu Lassie. No ona se sviđa i bogatoj djevojčici za koju je njen djed spreman učiniti baš sve.

HOSTEL

SAD, 2005 — pr. Hostel LLC, International Production Company, Next Entertainment, Raw Nerve, Chris Briggs, Mike Fleiss, Eli Roth; izv.pr. Scott Spiegel, Quentin Tarantino, Boaz Yakin — sc. Eli Roth; r. ELI ROTH; d.f. Milan Chadima; mt. George Folsey Jr. — gl. Nathan Barr; sgf. Franco-Giacomo Carbone; kgf. Franco-Giacomo Carbone — ul. Jay Hernandez, Derek Richardson, Eythor Gudjonsson, Barbara Nedeljakova, Jan Vlasák, Jana Kaderabkova, Jennifer Lim, Keiko Seiko — 95 min — distr. Continental

Dvojicu američkih studenata, Paxtona i Josha, potraga za avanturom odvodi na Stari kontinent, gdje pronalaze istomišljenika u Islandaninu Oliju. U malom slovačkoj gradiću nailaze na hostel — zapravo samo paravan za nezamislivi užas kojeg će ubrzo iskusiti na vlastitoj koži.

USKRŠNJA ŠALA

The Easter Egg Adventure

SAD, 2005 — ANIMIRANI — pr. Funline Animation, Cindy Bressler, Fran Drucker; izv.pr. Robert Lucey, Jerry Solomon, John Michael Williams — sc. John Michael Williams; r. JOHN MICHAEL WILLIAMS; mt. Tonya Smay — gl. John Califra, Natalie Cole — glasovi Brooke Shields, James Woods, Joe Pantoliano, Sandra Bernhard, Nancy Kerrigan, Eli Wallach, John Michael Williams, Gary Littman — 115 min — distr. Discovery

Gradić Jajograd naći će se na udaru zločestih jajokradica. Stanovnici Jajograda to ne žele trpjeti.



Hostel

PSST... NIKOME NI RIJEČI

Keeping Mum

Velika Britanija, 2005 — pr. Azure Films, Isle of Man Film Commission, Tusk Productions, Julia Palau, Matthew Payne; izv.pr. Steve Christian, Bertil Ohlsson, Marc Samuelson, Anne Sheehan, Nigel Woolf — sc. Richard Russo, Niall Johnson; r. NIALL JOHNSON; d.f. Gavin Finney; mt. Jonathan Sales, Robin Sales — gl. Dickon Hinchliffe; sgf. Crispian Sallis;



Psst... nikome ni riječi

kgf. Victoria Russell — ul. Rowan Atkinson, Kristin Scott Thomas, Maggie Smith, Patrick Swayze, Emilia Fox, Liz Smith, Tamsin Egerton, James Booth — 103 min — distr. Blitz

Vikar u engleskoj provinciji živi sa suprugom, sinom i kćeri, no i vrlo intrigantnom sluškinjom — serijskom ubojicom.

MLAĐE JE SLAĐE

Prime

SAD, 2005 — pr. Prime Film Productions LLC, Stratus Film Co., Team Todd, Stratus Films, Universal

Pictures, Younger Than You; izv.pr. Mark Gordon, Bob Yari — sc. Ben Younger; r. BEN YOUNGER; d.f. William Rexer; mt. Kristina Boden — gl. Ryan Shore; sgf. Mark Ricker; kgf. Melissa Toth — ul. Meryl Streep, Uma Thurman, Bryan Greenberg, Jon Abrahams, Adriana Basi, Zak Orth, Annie Parisse, Aubrey Dollar — 105 min — distr. Discovery

Poslovna mlada žena Rafi nakon razvoda treba psihijatricu. No kad ta psihijatrica uskoro sazna da je Rafi započela ozbiljnu vezu s mladim slikarem koji je psihijatričin sin, njenom šoku nema kraja.

KOD KUĆE JE NAJLJEPŠE

Failure to Launch

SAD, 2006 — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Scott Aversano; izv.pr. Ronald M. Bozman — sc. Tom J. Astle, Matt Ember; r. TOM DEY; d.f. Claudio Miranda; mt. Steven Rosenblum — gl. Rolfe Kent; sgf. Jeremy Conway; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Matthew McConaughey, Sarah Jessica Parker, Zooey Deschanel, Justin Bartha, Bradley Cooper, Terry Bradshaw, Kathy Bates, Tyrell Jackson Williams — 97 min — distr. Blitz

Tripp je na pragu četrdesete i još uvijek živi s roditeljima. Nakon što upozna lijepu Paulu, konačno se poželji osamostaliti. No Paula je zapravo plaćena da ga zavede.

ŠUŠKA SE, ŠUŠKA

Rumor Has It...

SAD, 2005 — pr. Warner Bros., Section Eight Ltd., Spring Creek Productions, Village Roadshow Pictures, Ben Cosgrove, Paula Weinstein; izv.pr. Len Amato, Bruce Rand Berman, George Clooney, Jennifer Fox, Robert Kirby, Michael I. Rachmil, Steven Soderbergh — sc. T.M. Griffin; r. ROB REINER; d.f. Peter Deming; mt. Robert Leighton — gl. Marc Shaiman; sgf. Thomas E. Sanders; kgf. Kym Barrett — ul. Jennifer Aniston, Kevin Costner, Shirley MacLaine, Mark Ruffalo, Richard Jenkins, Christopher McDonald, Steve Sandvoss, Mena Suvari — 96 min — distr. Intercom-Issa

Njujorška novinarka sazna da su popularni knjiga i film Diplomac utemeljeni na događajima koji su se na početku 1960-ih zbili upravo u njejoj obitelji.

UNDERWORLD 2

Underworld: Evolution

SAD, 2006 — pr. Lakeshore Entertainment, Screen Gems Inc., Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Richard Wright; izv.pr. David Coatsworth, Danny McBride, James McQuaide, Skip Williamson — sc. Danny McBride, Len Wiseman; r. LEN WISEMAN; d.f. Si-



Underworld 2

mon Duggan; mt. Nicolas De Toth — gl. Marco Beltrami; sgf. Patrick Tatopoulos; kgf. Wendy Partridge — ul. Kate Beckinsale, Scott Speedman, Tony Curran, Shane Brolly, Sir Derek Jacobi, Bill Nighy, Steven Mackintosh, Zita Görög — 102 min — distr. Blitz

Vampirica Selene nastavlja se boriti kako bi otkrila tajne dvaju stoljećima zaraćenih klanova — vampira i vukodlaka.

POPUT ANĐELA

Angel-A

Francuska, 2005 — pr. Europa Corp., Luc Besson — sc. Luc Besson; r. LUC BESSON; d.f. Thierry Arbogast; mt. Frédéric Thoraval — gl. Anja Garbarek; sgf. Jacques Bufnoir; kgf. Martine Rapin — ul. Jamel Debbouze, Rie Rasmussen, Gilbert Melki,



Poput anđela

Serge Riaboukine, Akim Chir, Eric Balliet, Loïc Pora, Venus Boone — 90 min — distr. Blitz

Anđeo silazi na zemlju kako bi izveo na pravi put naizgled lošeg no zapravo čovjeka divne duše.

ÆON FLUX

SAD, 2005 — pr. MTV Productions, Lakeshore Entertainment, Valhalla Motion Pictures, Colossal Pictures, MTV Films, Paramount Pictures, David Gale, Gregory Goodman, Gale Anne Hurd, Gary Lucchesi; izv.pr. Tom Rosenberg, Van Toffler — sc. Phil Hay, Matt Manfredi; r. KARYN KUSAMA; d.f. Stuart Dryburgh; mt. Jeff Gulllo, Peter Honess, Plummy Tucker — gl. Graeme Revell; sgf. Andrew McAlpine; kgf. Beatrix Aruna Pasztor — ul. Charlize Theron, Marton Csokas, Jonny Lee Miller, Sophie Okonedo, Frances McDormand, Pete Postlethwaite, Amelia Warner, Caroline Chikezie — 93 min — distr. Blitz

U budućnosti na Zemlji, opustošenoj razornim virusom, ubojica Aeon Flux nade se na tragu rješenja dobro skrivane tajne.

ANNAPOLIS

SAD, 2006 — pr. Mother B Productions, Touchstone Pictures, Damien Saccani, Mark Vahradian; izv.pr. Steve Nicolaides — sc. Dave Collard; r. JUSTIN LIN; d.f. Phil Abraham; mt. Fred Raskin — gl. Brian Tyler; sgf. Patti Podesta; kgf. Gloria Gresham — ul. James Franco, Donnie Wahlberg, Jordana Brewster, McCaleb Burnett, Chi McBride, Wilmer Calderon, Jimmy Yi Fu Li, Macka Foley — 108 min

Mladić upisuje prestižnu mornaričku akademiju u Annapolisu. Tamo doživljava romasus s instruktoricom.

PINK PANTHER

The Pink Panther

SAD, 2006 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Robert Simonds Productions, International Production Company, The Montecito Picture Company; izv.pr. Ira Shuman, Tracey Trench — sc. Len Blum, Steve Martin; r. SHAWN LEVY; d.f. Jonathan Brown; mt. George Folsey Jr., Brad E. Wilhite — gl. Christopher Beck; sgf. Lilly Kilvert; kgf. Joseph G. Aulisi — ul. Steve Martin, Kevin Kline, Beyoncé Knowles, Jean Reno, Emily Mortimer, Henry Czerny, Kristin Chenoweth, Roger Rees — 93 min — distr. Continental

Clouseau je sitni policajac kojega u Pariz dovodi šef francuske policije Dreyfus jer ga želi iskoristiti u medijski popraćenu sluč-

ju ubojstva trenera francuske nogometne reprezentacije.

IZA KULISA

Backstage

Francuska, 2005 — pr. CMW Films, Haut et Court, arte France Cinéma, Caroline Benjo, Carole Scotta — sc. Emmanuelle Bercot, Jérôme Tonnerre; r. EM-MANUELLE BERCOT; d.f. Agnès Godard; mt. Julien Leloup — gl. Laurent Marimbert; sgf. Éric Barboza; kgf. Jean Marc Mirete — ul. Emmanuelle Seigner, Isild Le Besco, Noémie Lvovsky, Valéry Zeito-un, Samuel Benchetrit, Edith Le Merdy, Jean-Paul Walle Wa Wana, Mar Sadupe — 115 min — distr. UCD

Groupie djevojka opsjednuta je svojom idol-pjevačicom. Uskoro će se njihovi životi ispreplesti.



Iza kulisa

SIROVE STRASTI 2

Basic Instinct 2

Njemačka, Španjolska, Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. C-2 Pictures, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, Intermedia Films, Kanzaman S.A., Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Moritz Borman, Mario Kassar, Joel B. Michaels, Andrew G. Vajna; izv.pr. Mark Albela, Denise O'Dell, Volker Schauz — sc. Leora Barish, Henry Bean; r. MICHAEL CATON-JONES; d.f. Gyula Pados; mt. Istvan Kiraly, John Scott — gl. John Murphy; sgf. Norman Garwood; kgf. Beatrix Aruna Pasztor — ul. Sharon Stone, David Morrissey, Charlotte Rampling, David Thewlis, Hugh Dancy, Stan Collamore, Neil Maskell, Jan Chappell — 114 min — distr. VTI

Književnica Catherine Tramell još je jednom u sukobu sa zakonom i Scotland Yard šalje psihijatra Michaela Glassa da je procijeni. No on postaje posve opčinjen njome.

STAZE SLAVE

Glory Road

SAD, 2006 — pr. Glory Road Productions LLC, Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Pictures; izv.pr. Andy Given, Chad Oman, Mike Stenson — sc. Christopher Cleveland, Bettina Gilois; r. JAMES GARTNER; d.f. Jeffrey L. Kimball, John Toon; mt. Jason Hellmann, John Wright — gl. Trevor Rabin; sgf. Geoffrey Kirkland; kgf. Alix Friedberg — ul. Josh Lucas, James Aaron, Mark Adam, Tatyana Ali, Gary Anderson, Gary G. Baylor, Kimberly Begon, Douglas E. Barden — 106 min — distr. Continental

U sezoni 1965/66, košarkaška momčad sa sveučilišta Texas Western u El Pasu tijekom prvenstva nacionalne sveučilišne košarkaške lige nanizala je 27 pobjeda te u finalu pobijedila favorite, dotadašnje više-struke osvajače prvenstva.

VITEZOVI NEBA

Les Chevaliers du ciel

Francuska, 2005 — pr. Mandarin Films, Outsider Productions, Canal+, M6 Films, Eric Altmeyer, Nicolas Altmeyer — sc. Gilles Malençon prema stripu Jean-Michel Charliera i Alberta Uderza; r. GÉRARD PIRÈS; d.f. Pascal Lebègue — gl. Chris Corner; sgf. Jean-Pierre Fouillet; kgf. Françoise Bourrec — ul. Benoît Magimel, Clovis Cornillac, Géraldine Pailhas, Philippe Torreton, Rey Reyes, Alice Taglioni, Jean-Baptiste Puech, Christophe Reymond — 102 min — distr. Blitz

Na aeronautičkoj izložbi za vrijeme poznatog leta nestaje najnoviji model francuskog lovca, Miragea 2000. Dva iskusna pilota poslana su da ga nađu.

KAD STRANAC NAZOVE

When a Stranger Calls

SAD, 2006 — pr. Screen Gems Inc., Davis Entertainment, Wyck Godfrey, Ken Lemberger; izv.pr. Paddy Cullen — sc. Jake Wade Wall prema scenariju Stevea Fekea i Freda Waltona iz 1979.; r. SIMON WEST; d.f. Peter Menzies Jr.; mt. Jeff Betancourt — gl. James Dooley; sgf. Jon Gary Steele; kgf. Marie-Sylvie Deveau — ul. Camilla Belle, Tommy Flanagan, Katie Cassidy, Tessa Thompson, Brian Geraghty, Clark Gregg, Derek de Lint, Kate Jennings Grant — 87 min — distr. Continental

Naizgled bezbrižni posao dadilje za srednjoškolkicu Jill pretvara se u pravu noćnu moru nakon što joj na mobitel počnu stizati čudni pozivi.

SLAGALICA STRAVE 2

Saw II

SAD, 2005 — pr. Twisted Pictures, Mark Burg, Gregg Hoffman; izv.pr. Peter Block, Jason Constantine, Stacey Testro, James Wan, Leigh Whannell — sc. Leigh Whannell, Darren Lynn Bousman; r. DARREN LYNN BOUSMAN; d.f. David A. Armstrong; mt. Kevin Greutert — gl. Charlie Clouser; sgf. David Hackl; kgf. Alex Kavanagh — ul. Tobin Bell, Shawnee Smith, Donnie Wahlberg, Erik Knudsen, Glenn Plummer, Emmanuelle Vaugier, Beverley Mitchell, Tim Burd — 93 min — distr. Discovery

Monstruozni ubojica Jigsaw smišlja kako što kreativnije ubiti što više ljudi. Smješta ih u skrivenu prostoriju iz koje mogu izaći samo ako riješe zadatke koje im postavlja.

KUĆA DEBELE MAME 2

Big Momma's House 2

SAD, 2006 — pr. Deep River Productions, Big Lou House Productions LLC, Nina Saxon Film Design, 20th Century Fox, Epsilon Motion Pictures, Friendly Productions, New Regency Pictures, Runteldat Entertainment, David T. Friendly, Michael Green; izv.pr. Kara Francis, Jeff Kwatinetz, Martin Lawrence; r. John Whitley; d.f. Mark Irwin; mt. Priscilla Nedd-Friendly — gl. George S. Clinton; sgf. Craig Stearns; kgf. Debrae Little — ul. Martin Lawrence, Nia Long, Emily Procter, Zachary Levi, Mark Moses, Kat Dennings, Chloe Grace Moretz, Marisol Nichols — 99 min — distr. Continental

Agent FBI-ja prerađava se u debelu crkinju te pokušava pomoći ženi optuženoj za umorstvo.

FILM ZA UPUCAVANJE

Date Movie

SAD, 2006 — pr. New Regency Pictures, Epsilon Motion Pictures, Regency Enterprises, Paul Schiff;

izv.pr. Jason Friedberg, Arnon Milchan, Aaron Seltzer — sc. Jason Friedberg, Aaron Seltzer; r. AARON SELTZER; d.f. Shawn Maurer; mt. Paul Hirsch — gl. David Kitay; sgf. William A. Elliott; kgf. Alix Friedberg — ul. Alyson Hannigan, Adam Campbell, Tony Cox, Fred Willard, Eddie Griffin, Sophie Monk, Marie Matiko, Carmen Electra — 83 min — distr. Continental

Julia je pronašla muškarca svog života. No prije vjenčanja mora upoznati njegove roditelje, unajmiti planera vjenčanja i riješiti još štošta.

MRAK FILM 4

Scary Movie 4

SAD, 2006 — pr. Dimension Films, Brad Grey Pictures, Miramax Films, Craig Mazin, Robert K. Weiss; izv.pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, David Zucker — sc. Craig Mazin, Jim Abrahams, Pat Proft; r. DAVID ZUCKER; d.f. Thomas E. Ackerman; mt. Craig Herring, Tom Lewis — gl. James L. Venable; sgf. Holger Gross; kgf. Carol Ramsey — ul. Anthony Anderson, Carmen Electra, Anna Faris, Michael Madsen, Bill Pullman, Leslie Nielsen, Charlie Sheen, Shaquille O'Neal — 83 min — distr. Continental

Cindy Campbell našla se u kući uklete bake, ali i spasila svijet od invazije izvanzemaljaca.



Mrak film 4

Videoizbor

1. Annie Hall / Manhattan (A) **142**
2. Azil (B) **156**
3. Cijena strasti (B) **155**
4. Johnny Belinda (B) **151**
5. Kronike (B) **153**
6. Modigliani (B) **157**
7. Pakleni poslovi 2 (B) **152**
8. Pasje poslijepodne (A) **146**
9. Pucnji poslijepodne / Pat Garrett & Billy The Kid (A) **148**
10. Riječ po riječ (B) **158**
11. Rulet smrti (B) **154**
12. Sedmorica veličanstvenih (B) **150**
13. Sportska groznica (B) **161**
14. U dubokom grlu (B) **159**
15. Volim Huckabee (B) **160**
16. Wallace i Gromit: Tri urnebesne avanture (A) **144**



Riječ po riječ



Volim Huckabee

ANNIE HALL / MANHATTAN

SAD, 2006 (1977, 1979) — *pr.* Rollins-Joffe Productions; *izv.pr.* Robert Greenhut — *sc.* Woody Allen, Marshall Brickman; *r.* WOODY ALLEN; *d.f.* Gordon Willis; *mt.* Wendy Greene Bricmont, Ralph Rosenblum, Susan E. Morse — *sgf.* Mel Bourne; *kgf.* Ralph Lauren, Ruth Morley, Albert Wolsky — *ul.* — Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall, Marel Hemingway, Meryl Streep — *distr.* Continental

Neurotični Njujorčanin u stalnoj je potrazi za ljubavlju.



U Coppolu i Scorseseja najsustavniji kroničar Velike Jabuke, Woody Allen je filmaš koji je u nerijetko autobiografski obojenim djelima često brisao granicu između svoje glumačke pojave i stvarne osobnosti (što je nekim ostvarenjima predstavljalo otegotnu okolnost), čija karijera traje puna četiri desetljeća, i koji je svoje najbolje naslove snimio između sredine 70-ih i kraja 80-ih godina, najčešće u društvu skupine stalnih suradnika, među kojima su snimatelji Sven Nykvist, Gordon Willis i Carlo DiPalma, kao i producent Jean Dourmanian.

Prvi Allenov uistinu velik film romantična je egzistencijalistička komedija *Annie Hall*, naslovljena prema nadimku i djevojačkom prezimenu Woodyjeve tadašnje djevojke i muze Diane Keaton, i isprva navodno zamišljena kao priča o ubojstvu, s podzapletom o ljubavnoj vezi komičara Alvyja Singera i Annie. Riječ je o remek-djelu precizne naracije i savršenog ritma, pametnom i živom

filmu punom izuzetno duhovitih opservacija i slojevitih, slikovitih i životnih karaktera koje gledatelj voli, razumije i s kojima suosjeća. Također, riječ je o filmu u kojem Allen definira teme i motive kojima će se baviti u svim svojim najuspjelijim i najpoznatijim ostvarenjima, ali i koji na dijelom začudan i stilski pomaknut način (uz velik broj metafilmskih digresija i obraćanja u kameru) opisuje tijek ljubavne priče Alvyja Singera i Annie Hall, čije su faze nastanka, razvoja, vrhunca i umiranja sukladne životnim etapama, te čiji kraj redatelj uspoređuje sa samooslobađanjem i određenom »malom smrću«. Sekvencom prisjećanja tjeskobnih događaja iz djetinjstva, kada je Singer zbog svog izgleda i nespretnosti bio izložen ismijavanju od strane učiteljice i razrednih kolega, Allen već u uvodu daje duhovitu posvetu Federicu Felliniju i njegovu filmu *Amarcord*, te iznosi stav da uspomene na djetinjstvo nisu nužno eskapistički ugodne, i da ponekad predstavljaju bolan proces suočavanja sa samim sobom.

Uz definiranje budućih tematskih preokupacija, filmom *Annie Hall*, nagradenom s četiri Oscara, Allen je naznačio svoj zaokret prema promišljenoj drami i sofisticiranom humoru. Osim što je postavio standarde moderne romantične komedije, Allenov je film u liku Annie Hall, djevojke koja se od zbudjene i nesigurne cure tijekom filma pretvara u samosvjesnu osobu, nehotice diktirao i neke modne trendove, poput ženskog odijevanja muške odjeće i nošenja kravate.

Za razliku od superiorne *Annie Hall*, filma u kojem je Allen uspio kontrolirati svoj ego i sklonost pretencioznom i ispraznom pseudofilozofskom naklapanju, romantična drama *Manhattan* donekle je neuspjelije ostvarenje čiji su najveći nedostaci upravo spomenute redateljeve osobine. Premda je riječ o vrlo atmosferskom djelu nerijetko izuzetno sugestivne ugođajnosti (za što zasluže najvećim dijelom pripadaju snolikoj crno-bijeloj fotografiji majstora Gordona Willisa i efektom korištenju Gershwinove glazbe, osobito *Rapsodije u plavom*) i primjereno suzdržanih glumačkih nastupa, Allenovi česti, nepotrebni i zamorni pseudofilozofski ekskursi dobarano opterećuju cjelinu i snižavaju konačnu ocjenu filma. Hoteći snimiti stiliziranu i sofisticiranu priču o ljubavi i prijateljstvu, izdaji i nevjeri, frustracijama sredovječnih muškaraca i »nevinosti bez zaštite« malodobnih djevojaka, Allen je film zagušio svojim predujim i pretencioznim lamentacijama o svemu i svačemu, koje se u jednom trenutku čak svode na sasvim nesvrhovito nabranje redateljevih omiljenih filozofa, filmskih redatelja i pojmova iz opće kulture. Nadahnut Bergmanom, Allen je svoje svojevrsne »prizore iz (izvan)bračnog života« naposljetku pretvorio u pomalo napornu priču o, kako kaže središnji lik filma Isaac Davis, »neurotičnim stanovnicima Manhattana koji si život stalno zagorčavaju brigom o pogrešnim stvarima i nepotrebnim nevoljama, jer se tako ne moraju suočavati s nerješivim i zastrašujućim problemima života i svestima«.

Najzanimljiviji lik u filmu formalno je onaj sporedni, Isaacova 17-godišnja djevojka Tracy (solidna Mariel Hemingway). Naime, za razliku od frustrira-



nih, egocentričnih i nezrelih sredovječnih likova Isaaca, njegove djevojke Mary (Diane Keaton) i prijatelja Yalea (Michael Murphy), s kojima Isaac čini zanimljiv ljubavni trokut, te njegove bivše supruge Jill (Meryl Streep), biseksualke koja se traumatičnih sjećanja na njihov brak pokušava osloboditi pisanjem pikantne autobiografije, Tracy je, iako ima tek 17 godina, zrela, razumna i smirena osoba. Slično Manhattanu, u kojem se klasična arhitektura isprepleće s modernom, i za koji Isaac tijekom filma primjećuje da se mijenja, te da staro mora prihvatiti novo, i »stari« Isaac u završnici prihvaća mladu, nevinu i naivnu Tracy, svjestan da jedino uz nju ima budućnost.

U recenziji sjajnog Allenova filma *Hannah i njezine sestre* iz 1986. godine, glasovita kritičarka Pauline Kael sugerira da bi se razlog Allenove obljubljenosti u redovima njujorških filmskih kritičara mogao nalaziti u činjenici da redatelj podgrijava predodžbe i fantazije Njujorčana o samima sebi. Ako tome i jest tako, valja se nadati da su Njujorčani duhoviti, autoironični i zabavni ljudi poput Alvyja Singera, a ne egocentrične, naporne i živčane osobe kakav je Allenov antijunak Isaac Davis.

Josip Grozdanić

WALLACE I GROMIT: TRI URNEBESNE AVANTURE

ZABAVAN IZLET / A Grand Day Out with Wallace and Gromit

POGREŠNE HLAČE / Wallace & Gromit in The Wrong Trousers

BLISKI SUSRET / Wallace & Gromit in A Close Shave

Velika Britanija, 2006 (1989, 1993, 1995) — ANIMIRANI — pr. Aardman Animations, National Film and Television School (NFTS), BBC Bristol, BBC Lionheart Television, Children's BBC International, Wallace & Gromit, Rob Copeland, Christopher Moll, Michael Rose, Carla Shelley; izv.pr. Peter Lord, Colin Rose, Peter Salmon, Peter Simon, David Sproton — sc. Nick Park, Bob Baker; r. NICK PARK; d.f. Nick Park, Dave Alex Riddett; mt. Rob Copeland, Helen Garrard — gl. Julian Nott; sgf. Yvonne Fox, Phil Lewis — glasovi Peter Sallis, Anne Reid — distr. Continental

Tri urnebesne avanture dobrodušna izumitelja Wallaca i njegova psa Gromita — odlazak raketom prema Mjesecu koji navodno obiluje sirevima svih vrsta, nevolje sa samopokretnim mehaničkim hlačama, te otkrivanje tko stoji iza nestanka cijelih stada ovaca.

Četrdesetosmogodišnji Nick Park nije samo jedan od najuspješnijih britanskih filmaša današnjice, nego i pravi čovjek kada treba doprinijeti britanskoj ekonomiji. Osim što su mu filmski i televizijski projekti zaradili milijunske iznose, njegova je zamisao pomogla i jednoj posustaloj britanskoj tvornici. Konkretno tvornici sira Wensleydale koja se početkom 1990-ih našla u velikim problemima. Međutim, kako je Parkov animirani junak Wallace lud za sirevima ovog proizvođača, a što se i navodi u filmovima, tvornička je uprava došla na spasonosnu ideju. Otkupit će prava na Wallaceov lik i lik njegova vjernog psa Gromita kako bi proizvela tržišno uspješan sir. Rečeno, učinjeno. Wallace i Gromit našli su se na omotu sira Wensleydale i omogućili golem uspjeh gotovo uništenim britanskim proizvođačima Wallaceova omiljenog jela. Park je tako spasio brojna radna mjesta, a sve zahvaljujući činjenici da kao dječak nije imao dovoljno novca za rad na klasičnim animiranim filmovima, već se odlučio za jeftiniji plastelin i sad već antologijsku stop-animaciju u svojim radovima.

Daroviti je umjetnik ove godine stigao do svog četvrtog Oscara, prvog za dugometražni animirani film (prvog Oscara za kratkometražni animirani film osvojio je za *Creature Comforts*). Nagrada Američke filmske akademije za hit *Wallace i Gromit u velikoj povrtnoj zavjeri*, nastao kao zajednički rad Nicka Parka i njegovog suradnika Stevea Boxa, neposredni je povod što se u Hrvatskoj pojavio DVD s tri kratkometražna uratka s ranijim pustolovinama Wallacea i Gromita. Riječ je o filmovima *Zabavan izlet* (u originalu *A Grand Day Out*) iz 1989., *Pogrešne hlače* (*Wallace & Gromit in The Wrong Trou-*

sers) iz 1993. i *Bliski susret* (*Wallace & Gromit in A Close Shave*) iz 1995. Kompilirani na jednom disku filmovi predstavljaju jedinstveni uvid u razvoj serijala koji je tijekom godina zadržao najvišu razinu umjetničkog stvaralaštva mijenjajući se jedino u bogatstvu detalja i suptilnim tehničkim pomacima. Što zbog napretka ukupne filmske tehnike, što zbog sve ambicioznije produkcije koja se samorazumljivo našla uz umjetnika čije su mogućnosti impresivne.

S odmakom od sedamnaest godina prvi film u serijalu *Zabavan izlet* zaslužuje ne samo kronološki primat. Stvarao se najduže, više od šest godina, a u počet-



ku ništa nije slutilo na nacionalni, a zatim i na internacionalni uspjeh. Kao školovani filmaš s višegodišnjim iskustvom rada animiranih filmova, samozatajni se Park početkom 1980-ih dosjetio priče o maštovitom, ali šepRTLjavom izumitelju nazvavši ga Wallace. Kasnije je izjavio da ga je na Wallaceov lik jednim dijelom nadahnulo vlastiti otac, i to svojim luckastim zamislama i dobrodušnošću. Iako je u početku izumiteljev kućni ljubimac trebao biti mačjeg roda, to je veoma brzo postao pas. Kao i Wallace, i on je trebao govo-

riti, ali kad se sve zbrojilo i oduzelo, novca je bilo samo za jedan lik od plastelina kojemu će se intenzivno micati facijalno mišićje. Eto, manjak sredstava počesto znači višek ideja. Naravno, ovisno o tome čije su ideje. Prijelomni trenutak u realizaciji filma bio je Parkov dolazak u bristolski studio za animaciju Aardman Animations i, posebice, njegov videospot za pjesmu »Sledgehammer« Petera Gabriela iz 1986. koji se i dan-danas nalazi na najvišim mjestima ljestvica najuspješnijih glazbenih spotova ikad snimljenih.

Psihodelično ozračje Gabrielovog hita nije ponovljeno u *Zabavnom izletu*. Ista je bila vrhunska stop-animacija koja je ovaj put zaživjela u zabavnoj priči o izumitelju Wallaceu i njegovom psu Gromitu. Kao veliki siroljubac Wallace ostaje bez najdraže poslastice u hladnjaku i kao pravom vizionaru ne pada mu na pamet otići u obližnji dućan, već novosagrađenom raketom planira odletjeti na Mjesec koji je, uvjeren je, prepun sireva svih vrsta. Scenaristička dosjetka o nemogućem kao mogućem i dosljedno razvijanje komedije apsurdna u vizualnom su smislu podsjetili na Georgesa Mélièsa i njegovo *Putovanje na Mjesec* iz 1902. Namjerno ili ne, Park je u jednom filmu odao počast velikanu svjetske kinematografije i spretno inaugurirao vlastiti filmski izraz s dvojicom briljantno profiliranih glavnih junaka. Tako je Wallace razboritošću znatno inferiorniji svom četveronožnom prijatelju, a Gromit ekspresivnošću znatno zakočeniji u odnosu na Wallaceovo mlataranje rukama i nogama, te razvlačenje lica kao »da je od plasetlina«. No, Gromitov samo jedan trzaj njuške ili pokret oka znači ključni obrat u priči, te je njihova interakcija u kadru jedna od najotkvačenijih reinterpretacija *buddy-buddy* filmova uopće. I to je zapravo bit uspjeha Parkerova rada. S jedne strane, Wallace i Gromit svojom razigranošću, šarenilom, šašavim zapletom i neprestanim evociranjem najrazličitijih dječjih igračaka snažno privlače najmlađu publiku, dok se s druge strane, rafiniranim humorom protkanim dopadljivim aluzijama i spretnim žongliranjem različitih filmskim žanrovima, obraćaju odraslim gledateljima. Teško je, naime, osmisлити i realizirati film koji istodobno ne pot-

cjenjuje ničiji interes i svakomu se obraća ravnopravno. Wallace i Gromit spajaju teško spojivo i zato su tako uvjerljivi.

Uvjerljiva je i Parkova tehnika stop-animacije koja se te 1989. mnogima činila staromodnom i osuđenom na zaborav. Koja greška! Zna li se da su prošle godine ponajbolji dugometražni animirani filmovi (uz Parkovu dugometražnu verziju dogodovština Wallacea i Gromita, to je i *Mrtva nevjesta* Tima Burtona) realizirani upravo na ovaj način, lako je ustvrditi da nema staromodnih tehnika, nego samo dobrih ili loših realizatora. Nick Park je to nakon *Zabavnog izleta* ponovio i u sljedećim izlascima svojih junaka pred filmske kamere koji su, prema njegovu vlastitom priznanju, dobili puno razrađenije priče. Točno tako.

Iako *Zabavan izlet* zaslužuje posebnu pozornost jer je nastao prvi i, samim time, nosi epitet originalnog naslova, sljedeći filmovi u nizu važan su korak naprijed. Upravo u smislu istančanijih scenarističkih rješenja. Za to je najzaslužniji Bob Baker, uz Parka koscenarist Oscarom nagrađenih filmova *Pogrešne hlače* i *Bliski susret*. I dok je Park prvi film sam režirao i napisao scenarij, druga su dva naslova djela brojnije filmske ekipe. Zaplet o odlasku na Mjesec po sir zgodna je okosnica oko koje je nastao film, ali se ne može mjeriti s lucidnim pričama o pingvinu koji uz pomoć mehaničkih hlača planira krađu dragulja i psu robotu koji krađe stada ovaca jer mu se pokvario jedan od unutarnjih sklopova. Usto, filmovi su bogatiji u idejnim bravurama poput Gromitova čitanja *Države* koju je ovdje umjesto Platona napisao pas Pluton, te *Zločina i kazne* čiji je novi autor Dogstojevski. Također, u ova se dva filma pojavljuju i novi likovi koji umnogome dinamiziraju cijelu priču, a sada se, baš kao i u igranofilmskim hitovima, inzistira na spektakularnoj završnici. U *Pogrešnim hlačama*, pobjedniku zagrebačkog Animafesta 1994, to je nezaboravna vožnja na vlakiću, a u *Bliskom susretu* dvoboj kamionom i zrakoplovom, te finale sa strojem u stilu *Metro-polisa* Fritza Langa koji od žive ovce u par poteza isplete džemper živih boja. Ovca preživi, da se razumijemo.



Ova fantastična kombinatorika i nehnjena ljudskost koja je univerzalno rješenje za sve probleme, omogućuju da se u Parkovim filmovima uživa bez zadržke. Iako specifična britanskog tipa humora i ustrajavanja na metaforici točno određene sredine, kratkometražni filmovi o Wallaceu i Gromitu univerzalno su razumljiva, pametno konstruirana razbibriga. Zato unatoč uspjeljoj sinkronizaciji na hrvatski jezik, treba odgledati i originalne verzije ovih filmova u kojima Wallaceu glas posuđuje maestralni Peter Sallis. Nije poznato je li i on veliki ljubitelj gaude i parmezana, ali nitko kao on ne govori tako uvjerljivo punih usta. Sira, daka-

Boško Picula

PASJE POSLIJEPodne

Dog Day Afternoon

SAD, 2006 (1975) — pr. Artists Entertainment Complex, Martin Bregman, Martin Elfand — sc. Frank Pierson prema đanku P.F. Klugea i Thomasa Moorea; r. SIDNEY LUMET; d.f. Victor J. Kemper; mt. Dede Allen — gl. Elton John; sgf. Charles Bailey; kgf. Anna Hill Johnstone — ul. Al Pacino, John Cazale, Penelope Allen, Sully Boyar, Beulah Garrick, Carol Kane, Sandra Kazan, Marcia Jean Kurtz — 124 min — distr. Issa

Jednog vrućeg kolovoškog poslijepodneva, trojica naoružanih muškaraca ulaze u bruklinšku banku s namjerom da je opljačkaju. Voda čitavog pothvata je na izgled odlučni Sonny Wortzik, kojeg prate šutljivi Sal i mladi Steve. Međutim, pokušaj pljačke isprva zamišljen kao lako izvediv i brz pothvat, ubrzo će se pretvoriti u potpunu katastrofu. Nakon što se Steve prepadne i odluči pobjeći, Sonny će doznati da je sav novac iz trezora odnesen nekoliko sati ranije, te shvatiti da je banku zbog njegove nesprenosti već opkolilo mnoštvo policajaca. Tijekom dugih i iscrpljujućih pregovora s kapetanom Morettijem i FBI-jevim agentom Sheldonom, Sonny će sebi i Salu pokušati organizirati bijeg, neočekivano postati medijska zvijezda, ali se i zbližiti s emotivnim službenicima banke.

Krajem kolovoza 1972. godine, losanđeleskog novinara P. F. Klugea njegov časopis *Life* poslao je u New York sa zadatkom da napiše reportažu o neobičnom i neuspjelom pokušaju pljačke bruklinške banke First Savings Bank. Nakon razgovora s bivšim taocima, policijskim časnicima i agentima FBI-ja, te sa stotinjak znatizeljnih promatrača koji su pratili čitav događaj, Kluge je, uz suradnju pisca Toma Moorea, pohvatao sve niti tragične priče o Johnu Woytowiczu i Salvatoreu Naturileu, vijetnamskim veteranima koji su 22. kolovoza traljavo izvedenom pljačkom pokušali doći do novca kojim bi John platio operaciju promjene spola svoga dečka. Na temelju prikupljenih činjenica njih su dvojica ubrzo napisala zapažen članak *The Boys in the Bank*, u kojem je Kluge jednog od pljačkaša opisao riječima »tamnokos, mršav momak grubog i zanimljivog lica, nalik Alu Pacinu ili Dustinu Hoffmanu«.

Intrigantna i izuzetno filmična storija uskoro je zapela za oko darovitog Sidneya Lumeta, moralista trajno zaokupljenog temama pravde i pravosuđa, i iznimno vještog u režiji urbanih priča i komornih drama. Nekad zapaženi brodvejski i povremeni filmski glumac, Lumet se poslije Drugog svjetskog rata okrenuo režiji TV drama i adaptacija kazališnih komada, da bi ga u redateljski stolac na filmskom setu posjeo slavni Henry Fonda u svom producent-skom prvijencu *12 gnjevnih ljudi*. Izvršno glumljena sudska drama bogata slojevitim karakterima, inteligentnim dijalozima i efektinim obratima, Lumetu je donijela Zlatnog medvjeda na festivalu u Berlinu i oskarovsku nominaciju za režiju, te ga predstavila kao zrelog i angažiranog filmaša spretnog u oblikovanju intrigantnih siževa smješte-



nih u zatvorene prostore i koncentriranih na međusobne interakcije životnih i uvjerljivih likova.

Tijekom sljedećih sedam godina Lumet će snimiti niz solidnih filmova (*Njezina jedina ljubav*, *Zmijaska koža*, *Dugo putovanje u noć*) u kojima će se, međutim, njegovo teatarsko iskustvo pokazati razmjerno otegotnim čimbenikom zbog kojeg su navedeni filmovi ostavljali dojam pretencioznih i odveć teatralnih djela pretrpanih klišeima i trivialnom simbolikom. Režijom hladnoratovske triler drame *Kritična točka* i tezične karakterne studije *Čovjek iz zaslagaonice* ponovno se vraća u sedlo, da bi ugled potvrdio snažnom ratnom zatorskom dramom *Brdo izgubljenih*.

Sedamdesete godine prošlog stoljeća predstavljaju zlatno razdoblje Lumetove karijere, koju tada obilježavaju izraženi etički i socijalni senzibilitet kao i društvena kritičnost, a tijekom koje je, među ostalim, uz *Pasje poslijepodne* režirao remek-djela *Serpico* i *TV mreža*,

te zanimljivu ekranizaciju krimića *Ubojstvo u Orient Expressu* Agathe Christie.

Film nominiran za Oscara u kategoriji-ma najboljeg filma, redatelja, izvornog scenarija (jedina potvrđena nominacija), montaže te glavnog i sporednog glumca, neki drže najuspjelijim Lumetovim djelom. Iako je uloga Sonnyja jedan od najboljih nastupa u karijeri Ala Pacina, on je poslije tri tjedna proba zamalo odustao od glumačkog angažmana, nezadovoljan naglašenom homoseksualnošću njegova lika. Ipak, nakon što je scenarist Frank Pierson scenu susreta Sonnyja i njegovog dečka Leona preinačio u sekvencu dugog i emotivnog telefonskog razgovora, Pacino se odobrovoljio i predomislio. Srećom, jer bez njega *Pasje poslijepodne* zasigurno ne bi steklo status instant-klasika.

Ponovno se, dakle, prihvativši režije komorne priče koju odlikuju jedinstvo mjesta i vremena radnje i velik broj sporednih, no vrlo ekonomično i plastično profiliranih likova, Lumet je snimio film koji istovremeno funkcionira kao impresivna karakterni studija, uzbuđljiva psihološka triler drama i angažirana društvena kritika. Kao što primjećuje kritičar Christopher Null, Lumet je »savršeno uspio uhvatiti duh američkog društva ranih 70-ih, doba u kojem je optimizam, zbog rata u Vijetnamu i pojačane policijske presije, bio na izrazito niskim granama«. Uistinu, tijekom 14-satne drame u bruklinškoj banci i pred njom, dotadašnji marginalac Sonny, siromašni i frustrirani vijetnamski veteran nesređenog obiteljskog života, opterećen traumatičnim odnosima s histeričnom suprugom i posesivnom majkom, nakratko se promeće u svojevrсног junaka, glasnogovornika svih onih koje je društvo ponizilo i odbacilo. Spominjanjem svog ratnog puta (film se u kinima pojavio u vrijeme američkog povlačenja iz Vijetnama) i uzvikivanjem »Attica!« (naziva zatvora u kojem je u krvi ugušena pobuna zatočenika), Sonny učinkovito ukazuje na ključna neuralgična mjesta tadašnjeg američkog prezenta.

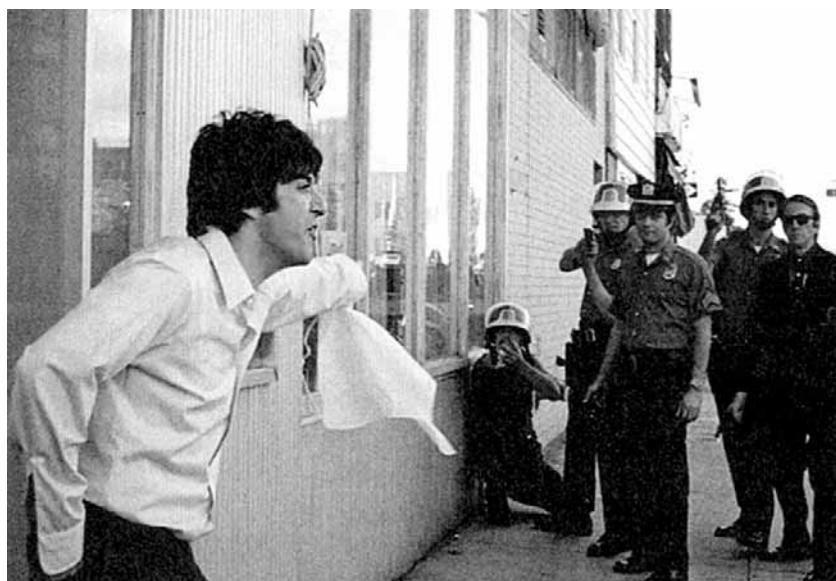
Uz fascinantnu narativnu koherentnost, nadahnutu i preciznu Lumetovu režiju, nenametljivo umetanje humornih detalja (osobito u prikazu odnosa

Sonnyja i bankovnih službenica obilježenog Štokholmskim sindromom) te sjajan ritam, valja izdvojiti izvrsne glumačke nastupe u sporednim i epizodnim rolama. Uz odličnog Johna Cazalea, Pacinova partnera iz prva dva *Kuma*, u ulozi šutljivog i izgubljenog Sala, čovjeka unaprijed osuđenog na tragičan kraj, tu je pouzdani Charles Durning, kojem je uloga kapetana Morrettija jedna od najuspjelijih kreacija u karijeri. Također, tijekom čitavog filma Lumet nam u drugom planu nenametljivo predstavlja danas poznato lice tada mladog Lancea Henricksena, koji se u samoj završnici pretvara u jednog od ključnih aktera.

Prilikom stvarnog pokušaja pljačke, upravitelj banke Robert Barrett toliko se zbližio s Woytowiczem i Naturileom, da im je navodno rekao »Morao bih vas mrziti dečki, ali s vama sam se danas nasmijao kao rijetko kad, i na neki smo način postali prijatelji.« Računovotkinja Shirley Bell na to je dometnula »Da ste me posjetili kod kuće u subotu navečer, to bi bila urnebesna zabava.«

Savršeno dočaravajući sve nijanse njihovih odnosa, *Pasje poslijepodne* gledatelje tjera na izrazito visok stupanj empatije s tragičnim Sonnyjevim likom, i povremen smijeh praćen snažnim osjećajem nelagode. Uživajte u Lumetovu i Pacinovu remek-djelu.

Josip Grozdanić



PUCNJI POSLIJEPodne / PAT GARRETT & BILLY THE KID

Ride the High Country, Pat Garrett & Billy the Kid

SAD, 2006 (1962, 1973) — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Richard E. Lyons, Gordon Carroll — sc. N.B. Stone Jr., Rudolph Wurlitzer; r. SAM PECKINPAH; d.f. Lucien Ballard, John Coquillon; mt. Frank Santillo, David Berlatsky, Garth Craven, Richard Halsey, Roger Spottiswoode, Robert L. Wolfe, Tony de Zarraga — gl. George Bassman, Bob Dylan; sgf. Leroy Coleman, George W. Davis, Ted Haworth — ul. Randolph Scott, Joel McCrea, Mariette Hartley, James Coburn, Kris Kristofferson, Bob Dylan, Harry Dean Stanton, Gene Evans — distr. Issa

Dva vesterna znamenitog redatelja Sama Peckinpaha.

Dan nakon što je 28. prosinca 1984. u 59. godini od srčanog udara preminuo Sam Peckinpah, u *The New York Timesu* objavljen je kratak nekrolog u kojem je pisalo da je Peckinpah bio filmaš »najpoznatiji po režiji vesterna, energičnih i silovitih ostvarenja prepoznatljivih po grafičkom prikazu nasilja i tisućama galona prolivene crvene boje«. Razlog takvu pojednostavljivanju Peckinpahova redateljskog opusa i njegovu svođenju na stereotipe o neobuzdanom nasilju i potocima krvi krije se, jasno, ponajprije u *Divljoj hordi*, neosporno najuspjelijem i najpoznatijem Peckinpahovu filmu, za čiju je režiju 1969. nominiran za Oscara, zaglavnom ostvarenju njegove filmografije, koje je Peckinpahu priskrbilo nadimak »Bloody Sam«. Dok se i sam često žalio da njegove nenasilne filmove nitko ne želi gledati, alkoholu, drogama i neobuzdanu stilu života sklon redatelj ponajviše je ostao upamćen po stiliziranim prizorima silovitih i vrlo nasilnih vatrenih obračuna iz filmova *Divlja horda*, *Bi-jeg*, *Pat Garrett i Billy the Kid*, *Donesite mi glavu Alfreda Garcije*, *Elita ubojica* i *Ostermanov vikend*.

David Samuel Peckinpah redateljsku je karijeru započeo asistiranjem Donu Siegelu na režiji kultnoga filma *Invazija tjelokradica*, da bi uz rad na scenarijima popularnih TV-serija iz 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća uskoro realizirao i vlastitu seriju *Zapadnjak*. Dok je tijekom suradnje sa Siegelom upoznao klasičnu naraciju i redateljski postupak, tijekom snimanja *Zapadnjaka* zbližio se s većinom glumaca (Strother Martin, Warren Oates, Ben Johnson, R. G. Armstrong), koji će postati zaštitni znakovi njegovih budućih filmova.



Nakon što je Arthur Penn 1967. stiliziranim prizorima nasilja i ekstatičnog umiranja u *slow motionu* u filmu *Bonnie i Clyde* uznemirio filmske puritanke, inicirao brojne polemike, zaintrigirao publiku i znatno podigao prag tolerancije prema nasilnim scenama, Peckinpah je *Divljom hordom* dvije godine poslije učinio velik korak naprijed. Nadahnut *Crvenom rijekom* Howarda Hawksa i filmovima Sergia Leonea, izvrsni vestern slojevitih karaktera i bravurozno režiranih akcijskih sekvenci impresivna je epska priča o gubitnicima svjesnim da ih je vrijeme pregazilo, da društvu više nisu potrebni i da nemaju uzmaka, realizirana preciznom kombinacijom brze montaže i *slow motiona*.

No, svi najvažniji Peckinpahovi filmovi, snimljeni između 1962. (*Pucnji poslijepodne*) i 1975. (*Elita ubojica*) zapravo su opori epovi o gubitnicima. Vestern *Pucnji poslijepodne* tek je drugi njegov film, ali njegovim gledanjem postaje jasno da je tada 37-godišnji Peckinpah već bio vrlo ozbiljan, zrelo i promišljen autor, zaokupljen temama kojima će se dosljedno baviti tijekom čitave karijere. Klasična vestern-storija o dvojici starih kaubojica, iskusnim ciničima koji dijelom dvojako doživljavaju pojmove pravde i morala, i koje je život donekle odveo različitim putovima, a koji tjerani besparicom ponovno

udružuju snage u obavljanju posla nedostojna njihova ugleda, sve je samo ne konvencionalna western-drama. Steve Judd (Joel McCrea) i Gil Westrum (Randolph Scott) ostarjeli su junaci Divljega zapada, ljudi koji su, poput McQueenova Toma Horna iz istoimenog filma Williama Wiarda, cijeloga života sudjelovali u civiliziranju američkog zapada, da bi na kraju profesionalnog i životnog puta razočarano shvatili da će ih glave stajati upravo civilizacija koju su stvarali. Prizorima u kojima Judda zamalo pregazi automobil, a konjanika u utrci pobijedi jahač na devu, Peckinpah vrlo plastično crnohumorno predočava svu grotesknost njihova položaja. Dok je Judd stoik nepokolebljivih moralnih načela, Westrum je osoba spremna na kompromise i prilagođavanje novim pravilima igre, pragmatik koji će se u sukobu sa zločincima i ostvarenju nekoga pravednog cilja često uteći nemoralnim i nezakonitim postupcima. Upravo stoga Judd je u samoj završnici osuđen na smrt, a prilagodljivom Westrumu, premda ne jaše u sumrak, biva dana prilika za novi početak.

Peckinpahov film savršeno funkcionira i kao inteligentna metažanrovska i metanarativna parabola, u koju je redatelj uklopio i poneki biografski detalj, poput karaktera Stevea Judda stvorena prema liku redateljeva oca. Nakon što MGM-ovi producenti Samu kao glumce dodijelili Joela McCrea i Randolpha Scotta, ikone B-vesterna iz filмова Jacquesa Tourneura i Budda Boettichera, priča o neveselim sudbinama dvojice isluženih kauboja koji dostojanstveno brane tradicionalne vrijednosti starog Zapada neizbježno je postala i priča o tužnoj sudbini klasičnog vesterna.

Dok u *Pucnjima poslijepodne* upoznajemo ranoga Peckinpaha, revizionistički western *Pat Garrett i Billy the Kid* predstavlja nam »Bloody Sama« pri kraju njegove autorske relevantnosti. U filmu snimljenju prema scenariju Rudyja Wurlitzera (*Povratak ratnika, Putnik, Mali Buddha*), motive legende o zloglasnom odmetniku Billyju the Kidu Peckinpah rabi za kreiranje opora, sumorna, naturalistična i razmjerno nostalgijna pogleda na stari Divlji zapad, ali i stvaranje alegorijske priče o šezde-

setosmaškom buntu i njegovu slomu. Dok je Billy the Kid donekle romantično prikazan kao nezreo razočaran mladić neobuzdana duha, nesposoban prilagoditi se promjenama i novim društvenim odnosima, Pat Garrett tragična je osoba koja ne može umaknuti sudbini, jer je okolnosti prisiljavaju na gaženje vlastitog dostojanstva i nekadašnjeg prijateljstva. Slično *Pucnjima poslijepodne*, i ovdje je riječ o osobama koje simboliziraju stari Zapad, i koje neuspješno pokušavaju umaknuti civilizaciji. Jasno, Pat i Billy jesu jedna osoba (kadar s Garrettovim pucanjem u zrcalo), svojevrsna podvojena ličnost u kojoj je ona uvjetno rečeno »pripitomljena« i poželjna strana, želi li preživjeti u novim okolnostima i srazu s civilizacijom, prisiljena eliminirati svoju divlju i neukrotivu prirodu. Ipak, ubojstvom naivna, zaigrana i dobronano infantilna Billyja, Garrett ubija i dječaka u sebi, svjestan da više nikad neće biti osoba kakva je bio. Cijena je napretka odveć visoka, jer osim gubljenja tradicionalnih vrijednosti podrazumijeva i gubitak dijela vlastite duše.

Premda je donekle razumljivo što se Peckinpah, zbog brojnih producerskih i montažerskih intervencija u film, gotovo odrekao svog djela, ono ipak ostaje prepoznatljiv Peckinpahov naslov. Unatoč povremenu gubljenju ritma i ponekoj suvišnoj epizodi, riječ je o iznimno melankoličnu prikazu umiranja Divljeg zapada, čije su vrline sigurna Peckinpahova režija, pesimističan ton cjeline i sugestivni nastupi karizmatičnih Jamesa Coburna i Krisa Kristofersona.

Filmski kritičar Vittorio de la Croce jednom je napisao da je Sam Peckinpah odgovoran za propast vesterna, jer je u okvirima žanra ostvario maksimum. Premda ta tvrdnja u onom dijelu o propasti žanra ne odgovara istini, »Krva vom Samu« zasigurno bi se svidjela.

Josip Grozdanić



SEDMORICA VELIČANSTVENIH

The Magnificent Seven

SAD, 2006 (1960) — pr. Alpha Productions, The Mirisch Corporation, John Sturges; izv.pr. Walter Mirisch — sc. William Roberts; r. JOHN STURGES; d.f. Charles Lang Jr.; mt. Ferris Webster — gl. Elmer Bernstein; sgf. Edward Fitzgerald — ul. Yul Brynner, Eli Wallach, James Coburn, Steve McQueen, Charles Bronson, Horst Buchholz, Brad Dexter — 128 min — distr. Continental

Sedmorica revolveraša pomažu potčinjenome meksičkom selu u borbi protiv skupine odmetnika.

Kada je američki redatelj John Sturges 1960. uprizorio film *Sedmorica veličanstvenih*, remake glasovitog japanskog filma *Sedam samuraja* Akire Kurosawe snimljenog šest godina ranije, njegov je dotadašnji opus svjedočio o prokušanom stvaraocu razdoblja klasičnog holivudskog filma, stvaraocu koji je sposoban uspješno snaći se u odrednicama bilo kojeg žanra. Značaj je samog Kurosawinog izvornika, njegov sadržaj pa i tematska određenost uvjetovao i žanrovski predznak u slučaju *Sedmorice veličanstvenih*, a kvalitativna izvedba i tržišni učinak dotadašnjih Sturgesovih ostvarenja u okrilju vesterna zorno su opravdavala producerski odabir redatelja u američkoj prilagodbi.

Prenoseći temeljne odrednice izvornika u milje žanra vesterna, scenarist William Roberts i redatelj Sturges posegnuli su za nužnim preinakama što su se u samim žanrovskim označnicama mogle činiti nadgradnjom uvriježenih obrazaca. Ako je western zagovarao junaka, često osamljenika, koji se tek ponekad snalazi u maloj skupini privrženika, u *Sedmorici veličanstvenih* nalazimo poveću skupinu središnjih likova koji su, istina, uvjetovani istovrsnim predznakom revolveraša individualaca, ali ra-

znovrsnim zaledem i karakterizacijom. I njihovo uklapanje u zajednicu što je oblikovana profesionalno nametnutim ciljem izvršenja zadatka, ali i moralnim postupcima (jer posrijedi je borba protiv nadmoćne skupine otpadnika što teroriziraju nemoćno meksičko selo), ne predstavlja nikakvu poteškoću ni scenaristu Robertsu ni redatelju Sturgesu. Kako su sami karakteri i zaplet svrhovito prožeti, ne može nas čuditi ni njihov razgovjetan razvoj, pročišćenje djelovanja središnjih likova. Njihov je pojedinačni, ali i skupni odnos sa zajednicom meksičkih seljaka profiliran, a neizbježno je i više no tada uobičajeno stereotipno uobličavanje likova meksičkog nacionalnog predznaka. Iako tek pokoji od njih doseže punu karakterizaciju, njihova arhetipska određenost pridaje im prepoznatljivu i zamjetnu ulogu u okviru filmske dramaturgije. Odnos je tih dviju zajednica, revolveraša plaćenika i meksičkih seljaka temeljnim u slojevitom razvoju narativnosti, jer uvjetuje i značaj završnog obračuna u kojem ni egzistencijalna opstojnost nije sigurna.

Iako se nužno oslanja o izvornik, scenarist je Roberts u provedbi temeljnih zakonitosti filmskog pripovijedanja nadahnut, pa scenaristički predložak američke prilagodbe zasigurno postaje više no tek puki pokušaj tržišnog iskoristavanja uspješnog predloška. Scenarij je *Sedmorice veličanstvenih* temeljem zasebnosti i osebnosti toga filma, filma koji se može sagledavati sa niza stanovišta, od kojih je odmjeravanje s izvornikom tek jedno od njih. Razmatramo taj film i u suglasju s odrednicama tadašnje američke kinematografije, ali i u odnosu s razvojem žanra vesterna. No, film se mora razmatrati i kao zasebna jedinica, čijoj



kvalitetno oblikovanoj filmskoj cjelini svakako ponajviše doprinosi redatelj John Sturges. Kao redatelj klasičnoga američkog filma, ne zazire on od čistog filmskog pripovijedanja, odnosno jasnog i razgovijetnog prikazivanja protagonista i priče, ali filmsko tkivo predčava uz niz nenametljivih, ali sugestivnih detalja. Tako film *Sedmorica veličanstvenih* nadrašta puku zanatsku izvedbu, a njegov je značaj u razdoblju nastanka bio nemjerljiv; ne tek zbog redateljskog značaja i odnosa spram izvornika, nego i zbog prisutnosti tada iznimnih glumačkih osobnosti snažnoga zvjezdanoga sjaja, a nije uputno zaboraviti ni nadahnutu i često citiranu glazbenu temu glasovitoga Elmera Bernsteina. Dvostruko DVD izdanje toga filma predstavlja istinsko bogatstvo za gledatelje.

Tomislav Čegir

JOHNNY BELINDA

SAD, 2005 (1948) — pr. Warner Bros., Jerry Wald — sc. Irmgard von Cube prema drami Elmera Harris; r. JEAN NEGULESCO; d.f. Ted McCord; mt. David Weisbart — gl. Max Steiner; sgf. Robert M. Haas — ul. Jane Wyman, Lew Ayres, Charles Bickford, Agnes Moorehead, Stephen McNally, Jan Sterling, Rosalind Ivan, Dan Seymour — 102 min — distr. Issa

Otok Cape Breton u Novoj Škotskoj krajem 1940-ih godina. Stanovnici malog ribarskog naselja grubi su i negostoljubivi poput klime koja na otoku vlada, a među njima se primitivizmom izdvaja nasilni Locky McCormick. Kad na otok stigne mladi liječnik Robert Richardson, pažnju će mu ubrzo privući plaha i lijepa gluhonijemka djevojka Belinda McDonald. Nakon što od njenog oca dozna da je Belinda gluhonijemom postala u djetinjstvu, te da ne zna ni čitati ni pisati, liječnik sve svoje slobodno vrijeme odlučio posvetiti djevojci. Učeći je čitanju s usana i jeziku gluhonijemih, on će se postupno zbližiti s Belindom, ne sluteći da je na djevojku oko bacio i grubi Locky.

Izvršna melodrama američkog redatelja rumunjskih korijena Jeana Negulescoa, filmaša koji je, premda izuzetno vješt u režiranju melodramskih siževa (*Humoreska*) i *noir*ovskih trilera (*Maska Dimitrosa*), poznat postao u prvom redu realizacijom komedija melodramskog ugođaja (*Kako se udati za milijunaša*, *Tri novčića u fontani*) i koji nikad nije stekao zasluženi ugled, impresivna je ekranizacija hvaljenog kazališnog komada Elmera Harris. Film koji je od 12 nominacija za Oscara potvrdio samo onog za glavnu žensku ulogu Jane Wyman, snažna je, kompleksna, slojevit, emotivna i dirljiva storija o sukobu ljubavi, plemenitosti, požrtvornosti i dobrote s jedne, te primitivizma, prijetvornosti i nasilja s druge strane.

Priču svog filma smjestivši u tipično ribarsko »malo misto« u Novoj Škotskoj, redatelj i scenaristi Allen Vincent i Irmgard von Cube gledatelju od samog početka, scenom u kojoj grubijan Locky pri istovaru ribe udari i povrijeđi jednog ribara, daju do znanja da ono što slijedi neće biti idilična romansa dvoje osobitih i emotivnih pojedinaca uhvaćenih u mrežu (malo)građanskog nemorala, lažne bogobojznosti i lice-mjerja. Premda dobrodušni liječnik Richardson (u odveć pasivnoj i suzdržanoj interpretaciji Lewa Ayresa) u skromnoj, povučenoj i blagoj Belindi (fantastična Jane Wyman) ubrzo pronalazi srodnu dušu, jasno je da će se mještani, među kojima glavnu riječ uvijek vode najgrlatiji i najprimitivniji, usprotiviti njihovoj vezi i širenjem lažnih glasina pokušati ih uvaljati u blato svoje prosječnosti. Izuzetno sugestivnom režijom, kombinacijom svjetla i sjene, te efektom uporabom zvučne kulise (taktovi glazbe na zabavi u mlinu, pjevanje mise u crkvi, huk oluje) kontrastirane sa svijetom tišine senzibilne djevojke, Negulesco iznimno vješto gradi-
ra tenziju i vodi priču, suptilno uvlačeći gledatelja u svijet gluhonijemke Belinde, i učinkovito dočaravajući njezina emotivna stanja, sve strahove, nemire i dvojbe. U tome mu pomaže Jane Wyman, koja gestama i grimasama, često nesigurnom mimikom i blagim promjenama izraza lica uspijeva efektno dočarati sva složena emotivna stanja svog lika.

Valja izdvojiti i odlične sporedne nastupe Charlesa Bickforda i Agnes Moorehead, oboje nominirane za Oscara za uloge isprva otrešitog djevojačinog oca Blacka i naizgled neprijateljski raspoložene tetke Aggie, koji će se na vijest o Belindinoj trudnoći u trenu prometnu-

ti u blage i suosjećajne osobe, spremne djevojčinu čast braniti i doslovce po cijenu vlastitog života.

Osim samog čina silovanja, autori ni u jednom trenutku ne osuđuju postupke svojih protagonista, tako ljudske i kad se radi o ubojstvu počinjenom u obrani vlastitog djeteta. Među sporednim likovima ističe se i slojeviti karakter zbu-njene Stelle, djevojke koja se, nesretno zaljubljena u liječnika Richardsona, ponada lažnu utjehu pronaći u braku sa ženskarom i silovateljem Lockyjem, od početka svjesna da se zavarava, i da joj taj brak može donijeti samo nesreću.

Ukratko, *Johnny Belinda* je film koji svakako morate imati u svojoj DVD kolekciji.

Josip Grozdanić



PAKLENI POSLOVI 2

Mou gaan dou II

Hong Kong, Kina, 2003 — pr. Basic Pictures, Eastern Dragon Film Co. Ltd., Media Asia Films Ltd., Mediacorp Raintree Pictures — sc. Felix Chong, Alan Mak; r. ANDREW LAU, ALAN MAK; d.f. Wai Keung Lau, Man-Ching Ng; mt. Ching Hei Pang, Danny Pang — gl. Kwong Wing Chan — ul. Edison Chen, Shawn Yue, Anthony Wong Chau-Sang, Francis Ng, Eric Tsang, Carina Lau, Chapman To, Andrew Lin — 110 min — distr. Blitz



Vraćamo se u prošlost. Sam, glavni kriminalac i vođa trijade iz prvoga dijela, početkom 1990-ih još nije na vrhu. Upravo je ubijen Kwon Ngai, najutjecajniji vođa trijade. Njegov sin Hau preuzima primat organizirajući ubojstva konkurenata. Kadet Yan je izbačen s Policijske akademije zbog zatajenja rodbinskih veza s porodicom Ngai. No inspektor Wong pruža mu mogućnost da bude tajni agent. Uvlačeći se u trijadu, Yan postaje blizak polubratu Hau. S druge strane, Sam šalje svog momka Minga na Policijsku akademiju.

Pakleni poslovi za većinu hrvatskih filmofila bijahu pravo iznenađenje. Osebnim, dinamičnim i ritmiziranim stilom redatelji Andrew Lau i Alan Mak udahnuli su kriminalističkomu filmu nov duh. Po ruskim formalistima, onoga trenutka kada neki umjetnički postupak dosegne vrhunac, kada postane lako prepoznatljiv svima, jedino što stvaralački čin tada spašava od zamora, a primatelje od dosade, jest uvođenje otklona (očuđenja) u svima poznatu shemu. I dok je američki film, od devedesetih nadalje, klasične žanrovske obrasce pokušao osvježiti stavom, postmodernističkom ironijom — parodijom vlastitoga žanrovskoga uporišta, dotle su dalekoistočne kinematografije otklon od žanrovske shematiziranosti gradile i potvrđivale stilom. Primjerice, John Woo je, napajajući se na ikonoografskoj velebnosti Sergia Leonea, svo-

je stilsko uobličenje kao novost donio u Ameriku. I bez obzira na znatan pad vrijednosti Woovih američkih radova u odnosu na hongkonško stvaralačko razdoblje, novo stilsko sjeme bijaše posijano. Većina suvremene američke akcijske stilizacije u Hollywood je uvezena s Dalekoga istoka. No dok je istočnoazijski film zadržao modernistički ozbiljno stajalište prema onome što pripovijeda, još vjerujući u ozbiljnost kazivanja, holivudski se film utapa u pukoj dekorativnosti.

Zato ne treba čuditi što Hollywood ostaje bez ideja. Martin Scorsese upravo dovršava svoju inačicu *Paklenih poslova* pod naslovom *The Departed* s Leonardom DiCaprijem, Mattom Damonom i Jackom Nicholsonom u glavnim ulogama. A to je samo vrh ledene sanke holivudske sramote. Nakon japanskih horora, očito je da na red dolaze i hongkonški akcijski trileri. Čak i u slučaju da Scorsese načini, točnije rečeno »prenačini«, izvrstan film (što dakako nije nevjerovatno, neki od prepravaka, poput *Mračnih voda* Waltera Salesa, kakvoćom pripadaju u sam vrh američke filmske proizvodnje), to holivudsku idejnu i stvaralačku nemoć samo još više ističe.

U prvome dijelu *Paklenih poslova* sve je bilo osvojeno oko nutarnje, duševne (pre)napregnutosti Yina i Minga, njihove primoranosti da ostanu u položaju

ju koji nije dio njihova identiteta (policajac kao gangster, gangster kao policajac), uz proganjajuće pitanje koje je proganjalo i morilo njihovu savjest: *Tko sam ja? Ono što ja vjerujem da jesam ili pak ono u što drugi vjeruju da ja jesam?* Istodobno živeći oba identiteta, onaj prema unutra i onaj prema van. Nastavak (radnjom prethodnik) nije više akcijski triler, nego kriminalističko-gangsterska saga. Yin i Ming uklopljeni su u zajedništvo s mnoštvom ostalih sudbina koje sada izlaze na pozornicu (posebice s onima mafijaša Sama i inspektora Wonga), dok se težište s filozofskoga propitivanja identiteta prebacuje na *patos* tragijskoga bivstvovanja usuda. S tim je u skladu i određena promjena ugođaja filma. S trilerske napetosti pažnja je svrnuta na sudbonosnost, s neizvjesnosti na tragijsku neumoljivost.

Pakleni poslovi 2 od gledatelja zahtijevaju popriličnu usredotočenost zbog brojnih likova i njihovih iznimno spletenih međusobnih odnosa te zbog brza tempa pripovijedanja, pri kojem se ne zastajkuje u izlaganju radnje, niti rabe objašnjavačke, dijaloško-monološke pripovjedno statične epizode. No širok spektar filmskih postupaka, začimljenih dojmljivim i svrsishodnim stilom, taj recepcijski pojačan napor itekako nagrađuje.

Krešimir Košutić

KRONIKE

Crónicas

Meksiko, Ekvador, 2004 — *pr.* Cabezahueca, Tequila Gang, Producciones Anhele, Alfonso Cuarón, Isabel Dávalos, Bertha Navarro, Guillermo del Toro, Jorge Vergara; *izv.pr.* Frida Torresblanco — *sc.* Sebastián Cordero; *r.* SEBASTIÁN CORDERO; *d.f.* Enrique Chediak; *mt.* Luis Carballar, Ivan Mora — *gl.* Antonio Pinto; *sgf.* Eugenio Caballero; *kgf.* Monica Ruiz-Ziegler — *ul.* John Leguizamo, Damián Alcázar, Walter Layana, Henry Layana, Tamara Navas, Washington Garzón, Rosa Alina Ortiz — 108 min — *distr.* Discovery

Američki televizijski novinar u Ekvadoru nehotice omogućujući masovnom djecoubojici da izbjegne ruci pravde.

Nadahnute istinitim slučajevima masovnih ubojica djece u Južnoj Americi, *Kronike* nude nekonvencionalno ispričana razmišljanja o moći medija, nemoci policije i stanju društva siromašnoga dijela južnoameričke države, a istovremeno istražuje nejasne granice između dobra i zla do kojih može dovesti strast prema nekom »poslu«.

Oba glavna junaka *Kronika* pokreće strast koju ne mogu kontrolirati. Jedan od njih poznat je pod nadimkom »čudovište iz Babahoya«, a riječ je o »običnu« stanovniku ekvadorskoga mjestašca, trgovačkom putniku čija je strast otimanje, sakaćenje, silovanje i ubijanje djece obaju spolova. Drugi je Manolo Bonilla, televizijski novinar iz Miamijsa koji u Južnoj Americi radi gledane senzacionalističke reportaže za emisiju *Jedan sat istine*, a njegova je strast njegov posao. U toj vrsti posla teško je odrediti gdje se profesionalna želja za time da se napravi najbolji, ekskluzivan prilog pretvara u želju da ekskluzivnost postane sredstvo za samopromociju i da novinar pomisli kako je zbog popularnosti stečene pojavljivanjem na televiziji

postao »i sudac i porota«, osoba iznad zakona.

Sve je to zanimljivo, no još je važnije da ekvadorski redatelj Sebastian Cordero tim moralno etičkim propitivanjima pristupa ugodno nekonvencionalno, gradeći napetu, uzbudljivu i nepredvidljivu pripovijest o odnosu dviju uvjerljivih, jakih osobnosti, dva čovjeka s prepoznatljivim vrlinama i manama, dvojice za koje možemo povjerovati da uistinu žive pored nas, slojevito okarakteriziranih pojedinaca za koje često ne znamo jesu li nam simpatični ili antipatični.

Iako je jedan od protagonista masovni ubojica, film ni u jednom trenutku ne pokazuje izvršenje zločina, a još manje ga zanimaju odurno-krvavi prizori kakvi bi se našli u 95 posto američkih filmova na temu. Zapravo, različito od uobičajena postupka u filmovima kriminalističkoga sadržaja koji na početku jasno postavljaju čimbenike i smjer priče, ovaj dosta dugo zapravo i ne pokazuje što mu je tema, nego ostavlja dojam djela usmjerena na prikaz ugođaja života u bijednoj provinciji Ekvadora. To, doduše, čini uz nekoliko dramski uzbudljivih sastojaka, vezanih uz potragu za neuhvatljivim djecoubojicom koji je nanizao već oko sto pedeset žrtava, ali temeljnu privlačnost kao da ostvaruje sigurnim smještajem u prostor blata, zapuštenosti i prljavštine ekvadorskoga seoca smještena u krajoliku, koji bi mogao biti jako lijep.

Uz nepretencioznu, »dokumentarističku« kameru iz ruke, film tijekom cijeloga trajanja prividno traži svoju priču, premda je na koncu posve jasno da su filmtvorci otpočetka znali što rade. Iako se takorekuć od prvoga kadra sugerira tko je traženi ubojica, gotovo do

sama kraja sve ostaje na slutnji, a konačno otkriće predstavljeno je bez »pompe« na kakvu su nas filmovi te vrste navikli. Održavanje tihe neizvjesnosti izvedeno je velemajestorski, a cjelina donosi nekoliko vrhunskih dijelova. Najdojmljiviji je prizor (pokušaja) linča koji jezovitom uvjerljivošću prikazuje kako siromašan i potlačen puk potisnute frustracije lako može kanalizirati u zločinačko ponašanje. Također, poput mnogih južnoameričkih filmova, *Kro-*



nike donose neki ugođaj ljepljive i usporene neuhvatljivosti zbivanja i načina života u provinciji, čiju je izolaciju, kao jedna od malobrojnih tekovina suvremenosti, ipak uspjela nagristi moć televizije i senzacionalizma koji njome vlada.

Tu su i prvorazredne izvedbe glavnih glumaca, Damiana Alcazara i Johna Leguizama, čija se razmjerno nesimpatična nazočnost odlično sljubljuje s likom kojega utjelovljuje. Odlična odluka je i svojevrsna otvorenost završetka, a zanimljivo je da je podjednako dojmljiv i alternativni, poprilično drukčiji kraj, ponuđen kao dodatak na DVD-u.

Janko Heidl

RULET SMRTI

Croupier

Francuska, Velika Britanija, Njemačka, Irska, 1998 — pr. Channel Four Films, La Sept-Arte, Little Bird Ltd., Tatfilm, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte, Jonathan Cavendish, Christine Ruppert; izv.pr. James Mitchell — sc. Paul Mayersberg; r. MIKE HODGES; d.f. Michael Garfath; mt. Les Healey — gl. Simon Fisher-Turner; sgf. Jon Bunker; kgf. Caroline Harris — ul. Clive Owen, Gina McKee, Kate Hardie, Nick Reding, Nicholas Ball, Alexander Morton, Barnaby Kay, John Raddiffe — 91 min — distr. Blitz

Jacku Manfredu, mladom piscu koji to možda i nije, otac namjesti posao krupijera u kasinu. Iako ne kocka, Jack je na neki način ovisan o igrama na sreću.

Smješten između nenametljiva suvremenog *film noir*a, realističkoga prikaza života krupijera i stilizirane društveno-psihološke drame, *Rulet smrti* prigušeno je napeta priča o slojevitosti odnosa dobra i zla u pojedincu i društvu. Iako spomenuto zvuči banalno i preuzetno, film veterana Mikea Hodgesa (*Uхвати-те Cartera*, 1971) po scenariju veterana Paula Mayersberga (*Čovjek koji je pao na zemlju*, 1976; *Nestajanje*, 1977; *Dobro došli, g. Lawrence*, 1983) navedenim se bavi iznoseći naizgled jednostavnu pripovijest o mladom čovjeku djelomično podvojene osobnosti — on bi htio biti, a često i jest, Jack Manfred, pisac, no rad u kasinu pretvara ga u be-

ščutna, samouništavajućim izazovima sklona Jakea. Na neki način on je dr. Jack i g. Jake. Slično kao što se poigravaju poznatim motivom, ne dovodeći ga do ekstrema, nego ga guraju na ovu ili onu stranu baš toliko da nam se nikada ne učini da Jack / Jake ima dva karaktera — on je ista osoba čiji se karakter u različitim okolnostima izražava na različite načine — filmotvorci se inteligentno igraju i s drugim matricama, koje u lošijoj izvedbi ne bi bile više od otrcanih stereotipa.

Iako je glavno mjesto radnje kockarnica, *Rulet smrti* i ne dotiče mogućnost da nas upozna s kockarskim trikovima ili da predstavi kakva igrača na sreću koji u jednoj igri zaradi basnoslovno bogatstvo. Po zaposlenju u kockarnici napućenoj sumnjivim tipovima, Jack počne tonuti u »živo blato« života u kojem vrijede druga, opasnija i nasilnija pravila, no i njegov život obična građana bio je tek prividno smješten u rutinsku sigurnost svakodnevice. Za kockarskim stolom on upoznaje tipično noirovski fatalnu ženu, no slijed događaja neće je prikazati zlom zmijom, nego donekle simpatičnom osobom na čije je trikove Jack pristao jer je poželio uzbuđenje. Dok ga se nagovara da bude sudionik pljačke, on odmah naglas pita: »A što kada sve krene po zlu?« (A ne ako krene po zlu.) Nakon što pristane na sudioništvo, ne pratimo nikakve pripreme za pljačku, a Jackov život teče dalje i uz nove dogodovštine, tako da na pljačku umalo i zaboravimo. A kada po obavljenju poslu »digne dobru lovu«, a usto i napiše knjigu koja postane hitom, Jack ne kupi kuću na Bahamima, nego nastavi živjeti u podrumskom stančiću baš kao i prije. Jedina stvar koju će učiniti jest skinuti rešetke s prozora. Odnosno, prestat će se

bojati jer si to sada može priuštiti. I život će početi dijeliti s družicom čiji mu karakter, čini se, uistinu odgovara, a ne s onom s kojom bi se želio slagati.

Vješto napisan (nadahnut *Skrivenom tvrđavom* Akire Kurosawe), potmulo zavodljiv, mjestimično elegantno režiran, mirna, odmjerena tempa, uz dobre glumce (Clive Owen u prvoj zapaženoj ulozi) koji utjelovljuju jednostavno slojevite karaktere, *Rulet smrti* otkucava tiho i nezaustavljivo poput »paklenog stroja«. Iako na kraju neće eksplodirati, snažan dojam ostavlja samim tik-takanjem, a uz razmjerno uvjerljiv portret jednog krupijera — odnosno čovjeka koji unatoč osjećaju izgubljenosti i izdvojenosti od okoline uspijeva »normalno« funkcionirati u društvu — i nekolicine likova iz njegova okoliša, s pomalo ciničnim nezadovoljstvom upozorava i na apsurdne po kojima funkcionira nepošteno ustrojen svijet u kojem živimo.

Janko Heidl



CIJENA STRASTI

Le Prix Du Desir

Francuska, Švicarska, Italija, 2004 — pr. Vision Productions, Titti Film, Medusa Film S.p.a., Vega Film AG, Fabrizio Chiesa, Fabrizio Mosca — sc. Roberto Andò, Salvatore Marcarelli; r. ROBERTO ANDÒ; d.f. Maurizio Calvesi; mt. Claudio Di Mauro — gl. Ludovico Einaudi; sgf. Andrea Crisanti; kgf. Nanà Cecchi — ul. Daniel Auteuil, Greta Scacchi, Anna Mouglalis, Giorgio Lupano, Magda Mielcarz, Michael Lonsdale, Serge Merlin, François Germond — 105 min — distr. VTI

Tajanstveni, otuđeni pisac našao se u burnoj, strastvenoj vezi sa ženom vlastitoga sina, što će ga učiniti metom ucjenjivača.

Igre oko identiteta, ponajprije dvoje protagonista, jedan od bitnih tvorbenih elemenata filma talijanskoga redatelja Roberta Andò (1959) u francusko-švicarsko-talijanskoj koprodukciji na francuskom i talijanskom jeziku (uz nešto poljskoga) donekle se protežu i na identitet filma koji se na francuskom zove *Le prix du désir*, a na talijanskom *Sotto falso nome*, a naše izdanje na DVD-u tomu pridonosi i time što mu je na omotnici *Cijena strasti* (iako bi točnije bilo *Cijena žudnje*) prema francuskom, čemu je dodan engleski *Strange Crimes*, dok je u titlu prema talijanskom *Pod lažnim imenom*. Iako ti različiti naslovi mogu djelovati kao zbrka, ipak svaki od njih ukazuje na jedan aspekt slojevita ostvarenja talijanskog autora koji nije mnogo radio na filmu, jer je znatno zaposleniji u kazalištu.

Uvodna je sekvenca filma predstavljanje nove knjige pisca planetarnih uspješnica, koji se krije iza pseudonima Serge Novak. U publici je sredovječni gospodin koji upadljivo promatra nekoliko lijepih žena i odlazi prije kraja, a gledatelj saznaje kako je to pravi i publici nepoznat autor Daniel Boltanski kojeg tumači jedan od najčudesnijih su-



vremenih francuskih glumaca Daniel Auteuil, koji samom svojom pojavom i vrlo promišljenim glumačkim minimalizmom uspijeva, gotovo ne mijenjajući se, dojmljivo tumačiti najrazličitije likove, iako je posebno uspješan u tumačenju ljudi koji trpe pod utjecajem okoline (npr. u Hanekeovu *Skrivenom*). Daniel putuje u Italiju, gdje mu živi žena (Greta Scacchi uvjerljivo tumači uspješnu odvjetnicu i zaljublenu ženu, koja ima mnogo razumijevanja za duge muševne odsutnosti) na vjenčanje njezine sina. Na putu sreće zanosnu djevojku Milu (Anna Mouglalis osim ljepote daje toj ulozi i dašak tajanstvenosti i dvosmislenosti) s kojom provodi strastvenu noć ne saznajući njezin identitet, tako da se u jednom trenutku čini da film kreće putem Bertoluccijeva *Posljednjeg tanga u Parizu*. No, sljedećega dana Daniel vidi da se ona udaje za njegova pastorka. Iako se on nastoji što više udaljiti, Mila ustrajava na nastavku afere i čini se da će Andò krenuti smjerom *Požude* Louisa Mallea u tretmanu zabranjene strasti.

Ipak, riječ je o još jednom lažnom traggu. Prava napetost ostvaruje se oko stvarnog Milina identiteta i njezine veze s ucjenom. On je, nakon emigriranja iz Poljske, pod pseudonimom objavio i stekao svjetsku slavu ne svojim romanom nego rukopisom prijatelja koji se ubio, pa iako je sve kasnije jednako uspješne romane o istom glavnom ju-

naku sam napisao i tako dokazao vlastiti literarni talent, pitanje je da li bi bez podmetnutoga početka uspio napraviti toliko uspješnu karijeru. Daniel se u jednom trenutku prestaje boriti i doživljava čitavu situaciju kao svojevrsnu kaznu za svoju prijevaru, a redatelj u elemente potrage vješto umeće i pitanja odnosa istine i laži (posebno u odnosu na umjetnost fikcije), moralnosti, krivnje i kazne. Gotovo redovito u trenutku kada je gledatelj spreman konačno formirati zaključak Andò vodi priču prema novom neočekivanom obratu, ispreplećući različite razine radnje i njihove uzroke koji leže u prošlosti barem toliko koliko i u sadašnjosti. Talijanski filmaš dramaturški uglavnom vješto prelazi iz jednog u drugi žanr — od erotskoga filma, preko obiteljske drame do filma potrage i svojevrsne tragedije na kraju, ali pritom ipak ima staniovitih problema s ritmom i gledateljevom prilagodbom na novi način filmskoga pripovijedanja. Međutim, iznimna vizualna vrijednost kamere Maurizioja Calvesija i izrazito iznadprosječna vrijednost glumačkih interpretacija koje drže uvjerljivost likova i u situacijama koje su gotovo prešle granicu vjerojatnosti, pridonose ipak izrazito iznadprosječnoj vrijednosti ovoga neoobičajnog filma.

Tomislav Kurelec

AZIL

Asylum

Velika Britanija, Irska, 2005 — *pr.* Mace Neufeld Productions, Samson Films, Seven Arts Productions, Zephyr Films Ltd., David E. Allen, Laurie Borg, Mace Neufeld; *izv.pr.* Michael Barlow, John Buchanan, Chris Curling, Baron Davis, Harmon Kaslow, Steve Markoff, Bruce McNall, Robert Rehme, Natasha Richardson — *sc.* Patrick Marber, Chrysanthy Balis prema romanu Patricka McGratha; *r.* DAVID MACKENZIE; *d.f.* Giles Nuttgens; *mt.* Colin Monie, Steven Weisberg — *gl.* Mark Mancina; *sgf.* Laurence Dorman; *kgf.* Consolata Boyle — *ul.* Marton Csokas, Natasha Richardson, Hugh Bonneville, Ian McKellen, Gus Lewis, Joss Ackland, Wanda Ventham, Maria Aitken — 99 min — *distr.* VTI

Supruga imućna liječnika zanima se za njegovu pacijenta iz psihijatrijske bolnice, optužena za umorstvo.

Barem su dva razloga zbog kojih sam s nestrpljenjem očekivao hrvatsku distribuciju Mackenziejeva filma. Prvi je taj da je snimljen prema književnom predlošku mog omiljenog pisca Patricka McGratha, čovjeka čiji je intrigantni *Pauk* već filmski adaptiran, i to veoma uspješno (šifra: Cronenberg). A za njegov filmski transfer zaslužan je etablirani britanski dramaturg Patrick Marber (šifra: *Closer*). Oba McGrathova romana, *Pauk* i *Azil*, poigravaju se motivom kliničke depresije, dakle, onom vidljivom tamom koja je oduvijek bila zahvalni filmski medij, od Bergmana i Bressona pa nadalje, premda ju oni mahom tretiraju kao »sekundarni simptom« za dijagnosticiranje daleko širega kliničkog područja, koje obuhvaća društvene, psihičke i metafizičke bolesti. No, dok Cronenbergov *Pauk* započinje junakovim izlaskom iz umobolnice, Mackenziejev *Azil* započinje njegovim ulaskom. To nije nimalo neobično, jer je McGrath proveo čitavo djetinjstvo u Broadmooru, najvećoj britan-

skoj umobolnici specijaliziranoj za forenzičku i kriminološku psihijatriju, čiji je upravitelj bio njegov otac. No, Mackenziejeva opsesija sindromom Madame Bovary vječna je i postojana, pa je *Azilov* prosek blizak autorovu prethodnom filmu *Mladi Adam*, u kojem lik preljubnice portretira Tilda Swinton. U obama slučajevima predmeti njihove požude mladi su mužjaci mračne prošlosti transformirani u seksualne strojeve — prvi se zaposlio na teglenici i krije tajnu o lešu djevojke pronađenu u rijeci, a drugi je nakon ubojstva supruge završio u umobolnici, gdje se u njega zaljubljuje upraviteljeva frustrirana žena Stella (solidna Natasha Richardson). Oba filma rađaju Eros i Thanatos kao sijamske blizance. Oba filma eksploatiraju erotomaniju, psihoze i tajanstvene smrti u neograničenim količinama, s time da im *Azil* povrh svega pridodaje i najšokantniju od svih mogućih »smrti«, profesionalni egzil u velšku zabit. Poput hermetične naracije *Mladog Adama*, kolorit *Azila* također preferira *chiaroscuro* u plavim i smeđim tonovima, možda i zato da bi se njima vizualizirala rečenica McGrathova romana u kojoj je »*mrtvilo omotalo svijet i pretvorilo ga u bezbojnu i mrtu masu*«.

Tamo gdje se u *Pauku* izlazak iz bolnice za duševne bolesti podastire u veličanstvenom planu-sekvenci, kao posveta braći Lumière i njihovoj željezničkoj postaji *Le Ciotat*, dolazak u »azil« u uvodnoj sekvenci Mackenziejeva filma sniman je kao dolazak sretne obitelji na ljetovanje u raskošan hotel. No, poput Madame Bovary, tako i Stelli nedostaje maštovitosti, pa njezin prvi bliski susret sa žilavim skulptorom Edgarom alias Martinom Csokasom, čije prezime priziva vruće erotske noći na ma-



đarskim pustama, ne traje dulje od nekoliko sekundi. A i kasniji susreti u njegovu atelijeru prilično su nenadahnuti na erotskom planu. No, premda su najžešći scenaristički pasaži rezervirani za lik svekrve koju tumači Judy Parfitt (»*Nemoj da ti sramota degenerira u samilost*«), filmom dominira manipulativni stariji psihijatar Ian McKellen, koji pokušava kanalizirati latentni homoseksualizam dostatno visokim stupnjem institucionalne okrutnosti. Ta ista okrutnost osjeća se i u *Pauku*. Samo što Mackenziejevoj mizansceni nedostaje psihodramaturška napetost Cronenbergova ekspresionističkog skoka u ludilo i očaj. U *Pauku* majka je portretirana kao svetica i kurva, dakle, kao tipično cronenbergovsko čudovište (sjetimo se lika psihotične majke Samantha Eggar u kultnom *The Brood*). A u *Azilu* lik majke i kurve preuzima Stella. U obama slučajevima one će biti kažnjene za grijeh. Jer, Hollywood i dalje ostaje nemilosrdan prema »razvratnim« preljubicama. Feminističke kritičarke imaju posljednju riječ.

Dragan Rubeša

MODIGLIANI

SAD, Francuska, Njemačka, Italija, Rumunjska, Velika Britanija, 2004 — pr. Lucky 7 Productions LLC, MediaPro Pictures, Alicéleo, Bauer Martinez Studios, Buskin Film, CineSon Entertainment, Frame Werk Produktion GmbH & Co. KG, France 3 Cinéma, Istituto Luce, The Tower Limited Liability Partnership, UKFS, André Djaoui, Philippe Martinez, Stéphanie Martinez; izv.pr. Donald A. Barton, Karinne Behr, Paul Feetum, Andy Garcia, Steve Marsden, Douglas W. Miller, Gary Ungar — sc. Mick Davis; r. MICK DAVIS; d.f. Manu Kadosh; m.f. Emma E. Hickox — gl. Guy Farley; sgf. Giantito Burchiellaro; kgf. Pam Downe — ul. Andy García, Elsa Zylberstein, Omid Djalili, Hippolyte Girardot, Eva Herzigova, Udo Kier, Susie Amy, Peter Capadli — 128 min — distr. VTI

Pariz, 1919. I dok se zemlja oporavlja od rata, u francuskoj prijestolnici žive i stvaraju neki od najvećih slikara svoga vremena. Među njima je i Amadeo Modigliani, čija platna ne uspijevaju postići ni približnu popularnost kao radovi njegova najvećeg suparnika Pabla Picassa. Modiglianiju najveću podršku pruža mlada Jeanne Hébuturne koja je zbog ekscentričnog umjetnika spremna sukobiti se s netolerantnim ocem. Sam pak Modigliani sve više tone u drogu i alkohol.

Tko danas na svom zidu ima neku od slika Amadea Modiglianija, ne mora strepiti hoće li mu par tisuća promijeniti život ili ne. Modiglianiju su pak pet tisuća franaka u poslijeratnom Parizu 1919. značile život ili propast. Kao i mnogim velikim umjetnicima kraj fizičkog života značio je za njega umjetničku besmrtnost. Prekasno za čovjeka od krvi i mesa, ali u pravi trenutak za kolekcionare i muzejske zbirke kojima Modiglianijeve putene, izdužene siluete toplih boja i mekih linija oplemenjuju vrijeme i prostor. Biografska drama *Modigliani* snimljena 2004. u međunarodnoj koprodukciji s britanskim redateljem i američkim glavnim glumcem, a ovog proljeća stigla na hrvatsko video-tržište, barem na papiru ili platnu zvuci obećavajuće. Karizmatični slikar,

njegov tragični usud, Pariz kao vječna meka što shvaćenih, što neshvaćenih umjetnika, te ljubav doslovce veća od života, motivi su koji su se mogli spojiti u iznadprosječan naslov. Makar onakav kakav je hvaljeni francuski film *Montparnasse 19* iz 1957. redatelja Jacquesa Beckera s Gérardom Philipeom u ulozi ovog talijanskog slikara pariške karijere. I taj je film progovorio o Modiglianijevoj ljubavnoj vezi s odanom Jeanne Hébuturne koju je prije gotovo pet desetljeća odglumila francuska glumačka zvijezda Anouk Aimée.

Aktualni *Modigliani* naslovnog slikara želi portretirati i kao kobnog ljubavnika, i kao epohalnog umjetnika, i kao suvremenika jednog od najživljih razdoblja pariškog društvenog života. Želi, ali nikako ne uspijeva staviti težište na bilo što od navedenoga. Stoga prigovore o nerealiziranim ambicijama treba pripisati nesnalaženju njegovog redatelja i scenarista Micka Davisa kojemu je ovako zahtjevan projekt tek druga režija igranog filma u karijeri, i to nakon filma *The Match*. Davis pritom nije posegnuo ni za kakvim literarnim izvorom, već je sam napisao tekst koji je kroz posljednje mjesece života i rada slavnog umjetnika trebao sublimirati svu njegovu životnu bol, strast i tragediju. Od djetinjstva proživljenog u relativnom siromaštvu u rodnom Livornu do katarzičnog sukoba s Pablom Picassom koji je u posljednjim trenucima Modiglianijeva života ipak priznao njegovu stvaralačku veličinu. U to ime redatelj Davis prepleće središnju narativnu liniju s opisom slikareve svakodnevice u Parizu nakon Prvog svjetskog rata s prisjećanjima na njegovu najraniju mladost, koristeći kao alibi Modiglianijava (pre)česta stanja ni svijesti ni nesvijesti uzrokovana konzumiranjem alkohola i opijata.

To relativiziranje sadašnjosti i prošlosti protječe odveć nekoherentno, pa i patetično da bi postiglo priželjkivani

efekt. Da, Amadeo Modigliani još je kao dječak razvio vlastiti stil i dosljedno ga promicao na svojim kasnijim remekdjelima. No, što je sve utjecalo na njegovu umjetnost i zašto je ona i danas moderna i suvremena istodobno, to Davis ne objašnjava. Najvjerojatnije jer ne zna. Režirati film o slikaru koji tako malo govori o njegovim slikama može biti originalan pristup jedino ako na neki drugi način prožima umjetnika i njegovo djelo. Recimo kroz ljubav i odnos prema drugim ljudima. Davis je to doista pokušao, ali je opet zastao na početku. Kada u prologu Modiglianijeva životna družica Jeanne Hébuturne upita zamišljenu publiku što je to prava ljubav za koju se na kraju i umire, gledatelj očekuje pasiju episkih razmjera. Ne i mlaku obiteljsku dramu od koje su čak i neke brazilske televizijske sapunice srčanije i bolje elaborirane. Još je krhkiji odnos Amadea Modiglianija i njegovog suparnika Pabla Picassa koji je u Davisovoj viziji prikazan u jednom od najbizarnijih izdanja. Kao spretni trgovac koji je dobro unovčio zanimanje za svoj avangardni stil, a da se pritom neprestance bojao da će ga umjetnici poput Modiglianija kad-tad razotkriti kao vještog manipulatora.

S takvim scenarijem i dijalozima Andy Garcia u naslovnoj ulozi nije imao prigodu za upečatljiviji nastup. Slično vrijedi i za Omidu Djaliliju kao Picassa, dok je angažman nekadašnjeg topmodela Eve Herzigove u ulozi Olge tek marketinški trik. Zato je interpretacija francuske glumice Else Zylberstein kao nesretne Jeanne najsvjetliji trenutak filma koji se prema završnici ipak kreće nabolje kada se redatelj odluči za ključni konflikt, odnosno za dramatično slikarsko natjecanje s Modiglianijem, Picassom i ostalim velikanima tog doba. Da je to bila glavnina filma, *Modigliani* ne bi trebao novi potpis. Redateljski.

Boško Picula

RIJEČ PO RIJEČ

Bee Season

SAD, 2005 — pr. Bee Season Productions Inc., Fox Searchlight Pictures, Bona Fide Productions, i5 Films, Epsilon Motion Pictures, Fox Searchlab, Regency Enterprises, Albert Berger, Dr. Winfried Hamacher, Ron Yerxa; izv.pr. Joshua Deighton, Arnon Milchan, Peggy Rajsiki, Mark Romanek — sc. Naomi Foner Gyllenhaal prema romanu Myle Goldberg; r. SCOTT McGEHEE, DAVID SIEGEL; d.f. Giles Nuttgens; mt. Martin Walsh, Lauren Zuckerman — gl. Peter Nashel; sgf. Kelly McGehee; kgf. Mary Malin — ul. Richard Gere, Juliette Binoche, Flora Cross, Max Minghella, Kate Bosworth, Corey Fischer, Sam Zuckerman, Joan Mankin — 104 min — distr. Continental

Djevojčica Eliza Naumann sprema se na natjecanje u sricanju, a nastoji i spasiti obitelj u raspadu.

Dok se obitelj profesora Saula Naumann, portretirana kao prototip idealne američke obitelji, vozi kolima u uvodnim kadrovima filma, kamera prati helikopter koji prevozi golemo slovo A, koje nedostaje na veliku natpisu »Port of Oakland«, postavljenu na ulazu u luku. Premda s autoradija dopire vijest o radničkim prosvjedima, autori ne stavljaju tu lokaciju u socijalni kontekst, nego im slovo koje se klasi služi tek kao jedan u nizu ekspresionističkih vizualnih efekata kojima simbolički pokušavaju ušiti razigrane semiotičke šavove na kojima počiva cjelokupna tekstura filma. Saulova kći Eliza priprema se, naime, za državno prvenstvo u sricanju (sličnim motivom već se pozabavio autor odlična dokumentarca *Spellbound*). Kad na regionalnom natjecanju ona mora sricati riječ »maslačak«, njegove laticice počnu letjeti oko nje poput sićušnih padobrana. Kad tijekom vježbi počne olovkom šarati po papiru, grafitni prah diže se u zrak i oblikuje lebdeća slova. A dok pokušava

sricati riječ »cotyledon« (»supka«) iz ramena joj počinju klijati kaligrafski listići biljke. No, sva ta ekscentrična videografika ne može prikriti površnu karakterizaciju likova.

Vjerujem da se dobar dio videokonzumenata uhvatio u zamku, pogotovu oni koji misle da bračni tandem

Gere & Binoche ne može otići ni pedalj dalje od sentimentalne plačljive igre *à la* *Jesen u New Yorku*. Pogrešno. Ta iza njih ipak stoji inteligentan autorski dvojac, poznat po sjajnim psihološkim trilerima *Suture* i *The Deep End*, koji su oduvijek pazili da im priča bude garnirana dostatnom dozom ambigviteta i oslikana paletom mračnih tonova. Poput filma *The Deep End*, tako i ponešto inferiorniji *Riječ po riječ* stavlja akcent na odnos roditelja i djece, ali i igra na kartu plošnog simbolizma. No, premda uloga Saulove neurotične žene Miriam (Juliette Binoche) na neki način priziva lik koji je ista glumica portretirala u *Tri boje: Plavo*, njezin lik pati pod simbolističkim balastom, dok kćeri poklanja kaleidoskop i zamjenjuje ga igrom staklenih (ukradenih) perli u garaži transformiranoj u njezinu malu privatnu Aladinovu pećinu, proganjana razbijenim staklom automobila u kojem su nastradali njezini roditelji.

Zato je mistični segment literarnoga predloška Myle Goldberg, koji je u filmski scenarij pretočila Naomi Foner Gyllenhaal, majka Jakea i Maggie, više prilagođen pomodnom *new ageu*, kakav prakticira Richard Gere. A njegova



kći Eliza svojom pojavom priziva lik maloga kvizovskog vunderkinda iz *Magnolije* P. T. Andersona. I dok joj tata pomaže kako da tijekom sricanja uroni u Abulafijine kabalističke tajne i dođe do »shefa« (ako vas Madonna nije naučila, to znači »doći do Božjeg uha«), sin mu pronalazi vjeru i počinje koketirati s judaizmom i kršćanstvom, da bi se na kraju skrasio u hramu Hare Krishne, na što ga je natjerala ljubavna žudnja. No, svi ti ambiciozni pokušaji filma da dosegne snažnu notu duhovnosti, bili su za Siegela i McGeheea prevelik zahtjev. E sad, Abulafia je doista bio i nadimak koji je Jacopo Belbo u *Foucaultovom njihalu* dao svom računalu. No, Siegel i McGehee pogrešno vjeruju da je lako sricati pojam koji ima samo tri slova, E-C-O. Jer, filmu nisu dovoljne riječi da bi postigao izričajnu snagu. Potrebne su mu i slike. Kao što ni pričati o Bogu nije tako lako. Kad nam autori filma poručuju »Bog su riječi«, oni misle da su time rekli sve. Na svu sreću, Eliza stojički odbija sricati konačnu riječ, koja ju je trebala dovesti na pobjednički tron. Ona prestaje biti robotom i postaje »obična« djevojčica.

Dragan Rubeša

U DUBOKOM GRLOU

Inside Deep Throat

SAD, 2005 — DOKUMENTARNI FILM — pr. Imagine Entertainment, HBO Documentary Films, World of Wonder, Home Box Office (HBO), Fenton Bailey, Randy Barbato, Brian Grazer, Ron Howard ; izv.pr. Kim Roth — sc. Fenton Bailey, Randy Barbato ; r. FENTON BAILEY, RANDY BARBATO ; d.f. David Kempner, Teodoro Maniaci ; mt. William Grayburn, Jeremy Simmons — gl. David Benjamin Steinberg — 92 min — distr. Discovery

Dokumentarni film koji progovara o naslijeđu najprofitabilnijeg filma »za odraśle« svih vremena.

Kad Warhol u *Blow Jobu* uokviruje u krupnom planu lice prelijepa momka dok mu partner izvodi felacio, onda se to zove konceptualni video. A kad Gerard Damiano u *Dubokom grlu* uokviruje osmijeh na licu Linde Lovelace u pornoakciji, onda se to zove *high concept*. Razlika je u tome što je Warholov film dosadan, a onaj Damianov zabavan. Prvi je ostao vječno geotiziran u artistskim krugovima. A drugi spomenuti, poznatiji kao prvi *mainstream* pornić koji je »potpisao deklaraciju nove slobode«, snimljen u motelu Mia-mia za 22.000 dolara, zaradio je šesto milijuna dolara, označivši početak nove ere u genezi *showbiza*. U redu pred blagajnom pornokina na Times Squareu u kojem se prikazivao viđeni su svi, od klinaca i sredovječnih žena do Jackie O. No, autor koji je ispisao kultnu pornoodu klitoralnom orgazmu danas je vižljasti penzić, kojem hlače sežu negdje do prsa. A njegovi dobro raspoloženi suradnici danas bi mogli poslužiti tek kao statisti za eventualni nastavak *Čahure*, dok se u pametnom dokumentarcu tandem Bailey i Barbato s nostalgijom prisjećaju vremena »velikih sukoba«, kad je »pornografija živjela između kriminala li umjetnosti«,

kako je to rekao jedan od autorovih brojnih sugovornika, pisac Norman Mailer. Uostalom, da nismo vidjeli *U dubokom grlu*, koji se uvelike oslanja na BBC-evu dokumentarističku školu i odbija igrati na ekscenku kartu, možda ne bismo nikad saznali da je i Wes Craven započeo karijeru snimajući porniće.

Bivši frizer iz Queensa Gerard Damiano bio je tada simpatičan satir. Linda je bila kuštrava *hippie*-božica. A njezin partner Harry Reems bio je nesretni brko koji bi »dobio erekciju na zvuk motora kamere«. Jer, *Duboko grlo* i nije bio ništa drugo no savršeni komercijalni prikaz Orgije, kako ga je opisao *Voiceov* kritičar. Ali Orgija je kratko trajala. To nam je već dokazao i *Kralj pornića* P. T. Andersona, kao neka vrsta igranofilmskoga pandana Baileyjeva dokumentarca. Prekinula ih je mafija i kretenski političari republikanske provenijencije uvijek spremni na svoje cenzorske križarske ratove. Zato u jednom od njegovih najsugestivnijih prizora prestravljena supruga bivšeg vlasnika pornokina u Miamiu traži od Baileyja da prekine razgovor s njezinim mužem i učini rez, živeći i dalje u paničnom strahu da će joj na vrata pokucati netko od reketara iz Perainova klana, koji su nekoć ubirali postotak od prodaje kinoulaznica za *Duboko grlo*, svjesni da je proizvodnja užitka usko povezana s uvećanjem profita. U tom trenutku *Duboko grlo* postaje nekako bliže svojoj šifriranoj inačici vezanoj uz vatergejtovske paranoje, nego Damianijevu Pornopolisu.

No, dokumentarac prati i unutarnju preobrazbu Linde Lovelace, nakon što je s felacija prešla na praktično kršćanstvo, okajala grijehe i postala beskompromisan borac protiv pornoindustrije,

da bi se potom predomisllila i opet vratila pred kamere, ali u ponešto mekšem izdanju, kao *pin-up*-mamica. Tragedija je bila neizbježna. Jer, s pojavom (malog kućnog) videa i interneta, postalo je očigledno da dobri stari pornić više nikad neće biti ono što je nekoć bio. Toga je bio svjestan i Damiano. Zato je vrlo indikativno da se u nas jedino dostupno izdanje *Dubokog grla* pojavilo u trafikama na lošoj DVD-kopiji zajedno s bonus-dodatkom u obliku nekakva opskurna pornića nazvana *Vruće napuljske noći*. Ono što se u *Dubokom grlu* svodilo na živahan spoj dobroćudna humora i relativno liberalne tolerancije seksualnih različitosti, to se u *Noćima* svelo na mehaničke bliske susrete silikonskih usana i batina koje izviruju iz rasporaka u seriji krupnih planova prema strogim zakonima »falocentričnog režima«. Zato je jako tužno promatrati finale Barbatova dokumentarca u kojem autor posjećuje pornosajam u Las Vegasu i razgovara s Lindinim nasljednicama enormnih silikonskih poprsja nalik na pornolutke za nupuhavanje, koje za Damianovu muziku nikad nisu čule.

Dragan Rubeša



VOLIM HUCKABEE

I Heart Huckabees

SAD, Njemačka, 2004 — pr. Huckabee's Inc., Scott Rudin Productions, Qwerty Films, Fox Searchlight Pictures, N1 European Film Produktions GmbH & Co. KG, Gregory Goodman, David O. Russell; izv.pr. Michael Kuhn — sc. David O. Russell, Jeff Baena; r. DAVID O. RUSSELL; d.f. Peter Deming; mt. Robert K. Lambert — gl. Jon Brion; sgf. K. K. Barrett; kgf. Mark Bridges — ul. Jason Schwartzman, Isabelle Huppert, Dustin Hoffman, Lily Tomlin, Jude Law, Mark Wahlberg, Naomi Watts, Angela Grillo — 106 min — distr. VTI

Bračni par egzistencijalnih detektiva, Bernard i Vivian Jaffe, dobiju angažman istražiti niz bizarnih podudarnosti u životu mladog ekološkog aktivista, idealističnog pjesnika Alberta Markovskog. Kako pokušavaju dokučiti značenje tih podudarnosti, nastaje potpuni kaos.



Tri riječi na posjetnici nihilistice Catherine Vauban, »okrutnost, manipulacija, neznatnost«, mogle bi biti siže i poenta cijeloga filma, ali i cjelokupnoga ljudskog života. Film nas između ostalog želi naučiti neizbježnosti ljudske drame te govori o problemu intimnosti kao kombinaciji beskonačnosti, dok postoje jedinstveni trenuci kad ljudi dijele tugu postojanja. To postojanje i ljudska psiha temelj su filma koji na razini prepoznatljivosti življenja želi biti sličan životu i suptilnim režijskim postupkom stvara otklon od realiteta koji je utemeljen u temelju svijeta i čini ga uvjerljivim.

Nakon *Flerta sa sudbinom* i *Tri kralja* David O. Russell okrenuo se jednoj od najtežih filmskih tema ikad, značenju sama života, a kao rezultat dobili smo nemilosrdnu i nepredvidljivu komediju, duboki zaron u površno i plitko ušće postojanja, i film čija ga neobična inteligencija afirmira, uz Charliea Kaufmana i Paula Thomasa Andersona, kao jednog od najizvornijih scenarista u današnjoj kinematografiji.

Volim Huckabee filozofska je krimi-komedija o krucijalnoj važnosti i potpunoj nedosljednosti ljudskoga života. Na prvi mah može se činiti da je to priča u kojoj se ne događa bogznašto, ali ako se malo jače zagrebe po površini, dolazimo do činjenice da se to »ništa« događa na stravično zamršen način, koji pridonosi cjelokupnoj čudnoj i magičnoj atmosferi filma. Ovo je tipičan primjer filma koji publika ili voli ili mrzi, nema zlatne sredine. Neki će biti očarani dubokom besmislenošću svega, dok neki neće vidjeti baš nikakva smisla u svemu tome, ali i jedni i drugi dobro će se nasmijati na bizarne replike i apsurdne situacije, diviti se glumačkim izvedbama, posebno neobična glumačkog ansambla, i ushititi se vrlo napetim žongliranjem nekoliko priča, koje mogu, ali ne moraju biti povezane. I na taj način film je u mnogočemu sličan životu samu. U tom smislu film uspijeva dosegnuti mnogo višu intelektualnu i moralnu razinu nego prosječni hollywoodski *blockbuster*. Ovaj film, vođen nepretencioznom i minimalističkom dramaturgijom, zapravo prikazuje problematičnu složenost suvremenog društva i otuđenje modernog života.

Nakon što Markovski nekoliko puta susretne misterioznog mladog Afrikanca u tri različite situacije, počne ga zabrinjavati slučajnost tih susreta i skrive-

no značenje koje nosi. Stoga odlučuje unajmiti bračni par egzistencijalnih detektiva čiju je posjetnicu pronašao u posuđenom sakou kada se išao naći s Bradom Standom, ambicioznim direktorom velikog lanca trgovina Huckabees, koji mu preotima njegovu koaliciju. Otvoreni prostori u svrhu izgradnje još jednog supermarketa. Ali problemi nastaju kad se i Brad nađe u egzistencijalnoj krizi i odluči unajmiti iste detektive, a uz to i njegova djevojka, supermodel i zaštitni znak Huckabeesa, također počne preispitivati svoje postojanje na zemlji, te odluči negirati površno shvaćanje ženske ljepote i počne se odijevati u amiškom stilu. Priča se zahuktava s dolaskom Catherine Vauban, francuske nihilistice koja vjeruje kako je svijet »besmislen i ispunjen ničim«. To u mnogočemu pruža drukčiju perspektivu sagledavanja svijeta u glavnih junaka, čiji se karakteri u filmu ne razvijaju mnogo, nego njihove složene psihološke promjene vidimo očima njihovih detektiva, čije se filozofske sklonosti razilaze.

Na kraju, karakteri i radnja toliko su se udaljili od uobičajenog i normalnog, da su oba filozofska pravca odbačena i svi shvaćaju da je istina negdje između. Ako istina, jasno, uopće i postoji.

Irena Škorić

SPORTSKA GROZNICA

Fever Pitch

SAD, 2005 — pr. ELC Productions Ltd., Fox 2000 Pictures, Wildgaze Films, Alan Greenspan Productions, Flower Films, Drew Barrymore, Alan Greenspan, Nancy Juvonen, Amanda Posey, Bradley Thomas; izv.pr. David Evans, Marc S. Fischer, Nick Hornby — sc. Lowell Ganz, Babaloo Mandel prema romanu Nicka Hornbyja; r. BOBBY FARRELLY, PETER FARRELLY; d.f. Greg Le Duc, Matthew F. Leonetti; mt. Alan Baumgarten — gl. Craig Armstrong; sgf. Maher Ahmad; kgf. Sophie Carbonell — ul. Drew Barrymore, Jimmy Fallon, Jason Spevack, Jack Kehler, Scott H. Severance, Jessamy R. Finet, Maureen Keiller, Ione Skye — 103 min — distr. Continental

Školski učitelj Ben i uspješna poslovna žena Lindsey se zaljube. No, on je strastveni obožavatelj bejzbola kojem su utakmice Red Soxa važnije od svega ostaloga.

Nizu »osoba s posebnim potrebama« — poput glupana, shizofrenika, pretilih, jednorukih, sijamskih blizanaca, invalida, patuljaka, serijskih ubojica i ljubavnih napasnika s kojima su i uz koje su u svojim dosadašnjim filmovima zbijali šale zamiješane od podjednake količine sentimentalnog i politički neko-rektnog — redateljska braća Farrelly u *Sportskoj groznici* pridodali su i sportskog obožavatelja.

I on, u ovom slučaju školski učitelj Ben Wrightman, ima velik poremećaj, a taj je opsesivna strast prema bostonskom bejzbolskom klubu Red Sox. Njegova soksomanija dovela je do raspada svih njegovih ljubavnih veza.

Da, Farrellyji su dobro uočili kako hobistička opsesija može biti poguban čimbenik »normalnog« društvenog života pojedinca, ali kao i u svim svojim dosadašnjim filmovima, oni razumiju problem koji opisuju i čovjeka koji ga ima, te za njega nude rješenje. Ono jest pomalo bajkovito, ali može poslužiti

kao smjernica za one koji ga žele riješiti u stvarnosti. U većoj ili manjoj mjeri, na slične muke nailazi svaki par — bračni, ljubavni, prijateljski — jer malotko nema neku strast koja onome drugome baš ne paše, ali ju mora uvažiti kao činjenicu u zajedničkom životu. U srži, *Sportska groznica* bavi se svakodnevnim i sveprisutnim, elementarnim i kompliciranim pitanjima tolerancije, popustljivosti i zadržavanja »svoga ja« u sklopu novih okolnosti ili novih odnosa.

Utemeljena na romanu *Nogometna groznica* Nicka Hornbyja, *Sportska groznica* lagašna je, razonodna romantična komedija s inteligentnim sadržajem. Šteta je, međutim, što su Farrellyjeve ovom zgodom izdale neke od njihovih najjačih osobina — odličan osjećaj za ritam, pomnost u razradi gegova i situacija, te bezobrazna oštrina podbadaanja.

Janko Heidl





Always

Goran Kovač

Ženska kravata

15. Dani hrvatskog filma, Zagreb, 25-29. travnja 2006.

Kravata, sve prihvaćeniji promotivni i zaštitni znak *lijepa naše*, ove je godine osvanula na reklamnom plakatu Dana hrvatskog filma, najavljujući nam pregled onog najboljeg iz godišnje nacionalne dugometražne (samo dokumentarni filmovi), srednjemetražne i kratkometražne filmske, ili bolje reći videoprodukcije. Dakako, nije riječ o bilo kakvoj kravati, već o 35-milimetarskoj filmskoj vrpici koja je kao supstitut klasične kravate obavijena oko ispeglane bijele kragne muškarca čije lice ne vidimo. Kravata kao simbol muškosti i elegancije. Filmska vrpca kao simbol sedme umjetnosti. Filmska traka + muška kravata = film u Hrvata. No, trebalo bi se zapitati nad istinitošću računice koja se daje iščitati iz vizualnog identiteta ovogodišnjeg festivala. Prisjetimo se na trenutak muške pojave i filmskog instrumentarija koji je sačinjavao vizualni identitet prošlogodišnjih Dana — uznojeni i neobrijani sredovječni muškarac, koji pomoću sobnog bicikla pokreće filmski projektor. U isti tren dosjetljivo i promašeno. Kvalitativni pokretači prošlogodišnjih Dana nedvojbeno su bile *žene* (uostalom jedna je od njih kući odnijela i glavnu nagradu), a ove su godine pokazale da su još nadmoćnije, daleko ispred svojih muških kolega. Stoga je nastavak dominacije muškosti kroz vizualni identitet festivala (ovoga puta muškarac nije znojan i neobrijan, već naprotiv, čist i uglađen, spreman rasturiti ovogodišnji nacionalni festival) nanovo promašen. S obzirom na opću kvalitativnu dominantnost *žena* u hrvatskoj kinematografiji (na žalost, još uvijek ih nema u dugometražnoj igranoj produkciji), čini se da su zaslužile obilježiti vizualu godišnje nacionalne filmske smotre. Naravno, ali ne način kako je to učinjeno prije neku godinu, kada se na plakatu pojavila umjetna vagina.

»Nesavršen« videotrend

O filmskom pak inventaru, filmskom projektoru i filmskoj vrpici, koji se uporno pojavljuje na festivalskim plakatima, suvišno je reći kako njega na Danima gotovo više nema. Filmovi se vrte s videoprojektora, a kratke uratke na filmskoj vrpici snimaju jedino još velike tvrtke (ove je godine u konkurenciji bilo šesnaest reklama rađeno na 35-ici) ili poneki student zagrebačke Akademije (na 16 mm) kojemu je to možda prvi i posljednji put da osjeti čar rada na filmu. Naravno, ukoliko u budućnosti ne postane vjerni sluga kakve velike korporacije ili jedan od šest, sedam sretnika koji godišnje dobiju mogućnost rada na dugometražnom igranom filmu. Filmski umjetnik danas komadić filmske vrpce još jedino može omotati oko vrata, kao ukras, tješeći se kako je



Stolac za lujanje (Damir Čučić)

svaki njegov novi videouradak svaki puta sve više nalik filmu. Napredna videotehnologija danas je omogućila da svatko, s malo kvalitetnijom DV kamerom i nekim boljim programom za korekciju slike, snimi, tehnički gledano, vrhunski videouradak kojemu je izgled slike gotovo jednak filmskoj. Upravo nas stoga tehnička razina filmova danas više ne bi smjela pretjerano oduševljavati. Čini se da je došlo vrijeme za istinsku kreativnost i kvalitetne ideje, gdje više nema mjesta divljenju visoko produciranom i lijepo snimljenom prizoru, već divljenju istinskoj, autentičnoj emociji. Na koncu, nije li već odavna trend u svjetskome filmu namjerno izrežirati što nesavršeniji kadar te težiti vizualno neimpressivnoj fotografiji (primjerice, neki poznatiji autori poput Sodenbergha, Linklatera, von Triera, braće Dardenne, Kiarostamija odavna tako rade, i to upravo na videoformatima). Može se reći kako su tom *nesavršenom* trendu najbliži i najbolji filmovi Dana hrvatskog filma.

Otvaranje partijom trešeta

A ove godine Dani su započeli tjedan dana prije službenog datuma održavanja, bogatim popratnim programom hrvatskih kratkometražnih i dugometražnih klasika. Službeni program, festivalska konkurencija, krenula je čak dan prije svečanog otvorenja. Festival je otvoren dugometražnim igranim filmom. Prikazan u sklopu programa nazvanog Mala Pula, najnoviji film redatelja Dražena Žarkovića i scenarista Pave Marinkovića *Trešeta* doživio je Hrvatsku premijeru pred ispunjenom dvoranom SC-a. Kako sada stvari stoje, ovaj film neće ugledat zvjezdano nebo iznad pulske arene u srpnju. Moglo bi se dogoditi da mu je ovo bila prva i zadnja kino-projekcija. Iako je film klasično televizijski, autori su uspjeli

napraviti malu, simpatičnu i nepretencioznu *feel good* komediju čija je radnja smještena na jedan dalmatinski otok. Pratio četvoricu prijatelja koji svaku večer kartaju trešetu. Jedan od njih iznenada umre, a ostala trojica moraju po svaku cijenu naći četvrtog za igru. Raseljavanje otoka i zamiranje otočnog života u pozadini je ove humorne priče koja se s nostalgijom osvrće nekim prošlim, boljim vremenima. Iako je u nekim trenucima film scenarijski nezgrapao, a kraj nepotrebno idealiziran i patetičan, film zaslužuje barem još jedno gledanje na velikom platnu. Na koncu, mnogi drugi TV filmovi završavali su na pulskom platnu, a kasnije i u kinomreži. Osim *Trešete*, u popratnom programu publika je kroz šest festivalskih dana mogla pogledati i prošlogodišnje hrvatske dugometražne filmove, kao i program pobjednika prošlogodišnjih Dana. Također je projekcijom filmova predstavljen i mali, zanimljivi festival koji se u rujnu održava u Širokom Brijegu, nazvan Dani filma — mediteranski festival dokumentarnog filma.

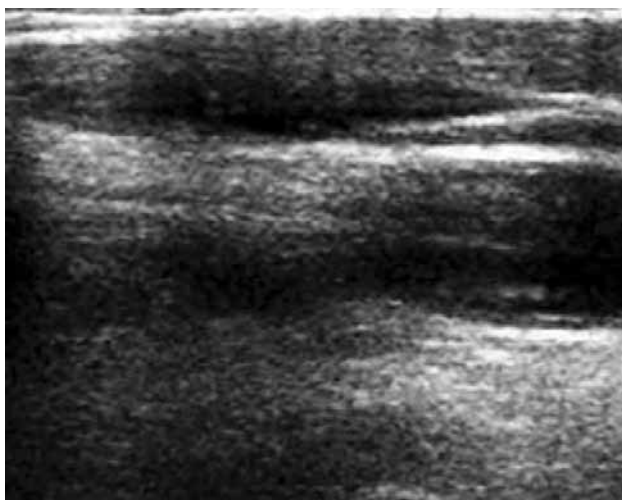
Prošle godine svjedočili smo jednom od najlošijih izdanja festivala. Stoga smo ovogodišnjoj selekciji prišli s popriličnom dozom skepse. Donekle je taj skepticizam ublažila činjenica kako se na popisu autora ovogodišnje konkurencije našao i niz već etabliranih imena poput Petra Krelje, Vinka Brešana, Lukasa Nole, Zrinka Ogreste, Joška Marušića, Zdravka Mustaća, Ivana Faktora, Branka Ištvančića i Damira Čučića. Neki su se od njih, po prvi puta, okušali u novim formama, poput Ogreste u animiranom filmu ili Čučića u igranom. Neki su se jednostavno vratili formama koje su odavna zapostavili, poput Brešana, koji se nakon dugo vremena, još od *Hodnika* (1994), vraća dokumentarnom filmu. Ostali i dalje revno slijede ono u čemu su najbolji. Najmlađi (naravno, ovdje se autore ne tretira po godištim, već po njihovu stažu u filmskoj produkciji), koji su svojim prvim ili drugim filmovima na prošlim ili prethodnim Danima dobili status »novih nada«, sada dokazuju da li i koliko uistinu vrijede. Konačni dojam koji ovogodišnji festival ostavlja više je nego zadovoljavajući te se može reći kako smo svjedočili vrlo inspirativnim Danima. I bez obzira na nekolicinu organizacijskih i konceptijskih manjkavosti, preblagih odluka selek-

tora te nezaobilaznih skandalčića, najvažnije je da je skepsa spram ovogodišnje filmske berbe bila suvišna. No, jedna stvar itekako je zanimljiva. Ove godine gotovo ni jedan od nabrojanih etabliranih autora nije zaslužan za kvalitativan napredak Dana. Zasluge idu autorima u usponu koji su bez većih problema prisvojili festival, zasjenivši svoje etablirane kolege. Prije svega *ženski* — Ivona Juka, Tanja Golić, Ana Hušman, ali i muški — dvojac Međurečan / Meštrović, Goran Dević i Simon Bogojević Narath. Dani u biti i slove kao mjesto za afirmiranje novih autora, ali kada se u konkurenciji nađe popriličan broj zvučnih imena, onda je uspjeh novopečenima kudikamo slađi. Na koncu su i montažerka Ivana Fumić, kritičar Živorad Tomić te redatelj Neven Hitrec, kao festivalski žiri, bez problema to prepoznali, pa su nagrade otišle zasluženo u prave ruke, a one glavne u nježnije, *ženske*.

Što je festival bez »skandala«

A festivalskih propusta bilo je i ove godine. Jedan od većih ponajviše je pogodio Joška Marušića, ujedno i inicijatora ovogodišnjeg skandala. Radi se o prikazivanju filmova u nezahvalnim terminima od 15 sati (prvi je dan blok dokumentaraca prikazan u 13 sati) tokom radnoga tjedna, što je natjeralo Marušića da nekoliko dana prije početka festivala iz konkurencije povuče svoj najnoviji animirani uradak *U susjedstvu grada*. Kako ni jedna manifestacija koja promovira domaći film ne može bez skandala, ovaj nas i nije pretjerano iznenadio. Prisjetimo se samo posljednje Pule i zvijezde skandala Hrvoja Hribara ili skandala oko filma Petra Krelje koji nije uspio proći strogu selekciju Gorana Devića na prošlogodišnjim Danima, a da bi potom naknadno bio uvršten u program. No, kako god, Marušić je bio toliko siguran u svoju pametnu odluku da se došao uvjeriti kako će na spornoj projekciji, na kojoj je trebao biti prikazan i njegov film, biti mali broj gledatelja. No, vjerojatno se iznenadio ugledavši solidno ispunjenu dvoranu, koja je brojem gledatelja premašila i neke kasnije, pristojnije termine. Potvrdilo se kako egocentrični i bahati potezi, na koncu, bivaju uvijek pravovaljano i kažnjeni.

U svim tim »skandalima« jedna je stvar sigurna — ove je godine animirana konkurencija bila pravo osvježenje nakon katastrofalno loše prošlogodišnje. Ovogodišnji selektor animiranih filmova Goran Trbuljak, ujedno i lanjski dobitnik nagrade Oktavijan za film *Duplex*, nije odbio nijedan od 23 pristigla animirana filma. Tako što nije mu za zamjeriti s obzirom na ionako siromašnu godišnju hrvatsku animiranu produkciju. Zato je selektor eksperimentalnog filma Vlado Zrnić bio poprilično strog, odabравši od 48 pristigla filmova njih samo devet koji nas, na žalost, ove godine i nisu pretjerano oduševili. No, kako je dokumentarni film u nas najvitalniji žanr, zamjerke treba uputiti selektoru dokumentarnih filmova Danku Volariću. On je u program uvrstio 33 naslova i na taj način samo opteretio ionako pretrpan festival. S obzirom na visoku kvalitetu niza dokumentaraca koji pripadaju samom vrhu ovogodišnje cjelokupne konkurencije, dokumentarni program komotno je mogao biti skromniji i samim time kvalitativno kompaktniji. Ovako je tu bilo svega i svačega — reportaže snimljene skrivenom kamerom, za-



Autoportret (Ivan Faktor)

nimljiv pilot okvir za neki budući dokumentarac, namjenski dokumentarac, već stotinu puta preživakani dokumentarci mozaične strukture s lijepo snimljenim prizorima, pretencijski i samodopadni dokumentarci itd. Mišljenja smo kako starijim selektorima nedostaje puno više odlučnosti i kritičnosti pri odabiru filmova (Tadić je primjerice na 12. Dane uvrstio 37 dokumentaraca), dok mlađi selektori, primjerice Goran Dević (prošle godine je uvrstio samo 13 filmova) ili Zvonimir Jurić (pretprošle godine uvrstio je njih devet), imaju puno više hrabrosti odbiti filmove i složiti gledljiviji program. Takve strogosti, mora se priznati, ove je godine itekako nedostajalo.

Hrabrost Brešana i Juke

No, kako god, u jedan smo dokumentarac polagali velike nade i to ne samo zbog imena autora koje iza njega stoji već i zbog primamljive i provokativne teme. Film nosi jednostavno ime *Domjenak*, a režirao ga je Vinko Brešan. Iz samog naslova jasno je o čemu film govori. Napomenimo kako u kratkom sadržaju filma stoji da je Brešan kroz humorni diskurs htio dati sliku današnjega hrvatskog društva. No, već tijekom gledanja filma vrlo brzo shvatite kako od svega toga neće biti ništa. Jer, niti je Hrvatska Amerika, a niti je Vinko Brešan Michael Moore. Živimo u zemlji gdje u svakome gradu svatko zna svakoga i gdje se nije teško nekome zamjeriti. To vas na koncu može itekako koštati. I toga je Brešan bio itekako svjestan. Iako naslov filma sugerira jedno sočno, beskompromisno i žestoko razotkrivanje naličja hrvatske društvene kreme, kod Brešana, koji je i sam njezin dio (čak se i pojavljuje u jednoj sceni filma kao gost domjenka), sve je stravično benigno. Manje-više sve se sastoji od scena u kojima pratimo poslovni dan *žene* koja se bavi organizacijom domjenaka, potom nekolicinom nezanimljivih izjava organizatora službi za opskrbu hranom te siromašnih ljudi koji na domjenku jedne političke stranke grabe hranu sa stolova. I to je sve. Osim što je benigno, iritantno je. Kao da gledamo odu hrvatskim »špicerima« ili besplatnu reklamu Majetićima. Emisija drugog programa HTV-a koja ide nedjeljom navečer, a bavi se hrvatskom društvenom »kremom«, zna biti puno drskija od ovoga Brešanova filma. Autor se jednostavno nikome nije htio zamjeriti, jer da je tako nešto učinio, teško da bi se ikada više pozivnica za kakvo društveno događanje našla u njegovu poštanskom sandučiću. Za takvo što treba imati hrabrosti, a čovjek koji je napravio *Svjedoke* ovim je filmom samo pokazao da je nema.

No, zato su dva filma u dokumentarnoj selekciji pokazala hrabrost i to ponajviše s umjetničke strane, i naravno, odskočila od svega viđenog. Tvrditi sa sigurnošću, već drugog dana festivala, kako je jedan dokumentarni film definitivni pobjednik festivala, a iza sebe imate tek dvadesetak posto odgledanog programa, poprilično je neumjesno i u krajnju ruku neprofesionalno. No, iskustvo dugogodišnjeg praćenja hrvatskoga filmskog repertoara upravo vam omogućuje takav preuranjeni sud. Pokazatelj trenutka da tako nešto možete izreći o jednom filmu, u ovome slučaju dokumentarnom, jest onaj kada film nakon gledanja počnete parirati najboljim hrvatskim dokumentarcima unazad desetak godina. Pa čak i mnogim svjetskim naslovima koje ste imali pri-



Što sa sobom preko dana (Ivona Juka)

like pogledati na međunarodnim festivalima. Takve komparacije u okvirima nacionalne produkcije događaju se rijetko, a kada se dogode, znate da ste nabasali na nešto doista vrijedno. Ove godine upravo se to dogodilo s filmom *Što sa sobom preko dana*. Autorica Ivona Juka je već prošle godine *Plavim ponyjem* i filmom *Dobro došao kući, brate* nagovijestila kako od nje odlične stvari tek možemo očekivati. Njezin novi film govori o životu nekolicine zatvorenika kaznionice u Lepoglavi. Pratimo njihov paralelni život. S jedne strane život u kaznionici, a s druge život na kazališnim daskama gdje pripremaju predstavu prema motivima Shakespearea komada *San ljetne noći*. Opor i topao u isti čas, Jukin film mačizmu i zločinačkom profilu suprotstavlja umjetničku kreaciju i humanost. Redateljica definitivno zna osjetiti ljude, posebno u slučaju ovako problematičnih osoba prema kojima društvo prilazi s velikim predrasudama. Ona uspijeva pronaći pravi balans i iz tih osoba izvući ono najmrskije i ono najhumanije. Akteri su to koje u isti mah volite i mrzite. Dramaturški vrlo koncizan, režijski inventivan, sirove fotografije snimljene kamerom iz ruke, njezin film odiše svježinom koja se ponajprije oslanja na svjetske trendove. Da imamo posla s redateljicom koja osim o životu promišlja i filmski vidljivo je u jednoj od ključnih scena u kojoj zatvorenik i zatvorski svećenik igraju stolni tenis sa zamišljenom lopticom. Svakom filmofilu budi se asocijacija na završnu scenu Antonionijeva *Povećanja*. Iako ne toliko kompleksna u iščitavanju kao Antonionijeva scena igranja tenisa nevidljivom lopticom, autorica nam ovdje jasno poantira kako je sloboda duha najveća čovjekova sloboda. Jer, na koncu, i sama improvizacija Shakespearea dana je kao umjetnički oblik slobodne igre duha.

Priča o gradu tame

Kao i Juka i Dević u filmu *Nemam ti šta reć ljepo* vrlo promišljeno prilazi temi. Njegov pravi prijatelj *Uvozne vrane*, nagrađen Velikom nagradom Dana prije dvije godine, tek je dao naslutiti inteligentnog autora, a novi mu je film daleko bolji. Riječ je o beskompromisnom i umjetnički izazovnijem djelu prema kojemu su *Vrane* tek samo dobar start. U *Vranama* Dević naučeno slijedi tradiciju društveno-kritičnog dokumentarca i sve njegove bitne sastavnice zanatski uspješno

pakira. Ono što je *Vranama* nedostajalo, a što nam daje ovim filmom umjetnička je beskompromisnost, što je konačno odlika svakog autora koji stvar vlastiti umjetnički svjetonazor. Ponovno smješten u autorov rodni grad Sisak, kroz priču o okrutnom ubojstvu mlade djevojke i paralelnih izjava Devičevih *ženskih* prijatelja o životu u gradu, Dević daje sliku jednog turobnog »grada tame« koji u sebi nosi nešto dijabolično i tjeskobno. Zagasito crvenkasta fotografija, prijeteci glazbeni tonovi, isključivo noćni eksterijeri (danje svjetlo se pojavljuje tek na kraju kada jureći vlak već nadaleko ostavlja Sisak iza sebe), prazne ulice u kojima se pojavljuju samo Devičevi poznanici, prijeteci vatreni plamen iz visokog tornja sisačke rafinerije, sve su to bitne sastavnice kojima Dević, majstor atmosfere, izgrađuje svoju viziju. Vjerojatno će mnogi prigovoriti kako film nema nikakve veze sa stvarnošću i, naravno, u toj svojoj prosudbi neće pogriješiti. No, taj film itekako ima veze sa stvarnošću, ali onom koju vidi samo Dević. Jer, gledajući film imate dojam da ste zarobljeni u autorovoj glavi u kojoj ste prisiljeni prisustvovati nečemu što je vama nestvarno, ali autoru je to itekako stvarno. Dević je napravio iskonstruiran i subjektivistički dokumentarni film, što posebno poantira na kraju kada se s ekipom filma pojavljuje u kadru. Ovakav tip subjektivističkog dokumentarca doista je nešto novo u hrvatskom dokumentarizmu.

Zanimljiva su bila i dva filma u kojima su glavni akteri same autorice. S takvim filmovima uvijek postoji problem jer nas vrlo lako može iritirati autorska samodopadnost, no autorice Tanja Golić i Ljiljana Šišmanović su to uspjele izbjeći. U *Čekajte, čekajte* Golić amaterskim stilom (film je snimljen MiniDV-em iz ruke) prati život svoje bake od trenutka kada oboli od Alzheimerove bolesti pa sve do njezine smrti. Vrlo suptilan i emotivno jak film. *Polusestre* Ljiljane Šišmanović govore o autoričinoj potrazi za očevom izvanbračnom kćeri. Riječ je o puno promišljenijem filmu, s puno jačim konceptom, posebno što se tiče prezentacije lika same autorice. U filmu gotovo ni u jednom trenutku autoričino lice jasno ne vidimo. Ili je snimana s leđa, iz velike udaljenosti, ili samo čujemo njezin glas. S jedne strane redateljica je tim postupkom htjela ublažiti mogući osjećaj samodopadnosti, a s druge strane pojačati osjećaj traženja karike koja u njezinu životu nedostaje. No, na koncu se čini kako je film Tanje Golić emotivno puno jači, usudili bi se reći, iskreniji.

Ljubav prema glazbi

Sve je manje dokumentarca kojima su slika i šumovi (eventualno i glazba) jedini oblik komunikacije s publikom. Tako impresionistički orijentiranih filmova našlo se je ove godine na Danima, a najzanimljivija je *Delta* Stanislava Tomića. Podijeljen u tri dijela, sugestivne fotografije Branka Cahuna (dobitnik ovogodišnje Kodakove nagrade), nizom dugih statičnih kadrova prati život ljudi i životinja na delti rijeke. Slične atmosfere je i film Branka Ištvančića *Berač kamena*. Oda čovjeku koji u jednom selu u okolici Benkovca vadi kamen koristeći, uz kramp i polugu, vlastite ruke. Na žegi, uz zvukove cvrčaka i udaraca kamena, uz berača kamena pojavljuju se *žene* i djeca u kolu izvodeći ritualni ples kojim slave naporan rad. Film, na žalost, osim dojmljive kamere (ponovno

Cahun), ne ostavlja neki osobit dojam. Od Ištvančića smo očekivali puno više. Kao i od Kreljina filma *Anina američka adresa*. Krelja svojim već ustaljenim režijskim postupcima prati život i karijeru svjetski afirmirane i talentirane mlade *žene*, gitaristice Ane Vidović. Doista je vidljiv veliki trud uloženi u realizaciju ovog filma. Riječ je o klasičnoj priči o uspjehu u kojoj se osjeća velika doza autorove ljubavi prema protagonistici. No, ono što samo gledatelj može osjetiti predugačko je trajanje filma. Kako filma ne donosi ništa posebno intrigantno, osim doista prekrasne glazbe talentirane umjetnice, i kako je u njemu sve već nekako poznato i unaprijed očekivano, šteta je što Krelja nije napravio kraći film.

Da glazbeni dokumentarci u Hrvatskoj postaju sve popularniji, dokazuju i dva filma kojima se nastavlja retro-rock dokumentarizam započet filmom Igora Mirkovića *Sretno dijete*. Jedan je *Kad Miki kaže da se boji* Ines Pletikos, a drugi *Ritam rock plemena* Bernardina Modrića. Oba filma zalaze u glazbenu prošlost dokumentirajući događaje na hrvatskoj glazbenoj sceni. Pletikosin film idejno je zanimljiviji jer se bavi ne poznatim ljudima, nego prijateljima frontmana grupe Azra Johnnyja Štulića, koji su, kao protagonisti, prodefilirali njegovim pjesmama. Modrićev pak film daje presjek riječke rokarske scene, započevši od 60-ih godina pa sve do danas. Iako film opterećuje velika količina teksta i pomalo iritirajući glas spikera u *off-u*, film je vrijedan dokument jednoga grada i jednoga vremena.

Tri autora, šest filmova

Trojica autora sudjelovala su sa čak po dva dokumentarna filma u konkurenciji: Silvio Mirošničenko, Tomislav Mršić i Aldo Tardozi. Silvio Mirošničenko predstavio se filmom *Burza* i potresnim *Na putu straha*. Iako je prvi bolji film, riječ je o već bezbroj puta viđenom postupku snimanja aktera skrivenom kamerom. U ovome slučaju radi se o ljudima u Zavodu za zapošljavanje koji, prilikom razgovora sa referentima za posao, iznose probleme koji ih muče u životu. Nedvojbeno je da je autor filmom želio ukazati na problem zapošljavanja u Hrvatskoj, no ništa nam novo film ne donosi, tek nekoliko duhovitih izjava simpatičnih ljudi. Njegov drugi film ima zanimljiv početak. U njemu vlakovođa priča vlastita iskustva u kojima je vozeći vlak usmrtio nekoliko ljudi. Odlična početna ideja, no, kako naš vlakovođa odjednom iz filma netragom nestane i film se od tog trenutka pretvori u potresnu priču o ocu petoro djece koji u tragičnom sudaru vlaka izgubi *ženu*, mi se cijelo vrijeme pitamo — gdje je nestao naš zanimljivi vlakovođa? Šteta što autor priču o vlakovođi nije dalje razvijao. Tomislav Mršić u *Poglavlje 29* kroz tri lika daje zanimljiv pogled u probleme jamaca u Hrvatskoj, a u *Cardaku i na nebu i na Zemlji* priču gradi oko požrtvovne *žene* koja svojem mužu, koji nakon moždanog udara ostaje potpuno nepokretan i bez mogućnosti govora, pokušava omogućiti što kvalitetniji nastavak života. Vrlo humana i potresna priča. Aldo Tardozi u *Zamjeni* portretira dvije mlade žene. Jedna je iz srpske obitelji koja je do početka rata živjela u Zagrebu, a druga Hrvatica koja živi u Beogradu. Zanimljiv prikaz s jedne strane toliko sličnog, a opet toliko različitog viđenja života. Film *Ode Eddy* Tardozi po-

svećuje Edvinu Biukoviću, prerano preminulom hrvatskom strip-crtacu svjetskoga glasa.

Dojmljiv je i klaustrofobičan desetominutni dokumentarac Ivana Faktora *Željko Jerman — moj mjesec*, sastavljen uglavnom od krupnih planova i detalja, a govori o umjetniku Željku Jermanu koji svoje usamljeničke dane provodi zatvoren sa psom u svojem malenom stanu. *Kriza Haidari* Tomislava Žaje emocijama je ispunjen film koji se bavi problemom azilanata u Hrvatskoj, dok Glorijana Ševerdija u razvučenom dokumentarcu *Ono što ostavljamo na putu* prati stariji bračni par Hrvata koji se nakon dvadeset godina provedenih na radu u Njemačkoj spremaju vratiti u domovinu. Duhovit film Ištvana Filakovića *Pauk s druge strane prozora* prati niz ljudi koji na Zagrebparking dolaze platiti kaznu za krivo parkiranje. Na koncu, već tradicionalno, na programu su se našla i dva filma iz serijala *Direkt (Obični ljudi* Nebojše Slijepčevića i *Da li rode griješe* Roberta Orhela) u čiju smo se kvalitetu već odavna navikli.

Povratak igranog filma

Biljana Čakić Veselić, selektorica igranih filmova odlučila se za doista šarolik program. Od profesionalnih filmova, studentskih, pa sve do amaterskih, *no budget* filmova. Ovogodišnja produkcija nešto je malo bolja od lanske, a kao najbolji u toj selekciji, ističe se film Tanje Golić nastao u produkciji ADU. *Nije da znam nego je to tako* (Oktavijan za najbolji igrani film te nagrada Dana za režiju) intimistička je priča smještena u dom mladog bračnog para koja u stvarnom vremenu prati narušeni muško-ženski odnos. Koncentriran na verbalni sukob, podcrtan dojmljivom kamerom iz ruke koja vrlo sugestivno tumači intenzitet emocija u filmu, redateljica nas, kao i glumački par Daria Lorenci i Rakan Rushaidat, bez puno muke uvlači u dramu. Kako je scenarij nastao improvizacijom glavnih aktera (sličan stvaralački princip koristili su i za kreiranje predstave Teatra Exit *I to samo Bog zna*), što je filmu dalo na realističnosti, u nekim trenucima ta se improvizacija zna osjetiti. No, to ne umanjuje vrijednost ovog jako dobrog filma. Film koji nas je posebno razočarao napravio je Damir Čučić, inače poznat po dokumentarnim filmovima. Scenarij, posebice dijalozi i monolozi, najveća su slabost filma. Film progovara o izgubljenoj generaciji ljudi koje je zahvatio rat i koji su nakon njega potpuno izgubili ideale i volju za životom. Film je vizualno jak (kamera Borisa Poljaka), iako ponekad ostavlja dojam kako je na mnogim mjestima kamera u službi lijepo snimljenog prizora, a ne priče (posebno se to odnosi na scene snimljene na Pagu). Film najviše pati i gubi na uvjerljivosti zbog inzistiranja na općim mjestima, pretjeranih i isforsirano eksplicitnih dijaloga. Koči ga i pomalo usiljena interpretacija Mladena Vulića. Sličan problem ima i film koji je dobio nagradu za scenarij, *Posljednja priča* Ivana Gorana Viteza. Riječ o provokativnom i kontroverznom filmu o kojem se s ushićenjem pisalo još prošle godine, nakon premijernoga prikazivanja na ZFF-u. Film doista zna pogoditi, a pogotovo jer se bavi problemom pedofilije za koju je optužen mjesni župnik, kojeg nekolicina mještana sama privode pravdi kažnjavajući ga vješanjem. Filmu nedostaje dotjeranosti u dijalozima u kojima autor, po svaku cijenu, želi kroz likove iznijeti sve



Nije da znam nego je to tako (Tanja Golić)

probleme hrvatske svakodnevice, što uvelike opterećuje film. *Sretan put Nedime* redateljski i scenarijski igrani privijenac Marka Šantića, studenta ljubljanske Akademije, priča je o braći Amiru i smrtno bolesnom Nedimu koji iz Austrije putuju kući u Bosnu. No, policajci ih na slovenskoj granici ne žele pustiti jer Nedim nema vizu za Sloveniju. Gorka i emotivna crtica, odlično odglumljena, kojoj je falio zaokruženiji svršetak Film Josipa Viskovića *Ko živ ko mrtav* stripovski je karikirana komedija smješten u starački dom koja, na žalost, nije uspjela u namjeri da bude duhovita. I dva hermetična art filma našla su se u igranom programu. *Torsia* Jakše Borića i Emila Matešića metaforična je horor priča o ljudima kojima je implantirana umjetna kralježnica. Film kritizira potrošačko društvo u kojemu je individua potištena na robovanje sistemu. Autori ovdje puno toga duguju Cronenbergu, no pretjerana ušminkanost njihova filma doista nema nikakve veze s kanadskim majstorom morbidnog. Teže prohodan i vizualno dotjeran Mustačev je film *Planktoni*. Priča o autističnom muškarcu i ženi uvučenih u dehumanizirani svijet u kojem, uza sva nastojanja, ne uspijevaju ostvariti normalan međuljudski odnos. Od studentskih filmova valja izdvojiti *Buket* Petra Oreškovića, zaigrani film u kojem mladić, zbog svoje nespretnosti i sramežljivosti, provodi dane gledajući filmove, a s djevojkom iz susjedstva, na koncu, ostvaruje odnos tek unutar TV ekrana. Najveseliji, najšaraviti i najšarmantniji film festivala bio je srednjometražni televizijski film Lukasa Nole *Ne pitaj kako*, koji će za sigurno naći svoju publiku pred malim ekranima. Noli doista puno bolje ide kad otpusti kočnicu i kad svodi stvari na šalu, a ne kad pokušava biti strogo ozbiljan (sjetimo se njegova prošlogodišnjeg neuspjelog izleta u alternativne vode filmom *Krađa*). Po stilskim smjernicama *Ne pitaj kako* blizak je P. T. Andersonu, no Nola se, za razliku od Andersona, ipak puno više voli šaliti.

Nova vjera u animaciju

Animirana selekcija ove je godine iznjedrila nekolicinu zanimljivih ostvarenja i nekako vratila vjeru, koja je bila poljuljana prošlom, doista lošom godinom, da animirana produkcija u nas nije zamrla. Dapače. Pojavilo se nekoliko novih imena, kao i niz već afirmiranih autora čije smo filmove s nestr-

pljenjem čekali. Dva najiščekivanija svakako su *Silencijum* autorskog dvojca Međurečan / Meštrović, čiji je nagrađivani prvijenac *Ciganijska* prije dvije godine osvojio i publiku i kritiku. Drugi film je *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha koji je za svoju 3-D animaciju *Plasticat* također nagrađen na Danima (2003). *Silencijum* se veže na poetiku *Ciganijske*, vizualnim stilom i korištenjem Krležinih stihova. Ovoga puta napravili su puno hermetičniji film u kojem, parirajući prošlost i sadašnjost, kroz stihove *Balada Petrice Kerempuh* progovaraju o tlačiteljskom duhu moćnih ljudi. Dvojac stvara vizualno dojmljiv film, mračne atmosfere potpomognuta glazbom Borisa Vagnera i Cinkuša. Narathov odličan film *Levijatan*, ujedno i dobitnik ovogodišnjeg Oktavijana, nastao je spojem 3-D i stop-animacije. Za idejno polazište Narath uzima motive Thomasa Hobbesa, stvarajući vizualno otkvačenu viziju dekadentnog društva u rasapu. *Soldat* je društvenokritički animirani prvijenac Davida Peroša Bonnotija, napravljen stop-animacijom. Film je smješten u maleni gradić gdje divovski spomenik vojnika odjednom oživi, stvarajući paniku među građanima. Film zadire u problem oboljelih od PTSP-a, kritizirajući vlasti i društvo koje ih doživljava kao potencijalnu opasnost. Odličan *Plac* Ane Hušman, stop-animacijom na duhovit način, poigravajući se oblicima i bojama voća i povrća te uz umetnute komentare kumica s placu, progovara o zdravoj prehrani. Novi film prošlogodišnjeg dobitnika nagrade DHF-a za režiju filma *Spoj* Darka Bakliže zove se *Teorija odraza*. Napravljen istim stilom kao *Spoj*, film tematizira i kritizira sveopći trend nezadovoljstva vlastitim izgledom te odlaske plastičnim kirurzima. Zanimljiva stila, ali izluzane teme. Zrinko Ogresta u *Liftu*, svojem animiranom prvijencu, klasičnom animacijom iznosi klasičnu priču o uspjehu i napretku na poslovnoj i društvenoj ljestvici. Metafora lifta, sredstvo za postizanje uspjeha, konačno i neuspjeha, previše je stereotipna, a cijeli film se drži obrasca koji je vrijeme odavna pregazilo. Zabavni su bili filmovi *Dürerov kod* Luke Hrgovića i *Evo što pričaju mornari...* Vjekoslava Živkovića, nastao prema Harmsovoj priči, a idejno su vrlo slični *Od jutra do sutra* Ljubice Heidler i *Glupača* Daniela Kokolena i Mare Milin. Oba ova duhovita filma vjerojatno pretendiraju da se od njih napravi serijal. Glavna akterica u oba filma je klinka, no Heidlerin film scenarijski je duhovitiji, dok je *Glupača* vizualno zanimljivija, no, problem je nedovoljno razrađen scenarij i to što duhovitost temelji u prvome redu na prostotama, što i nije pretjerano inteligentno. Žele li plasirati crtić kao serijal, autori bi doista trebali puno više poraditi na scenariju i unijeti dozu inteligentnog humora. Treba samo nanovo pogledati koju epizodu *Simpsona* i sve će biti jasno.

Podbačaj eksperimentatora, odrađeni namjenski filmovi

Eksperimentalna, inače najvitalnija selekcija na Danima, ove je godine lagano podbacila. U prvom redu po brojnosti poznatih imena, ali i u kvaliteti. U konkurenciji su samo tri po-

znata autora: Ivan Faktor, Dan Oki i Vladislav Knežević. Od zanimljivijih radova svakako treba izdvojiti *Autoportret* Ivana Faktora. Autor u filmu odlučuje svoju intimu pokazati svijetu i to radikalno. On doslovno, ultrazvukom, otkriva nutrinu svojega tijela, ispitujući tako granice do kojih možemo ulaziti u tuđe intimne živote. Svjestan sve veće dostupnosti tuđih intima, kao i sve prisutnije želja mnogih da svoju intimu iznesu očima javnosti, autor s ironijskim odmakom daje gledateljima mogućnost da provire u najsvetiji dio života. *Zoogen* Dana Okija kompjuterskom animacijom preispituje odnos čovjeka prema okolišu, u prvom redu odnos prema životinjama, prikazujući nam uznemirujući kolaž začudnih životinjskih oblika kao nakaradnu sliku kojom želi upozoriti. Knežević u *Relocated* ponovno preispituje odnos oblika i prostora. *Staklena balerina* simpatičan je prikaz čaše napravljen u jednom kadru kojoj je povjerena uloga protagonista u svojem plesnom izdanju. Čaša se, poput vitke žene, podiže i spušta da bi na koncu stala i ponovno postala predmet koji ima svoju jednu jedinu funkciju.

Glazbeni spotovi ova godine nisu donijeli ništa novo, vrijedno pažnje. Sve su to, manje-više, isti motivi koji se vrte iz spota u spot, a koji se odrađuju za sitne novce. Na koncu, nagrada Oktavijan za spot nije dodijeljena. Reklamni spotovi odrađuju se pak za puno veći novac. No, o kvalitetama reklama doista nećemo raspravljati. Ako vas baš zanimaju otvorite sva četiri nacionalna TV programa i buljite u njih, od jutra do sutra. Ako naidete na nešto intrigantno i zanimljivo, javite. Čovjek se stvarno glupo osjeća gledajući odjednom 33 reklame za redom. Ne mislite li?

Za kraj... festivalski top pet

Festival je obilježen nekolicinom vrlo dobrih i izvrsnih naslova, a po običaju od prošle godine donosim listu ovogodišnjih pet najboljih:

1. *Što sa sobom preko dana*, Ivona Juka
2. *Nemam ti šta reć lijepo*, Goran Dević
3. *Nije da znam nego je to tako / Čekajte, čekajte*, Tanja Golić
4. *Levijatan*, Simon Bogojević Narath
5. *Plac*, Ana Hušman

Čekajte, čekajte!

Kao što smo komentirali ova godina ostati zapamćena i kao godina u kojoj su žene talentom dominirale. Muška kravata zamijenjena je ženskom. No, kako direkcija festivala, s obzirom na prošlu a i ovu godinu, nije ni na koji način to valjano obilježila, ni naznačila putem vizualnog identiteta, dopustite nam da barem mi to učinimo, koliko god možemo. Naime, već i jesmo. Točno petnaest puta je napisana i podebljana imenica ili pridjev od riječi *žena*, za svih petnaest festivala, uz želju da napokon dođu i do dugog igranog filma.

Filmografija

15. Dana hrvatskog filma, Zagreb, 25-29. travnja 2006.

Igrani filmovi

BUKET; sc. i r. Petar Orešković; ADU; 15'
ČEKANJE DO SLOBODNOG OPERATERA; sc. Dijana Protić, Nikolina Barić; r. Nikolina Barić; ADU; 10'
DOTAKNUTI DNO; sc. i r. Milan Latković; MILAN LATKOVIĆ; 10'
FINISH LINE; sc. i r. Slaven Žimbek; SLAVEN ŽIMBEK; 6'36"
KLOZET; sc. i r. Milorad Blanuša; TREŠ PRODUKŠN; 5'55"
KO ŽIV KO MRTAV; sc. Zoran Lazić, Josip Visković; r. Josip Visković; LUMEN; 27'
MONTAŽA — RAZGLEDNICA IZ HRVATSKE; sc. i r. Ivona Juka; 4 FILM, ADU, EUROPSKA FILMSKA AKADEMIJA; 3'
NE PITAJ KAKO; sc. i r. Lukas Nola; HTV; 60'
NIJE DA ZNAM NEGO JE TO TAKO; sc. i r. T. Golić, D. Lorenci, R. Ruskaidat; r. Tanja Golić; ADU; 15'
PLANKTONI; sc. i r. Zdravko Mustać; HRVATSKI FILMSKI SAVEZ; 33'
POSLEDNJA PRIČEST; sc. i r. Ivan-Goran Vitez; KINORAMA; 43'
SRETAN PUT NEDIME; sc. Marko Šantić, Goran Vojnović; r. Marko Šantić; AKADEMIJA ZA GLEDALIŠĆE, RADIO, FILM IN TELEVI-ZIJO; 13'
U JEDNOM TRENUTKU; sc. i r. Petar Orešković; MOTOVUN FILM SCHOOL; 4'
STOLAC ZA LJULJANJE; sc. i r. Damir Čučić; HRVATSKI FILMSKI SAVEZ; 28'
SRETAN ČOVJEK; sc. i r. Irena Škorić; AUTORSKI STUDIO FFV; 1'
TORSIA; sc. Jakša Borić, Emil Matešić; r. Jakša Borić; KONTRAFILM d.o.o.; 16'
USAMLJENOST; sc. Goran Vrbanić; r. Marko Rukavina; BONIKA FILM; 3'17"
ZORA; sc. Dario Lonjak, Bojan Petković; r. Dario Lonjak; KINOKLUB KARLOVAC; 14'

Dokumentarni filmovi

ANINA AMERIČKA ADRESA sc. i r. Petar Krelja; VEDIS, HTV; 66'
BALERINA I ASTRONAUTI; Martina Globočnik; FADE IN; 47'
BERAČ KAMENA; sc. Vido Bagur; r. Branko Ištvančić; HTV; 20'
BURZA; sc. i r. Silvio Mirošničenko; HTV; 30'
DOMJENAK; sc. i r. Vinko Brešan; INTERFILM; 45'
ČARDAK I NA NEBU I NA ZEMLJI; sc. Vojo Šiljak; r. Tomislav Mršić; HTV; 30'
ČEKAJTE, ČEKAJTE sc. i r. Tanja Golić ADU; 25'
DELTA; sc. Jeronim Tomić; r. Stanislav Tomić; STUDIO GUBEROVIĆ, HTV, MILVA FILM&VIDEO; 25'
DIREKT — DA LI RODE GRIJEŠE; sc. i r. Robert Orhel; FADE IN; 26'10"
DIREKT — OBIČNI LJUDI; sc. A. Lekić-Fridrih, N. Sljepčević; r. Nebojša Sljepčević; FADE IN; 27'
ĐUKA I MACA; sc. i r. Dražen Piškorić; HTV; 28'42"
KAD MIKI KAŽE DA SE BOJI; sc. Ines Pletikos, Kruno Petrinić; r. Ines Pletikos; HTV; 104'
KAMENA GOZBA sc. i r. Ivona Biočić Mandić; KINOKLUB ZAGREB; 13'

KRIZA HAIDARI; sc. i r. Tomislav Zaja; GRAL FILM; 60'
NA PUTU STRAHA; sc. i r. Silvio Mirošničenko; MILVA FILM & VIDEO; 25'
NA SEMEN; sc. i r. Renata Srečić; FADE IN; 20'28"
NEMAM TI ŠTA REĆ LJEPO; sc. i r. Goran Dević; FACTUM; 30'
ODE DUĆAN; sc. i r. Miro Branković; HTV; 21'25"
ODE EDDY; sc. Zdravko Šarčević; r. Aldo Tardozi; FACTUM; 27'
ONO ŠTO OSTAVLJAMO PO PUTU; sc. i r. Gloriana Ševerdija; GRAL FILM; 60'
PALAČA; sc. i r. Jere Gruić; MILVA FILM & VIDEO; 15'
PAUK S DRUGE STRANE PROZORA; sc. i r. Ištvan Filaković; KULT FILM d.o.o.; 16'
POGLAVLJE 29; sc. Nenad Obrenović; r. Tomislav Mršić; HTV; 28'
POLUSESTRA; sc. i r. Ljiljana Šišmanović; MAXIMA FILM; 29'35"
POZDRAV IZ POREČA; sc. i r. Eugen Varzić; MASTER STUDIO d.o.o.; 11'
RITAM ROCK PLEMENA; sc. Koraljko Pasarić; r. Bernardin Modrić; ISTRA FILM, VEDIS; 87'
ŠTO SA SOBOM PREKO DANA; sc. i r. Ivona Juka; 4 FILM, O.M.G.; 74'
SAMO DANAS U VAŠEM GRADU; sc. i r. Leda Festini Jensen; 14'45"
VIDI MENE; sc. i r. Vanja Juranić; 4 FILM, CESI; 28'
VRT PLAVIH RUŽA; sc. i r. Mladen Santrić; 4 FILM, HTV, O.M.G.; 27'55"
VRTULJAK; sc. i r. Mladen Čapin; HTV; 25'24"
ZAMJENA; sc. i r. Aldo Tardozi; KULT FILM d.o.o.; 22'
ŽELJKO JERMAN — MOJ MJESEC; sc. Ivan Faktor, Željko Jerman; r. Ivan Faktor; HRVATSKI FILMSKI SAVEZ; 10'

Animirani filmovi

BOMBE; sc. i r. Goce Vaskov; IN FINE; 13'
BRENKUJA; sc. i r. Vanja Maračić; UMAS — SPLIT; 3'10"
DÜREKOV KOD; sc. i r. Luka Hrgović; AUTORSKI STUDIO FFV; 2'30"
EVO ŠTO PRIČAJU MORNARI...; sc. i r. Vjekoslav Živković; KINOKLUB KARLOVAC; 1'
FLOF 2; sc. i r. Saša Zec; SAŠA ZEC; 1'
GLUPAČA; sc. Rujana Jeger; r. Daniel Kokolena, Mare Milin; ZAGREB FILM; 7'40"
KRUG; sc. i r. Denis Krašković; DENIS KRAŠKOVIĆ; 8'
KVAČOVJEK; sc. i r. Slaven Lukarov, Ivan Klepac; OTOMPOTOM; 1'58"
LEVIJATAN; sc. i r. Simon Bogojević Narath; KENGES d.o.o.; 14'
LIFT; sc. i r. Zrinko Ogresta; 4 FILM, ZAGREB FILM; 5'40"
MATOVILKA; sc. i r. Ivan Klepac; Otompotom; 1'
MUHA; sc. i r. Andrej Rehak; Andrej Rehak, MPEG; 24"
OD JUTRA DO SUTRA; sc. Nenad Pavlica; r. Ljubica Heidler; ZAGREB FILM; 6'36"
OKO; sc. i r. Krešimir Zimonić; UDRUGA DIVLJE OKO; 12'
PLAC; sc. i r. Ana Hušman; STUDIO PANGOLIN; 9'
SILENCIJUM; D. Medurečanin, M. Meštrović; KREATIVNI SINDIKAT; 10'

SOLDAT; sc. i r. David Peroš Bonnot, Sanja Šantak; r. David Perš Bonnot; KENGES d.o.o.; 4'30"

SOUND; sc. i r. Mario Čaušić; MARIO ČAUŠIĆ; 11'

TEORIJA ODRAZA; sc. Zoran Mužić, Darko Bakliža; r. Darko Bakliža; ZAGREB FILM; 7'

TREĆA SMJENA; sc. i r. Jurica Starešinčić; JURICA STAREŠINČIĆ; 1'

UVEĆANJE; sc. i r. Tihomir Mraović; ENTERTAINMENT COMPANY; 1'

V; sc. i r. Silvano Perožić; SILVANO PEROŽIĆ; 4'10"

Eksperimentalni filmovi

ABACUS; sc. i r. Helena Schultheis; HELENA SCHULTHEIS; 3'5"

AUTOPORET; sc. i r. Ivan Faktor; HRVATSKI FILMSKI SAVEZ; 9'

DVIJE SOBE, SHUMA STRIBOROVA; sc. i r. Davor Mezak; DAVOR MEZAK; 16'8"

EDITORIJAL PROFILA, MJESTA I PROSTORA; sc. i r. Danijela G. Philipp; Hvo-Volda College Dept. Of Media And Animation; 6'32"

GDJE JE NESTALO 100 KUNA; sc. i r. Marijan Crtalić; MARIJAN CRTALIĆ; 1'30"

KUĆNI TEATAR PRIKAZUJE; sc. i r. Sunčica Fradelić; KINO KLUB SPLIT; 9'39"

RELOCADET; sc. i r. Vladislav Knežević, Dinko Peračić; r. Vladislav Knežević; KENGES d.o.o.; 12'

STAKLENA BALERINA sc. i r. Đuro Gavran; N.JAB PRODUKCIJA; 1'43"

ZOOGEN sc. i r. Dan Oki; QUADRUN d.o.o.; 12'

Glazbeni spotovi

ĐINGO — VALUNGARI; sc. i r. Marin Maršić, Marko Kovačić, Mario Alojzije Lubina, Ivan Lončarić; LUZZ pok; 3'

GALEBOVO KRILO — ATMOSPHERIC; sc. i r. Lado Bartoniček; NEMA PROBLEMA PRODUKCIJA d.o.o.; 4'20"

GIFT — MOR; sc. i r. Danijel Dozet; YPSILON d.o.o.; 3'20"

BOLI ME JOHN — 3KI STIL; sc. i r. Ivan Grizbajer; YPSILON d.o.o.; 4'22"

LA PIOVA — LIVIO MOROSIN; sc. i r. Matija Debeljuh; MATIJA DEBELJUH; 3'12"

MACHINA — FATHER; sc. i r. Vladimir Gojun; SENSEI PRODUCTION; 4'

MOJ DOM JE HRVATSKA — PRLJAVO KAZALIŠTE; sc. i r. Slaven Žimbek; ORLANDO FILM CLASSIC d.o.o.; 4'37"

OTJERAJ ME — RAMIREZ; sc. i r. Andrej Korovljev; BUNKER d.o.o.

PLAY REW FWD — PUTOKAZI; Bruno Razum Tomislav Tukavina, Bruno Razum; DVADESETČETIRI SEDAM D.O.O.; 4'26"

RITAM GRADA STOKA feat. JOSIPA LISAC; sc. i r. Darko Drinovac; DARKO DRINOVAC; 4'

SANTA CLOUZ IS COMING TO TOWN — EMIR & FROZEN CAMELS; sc. i r. Darko Drinovac; DARKO DRINOVAC; 4'

TAJNA VJEŠTINA — MASSIMO; sc. i r. Darko Drinovac; DARKO DRINOVAC; 4'

TREBLEBASS — Pavle Miholjević i Jura Ferina; sc. i r. Dalibor Matanić; KINORAMA; 3'

TI I JA — TEDI SPALATO, TAMARA OBROVAC; sc. i r. Suzana Čurić, Darko Drinovac; DARKO DRINOVAC; 4'

USPOMENA — BATIDA; sc. i r. Josip Visković; JOSIP VISKOVIĆ; 4'

VJERUJEM — SUZANA HORVAT; sc. i r. Darko Drinovac; DARKO DRINOVAC; 4'

VODA LETI — GRUPA TVOG ŽIVOTA; sc. i r. Mario Čaušić; MARIO ČAUŠIĆ; 4'

WORLD INSIDE, A — FRAGMENT; sc. i r. Ljubo Zdjelarević; KINO-KLUB ZAGREB; 5'

Namjenski film ovi

14. DANI HRVATSKOG FILMA — ŠPICA; sc. i r. Andrej Korovljev; PRODUKCIJA MOZAK; 1'25"

ADRIŠ GRUPA — AVANGARD; sc. Bruketa & Žinić; r. Kras Gančev; PLANET B; 45"

AUTOBUS DUGINIHO BOJA; sc. Maija Konkola; r. Vladimir Tadej; ZAGREB FILM; 2'41"

BITANGE I PRINCEZE, ŠPICA; sc. Slavene Jekauc, Goran Kulenović; r. Slaven Jekauc; MICROFILM; 35"

GOVORNA POŠTA; sc. Vanja Bulmenšajn; r. Zrinko Ogresta; ZAGREB FILM; 35"

H 1; sc. i r. Dalibor Matanić; KINORAMA; 2'50"

HRVATSKA — MEDITERAN KAKAV JE NEKAD BIO; sc. i r. Zrinko Ogresta; 4 FILM, HRVATSKA TURISTIČKA ZAJEDNICA; 16' 30"

ISDN — LJUBAVNICI; sc. Imago; r. Kras Gančev; PLANET B; 35"

JAMNICA — VODA KOJA IMA PRIČU; sc. BBDO; r. Kras Gančev; PLANET B; 36"

JANA — IZVOR SNOVA DOLAZI U GRAD; sc. BBDO; r. Kras Gančev; PLANET B; 34"

KAMPANJA ZA SLAVONSKU BANKU; sc. Dario Topić; r. Mladen Dizdar; ROMULIĆ; 4'30"

KARLOVAČKO PIVO — GALEBOVI; sc. BBDO; r. Bruno Anković; PLANET B; 31"

KARLOVAČKO PIVO — KARLOVAČKI KORNER; sc. BBDO; r. Bruno Anković; PLANET B; 31"

KARLOVAČKO PIVO — LIVE (SEVERINA i ŽERA); sc. BBDO r. Bruno Anković; PLANET B; 30"

KARLOVAČKO PIVO — NOGOMETNI PAKET; sc. BBDO; r. Bruno Anković; PLANET B; 30"

MATIJINA ČAROLIJA; sc. i r. Darko Drinovac; K & K; 1'

MOTOVUN U BEČU; sc. Jelena Paljan; r. Andrej Korovljev; MOTOVUN FILM FESTIVAL; 19'22"

NARODNA MEDICINA; sc. Ljiljana Šišmanović, Dražen Žarković; r. Dražen Žarković; HTV; 30'

NEVA — PLIDENTA, BLIZANKE; sc. Bruketa & Žinić; r. Kras Gančev; PLANET B; 31"

PEŠKARIJA; sc. i r. Goran Čače; GORAN ČAČE; 24"

POVRATNI POZIV; sc. Vanja Bulmenšajn; r. Zrinko Ogresta; ZAGREB FILM; 35"

PRESJEK NAGRAĐENIH FILMOVA KROZ 13 ODRŽANIH DHF; sc. i r. Damir Čučić; SC; 5'

PUŠAČI; sc. i r. Nikola Ivanda; KONTRAFILM d.o.o.; 1'5"

SVI PADAJU NA BIJELE ZUBE; sc. Bruketa & Žinić; r. Kras Gančev; Planet B; 31"

ŠPICA FESTIVALA NOVOG CIRKUSA sc. i r. Bruno Razum; MALA PERFORMERSKA SCENA; 59"

ŠPICA ZAGREB FILM FESTIVAL 2005.; sc. i r. Tomislav Rukavina, Bruno Razum; DVADESETČETIRI SEDAM D.O.O.; 1'25"

T-COM: LOPTA; Digital; r. Kras Gančev; PLANET B; 35"

T-HT: BEBE; sc. Digital; r. Kras Gančev; PLANET B; 45"

T-MOBILE: ULOVI ME; sc. Digital; r. Kras Gančev; PLANET B; 60"

VEGETA MEDITERAN; sc. BBDO; r. Bruno Anković; PLANET B; 30"

ZAGREBAČKA BANKA; sc. Digital; r. Kras Gančev; PLANET B; 31"

ZAGREBAČKA PIVOVARA — BUĐENJE; sc. Bruketa & Žinić; r. Kras Gančev; PLANET B; 31"

ZAUSTAVIMO TRGOVANJE LJUDIMA; sc. i r. Ivona Juka; 4 FILM

Jurica Starešinić

Četrnaesta Požega

14. hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega, 26-27. svibnja 2006.

Požeška revija jednogminutnih filmova mnogima je najdraži »mali« festival u Hrvatskoj. Pomalo je tako zbog formata jednogminutnog filma, u kojem svatko uz malo vještine, inspiracije i truda (i minimalno novaca) može ravnopravno sudjelovati, te čak ostvariti dojmljivo i pamtljivo ostvarenje, dok manje uspjeti pokušaji brzo i bezbolno prođu, a pomalo zbog slavni zabava i gozbi koje traju višestruko duže od samih filmskih programa. Da i publika voli požeški kotlet filmova različitih svjetonazora, od jednostavnih viceva do hermetičnih istraživanja mogućnosti medija i forme, nije potrebno posebno dokazivati. Uvijek pune požeške dvorane tome svjedoče. Malo se koji festival kod nas može pohvaliti tako dobrom organizacijom, brojem filmova koji se prijavljuju i zemalja iz kojih stižu, posjećenošću projekcija te brojem filmova napravljenih baš za njih. Jer, nije tajna da mnogi filmaši rade jednogminutne filmove baš za i zbog Požege.

Četrnaesto izdanje Revije nastavak je trenda da u konkurenciju ulazi sve manje domaćih filmova. Ove godine svega sedamnaest od ukupno šezdeset. Kao zanimljivost ove godine posebno se ističe nekoliko kineskih studentskih filmova i činjenica da u konkurenciji nema ni jednog dokumentarca. Ostalo je gotovo standardno. Selektori su se potrudili da vidimo nekoliko stvarno iznimnih filmova jake estetike i zanimljive filozofije, nekoliko pamfletski površnih filmova s porukom, te veći broj manje ili više uspjelih šala.

Nagrađeni filmovi

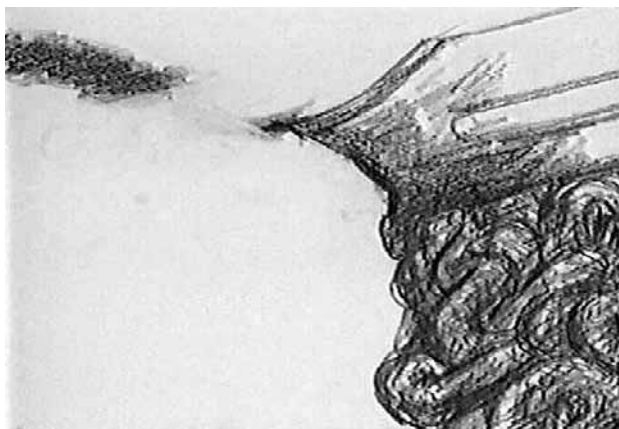
Običaj je svake godine da međunarodni ocjenjivački sud izabere deset po njihovu mišljenju najboljih ostvarenja (TOP 10) i onda među njima podijeli nagrade i plakete. Uz to se redovito bira najbolji film po izboru publike i posebna nagrada UNICA-e »za promicanje solidarnosti među narodima ili upotrebe novih oblika izražavanja«. Zanimljivo je da su ove godine sve nagrade ocjenjivačkog suda podijeljene animiranim filmovima.

Grand prix festivala i novčanu nagradu zaslužio je dobio svega 27 sekundi dug film singapurskog autora Kunyia Chena *Cut Along the Dotted Line Please*. Kako mi je objasnio član ocjenjivačkog suda Dave Watterson, kod ocjenjivanja filmova posebna je pažnja posvećena dojmju koji film ostavlja na gledatelja. Kod takve kratke forme, film često može biti svidljiv i zabavan, rijetko je dosadan, ali isto tako je rijetko dovoljno upečatljiv da ga se duže pamti. Ovaj je film po njegovu mišljenju bio takav. Radi se o izvrsno animira-

nom (olovka na papiru, čini se) rezanju žila. Olovka nacrtala poznati simbol škara, apatičan glas daje jednostavne upute: »režite po isprekidanoj crti, molim«, a onda nacrtani skalpel zareže ono što tek sad možemo percipirati kao ručni zglobovi iz kojeg izlazi gomila crvolikih žila.

The Whistler Layle Atkinson iz Ujedinjenog kraljevstva počašćen je zlatnom plakatom. Radi se o simpatično animiranom »crtiću« o ptici koja iskoristi mačkinu naivnost da bi pobjela iz krletke. Nepretenciozan, šarmantno nacrtan, dinamično režiran film sa zabavnim začinom okrutnosti kojom se ptica obračuna s mačkom svidio se većini koji su ga vidjeli, iako mu nedostaje malo više originalnosti ili ambicioznosti u priči.

Iza dugog naslova *sitzen bleiben schützt allerdings gegen die gefahr zu fallen* krije se ambiciozan animirani film Florian Groliga. Film prikazuje simbolički uspon po kuli od karata sastavljenoj od velikana povijesti. U jednom trenutku spoznaja kako kula nema bazu, kako ne stoji ni na čemu, uzrokuje strmoglav pad. Ali ako nema baze, nema se gdje pasti. Binarna opozicija je nestala i pojmovi izvedeni iz nje više nemaju smisla: ne postoje gore i dolje, dobro i loše, život i smrt. Dosta je u filmu ostavljeno interpretaciji. Baza je ono nešto apsolutno u što čovjek u mladosti vjeruje. To može biti građanska etika, kapital, religija, klasična umjetnost, vjerovanje... I baza je jednako teret koliko i oslonac. Iako se na njoj može graditi, tek njezinim rušenjem ostvaruje se sloboda od iluzija.



Cut Along the Dotted Line Please (Kunyi Chen)

*The Whistler* (Layla Atkinson)

Osim što je zanimljivo zamišljen, film je i majstorski izveden podjelom ekrana na stripovske sličice, odličnom animacijom, neobičnim kadriranjem i odgovarajućom glazbom. Nakon odgledanih svih filmova, ovaj mi je bio osobni favorit. Nadam se da će srebrna plaketa motivirati autora da pošalje još poneki jednogminutni uradak i sljedećih godina, jer vrijedilo bi vidjeti još poneki film istog autora.

Brončanom plakatom okitio se pak film pratiteljima požeške Revije otprije poznatog Francuza Guya Flaujaca, *To Be or Not to Be?* o egzistencijalnim dvojama pileta. Izade li iz jajeta, utovit će ga i zaklati, ne izade li, ispeći će ga u tavi. Poanta bi se mogla svesti na stih Giacoma Leopardija: »koban je dan rođenja onom, koji se rodi«. Žanrovski i tehnički gledano, radi se o animirano-igrano-dokumentarnom filmu i upravo mu je ta složenost dala dovoljan zamah da ne djeluje ni isforsirano ni klišeizirano.

Nagradu UNICA-e ponio je filmski nezanimljiv, a politički banalan pacifistički filmić *Krv* Petrea Čapovskog iz Makedonije, o trojici muškaraca različitih vjeroispovijesti koji se sreću na brežuljku s noževima u rukama i umjesto da se pokolju, oni si zarežu dlanove i pobratime se. Pošto ovako jednostavna priča ne bi bila dovoljno patetična, film je još isprekidan nepotrebnim snimkama crkava i sinagoge, a likovi iz neobjašnjivog razloga na rukama nose simbole svoje vjere.

Izbor publike je pao na domaći, požeški film *Opasna profesija* sasvim mladoga Gorana Đurđevića. Film je to koji ispunjava sve preduvjete za ovu nagradu: autor mu je iz Požega, a priča je svedena na banalni vic. Manji tehnički nedostaci (neujednačena glasnoća zvuka, neadekvatno prirodno osvjetljenje) i malo prenatraglašeno karikirani likovi ostavljaju dojam kvalitativne inferiornosti u odnosu na neke druge geg filmove (na primjer slično banalan, ali sjajno snimljen *Flas-kpost* Švedanina Daniela Jigenstedta). Simpatično je ipak da požeški filmolupci vole filmove svojih sugrađana i da je nagrađen mladi autor od kojeg se još puno može očekivati.

Prepoznati i neprepoznati dragulji

Među deset najboljih filmova po mišljenju ocjenjivačkog suda, osim četiri nagrađena, našao se i vizualno vrlo zanimljiv animirani film o odsijecanju uha Vincenta Van Gogha (*U Vinca* Michaele Čopikove). Tu su i čak dva filma još jednog povratnika u Požegu, Jāna Kuske. Vrlo kratak i vrlo duhovit uradak *Prvi Slovak koji ne trči samo za novcem* o tipu

koji trči za starim kotačem, te duži, ali puno manje duhovit *Trokut*. Iz Belgije je stigla još jedna animirana vizualna poslastica, *Mumuki Study for Two Entangled Figures*, kao potvrda da su ove godine animatori bili na vrhuncu inspiracije.¹

Osim filmova uvrštenih u TOP 10, još nekoliko ostvarenja svakako je zaslužilo da ih se posebno izdvoji. U prvom redu je to izvanredan domaći film *I Fought the Law* Ivana Klepca, Monike Gajić i Slave Lukarova. Koristeći svega nekoliko slika koje u sprezi sa zvukovima asociraju na opće trenutke podžanra tzv. lopovskog krimića ili filma o pljački, troje redatelja uspjeli su u samo jednu minutu zgusnuti ono što bi u starom Hollywoodu bio cjelovečernji film. Način na koji su to izveli u sjećanje priziva prve kadrove klasičnoga dokumentarca *Don't Look Back* D. A. Pennebaker, u kojima Bob Dylan pred kamerom lista ključne riječi pjesme u ritmu glazbe. Kao što je on sveo pjesmu na glavne motive, ekipa iz zagrebačke udruge Otopotom svela je čitav jedan filmski žanr na nekoliko asocijacija. Zanimljiv i kvalitetno izveden eksperiment.

Animirana dramica o prolaznosti života, načinu na koji uništavamo one koje volimo i nemogućnosti ostvarenja sreće na ovom svijetu, *Pfff...* Soetkina Verstege, čiji sam *Mumuki* već spomenuo među filmovima iz izbora TOP 10, izgleda jako lijepo, ali ima problema s vođenjem radnje (počne pre naglo i kulminira prerano). Bez obzira na to, radi se o začudno dirljivom i atmosferskom prikazu osobnih strahova i nesigurnosti. Na žalost, prikazan je kao prvi film na Reviji i dojmama sam da se publika još nije udobno ni smjestila kad je važan trenutak (otpuhivanje roditelja) nastupio.

Ni to nije kraj ovogodišnjim animiranim poslasticama. *Gladiradijator* Saše Zeca uspio je ganuti, nasmijati i šokirati u svega dvanaest sekundi (oduzmu li se uvodna i odjavna špičica) i zapravo funkcionira kao karikatura koja se sasvim slučajno i pomiče.

Kinu su ove godine predstavljali kratki poučni filmovi koji su pomalo iritirali svojim eksplicitnim poukama na kraju. *Rang jia ting yuan li bao li* (naslov preveden kao: *The Shadow* — na koju vas to točno scenu iz filma *Izgubljeni u prijevodu* podsjeća?) ističe se među njima dirljivim prikazom

*sitzen bleiben schützt allerdings gegen die gefahr zu fallen*
(Florian Grolig)

obiteljskog nasilja kao sjena koje se nadsvođuju nad djevojčicom i dodirima nadrealizma kad ona te sjene hvata za ruke i idilično ih pomiruje. Nije doduše jasno zašto je i ovaj film morao sve ono što je jasno iz slike na kraju ponoviti i slovima, ali za film je svakako bolje da je patetičan u odjavnoj špici nego za trajanja.

Sve u svemu, još jedno odlično izdanje kultne revije. Šezdeset filmova, šezdeset ideja, šezdeset atmosfera... Sve to u ma-

nje od dva sata zaista nije lako koncentrirano odgledati, ali selektori uvijek nekako nađu način da to učine lakšim i zabavnijim, uvrstivši filmove za svačiji ukus. Dio publike odmorit će moždane vijuge na geg filmovima, a drugi, koji su zbog tih filmova i došli, odmorit će se za vrijeme »dosadnih« eksperimenta sa slikom i zvukom. A onda će svi (koji su se dokopali zlata vrijednih pozivnica) uz glazbu i piće obećati da se vidimo i sljedeće godine na petnaestom izdanju.

Bilješka

- 1 Ocjenjivački sud izdvojio je i jedan hrvatski film, također animirani; riječ je o geg crtiću *Treća smjena* autora ovog teksta Jurice Starešinčića (Nap. ur.)

Filmografija

14. hrvatske revije jednogminutnih filmova u Požegi

1. PFFF..., Soetkin Verstegen, SAMOSTALNI AUTOR, Belgija, DVD, 2005, 60 sek.
2. KÓCIS (Unkempt), Márton Szirmai (r, sc), Gábor Mihályfi (k), Zsolt Bredár (mt), SAMOSTALNI AUTOR, Mađarska, DVD, 60 sek.
3. PLAY, Valentina Orešić (r, sc, k, mt), Nikolina Romić (ton), VIDEO KLUB CENTRA ZA KULTURU NOVI ZAGREB, Zagreb, CD-ROM, 2005, 59 sek.
4. BUNDLES RUIN, autor: Wu Shu Hsin, VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEPT., NATIONAL YUNLIN UNIVERSITY OF SCIENCE & TECHNOLOGY, Kina, DVD, 2006, 60 sek.
5. U VINCA, autor: Michaela Čopíková, SAMOSTALNI AUTOR, Slovačka, DVD, 50 sek.
6. F.C. (FUTURE CITY), autor: Mario Čaušić, SAMOSTALNI AUTOR, Osijek, mini DV, 2006, 60 sek.
7. NAISE TÖÖ (Woman's Work), autori: Helen Malygina, Anastasia Kulikova, VIDEOSTUDIO »KANUTIAIA«, Estonija, VHS, 2005, 60 sek.
8. TREĆA SMJENA (Third Shift), autor: Jurica Starešinčić, SAMOSTALNI AUTOR, Mahižno, DVD, 2006, 60 sek.
9. NO SMOKING, autor: Wu Chin-Wei, N.Y.U.S.T., Kina, DVD, 2005, 45 sek.
10. 127, Ivan Klepac (r, sc, ton), Slave Lukarov (r, sc, mt), Monika Gajić (ton), OTOMPOTOM, Zagreb, DVD, 2006, 60 sek.
11. MJSLIVECKA' HUMORESKA (Hunting humoresque), Borislav Vavrinka (r, sc, k), Roman Cech (mt), SECONDARY SCHOOL OF APPLIED CYBERNETICS, Češka, DVD, 2005.
12. LIBRARIA, Selim Mete (r, sc, k, mt), Jaren Lopez i Andie Werbanke (ton), BOSTON UNIVERSITY, SAD, DVD, 2006, 60 sek.
13. SHOU JHONG DE SI WANG SING FU DE SING JUANG (The Hope in Hand The Sketch of Happiness), Yang De Hua (r), Chern Yunn Ru (sc), Wang Chia Wei (k), Lu Wen Li, (mt), VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEPT., NATIONAL YUNLIN UNIVERSITY OF SCIENCE & TECHNOLOGY, Kina, DVD, 2006, 30 sek.
14. SUBJEKTIVNI KADAR, autor: Aleksandar Muharemović, VIDEO KLUB »MURSA«, Osijek, miniDV, 2006, 59 sek.
15. CAROUSEL, autor: Berner Autoren & ClipClub, BERNER AUTOREN & CLIPCLUB, Švicarska, DVD, 2005, 59 sek.
16. NITKO I NIŠTA, autor: Filip Markovinović, NFC KINO KLUB NOVI SAD, Srbija i Crna Gora, DVD, 2002, 60 sek.
17. SRETAN ČOVJEK (Happy Man), Irena Škorić (r, sc), Milan Bukovac (k), Zoran Pisačić (mt, ton), AUTORSKI STUDIO FFV i KINO KLUB »ZAGREB«, Zagreb, miniDV, 2005, 60 sek.
18. BODY'S FUNK, autor: Cleantho Viana, SAMOSTALNI AUTOR, Brazil, DVD, 2006, 60 sek.
19. PRVÝ SLOVÁK KTORÝ SA NEŽENIE LEN ZA PENIAZMI (The first Slovak guy who doesn't run only after money), Ján Kuska (r, sc, mt), Jaroslav Chomo (r), Janka Kuskova (k), AMAFILM NICOLAUS, Slovačka, DVD, 2006, 25 sek.
20. THE WHISTLER, autor: Layla Atkinson, TRUNK, Velika Britanija, DVD, 2005, 60 sek.
21. IMPRESIJA (Impression), Bartosz Gajda (r, sc, k, mt) Monika Krauze & Voodooamt (ton), AKF CHEMIK OSWIECIM, Poljska, DVD, 2005, 60 sek.
22. DOLAZI VLAK, Elvis Popović (r, k, mt), Matija Mateš (sc), KREATIVNI SINDIKAT, Zagreb, miniDV, 2006, 60 sek.
23. BLIND PEOPLE, autor: Wu Chin-Wei, N.Y.U.S.T., Kina, DVD, 2005, 30 sek.

24. LUST FOR NIETZSCHE, autor: Sezghei Turcanu, ALHIMIK STUDIO, Moldavija, DVD, 2006, 60 sek.
25. SITZEN BLEIBEN SCHÜTZT ALLERDINGS GEGEN DIE GEFAHR ZU FALLEN, autor: Florian Grolig, SAMOSTALNI AUTOR, Njemačka, DVD, 2005, 60 sek.
26. MONDSÜCHTIG (Moon-Mad), autori: Bernhard Hausberger, Peter Moser, SAMOSTALNI AUTORI, Lihtenštajn, miniDV, 2005, 60 sek.
27. OVIM VLAKOM PUTUJEM SAMA, autor: Tomislava Vereš, AUTORSKI STUDIO FFV, Zagreb, mini DV, 60 sek.
28. DE DEUR (The Door), autor: Roger Horseele, KCB BLANKENBERGE, Belgija, DVD, 2004, 60 sek.
29. OKOSTOJAS (Clever Egg), autor: Blaha Hamas, MKE INTERMEDIA, Mađarska, DVD, 2006, 60 sek.
30. CUT ALONG THE DOTTED LINE PLEASE, autor: KUNYI CHEN, SAMOSTALNI AUTOR, Singapur, DVD, 27 sek.
31. KRV (Blood), Petre Čapovski (r, sc), Mitze Čapovski (k, mt), AKADEMSKI KINO KLUB SKOPJE, Makedonija, DVD, 2006, 59 sek.
32. MEETING POINT, Jérôme Pascoli (r, sc, k, mt), Vincent Pili (k), CENTRE DE CRÉATION AUDIOVISUEL DE MULHOUSE 68, Francuska, DVD, 2005, 60 sek.
33. LUKA NEUM (Port Neum), Vesko Kadić (r, sc, k), Asmir Muratović (mt, ton), INPUT, Bosna i Hercegovina, DVD, 2006, 60 sek.
34. SKETLHVIDEO, autor: Gina Haraizti, SAMOSTALNI AUTOR, Mađarska, CD-ROM, 2005, 60 sek.
35. YOUR T.V. WILL SWALLOW YOU, autor: JiHwan Shin, KOREA VISUAL ARTS ASSOCIATION, Južna Koreja, miniDV, 58 sek.
36. TO BE OR NOT TO BE?, autor: Guy Flaujac, CAMERA CLUB BRESSAN, Francuska, miniDV, 2005, 53 sek.
37. IL QUADRO (The Picture), autor: Federico Manna, CLUB CINEMATOGRAFICO TRIESTINO, Italija, DVD, 2004, 59 sek.
38. OPASNA PROFESIJA, autor: Goran Đurđević, GFR FILM-VIDEO, Požega, miniDV, 2006, 59 sek.
39. DEDAZEC, autor: Filip Markovinović, NFC KINO KLUB NOVI SAD, Srbija i Crna Gora, DVD, 2002, 35 sek.
40. XPLODE, Luka Rukavina (r, sc), Srđan Kovačević (k), Nina Velnić (mt), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, DVCam, 2005, 60 sek.
41. FLITS (Flash), autor: Leon Derous, K.B.A.C., Belgija, miniDV, 2004, 59 sek.
42. GLADIRADIJATOR, autor: Saša Zec, SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, DVD, 2006, 27 sek.
43. FLASKPOST (Message in a Bottle), autor: Daniel Jigenstedt, SFV, Švedska, DVD, 60 sek.
44. RANG JIA TING YUAN LI BAO LI (The Shadow), Yang De Hua (r), Chern Yunn Ru (sc), Wang Chia Wei (k), Lu Wen Li (mt), VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEPT., NATIONAL YUNLIN UNIVERSITY OF SCIENCE & TECHNOLOGY, Kina, DVD, 2006, 60 sek.
45. SYMMETRIC CELLS MIGRATION, autor: Davor Sanvincenti, SAMOSTALNI AUTOR, Poreč, DVD, 2006, 55 sek.
46. KAD POLICIJA TRENIRA 2, Antonio Gabelić (r, sc), Dinka Radonić (k), Martin Birač (mt), Silvije Magdić (ton), BLUE LINE STUDIOS u suradnji sa GABELIĆ & BIRAČ (BLS), Zagreb, DVD, 2006, 59 sek.
47. JEDNE NOĆI, Damir Tomić (r, sc, k, mt, ton), Aleksandar Muharemović (k, mt), FOTO KINO VIDEO KLUB »ĐAKOVO«, Đakovo, CD-ROM, 2006, 59 sek.
48. BOTA SV. VALENTYNA (St. Valentines Shoe), autor: Borislav Vavrinika, SECONDARY SCHOOL OF APPLIED CYBERNETICS, Češka, DVD, 2006.
49. A MATCH, autor: Wu Chin-Wei, N.Y.U.S.T., Kina, DVD, 2005, 30 sek.
50. THROUGH, Chavdar Chernev (r, sc, mt, ton), Anna Andreeva (k), D.V.E.M FILM, Bugarska, CD-ROM, 2006, 60 sek.
51. I FOUGHT THE LAW, Ivan Klepac (r, sc, k), Monika Gajić (r, sc, mt, ton), Slave Lukarov (r, sc, k, mt), OTOMPOTOM, Zagreb, DVD, 2006, 60 sek.
52. MUSIME SI POMAHAT, autor: Lukas Müller, DIVADELNI STUDIO E.F.BURIANA DESNA, Češka, DVD, 2005, 57 sek.
53. MIRAGE, autor: Damir Matijević Alter, SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, DVD, 2006, 58 sek.
54. MUSTERUNG (PHYSICAL EXAMINATION), autor: Team Videofilmer Senftenberg, VIDEOFILMER SENFTENBERG, Njemačka, miniDV, 2005, 60 sek.
55. EDUCATION — 2, autor: Wu Chin-Wei, N.Y.U.S.T., Kina, DVD, 2005, 45 sek.
56. SYNAGOGA (Synagogue), autor: Petr Hejcman, SAMOSTALNI AUTOR, Češka, miniDV, 2005, 60 sek.
57. HELLO, Mladen Burić (r), Una Radić (sc), Igor Zelić (k), Mislav Muretić (mt), Anja Novković (ton), Roman Cernjak (ton), KINO KLUB »ZAGREB«, Zagreb, DVD, 2006, 60 sek.
58. MOOI, MAAR VOORAL MEEDOGENLOOS (The Bold and Beautiful), autor: Jef Van Gompel, SAMOSTALNI AUTOR, Belgija, miniDV, 2005, 60 sek.
59. MUMUKI — STUDY FOR TWO ENTANGLED FIGURES, autor: Soetkin Verstegen, SAMOSTALNI AUTOR, Belgija, DVD, 2006, 60 sek.
60. TROJUHOLNÍK (The Triangle), Ján Kuska (r, sc, mt), Daniel Iskerka (sc), Janka Kusková (k), AMAFILM NICOLAUS, Slovačka, DVD, 2006, 60 sek.

Marcella Jelić

Azija u Julijskoj krajini

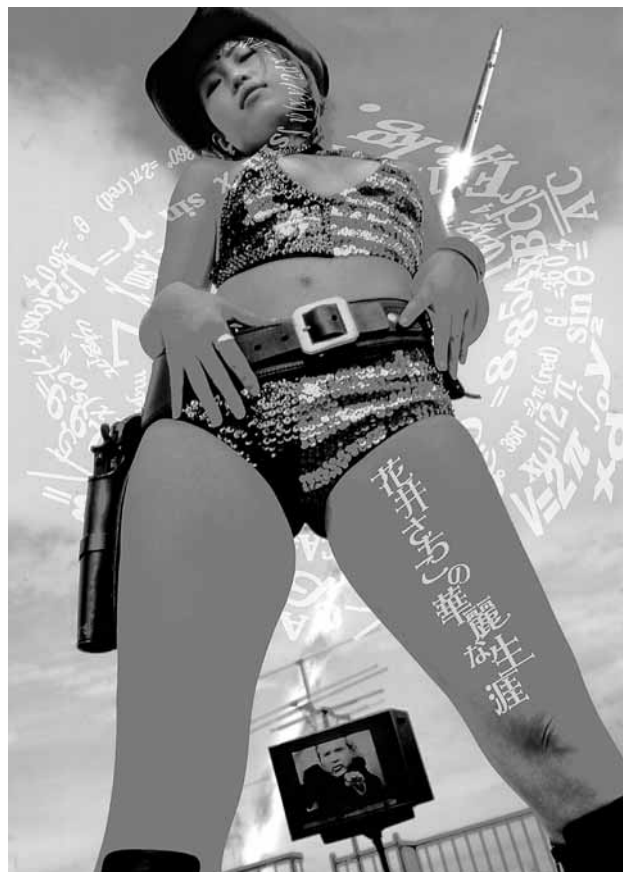
Festival dalekoistočnoga filma u Udinama, 21-29. travnja 2006.

Teško je povjerovati da se jedan od najvećih festivala azijskoga filma na Zapadu ne održava u nekom od centara moći poput Londona, Pariza ili Rima, nego u malom, zabačenom talijanskom gradu Udine, svega tristotinjak kilometara od Zagreba. Osmi »Udine Far East Film Festival«, koji nije natjecateljskoga karaktera pa se dodjeljuje samo nagrada publike, održan je ove godine od 21. do 29. travnja, a na programu je bilo više od sedamdeset filmova iz Kine, Japana, Hong Konga, Južne Koreje, Filipina, Tajlanda i Tajvana, uključujući vrlo zanimljivu retrospektivu azijskih mjuzikala iz 1950-ih i 1960-ih, *Azija pjeva*.

Premda ovogodišnje izdanje festivala nije obilovalo remek-djelima na kakva su nas posljednjih godina naviknuli autori s Dalekog istoka (doduše, promaknuo mi je iznimno hvaljen korejski *Welcome to Dongmakgol* Parka Gwang-hyuna, koji je osvojio festivalsku nagradu publike), program je odličan i poprilično ujednačen.

Osim sjajnih filmova, koji će se teško igdje naći na okupu, Udine Far East Film Festival iznimne je atmosfere: gledalište je uvijek prepuno, publika obično živo raspravlja ne samo o viđenim filmovima nego o čitavim opusima pojedinih autora, koji, usput, nerijetko i sami sjede u dvorani udinskoga Teatra nuovo giovanni. Ove je godine dvadeset redatelja, glumaca i glumica doputovalo s drugoga kraja svijeta kako bi se poklonili entuzijastičnoj publici, koja je masovno hrlila čak i na ranojutarnje projekcije. Najveća zvijezda koja je ove godine prošetala Udinama kulturni je japanski redatelj Miike Takashi. Društvo su mu pravili i japanski veteran Inoue Umetsugu, kojemu je bila posvećena kraća retrospektiva, te Wai Ka-fai, jedan od najkomercijalnijih hongkonških redatelja, koji se proslavio režirajući nekoliko filmova s novom planeratom hongkonškom redateljskom zvijezdom, Johnniejem Toom.

Miike, kojemu je tijekom travnja u Torinu održana iznimno opsežna retrospektiva, u Udinama je promovirao nedavno snimljeni televizijski film *Imprint*, šezdesetominutnu epizodu koju je od njega za svoj ciklus *Masters of Horror* naručila američka kabelska televizijska postaja Showtime, no nikada je nije prikazala. Film su objavili samo na DVD-u uz obrazloženje Micka Garrisa, producenta serijala, da nikada nije gledao toliko uznemirujući film. Publika u Udinama prva je na javnoj projekciji pogledala novi film japanskoga majstora, i uvjerila se da su ocjene američkih cenzora ipak



The Glamorous Life of Sachiko Hanai

pretjerane. U njegovu filmu nema pozitivaca ni junaka, ali ima incesta, abortusa i okrutnog mučenja — što je vjerojatno presudilo u očima američkih cenzora. Ipak, film nije ni izdaleka toliko nasilan kao neka druga Miikeova ostvarenja. Priča se vrti oko Amerikanca koji u 19. stoljeću stiže na udaljeni japanski otok »nastanjen čudovištima i kurvama«, u potrazi za voljenom ženom Komomo, koju je u prošlosti morao napustiti. No, nesretna Komomo u međuvremenu je postala prostitutka i sada je mrtva, a Miike rašomonski izlaže događaje koji su tomu prethodili. Premda ne ide u red njegovih najboljih filmova, *Imprint* se daleko izdiže iznad prosjeka televizijske produkcije vizualnom atraktivnošću, sjaj-

nom atmosferom, intrigantnom pričom te vještom kombinacijom psihološke drame i horora.

Japanska selekcija ponešto se kvalitetom ove godine izdizala od ostalih nacionalnih kinematografija Dalekog istoka. Među jakim snagama Japana dominirao je *Always — Sunset on Third Street* Takashija Yamazakija, visokobudžetni projekt zreo za Hollywood. Snimljen prema popularnoj mangi Saigana Ryoheija, koja izlazi dulje od trideset godina, *Always* je nostalgican pogled u jedno ne tako davno, a opet zauvijek izgubljeno vrijeme — konac 50-ih u Tokiju. Impresivnim računalnim efektima Yamazaki je precizno rekonstruirao grad kakav više ne postoji — iako ga još pamte njegovi roditelji — i ispričao sentimentalnu priču o jednostavnu i tešku životu neposredno prije japanskog ekonomskog procvata. Radnja je smještena u uličicu skromna radničkog kvarta koju nastanjuju simpatični stanovnici neobičnih sudbina. Yamazakijev film pravi je *crowd pleaser* u najboljem smislu te riječi, vizualno spektakularan, fino izbalansiranih emocija i humora, koji ipak uspješno izbjegava pretjeranu patetiku. Sjajno odglumljen i režiran, *Always* je punokrvan predstavnik žanra, pa nije ni čudo da je osvojio čak dvanaest nagrada Japanske filmske akademije. Yamazaki, kojemu je ovo treći dugometražni igrani film, stari je znanac udinskoga festivala. Bio je gost i ove godine, a oduševljena publika ocijenila je njegov film drugim najboljim na festivalu.

Vrlo dobar dojam ostavila je i šarmantna tinejdžerska glazbena komedija *Linda, Linda, Linda* Yamashite Nobuhira o japanskim srednjoškolkama koje u svega nekoliko dana i bez glavnoga vokala moraju uvežbati nastup za školsku svečanost. Stvar spašava njihova školska kolegica, Korejka, koja ne samo što mora naučiti pjesmu nego i savladati japanski! Četiri mlade pankerice odlučile su se na obradu pjesme *Linda, Linda, Linda* što je u izvorniku izvodi japanska inačica Ramonesa, bend The Blue Hearts. Nepretenciozan film mladoga Yamashite (29 mu je godina, a već je snimio pet filmova) osvaja osjećajem za detalje i razrađenim odnosima među likovima, posve nas uvlačeći u svakodnevni život i psihi nepredvidljivih tinejdžerica. Iako poznavatelji Yamashitina opusa tvrde da je novim filmom zagazio duboko u mainstream, *Linda, Linda, Linda* ipak navodi na usporedbe s američkom indie scenom.

Nešto posve drukčije ponudio je jedan od najpoznatijih redatelja japanskih soft porničara, poznatijih kao *pinku eiga*, Meike Mitsuru. Njegov *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* bizarna je kombinacija jeftinoga mekog porničara i duhovite satire na račun američkog predsjednika Georgea Busha. Protagonistica je mlada Sachiko, žrtva obračuna vatrenim oružjem, kod koje metak u čelo ne izazove smrt, nego nevjerojatan razvoj intelektualnih sposobnosti i libida. Američki predsjednik mladu junakinju proganja u nizu halucinogenih scena, no najzabavniji su prizori njezina zavođenja sveučilišnoga profesora kojeg seksualno izluđuje citiranjem Noama Chomskog. »Zabavni erotski san za intelektualce«, kako je film najavljen, zapravo je relativno duhovit *trash* koji je već stekao kulturnu reputaciju. Meikeov film nije za svačiji ukus, baš kao ni omnibus *Rampo Noir* snimljen prema djelima ja-

panskog pisca s početka 20. stoljeća, Edogawa Rampa, koji je stvarao tajanstvena i mračna djela po uzoru na Edgara Allana Poea. Svaku od četiri priče režirao je drugi autor — dvojica debitanta (Suguru Takeuchi i Atsushi Kaneko) i dvojica iskusnih redatelja (Jissoji Akio i Sato Hisayasu) — a svima je zajednička iznimna vizualna dotjeranost i nastup najveće glumačke zvijezde nezavisnoga japanskog filma, Asana Tadanobua. Četiri potpuno različita filma, proizvedena bez znanja redatelja za rad preostalih kolega, imaju još jednu poveznicu — sadizam, kao temu koja se provlači kroz sve četiri priče. Redatelj reklama i spotova, Suguru Takeuchi, snimio je prvi dio, zanimljiv sedmominitni nijemi nenarativni film o muškarcu koji se prisjeća nasilnoga spolnog odnosa sa ženom, dok je veteran Jissoji Akio posegnuo za klasičnom *whodunnit* pričom sjajno dočarane atmosfere. Posljednja dva segmenta omnibusa nisu za one slabijih živaca. Kontroverzni redatelj *pinku eiga*, Sato Hisayasu, koji je na zapadu čuven po vrlo nasilnim filmovima *Naked Blood* i *The Bedroom*, autorski potpisuje duboko uznemirujuću priču *Caterpillar* o odnosu ratnoga vojnog invalida bez ruku, nogu i jezika i njegove seksualno neutažive supruge. Ništa manje gadljiv nije ni zaključni segment, *Crawling Bugs*, u kojem vozač limuzine opsjednut gazdaricom, prelijepom glumicom, odluču da će ona po svaku cijenu biti samo njegova. Izniman vizualni talent strip-crtača Atsushija Kanekoa, koji je ovim filmom debitirao kao redatelj, najjači je adut četvrtoga dijela omnibusa. Njegov fantastični retrokič neodoljivo podsjeća na dojmiv dizajn pojedinih tajlandskih filmova poput *Tears of Black Tiger* Wisita Sasanatienga.

Najslabiji japanski film na festivalu bila je povijesna akcijska drama *Shinobi* Shimoyame Tena. Po uzoru na vrlo uspješna azijska ostvarenja poput *Tigar i zmaj*, Shimoyama je snimio klišeiziranu smjesu zabranjene ljubavi i akcije, koja je zakazala u obama segmentima. Predvidljiv ljubavni zaplet i ne osobito inventivna akcija začinjena poprilično traljavo odrađenim specijalnim efektima i računalnom animacijom, čine ovu priču o srednjovjekovnim japanskim *X-Menima* gotovo nepodnošljivom.

Ove godine osobito je bogata bila selekcija komedija i romantičnih komedija, koje, između ostalog, dominiraju korejskim tržištem. Među njih pripada i jedno od najugodnijih festivalskih iznenađenja, *See You After School* Leeja Seok-Hoona. Riječ je o urnebesnoj južnokorejskoj komediji čija se radnja odvija tijekom jednoga dana u srednjoj školi kada novi učenik, totalni gubitnik i neviđeni pehist, pokušava izaći na kraj sa školskim nasilnicima. Komična potka njegov je nevjerojatan talent da u svakoj situaciji povuče krivi potez, a glavnoga junaka majstorski je odglumio mladi Bong Taegyu, kojega smo na festivalu vidjeli i u romantičnoj komediji *When Romance Meets Destiny* i pred kojim je, zasigurno, velika karijera. *See You After School* odličan je primjer kako bez prevelika budžeta sa sjajnim scenarijem i glumcima napraviti hit koji će cijeniti i zahtjevniji gledatelji, progovarajući pritom na vrlo ležeran način o nimalo laganoj temi — nasilju u školi. Iz Južne Koreje, doduše, stiže i najveći festivalski promašaj, romantična komedija *All For Love* Mina Kyu-donga. Iako je riječ o jednom od najgledanijih korejskih



Imprint

filmova prošle godine, taj visokobudžetni projekt mozaične strukture (nazivan korejskom verzijom britanskog hita *Zapravo ljubav*) čista je imitacija velikih holivudskih projekata sa svim njihovim slabostima. Iako se pokazao kao redatelj koji vješto vodi i isprepleće niz usporednih priča, Min Kyudong nije ni pokušao izbjeći najgore klišeje tipične za američke *blockbustere*. Patetičan i manipulativan, film na kraju više iritira no što pogađa skrivene predjele srca.

Kreativni zamah hongkonških autora i dalje ne jenjava, no na festivalu, na žalost, nije prikazana najveća aktualna hongkonška atrakcija *Election 2* Johnnieja Toa, hvaljeni film nagrađen na ovogodišnjem Međunarodnom filmskom festivalu u Hong Kongu. Najzanimljiviji naslov iz Hong Konga viđen u Udinama novi je film Panga Ho-cheunga *Isabella*. Neobična priča o bizarnu odnosu korumpiranoga policajca i vrlo mlade djevojke s kojom provede noć, da bi potom saznao kako mu je ona kći, do sada je najcjelovitije i najozbiljnije Pangovo ostvarenje. U prethodnim filmovima AV i, osobito, *Beyond Our Ken* Pang se predstavio kao ambiciozan redatelj, ali istovremeno i popriličan pozer. U *Isabelli* je više-manje uspio prigušiti te porive, što je rezultiralo vrlo dobrom dramom, sjajno dočarane atmosfere, intrigantne teme i razrađena odnosa među protagonistima, koje su odlično odglumili Chapman To i mlada hongkonška pop-pjevačica Isabella Leong. Ukupnom dojmu uvelike pridonosi i romantični šarm nekadašnje portugalske kolonije Macaa, čije je ponovno pripojenje Kini poslužilo kao politička kulisa filma. Pangov stilski postupak mjestimično poprilično podsjeća na njegova zemljaka Wonga Kar-Waija, pa vjerujemo da je i pred mladim redateljem (rođen je 1973), nastavi li tim smjerom, međunarodna karijera koja obećava.

Festivalski gost Wai Ka-fai predstavio se najnovijom romantičnom komedijom *The Shopaholics*, snimljenom s jasnom namjerom da se na njemu dobro zaradi, što je uobičajena praksa kad su u pitanju filmovi koji se premijerno prikazuju na kinesku Novu godinu, čemu pridonosi i angažman popularne Cecilije Cheung (*Zakletva*), njegove česte suradnice. Premda neusporedivo bolja od njegove prošlogodišnje komedije *Himalaya Singh*, romantična komedija koja ismijava konzumerizam suvremenoga društva neujednačena je zbrka, koja se nakon uvoda što obećava ipak pretvara u konfekciju. *The Shopaholics* je jedan od rijetkih Wai Ka-faijevih posve konvencionalnih filmova, u kojima gotovo da i nema fantastičnih elemenata, duhova i fakira koji se ugraju u kutiju cipela, a i tek mu je peti film u karijeri koji je snimio bez Johnnieja Toa. Znatno bolji dojam ostavila je ljubavna drama glumca i redatelja Dereka Yeea, *2Young*. Jednostavnu i sto puta viđenu priču o paru srednjoškolaca, mladiću skromna radničkog podrijetla i pobunjenoj djevojci iz disfunkcionalne imućne obitelji, koji saznaju da očekuju dijete, Yee je uspio ispričati s mnogo takta, othrvavši se klišeima koje bi njegovi holivudski kolege teško mogli zaobići. Dvoje vrlo mladih glumaca — Jaycee Fong (sin akcijske zvijezde Jackieja Chana) i mlada pjevačica Fiona Sit, koja je ovom ulogom debitirala — odlično su odradili svoje zadatke. Adolescent-ska ljubav tema je i filma *B420* (kratica koja se izgovara *before twenty*, dakle »prije dvadesete«) debitanta Mathewa

Tanga, koji je zanimljiv ponajprije zbog načina na koji je financiran. Naime, novac za Tangov studentski film zajednički je prikupilo nekoliko hongkonških fakulteta jer je tamošnja filmska akademija mogla financirati samo kratkometražni projekt. Tangov film simpatična je studija dokona života besciljne mladeži ispričana kroz ljubavni trokut dvaju mladića i djevojke. Na trenutke iznimno duhovit, *B420* otkriva nam autora koji bi se uz mnogo rada u budućnosti možda mogao prometnuti u još jednu art-zvijezdu hongkonške kinematografije. Tangov debitantski film, međutim, nije bez slabosti, a svakako je najslabiji dio akcijska završnica u kojoj se u radnju upleće i lokalna mafija, i doima se kao da je greškom montirana sekvenca drugog filma.

Ono što je zajedničko kinematografijama gotovo svih dalekoistočnih zemalja jest činjenica da domaća publika obožava domaće filmove, koji na tamošnjim kinoblagajnama redovito zarađuju više nego američki proizvodi. Korejski zakoni čak propisuju da kina moraju 146 dana godišnje prikazivati domaće filmove (doduše, ta bi se kvota ovih dana trebala prepоловити, što izaziva sveopće negodovanje tamošnjih autora), a Kina je stasala u treću najveću filmsku silu proizvođači godišnje 260 filmova (ispred nje su samo SAD i Indija). Unatoč tako bogatoj produkciji, kineski filmovi na festivalu zastupljeni su sa svega četiri naslova, a i oni daju jasno naslutiti dominaciju socijalističke estetike, pa postaje poprilično jasno zašto su se samo malobrojni kineski redatelji, poput sjajnih Zhanga Yimoua, Chena Kaigea ili Jia Zhang Kea, probili na svjetsku pozornicu. Među kineskim filmovima posebno se istaknula intimistička drama *You and Me* mlade redateljice Ma Liwen, o suživotu usamljene starice i njezine mlade podstanarke u siromašnoj četvrti Pekinga. Dojmljiva drama, snimljena s vrlo malo novca, elegična je priča izvrsna scenarija i sjajnih glumačkih ostvarenja. *You and Me* povremeno je vrlo duhovit isječak iz života u kojem mlada redateljica spretno gradi zanimljiv odnos između dviju generacijski i karakterno vrlo udaljenih žena. Početna netrpeljivost i hirovitost polako se pretvaraju u prijateljstvo i razumijevanje, a taj toplo-hladni odnos dviju žena Ma Liwen izlaže s neobičnom finoćom. Veteranka Jin Yaguin odlična je u glavnoj ulozi usamljene starice.

Ponešto drukčiji dojam ostavlja *Gimme Kudos* Huang Jianxina, kineska varijacija na temu što je sve čovjek spreman učiniti za pet minuta slave. U središtu je priče muškarac koji tvrdi da je jedne noći spasio djevojku od silovanja i zauzvrat zahtijeva od novinara da objavi pohvalu o njemu u novinama, no on to odbija zbog nedostatka dokaza. Muškarčevo mukotrpno uvjeravanje u istinitost junačkoga pothvata otkriva zanimljivu socijalnu sliku suvremene kineske provincije koja, doduše za razliku od Kine Jia Zhanga Kea, nije toliko apatična i beznadna, ali doima se kao mjesto zarobljeno u vremenskoj rupi, gdje kalendar još pokazuje 1954. godinu.

Najlošiji dojam ostavio je debitantski *Sudden Lover* Haa Rana, još jedna ljubavna priča s trilerskom završnicom, koja ima samo dvije kvalitete: kinesku zvijezdu Liu Yea u glavnoj ulozi i ne tako često na filmu viđene prizore novogradnji



The Shopaholics

modernog Pekinga, u kojima se ocrtava nezaustavljiv ekonomski razvoj zemlje. Ostalo jedva da je vrijedno spomena.

Ponudu festivala upotpunile su i dvije bizarne atrakcije, kulturna tajlandska komedija *Bangkok Loco* Pornchaija Hongrat-tanaporna i filipinska inačica *Gospodara prstenova*, *Exodus: Tales From The Enchanted Kingdom* Erika Mattija. Oba filma imaju poklonike, no njihova uglavnom svjesna *trash* estetika ne uspijeva prikriti činjenicu da su zapravo poprilično dosadni. *Bangkok Loco* na trenutke i uspije humorom i vizualnom atraktivnošću, karakterističnom za znatan broj tajlandskih ostvarenja, zadržati pozornost gledatelja, no *Exodus* je zamoran film za djecu.

Uz filmove u glavnom dijelu programa, posebna je poslastica bila retrospektiva azijskih mjuzikala snimljenih uglavnom

tijekom 50-ih i 60-ih godina. Taj, zapadnoj publici gotovo potpuno nepoznat žanr, nastao je pod jasnim utjecajem holivudskog mjuzikla. Dva hongkonška mjuzikla — *The Wild, Wild Rose* Wanga Tianlina iz 1960. i *Hong Kong Nocturne* Inouea Umetsugua iz 1967. — idu u red cjenjenijih ostvarenja žanra. Nedvojbeno, riječ je o zanimljivoj komadu filmske povijesti, no oba se ostvarenja danas doimaju pomalo staromodno i razvučeno.

Velikih i važnih filmova ove godine na udinskome festivalu dalekoistočnoga filma možda i nije bilo, ali raznolik, zanimljiv i bogat program koji daje dobar uvid u svu raznolikost azijske kinematografije, popriličan broj gostiju i vrlo dobra organizacija, potvrda su da je festival u Udinama jedan od najzanimljivijih u ovome dijelu Europe.

Tonči Valentić

Luchino Visconti — utopija mogućegAlexander García Düttmann, 2006, *Visconti: uvidi u krvi i mesu*, preveo Dalibor Davidović, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture

Definirati umjetnost kao »uvid u krvi i mesu«, odnosno kao stanovitu zbilju koja počiva na idealnosti raspoloživih spoznaja i postoji u nužnoj korelaciji s onim utopijskim, pomalo je radikalna i neobičan estetički i filozofski pothvat. U nedavno objavljenoj knjizi *Uvidi u krvi i mesu* (koja je ranije tiskana u hrvatskom prijevodu negoli na njemačkom izvorniku), njemački filozof Alexander García Düttmann bavi se filmovima talijanskog redatelja Luchina Viscontija, analizirajući ih s onu stranu svih konvencionalnih (i donekle klišeiziranih) predodžbi o njegovu filmskom opusu. Za Düttmanna Viscontijev marksistički angažman i »dekadentni estetiizam« (kako glasi uobičajena poetološka odrednica) nisu glavne, pa čak ni osobito bitne karakteristike Viscontijevih filmova. Ono do čega je autoru neobično stalo utopijska je strana tih filmova i njihova svojevrsna »estetička ozbiljnost« koja se sastoji u filozofskoj analizi otvorenosti umjetničkog djela kao takvog. Ova je knjiga stoga pomalo neobična i teorijski nekonvencionalna. Njezina neobičnost ne nalazi se samo u činjenici da je jedna od zaista rijetkih izdanja koja se na *filozofski* način bave filmom i pritom još upuštaju u detaljnu analizu pojedinih ostvarenja, već u tome što autor u njoj iznosi vrlo zanimljive teze o Viscontijevim estetičkim dometima kroz sustavnu i metodološki konzekventno razrađenu teoriju o utopijskog zbilji i navlastitu karakteru umjetničkog djela.

Osnovna teza knjige jest da Viscontijevi filmovi pokazuju kako upravo ono moguće, a ne ono neposredno zbiljsko, prijeći mjesto utopiji. Ovaj stav Düttmann izravno preuzima od svog sunarodnjaka Adorna čija je filozofija argumentacijski temelj cjelokupne knjige. U toj interpretaciji, istinska umjetnost moguća je tek kao neposredni »uvid u krvi i mesu«, kao životna, a ne refleksivna djelatnost, pa se shodno tome i autor priklanja tezi kako se prava umjetnička utopija sastoji u tome da umjetnik čini stvari za koje ne zna što su. Ovakav princip spontanog stvaranja, u kojem umjetnik nije duhovno svjestan onoga što je napravio jer ga je primarno vodila intuicija, Düttmann primjenjuje na Viscontija, potkrepljujući to brojnim primjerima iz njegovih filmova. Međutim, ovdje se ne radi o prototipu genija kakvog je ustoličila njemačka filozofija ranog devetnaestog stoljeća; on se nalazi s onu stranu svakog romanticističkog idealiziranja i od klasične estetike zadržava samo imperativ da pravi umjetnik mora biti zagonetka kako samome sebi, tako i svijetu. Osnovna razlika između uvida u krvi i mesu i refleksivne spoznaje nalazi se u tome što se prvi uvijek očituje na nepo-



Luchino Visconti

sredan način u određenim gestama, djelatnostima ili ponašanju, dok je potonji tek naknadno postvarenje tog uvida. U »utopiji filmskog kruga« — koja prema Düttmannu mnogo bolje opisuje Viscontijeve filmove nego što to čine razne studije koje naglašavaju puku vizualno-estetsku stranu njegovih ostvarenja — dolazi do zatvaranja rascjepa između zbilje i mogućnosti, pri čemu pojedine ideje svoje utjelovljenje nalaze u određenim slikama snažnog značenja, tvoreći time od pojedinih sekvenci svojevrsne »glazbene fraze« ili zatvorene vizualno-auditivne cjeline (primjerice, sekvenca bala u *Geopardu*, završne sekvence *Smrti u Veneciji* ili pejzaži u *Zemlja drhti* koji poprimaju mitske razmjere). Odnos između »elemenata« i »značenja« osnova je Viscontijeve autorske, filmske semiotike: ona se često nalazi u povremenom zastiranju vidnog polja ili događanja u pojedinoj sekvenci, iz čega Düttmann očitava dinamiku koja ima kompozicijsku, narativnu funkciju. Veliki broj neobjašnjivih detalja koji u kasnijem toku radnje nemaju presudnu važnost za priču, ili pak često zastiranje lica pojedinog glumca ili glumice, za

Düttmanna su povod ekstenzivne filozofijske analize o otvorenosti i skrivenosti utemeljene na filmološkom shvaćanju mogućnosti prikazivanja prostorno-vremenskog dis/kontinuiteta.

Primjenjujući gore navedene teze na Viscontijev opus, Düttmann kombinira filozofski i filmološki pristup, koristeći podjednako naslijede negativne dijalektike i semiotičke filmske analize. Viscontijevi su filmovi svojevrsna intelektualna sinteza dekadentnog esteticizma i dokumentarnog realizma, i upravo ih taj spoj čini zanimljivim s obzirom na aspekte melodramatskog razdvajanja mišljenja i osjećanja. Slično operi, kod Viscontija gotovo ništa ne ostaje neizgovoreno; sve se prikazuje neprekidnom verbalizacijom koja otkriva odnos praznine i punine, riječ i slika često se razilaze, a dinamika njegovih filmova odaje čvrstu kompozicijsku funkciju ostvarenu kroz česte totale i polutotale ili pak zumiranja kojima je svrha subjektiviziranje prostora. Neuspijevanje pokušaja promjene kao posljedica razlikovanja mogućnosti i zbilje, tema je oko koje kruže gotovo svi Viscontijevi filmovi. Paradigma tog stava je film *Gepard* u kojem jedan lik izgovara poznatu rečenicu kako »sve mora postati drukčije da

bi ostalo onako kako jest«, odnosno upravo ovdje se nalaze temelji filozofskog stava o zbilji kao jednoj utopiji jer je svaka promjena iluzorna i nemoguća. Preciznije rečeno, ne treba očekivati promjenu jer se ona već dogodila, a likovi postaju toga svjesni tek naknadno. Za Adorna utopija nije dalek i apstraktan (romantičarski) ideal kojem se možemo približavati jer upravo »mogućnost onog mogućeg« promjenu čini nemogućom. Paradoksalno rečeno, i Viscontijevi likovi i Adornova filozofija govore nam da je utopija ostvariva samo kad ono moguće postane *dovoljno nemoguće*. Düttmann time ne želi reći da je Visconti čitao ili uopće poznao Adorna, kao što ni Adorna vjerojatno nisu zanimali Viscontijevi filmovi: u tome veliku ulogu ima predmnijevanje i spontani paralelizam zbog kojeg je Viscontija moguće analizirati putem filozofske literature. *Uvidi u krvi i mesu* lucidno je napisana knjiga, no mogla bi biti zanimljiva uglavnom čitateljima koji detaljno poznaju Viscontijev opus i koje ne odbija ponešto hermetičan autorov pristup. Düttmann je koristeći filmološko-filozofsku analizu uspio progovoriti i o naravi umjetničkog djela kao takvog, pa se ovi uvidi mogu smatrati i pokušajem progovaranja o ontološkom karakteru umjetnosti općenito.

K o s t a d i n K o s t o v

Još jednom o njemačkom filmu *Ljudi u oluji*

S velikim interesom slijedim uglavnom napise o povijesti kina u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis*, na čemu zahvaljujem redakciji jer mi je osigurala tu mogućnost šaljući ga redovito na moju adresu u Bugarsku.

Želio bih sasvim kratko dopuniti informaciju pruženu u br. 43/2005, u tekstu prof. dr. Dejana Kosanovića, kojega veoma poštujem, »Slaganje mozaika — u povodu teksta Daniela Rafaelića«. Time će se, nadam se, obogatiti spoznaje o filmu *Menschen im Sturm*, o tome kako je bio dočekan i predstavljen u Bugarskoj.

Premijera filma održala se 16. kolovoza 1942. u tada najvećoj i najmodernijoj kinodvorani u glavnom gradu Bugarske, Sofiji, kinodvorani Balkan. Na bugarskom je kinorasporodu film dobio naziv *Burja nad Beograd* (*Oluja nad Beogradom*), i reklamiran sljedećom kratkom najavom:

Ženska pustolovna drama skupine Nijemaca u Jugoslaviji u selima, vojnim srpskim krugovima i na austrijsko-jugoslavenskoj granici u sadašnjem ratu» (novine Zora, 16. kolovoza 1942)

Evo i tekstova drugih prikaza iz sofijskog tiska:

Prevrat generala Simovića. Raspad Srbije. Najaktualnije događaje koji su potresli Balkan u 1941. vidjet ćete u Tobisovu grandioznom i monumentalnom filmu »Burja nad Beograd«. Sudjeluju Olga Čehova, Hannelore Schrott, Gustav Diesel i Sigfried Breuer. Ekskluzivna premijera u kinodvorani »Balkan«, Sofija. (novine Utro, 16. kolovoza 1942)

U proljeće 1941. general Simović izvršio je prevrat u Beogradu. Njemu bliski ljudi dočekali su proglas s usklikom: »Bolje rat nego pakt!« Naelektrizirana svjetina prepustila se nečuvenom mahnitanju i rasplamsala se strašna oluja nad Beogradom. Slijedi raspad Srbije. Najaktualniji film o bliskoj prošlosti Balkana, u kojemu nastupaju Olga Čehova, Gustav Diesel, Hannelore Schrott i Sigfried Breuer. (novine Zora, 16. kolovoza 1942)

Jedna žena stavlja čast i život na kocku u borbi, na nemirnoj pozadini olujnoga vremena u predvečerje i osvit rata na Balkanu. Drugi tjedan s povećanim interesom. (novine Utro, 23. kolovoza 1942)

Poteškoće pograničnog stanovništva, koje unatoč blizini matične zemlje podnosi tuđe ugnjetavanje i samovolju. (novine Utro, 30. kolovoza 1942)

Sofijska je kinopublika bila pripremljena za dolazak ovoga filma na bugarska filmska platna još 10. siječnja 1942, kad se u sofijskim dnevnim novinama *Volja* našao sljedeći prilog, u kojemu ima, iako oskudnih, vrijednih činjenica o radnji i mjestima snimanja filma. Evo kako glasi taj kratak prikaz:

Suvremena slika ekrana. Film o događajima u Srbiji u 1941. U Berlinu se održala, u vrlo svečanim okolnostima, premijera Tobisova novoga suvremenog filma »Menschen im Sturm«. Film se bavi događajima u Beogradu ljeti 1941. Srpski šovinisti daju oduška svojim osjećajima prema svemu njemačkomu. Počinju progone. Vera Osvatić, koju utjelovljuje Olga Čehova, rodom je Njemica. Udana za Slovenca, živi s mužem u jednom pograničnom naselju. Njezina duša više ne može izdržati i gledati progone svojih sunarodnjaka. Navodi srpskoga kapetana Rakića da se zaljubi u nju i na taj način spriječava ga da izvrši svoje službene obveze u pograničnom naselju. Vera Osvatić pomaže muškarcima, ženama i djeci da pobjegnu preko granice. Domovina ih objeručke prihvaća. Samo Vera ne može doživjeti tu sreću. Umiru na svojem položaju u neprijateljskoj zemlji. Ovaj novi suvremeni film nailazi na snažan odjek u njemačkom tisku. Velik je dio filma snimljen u Hrvatskoj, uz pomoć hrvatske vlade.

Bit ću posebno zadovoljan ako sam svojim kratkim bilješkama uspio baciti dodatno svjetlo na povijest hrvatske kinematografije u vrijeme Drugoga svjetskoga rata.

S bugarskoga preveo Francisco Javier Juez Gálvez

J u r a j K u k o č

Kronika

01-06. 03. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus *Njemački avangardni film*.

03. 03. Zagreb

Na prijedlog Kulturnog vijeća za film i kinematografiju, ministar kulture Božo Biškupić imenovao je umjetničke savjetnike za vrednovanje filmskih scenarija — Krstu Papića i Stjepana Čuića za dugometražni igrani film, Zrinka Ogrestu za kratkometražni igrani te dokumentarni film, Darka Kreča za animirani film i Željka Šarića za alternativni (eksperimentalni) film. Također je imenovao Darka Lukića kao predstavnika HRT-a pri vrednovanju scenarija igranih filmova.

08. 03. Los Angeles

U 94. godini života preminula je hrvatska kazališna glumica Vlasta Dryák-Kankelj, koja je glumila u nekoliko hrvatskih nijemih igranih filmova.

08-13. 03. Zagreb

U sklopu *Tjedna iranskog filma* u kinu Tuškanac, uz projekcije filmova, održane su tribine s iranskim redateljicama Pouran Derakhshandeh, Feri-al Behzad i Ensiyeh Shah Hosseini.

09-11. 03. Zadar

U kinu Gotham i Gradskoj knjižnici održani su 2. Zadarski dani medijske kulture.

14-22. 03. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenoga finskog filma.

15. 03. Zagreb

U knjižnici Bogdan Ogrizović, u organizaciji Kino kluba Art, održana je premijerna projekcija dugometražnoga dokumentarnog filma Petra Krelje *Anina američka adresa*.

17. 03. Berlin

Na najpoznatijem svjetskom festivalu turističkih filmova film *Hrvatska — Mediteran kakav je nekad bio* Zrinka Ogreste dobio je prvu nagradu *The Golden City Gate*.

19. 03. Winston-Salem, SAD

Na 8. međunarodnom filmskom festivalu River Run film *Ta divna splitska noć* Arsena A. Ostojića osvojio je nagradu za najbolji igrani film, režiju, scenarij i kameru.

19-25. 03. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka te klubovima Booksa, Gjuro II i Pauk održana je 5. Revija amaterskog filma (RAF)

20. 03. Zagreb

U kinu Zagreb održana je premijera filma *Lopovi prve klase* Fadila Hadžića.

22. 03. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija filmova pionira hrvatskog eksperimentalnog filma i videa.

23-31. 03. Los Angeles

U sklopu Silver Lake Film Festivala održan je program suvremenoga hrvatskog filma na kojem su, uz prigodne tribine, prikazani filmovi *Što je*

Iva snimila 21. listopada 2003. godine, *Duga mračna noć*, *Oprosti za kung fu*, *Ta divna splitska noć*, *Što je muškarac bez brkova* i *Svjedoci*.

23. 03. — 01. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus *Filmovi koje smo voljeli*.

23. 03. — 16. 04. Rijeka

U Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti iz Zagreba, održano je gostovanje retrospektivne izložbe *Insert* posvećene hrvatskoj videoumjetnosti od 1970-ih do danas.

27. 03. — 01. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus *Filmovi koje smo voljeli*.

28. 03. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Cinestar održana je zagrebačka premijera filma *Karaula* Rajka Grlića.

31. 03. Zagreb

U kinodvorani Kulturno-informativnog centra održana je retrospektiva eksperimentalnih filmova Mihovila Pansinija, a autor je bio gost filmske tribine.

03-08. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Bernarda Bertoluccija.

06. 04. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Cinestar održana je premijera animiranih filmova *U susjedstvu grada* Joška Marušića, *Silencijum* Marka Meštrovića i *Davora* Međurečana, *Lift* Zrinka Ogreste i *Teorija odraza* Darka Bakliže.

06. 04. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu višemjesečnog ciklusa hrvatskih filmova prikazan je film *Sretno dijete* Igora Mirkovića.

06. 04. — 08. 04. Rijeka

U Kulturno umjetničkom centru Kalvarija održan je *Human Rights Film Festival*, koji je uključivao projekcije i rasprave.

06. 04. Zagreb

U dvije kinodvorane multipleksa Cinestar održana je premijera filma *Grbavica* Jasmine Žbanić, u čijoj su izradi sudjelovali Jadran film i hrvatski glumci.

06. 04. Wiesbaden

Na 6. festivalu filmova srednje i istočne Europe *Go East* dugometražni film *Što sa sobom preko dana* Ivone Juke osvojio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

10-19. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus mađarskih filmova posvećenih mađarskom ustanku 1956. godine.

13. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je premijera dugometražnoga dokumentarnog filma *Živuo fotografije II* Mladena Jurana.

20. 04. Berlin

Hrvatski redatelj Vinko Brešan postao je redoviti član Europske filmske akademije.

20. 04. Budimpešta

U kinu Odeon Lloyd Cinema održana je retrospektiva filmova Ivana Ladislava Galeta, uz uvodnu riječ autora.

20. 04. — 17. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je opsežan ciklus japanskoga filma.

24. 04. Zagreb

U 82. godini života preminuo je hrvatski crtač i animator Turido Pauš, pripadnik zagrebačke škole crtanog filma.

25-29. 04. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, Multimedijalnom centru i Teatru &TD održani su 15. Dani hrvatskog filma. Grand Prix žirija dobio je dokumentarni film *Što sa sobom preko dana* Ivone Juke. Za režiju je nagrađena Tanja Golić za igrani film *Nije da znam nego je to tako* i dokumentarni film *Čekajte, čekajte*. Nagradu za scenarij dobio je Ivan Goran Vitez za igrani film *Posljednja priča*, nagradu za montažu Ivor Ivezić za film *Što sa sobom preko dana*, nagradu za glazbu Hrvoje Štefotić za animirani film *Levijatan*, nagradu za kameru Boris Poljak za igrane filmove *Stolac za ljuljanje* i *Planktoni*, nagradu za najboljeg debitanta Marko Šantić za igrani film *Sretan put*, Nedime te nagradu za najboljeg producenta Kenges za animirane filmove *Levijatan* i *Soldat* te eksperimentalni *Relocated*. Nagrade Oktavijan, koju dodjeljuje Hrvatsko društvo filmskih kritičara, dobili su Tanja Golić za kratkometražni/srednjometražni film *Nije da znam nego je to tako*, Ivona Juka za dokumentarni film *Što sa sobom preko dana*, Simon Bogojević Narath za animirani film *Levijatan*, Bruno Ankočić za namjenski film *Karlovračko pivo — live* te Ivan Faktor za eksperimentalni film *Autoportret*. Nagrada za glazbeni spot nije dodijeljena. Hrvatsko društvo filmskih redatelja dodijelilo je nagradu Jelena Rajković za redatelja do 30 godina starosti Ani Hušman za animirani film *Plac*. Kodakovu nagradu za najbolji snimateljski rad dobio je Branko Cahun za film *Delta*, a nagradu Zlatna uljanica *Glasa Koncila* film *Čardak i na nebu i na zemlji* Tomislava Mršića. U sklopu festivala predstavljene su knjige *Govor kamere* Enesa Midžića i *Dvanaest filmskih porteta* Ive Škrabala. Škrabalo je dobio i nagradu Dana hrvatskog filma »Oktavijan« za svoj doprinos hrvatskoj kinematografiji.

29. 04. Houston

Na međunarodnom filmskom festivalu WorldFest film *Konjanik* Branka Ivande osvojio je nagrade za najbolji strani film i najbolji povijesni film.

01. 05. Zagreb

U 94. godini života preminula je hrvatska glazbena voditeljica i montažerka zvuka Lidija Jojić.

03-05. 05. Pretoria, Johannesburg

U sklopu Dana hrvatskog filma prikazani su filmovi *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. godine, *Duga mračna noć*, *Oprosti za kung fu*, *Crvena prašina* i *Kako je počeo rat na mojem otoku*.

04. 05. Bruxelles

U sklopu Dana hrvatskog filma prikazani su filmovi *Što je muškarac brz brkova*, *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. godine, *Duga mračna noć*, *Konjanik*, *Oprosti za kung fu*, *Kraljica noći*, *Ta divna splitska noć* i *Svjedoci* te program animiranih filmova.

05. 05. Zagreb

U kinodvorani Kulturno-informativnog centra održana je retrospektiva animiranih filmova Pavla Štaltera, a autor je bio gost filmske tribine.

09-15. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenoga poljskog filma.

15. 05. Slavonski Brod

U sklopu Prvog festivala kratkog digitalnog filma BSHORTS, čiji su se filmovi mogli vidjeti na internetu tokom travnja i svibnja, prikazan je pobjednički film *Postcard from Croatia* Ivone Juke i najbolji film po izboru publike *Na kome Brod ostaje* Tomislava Lačića.

17. i 25. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus neprofесиjskih filmova Miroslava Mikuljana.

18-25. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenoga portugalskog filma.

25-28. 05. Zagreb

Održan je drugi *Maraton kratkog filma*. Svi zainteresirani tokom tri dana snimali su kratke filmove na Trgu bana Jelačića i montirali ih, a filmovi su prikazani zadnjeg dana manifestacije.

25-31. 05. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu programa *Brave New Europe*, u organizaciji udruge Doors Art Foundation, prikazivan je film Hrvoja Hribara *Što je muškarac brz brkova*.

25. 05. — 01. 06. Beč

U kinodvorani Filmcasina i Gradišćanskohrvatskom centru održan je ciklus suvremenoga hrvatskog filma *Hrvatski film u Beču*. Prikazani su igrani filmovi *Što je muškarac brz brkova*, *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. godine, *Fine mrtve djevojke*, *Maršal*, *Ta divna splitska noć*, *Tri muškarca* Melite Žganjer, *Duga mračna noć*, *Konjanik*, *Tu i Nebo*, *sateliti* te niz crtanih, dokumentarnih i eksperimentalnih filmova i videoradova.

26. 05. Požega

Održana je 14. Hrvatska revija jednogminutnog filma, a Grand Prix je osvojio singapurski film *Cut along the dotted lines* Kunya Chena. Zlatna plaketa pripala je britanskom filmu *The Whistler* Lalvi Atkinson, nagrada UNICA-e makedonskom filmu *Krv* Petre i Mitze Čapovski, a nagradu publike dobio je hrvatski film *Opasna profesija* Gorana Đurđevića.

29. 05. — 01. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva igranih i dokumentarnih filmova Petra Krelje.

30. 05. Zagreb

Ministarstvo kulture objavilo je dobitnike Nagrade Vladimir Nazor za 2005. U području filmske umjetnosti nagradu za životno djelo dobio je Zoran Tadić, a godišnju nagradu Tomislav Radić za film *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. Relja Bašić dobio je nagradu za životno djelo u području kazališne umjetnosti.

30. 05. Zagreb

Nada Gačešić-Livaković reizabrana je na mjesto predsjednice Hrvatskoga društva filmskih djelatnika u novi dvogodišnji mandat (2006-08). Za dopredsjednika je izabran Igor Aleksander Nola. Na 54. redovitoj izbornoj skupštini izabrani su i članovi Nadzornog odbora i Časnoga suda.

Bibliografije

Knjige

Enes Midžić

Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla — Zagreb 2006. Izdavač: Hrvatski filmski savez — Naklada Hrvatskog filmskog saveza, edicija Filmski priručnici — Za izdavača: Vera Robić-Škarica — Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić — Urednica knjige: Diana Nenadić — Recenzenti: Krešimir Mikić, Hrvoje Turković — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Design: Luka Gusić — 234 stranice, fotografije. Bibliografija. Kazalo. I. Filmsko snimanje — Rječnik. II. Filmska umjetnost — Rječnik.

ISBN 953-7033-15-5

UDK 791.44.02(038)

778.53(038)

791.43(038)

460413123

Sadržaj: Proslov, Rječnik A-Ž, Brojčani simboli, Bibliografija, Kazalo pojmova i imena, Bilješka o autoru.

Ivo Škrabalo

Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum — Zagreb 2006. Nakladnik: V.B.Z. d.o.o. Zagreb, biblioteka Ambrozija, knjiga 133 — Za nakladnika Boško Zatezalo — Glavni urednik: Nenad Rizvanović — Urednik: Jurica Pavičić — Filmografije priredio: Daniel Rafaelić — Korektura: Ivana Zima Galar — Grafički urednik: Siniša Mazulović, V.B.Z. studio — 299 stranica, fotografije, sadržaj

ISBN 953-201-563-9

UDK 791.44.071(497.5)

016:791.43

460403148

Sadržaj: Antun Vrdoljak: čovjek za sva vremena / Antun Vrdoljak: filmografija / Slikopisni filmski opus Zvonimira Berkovića / Zvonimir Berković: filmografija / Relja Bašić: glumac za sve medije / Relja Bašić: filmografija / Tomislav Pinter: u traganju za svojim svjetlom / Tomislav Pinter: filmografija / Ante Babaja: pasivni junak hrvatskog filma / Ante Babaja: filmografija / Veteran Šime Šimatović: filmaš i kulturtreger / Šime Šimatović: filmografija / Legendarni filmski poliglot: dr. Kruno Simon / Filmotvorac koji je volio svoju publiku: Krešo Golik / Krešo Golik: filmografija / Nedostižni filmski desetobojac: Nikola Tanhofer / Nikola Tanhofer: filmografija / Fabijan Šovagović u pokretnim slikama / Fabijan Šovagović: filmografija / Gospodin Marjanović: apolitičan filmotvorac u politiziranoj kinematografiji / Branko Marjanović: filmografija / Marijan Matković i film / Napomena.

Rajko Grlić i Ante Tomić

Karaula: scenarij po romanu Ante Tomića »Ništa nas ne smije iznenaditi«. Ništa nas ne smije iznenaditi: roman — Zaprešić 2006. Nakladnik: Fraktura, Zaprešić — Za nakladnika: Sibila Serdarević — Urednik: Seid Serdarević — Lektura i korektura: Fraktura — Di-

zajn naslovnice: Olga Grlić — Copyright: Rajko Grlić & Ante Tomić, Zagreb, 2006. — 168 stranica (Grlić) i 144 stranice (Tomić), fotografije. Naslovna stranica prištampanog teksta: *Ništa nas ne smije iznenaditi* / Ante Tomić — Oba teksta tiskana su u međusobno obratnim smjerovima.

ISBN 953-7052-83-4

UDK 821.163.42-2

821.163.42-31

460306177

Sadržaj: jedan KO TE LJUBI DOK SAM JA NA STRAŽI? / dva BIT ĆE TO NAŠA MALA TAJNA / tri KAD NADALINA NOGE TOČA / četiri JEBAČ NAPRED, OSTALI STOJ! / pet ŽIVIO PRIJATELJSKI NAROD MAROKA! / šest BESMRTNO TITOVO DJELO / sedam JOHN LENNON I YOKO ONO / osam IZVRŠI NAREĐENJE PA SE ŽALI / devet KOD CRNOG PASTUVA / devet UĐITE U SRCÁ VOJNIKA / jedanaest CRNA CIJEV SLUŽBENOG PIŠTOLJA / dvanaest SMRT ENVERA HODŽE / epilog OJ, DRUGOVI, JE L' VAM ŽAO / Sadržaj: Karaula / Rajko Grlić — o pisanju scenarija / Ante Tomić — o pisanju scenarija / Tko je tko u filmu Karaula

Akiva Goldsman

Da Vincijev kod: ilustrirani scenarij: iza kulisa velikog filma — Zagreb 2006. Nakladnik V.B.Z. d.o.o. Zagreb, biblioteka Posebna izdanja — Za nakladnika: Boško Zatezalo — Glavni urednik: Nenad Rizvanović — Urednik: Nenad Rizvanović — Lektura i korektura: Ivana Zima Galar — S engleskog preveo: Petar Vujačić — Grafička priprema: V.B.Z. studio — 208 stranica, fotografije, sadržaj.

ISBN 953-201-584-1

UDK 821.111(73)-2=163.42

460517034

Sadržaj: Predgovori / Dan Brown; Ron Howard; Brian Grazer / Uvod / Akiva Goldsman / Uloge / Ilustrirani scenarij / Pogovor / John Calley / Zahvale

Katalozi

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi jesen/zima 2005. / rujan-prosinac 2005, prikazivački programi za rujan, listopad, studeni i prosinac 2005. godine / Nakladnik Hrvatski filmski savez, za nakladnika Hrvoje Turković, urednica Agar Pata, suradnica Viktorija Krčelić, oblikovanje *Filetin* L.O., godina 5., br. 13, Zagreb 2005, 68 stranica, fotografije.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: *Ciklus madžarskog filma* :: Madžarska — Tomislav Kurelec: *Madžarska suvremenost* — Biografije redatelja — Filmovi — *Ciklus belgijskog filma* :: Belgija — Ante Peterlić: *Zvezdani trenuci belgijskog filma* — Biografije redatelja — Filmovi — *Ciklus njemačkog filma* :: Njemačka — Ante Peterlić: *Njemački nijemi klasici* — Biografije redatelja — Filmovi — *Ciklus restauriranih filmova* :: Hrvatska — Mato Kukuljica: *Dvadesetpet obljetnica Hrvatske kinoteke* — *Zaštita nacionalne filmske zbirke*

— Biografije redatelja igranih filmova — Biografije redatelja dokumentarnih, kratkometražnih igranih i animiranih filmova — Filmovi — *Ciklus filmova Elia Petrija* :: Italija — Dragan Rubeša: *Elio Petri — filmovi koji pokazuju i potkazuju* — Biografija redatelja — Filmografija — Filmovi — *Distributerski ciklus* :: Hrvatska — *Adria Art Artist — prvih deset godina* — Biografije redatelja — Filmovi — *Ciklus filmova s glazbom Alfijsa Kabilja* :: Hrvatska — Irena Paulus: *Alfi Kabiljo — jednostavno nezamjenjiv* — Biografija skladatelja — Biografije redatelja — Filmovi — *Ciklus filmova Krzysztofa Kieslowskog* :: Poljska — Diana Nenadić: *Umjetnik teofil(m)skog poslanja* — Biografija redatelja — Filmografija — Filmovi — *Kieslowski o Kieslowskom* — Program filmskih projekcija od 20. rujna do 22. prosinca 2005.

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi proljeće/ljeto 2006. / travanj-srpanj 2006, prikazivački programi za travanj, svibanj, lipanj i srpanj 2006. godine / Nakladnik Hrvatski filmski savez, za nakladnika *Hrvoje Turković*, urednica *Agar Pata*, suradnica *Viktorija Krčelić*, oblikovanje *Filetin L.O.*, godina 6., br. 15, Zagreb, 2006, 56 stranica, fotografije.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Filmovi Bernarda Bertoluccija :: Italija — Ante Peterlić: Najrazglašeniji redatelj sedamdesetih — Biografija redatelja — Filmovi — Ciklus mađarskih filmova :: Mađarska — Tomislav Kurelec: Godina za pamćenje — Biografije redatelja — Filmovi — Ciklus japanskog filma :: Japan — Tanja Vrvilo: Međupodručja japanskog filma — Biografije redatelja — Filmovi — Ciklus poljskog suvremenog filma :: Poljska — Tomislav Kurelec: Suvremenost na tradiciji — Biografije redatelja — Filmovi — Ciklus filmova Petra Krelje :: Hrvatska — Diana Nenadić: Četiri »poziva« jednog filmaša — Biografija redatelja — Filmovi — Petar Krelja o Kanetu Shindu: Peter Krelja: Dokumentaristička faktura »Golog otoka« — Ciklus filmova Francoisa Truffaut :: Francuska — Tomislav Brek: Truffaut, provizorno — Biografija redatelja — Filmovi — Truffaut o Truffautu: Francois Truffaut: Filmovi mog života — Redatelj Mike Figgis o poznatoj sceni iz Truffautova filma »Susjedova žena«: Francuska veza — Sjećanja: Petar Krelja: Truffaut u Zagrebu — Ciklus filmova Paola Sorrentina :: Italija — Utvare slobode: kinematografija Paola Sorrentina — Biografija redatelja — Filmovi — Ciklus španjolskih filmova :: Španjolska — Fernando Alonso: Pet stoljeća španjolske povijesti kroz filmove — Biografije redatelja — Filmovi — Program filmskih projekcija od 3. travnja do 15. srpnja 2006.

Časopisi

Hollywood, filmski magazin, broj 125, godina 12, travanj 2006 (mjesečnik) / 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: Sonja Kudeljnjak — 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, Kristina Frajtić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Šladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, 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 Hollywood (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *X Men: The Last Stand* vs. *Superman Returns* (Marko Njegić) — Prijateljsko uvjeravanje: Rat za bušotine (Petar Krelja) — Interview: Harrison Ford, Nisam za staro gvožđe (Vesna Marčić) — Trendovi: Erotika na velikom ekranu (Irena Škorić) — Interview: Jasmila Žbanić, *Grbavica* je univerzalna priča o ljubavi! (Sonja Kudeljnjak) — Vrtoglavica: Pobjednik je... Robert Altman (Oleg Šladoljev-Jolić)

— Portret: Michael Caton-Jones, (Ne)snalažljivi zanatlija (Mislav Pasini) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Druga strana: I neprijatelj je ljudsko biće (Tomislav Kurelec) — Portret: Rajko Grlić, život + film = igra (Tomislav Kurelec) — cro-kino bussiness (Miran Stihović) — Interview: Q'orianka Kilcher, Nisam znala tko je Colin Farrell! (Nadja Hermann) — DVD dnevnik: Nemoguća Misija (Vlado Ercegović) — video/DVD guide — Fenomeni: Boom hrvatskog filma u 2006. (Ladislav Sever) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja) — 78. Oscar: Tri sata rutine i jedno iznenađenje (Sonja Kudeljnjak) — Pretpremijera: *Poseidon* (Toma Šimundža) — Interview: Wim Wenders (Snježana Levar) — Filmovi s ruba: *Brda imaju oči* (Tomislav Hrastovčak).

Hollywood, filmski magazin, broj 126, godina 12, svibanj 2006 (mjesečnik) / 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: Jasenka Majpruz — 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, Kristina Frajtić, Tomislav Hrastovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich, Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prskalo, Rajko Radovanović, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša, Oleg Šladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, 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) — Osobni stav: Iskra optimizma, povodom međunarodnog proboja Ivana Faktora (Ante Peterlić) — Dragi Hollywood (pisma čitatelja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *The Omen & The Texas Chainsaw Masacre: The Beginning* (Mislav Pasini) — Vrtoglavica: Paris nije u Texasu (Oleg Šladoljev-Jolić) — Interview: Alexandre Aja, Odrastao sam na Wesu Cravenu! (Nadja Hermann) — Prijateljsko uvjeravanje: Plodovi rasizma (Petar Krelja) — Portret: Hugh Jackman, Mutant mekog srca (Snježana Levar) — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — Zanimljivosti: *Casablanca*, najbolji scenarij svih vremena (Sonja Kudeljnjak) — Interview: Michael Haneke, Želio sam snimiti film temeljen na krivnji! (Snježana Levar) — cro film news — Portret: Richard Donner, Uspješan redatelj visokobudžetnog Hollywooda (Toma Šimundža) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Druga strana: Otrvni tragovi rata (Tomislav Kurelec) — Portret: Simon West. Akcijaš potrošena roka trajanja (Mislav Pasini) — Interview: Tonči Bibić, jahač na duge staze (Toma Šimundža) — Interview: Jodie Foster, Gluma je moja Ahilova peta! (Vesna Marčić) — DVD dnevnik: Dva palca gore (Vlado Ercegović) — Trendovi: Stop-motion animacija (Tomislav Hrastovčak) — Interview: Sharon Stone, Nemam ništa protiv golotinje u 48-oi! (Nadja Hermann) — Pretpremijera: *Lady in the Water* (Toma Šimundža) — Interview: Maggie Q, Tom Cruise je legenda (Nadja Hermann) — Na setu: *Armin* Ognjena Sviličića (Irena Škorić) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje (Vlado Ercegović); Soundtrack (Damir Demonja) — Filmovi s ruba: *Poljubac žene pauka* (Tomislav Hrastovčak)

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 53, godina 2006. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica, lektorica Saša Vagner-Petrić, priprema Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac 2, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr

ISSN 1331-8128

Sadržaj: *Festivali* / Diana Nenadić: ZagrebDox 2006. — Sasvim kreativno!; Nagrade i priznanja ZagrebDoxa 2006. / *Retro(spektive)* / Petar Krelja: »Nepoznati« Mikuljan; *Duško Popović: Slike vremena* Miroslava Mikuljana; *Marijan Krivak*: Galetin dijalog s vlastitim filmovima; *Marijan Krivak*: Rani radovi Lordana Zafranovića / *Povodi* / Tanja Vrvilo: Ženski kutak iranskoga filma; *Duško Popović*: Slavonska turneja *Stolca za ljuljanje*; *Vedran Šušar*: Hrvatski video 1990-ih u KK Zagreb; *Deže Kučera*:

Dani medijske kulture 2006. u Belom Manastiru / *Amarcord* / *Ivica Hripko*: Bunarenje po sjećanjima / *Iz HFS-a* / ***: Iz produkcije HFS-a; ***: Filmski programi u kinu Tuškanac u 2005. godini; ***: Filmski programi izvan Zagreba u 2005. godini; *Duško Popović*: Uspješna i plodna godina HFS-a / *Oko kina* / *Krešimir Mikić*: Digitalno kino ili *D-cinema*; *Željko Sarić*: IMAGO 2006. — u znaku snimatelja i digitalne kinematografije / Klubovi / *Duško Popović*: Danijel, *Vujnica* i tri pala druga; *Zdravko Jaku-*

pec: Otvorena zbirka filmske opreme Kinokluba Slavica; ***: Plodni kvartal Kinokluba Zagreb; ***: Novosti iz ŠAF-a; *Jadranko Lopatić*: Zaprešićke novosti; *Duško Popović*: Započela Filmska škola Kinokluba Split; ***: Tečajevi, radionice i projekcije Autorskog studija FFV / *Mozaik* / *Prijavnice i natječaji* / 14. Hrvatska revija jednogminutnih filmova; 44. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece; 8. škola medijske kulture.

Preminuli

Vlasta Dryák-Kankelj, kazališna i filmska glumica (Zagreb, 10. X. 1911 — Los Angeles, 8. III. 2006). Kao glumica je debitirala u šestoj godini, pojavivši se u jednome od prvih hrvatskih filmova *Vragolanka* (1918). U kazalištu je debitirala je 1935. u ulozi Porcije u *Mletačkome trgovcu* W. Shakespearea. Bila je angažirana u HNK u Zagrebu u sezonama 1935-36, 1940-44 i 1945-52. Radila je u Pragu (1936-37), Novome Sadu (1937-38) i Skoplju (1938-39). Istaknula se kao Ofelija u *Hamletu* i Hipolita u *Snu ljetne noći*, te Marijana u Molièreovu *Škrtcu*. Nastupila je u postavama drama G. B. Shawa, S. Maughama, Racinea, O. Wilde, S. Kinsleyja, M. Krleža, Z. Kolarić-Kišur, K. Mesarića, I. Vojnovića, P. Budaka i dr. Godine 1952. odselila u Francusku; od 1959. živjela u Santa Monici u Kaliforniji, SAD. Ondje se bavila pedagoškim radom i u tamošnjoj hrvatskoj zajednici radila na djelima hrvatskih dramskih autora.

Lidija Jojić, montažerka zvuka i glazbena voditeljica (Imotski, 1. IX. 1912 — Zagreb, 1. V. 2006). Studirala na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Zaposlena u Jadran filmu od 1948. do 1963; nakon toga radi kao samostalna umjetnica. Glazbenu obradu radila je u prvim filmovima Waltera i

Norberta Neugebauera. Zaslužna je za »muzičko vodstvo« više stotina hrvatskih animiranih, kratkometražnih i dugometražnih igranih filmova, među kojima i *Koncerta* Branka Belana (1954) te filmova Vatroslava Mimice (*Ponedjeljak ili utorak*, 1966), te kratki filmovi Branka Marjanovića.

Turido Pauš, crtač, animator i ilustrator (Sarajevo, BiH, 15. XI. 1924 — Zagreb, 24. IV. 2006). Apsolvirao pravo; na filmu radio od sredine 1950-ih. Isprva zaposlen kod Duga filma, zatim u Interpublicu te u Zagreb filmu. Animator je nekoliko desetaka naslova i glavni animator u filmovima *Dječak i lopta* (B. Kolar, 1960), *Lutkica* (B. Dovniković, 1961), *Đavolja posla* (Z. Grgić, 1965), *Muzikalno prase* (Z. Grgić, 1965, s redateljem), *Manevri* (B. Dovniković, 1971), *Lutke bez kose* (A. Zaninović, 1971) i dr. Glavni crtač i glavni animator u filmovima *Slučaj ludaka s brkovima* (P. Radimirij, 1961) i *Slučaj brzog puža* (P. Radimirij, 1961). Sudjelovao je u izradi velikoga broja reklamnih filmova. Ilustrirao je nekoliko udžbenika iz njemačkoga i engleskoga jezika. Radio je i na stripu (*Zimski radovi*, u *Plavome vjesniku* 1956, prema scenariju Norberta Neugebauera).

O ANIMACIJI

Midhat Ajanović

Filmska karikatura: o karikaturi i karikaturnoj filmskoj slici u animiranom i igranom filmu

UDK: 741.5:791.228
741.5:791.22

Autor objašnjava srodnosti različitih vizualnih i audiovizualnih medija na primjeru karikature koja se može povezati ne samo s animiranim filmom, nego čak i s igranim filmom kao što je *Prometna gužva* (*Trafic*, 1970) Jacquesa Tatija. Brojni su istaknuti autori animiranoga filma bili i uspješni karikaturisti, kako u Zagrebačkoj školi crtanoga filma (Dragić, Vukotić, Grgić, Dovniković, Marušić), tako i u inozemstvu (John Weldon, Adolf Born, Mirosław Kijowicz, Priit Pärn, Bruno Bozzeto, Bill Plympton, Te Wei). Karikaturu i filmsku sliku povezuju neka izražajna sredstva, vizualni geg i humor, odnosno satira ili parodija. Montažu pritom autor ove studije shvaća i kao sredstva spajanja različitih sadržaja u istom kadru, pa je smatra jednim od ključnih izražajnih sredstava u različitim medijima umjetničke komunikacije koji koriste principe i stil karikature.

Autor objašnjava povijesni kontekst gega i karikature od najranijih dana filma i animiranoga filma, objašnjava fenomen karikaturne stilizacije (karikaturist uvijek traga za onim što je bit neke pojave ili osobe i tomu prilagođava grafički izraz i ukupnu vizualizaciju, razotkrivajući deformacije), potom objašnjava razumijevanje karikature kao pakt između autora i publike, posebno naglašavajući složenost i tešku objašnjivost te komunikacije. U svjetlu tih razmatranja, filmska se karikatura u ovom radu shvaća kao trenutačni vizualni geg te, kao češći fenomen, kumulativni vizualni geg (koji se razvija u vremenu i prostoru, s posebnom važnošću tajminga). Brojni su primjeri filmske karikature, a posebnu pozornost autor posvećuje filmovima *Chromophobia* Raoula Servaisea (1966), *Možda Diogen* Nedjeljka Dragića (1966) te *Time Out* (1984) Priita Pärna.

Joško Marušić

Kreativna supstancija animiranoga filma ili što nam to radi redatelj?

UDK: 791.228:791.633

Animirani film, za razliku od igranoga i dokumentarnoga, u kojima kamera fotografiranjem pokušava slijediti »tijek« realnoga vremena, nastaje tako da se »predložci« ili umjetnički artefakti (objekti) snimaju tako ih se snima u *realnom vremenu* po želji i onda »reproducira« u *novom vremenu*. Budući da »pokret« potječe iz prirode međusobnih suodnosa gabarita i detalja predložaka podvrgnutih »novovremenskoj integraciji«, sam je čin nastanka pokreta prvorazredna umjetnička supstancija te umjetnosti. Animacija stoga nije »izložba« predložaka koji se mijenjaju brzinom od 25 u jednoj sekundi, nego autentičan čin kreiranja pokreta, svojevrsna »oživljavanje«. Zbog stilizacije koja proizlazi iz alchemijskoga tehnološko-kreativnog čina reinterpretacije likovnosti u pokret, animirani je film od samoga početka »zauzeo« pozicije komunikacije u »metaforičkim« sferama, a igrani u »realnim«, dok su ih najnovije tehnološke mogućnosti potpuno približile. U produkciji animiranoga filma sudjeluje četrdesetak različitih profesija, a njih devet (kod animiranog serijala — deset) držimo »umjetničkim« ili »autor-

ON ANIMATION

Midhat Ajanović

Film Caricature: On Caricature and Caricatured Film Image in Animated and Feature Films

UDK: 741.5:791.228
741.5:791.22

The author explains the relationship between different visual and audiovisual media on the example of caricature which can be related not only to animated film, but also to the feature film such as *Trafic* (1970), by Jacques Tati. Numerous distinguished animated film authors were at the same time successful caricaturists, in the Zagreb School of Animated Film (Dragić, Vukotić, Grgić, Dovniković, Marušić) as well as abroad (John Weldon, Adolf Born, Mirosław Kijowicz, Priit Pärn, Bruno Bozzeto, Bill Plympton, Te Wei). Caricature and film image are related by means of expression, visual gag and humour, that is, satire or parody. The author of this study understands editing as a means to integrate different contents in the same frame, so it is considered as one of the key means of expression in different art communication media that uses caricature's style and principles.

The author explains the historical context of gag and caricature from the beginnings of feature and animated films, explains the phenomenon of the caricatural stylization (the caricaturist always seeks for the essence of a phenomenon or a person and, disclosing deformations, adapts a graphic expression and a general visualisation to it), then he explains the understanding of the caricature as a visual pact between the author and the spectators, particularly emphasizing the complexity and the inexplicability of this communication. Considering these analyses, the film caricature in this paper is understood as a momentary visual gag and, more frequently, as a cumulative visual gag (developed in time and space with special relevance of timing). There are numerous examples of film caricature and the author devotes special attention to the films *Chromophobia* by Raoul Servaise (1966), *Možda Diogen* by Nedjeljko Dragić (1966) and *Time Out* by Priit Pärn (1984).

Joško Marušić

Creative Substance of Animated Film, or, What Is the Director Doing to Us?

UDK: 791.228:791.633

As opposed to feature and documentary films where the camera tries to follow the course of real time by photographing, animated film develops by filming the artistic objects in *real time* at one's wish, and then »reproducing« them in *new time*. The act of movement creation is the first-class art substance of this art form. Therefore, animation is not the »exhibition« of artistic objects that change at the rate of 25 pieces per second, but an authentic act of movement creation, a sort of »revival«. Because of stylization which stems from the alchemic technological and creative act of movements' visual reinterpretation, from the very beginning the animated film took the position of »metaphoric« spheres' communication, and the feature film of »real« ones but the latest technological possibilities brought them close together. There are about forty different professions participating in the animated film production, nine of which are considered »artistic« or »authorial« (by animated serial ten): synopsis and script author, characters

skim: autor sinopsisa, scenarija, likovnog rješenja karaktera, likovnog rješenja pozadina, glavni crtač karaktera, glavni crtač pozadina, glavni animator, redatelj i skladatelj. Sve produkcijske profesije sažimam u tri ključne skupine koje čine novu, medijsku supstanciju, čime sam došao do crteža — trokuta »kreativnog softvera« animiranoga filma. *Priča* je i jedini vrh trokuta koji je isti kod animiranog i kod igranog filma. Drugi je vrh trokuta *likovnost, dizajn* filma, tj. animiranome filmu ključna likovna supstancija. Treći vrh je specifičnost animiranoga filma — *animacija*, neponovljiv kreativni postupak koji na jedinstven način »oživljava« likovnost i daje joj točnu interpretaciju u vremenu reprodukcije. Ono što je u ovoj definiciji »kreativne supstancije« najdramatičnije jest da nema režije! Ona se u animiranom filmu naime »podrazumijeva«; kad na »špicu« filma piše »redatelj«, onda se ne misli samo na autora koji je film »režirao«, nego na osobu odgovornu za sveukupan kreativni domet filma. No, za razliku od igranoga filma, redatelj u animiranome filmu svoju kreativnu energiju i čitav redateljski koncept dovršava činom nastanka knjige snimanja, ključni kreativni smisao filmu on daje prije proizvodnje, u fazi »olovke«. U povijesti animiranoga filma vrlo je često bilo slučajeva da redatelji »nisu znali crtati« (Vatroslav Mimica, Dušan Vukotić, Walt Disney). Redatelji u animiranom filmu moraju izvršno poznavati tehnologiju produkcije, imati osjećaj za likovne, glazbene i animacijske komponente, no sami ne moraju biti ni crtači, ni pisci, ni animatori, ni glazbenici.

Hrvoje Turković

Paradigmatska monografija (Clare Kitson i *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna)

UDK: 791.633-051 Norštein, J.
791.228(47+57)(091)

Knjiga Clare Kitson *Jurij Norštein i Bajka nad bajkama: animatorovo putovanje* autorice Clare Kitson (*Yuri Norstein and Tale of Tales. An Animator's Journey*, Eastleigh: John Libbey Publishing, 2005) pravi je presedan: riječ je o monografiji, ali ne o nekom čuvenom cjelovečernjem igranom filmu, nego o jednome kratkom animiranom filmu. Dok je ovo prvo uobičajeno, drugo je gotovo nečuveno. Da je doista riječ o neobičnosti razabire se i iz uvodnog poglavlja u kojem Kitson pravda pojavljivanje knjige o jednom kratkom filmu, upozoravajući na visoki status Noršteinove *Bajke nad bajkama* u svjetskim animacijskim krugovima (film je u nekoliko anketa proglašen najvećim animiranim filmom svih vremena) i na složenu sudbinu toga filma. Svojedobna ugledna urednica Channel 4 za proizvodnju animiranog filma, Kitson prilazi filmu *Bajka nad bajkama* poput detektiva istražitelja. Polazi od činjenice da je riječ o filmu složene asocijativne strukture u kojemu se javlja mnogo međusobno nevezanih elemenata, čiju pojavu nije lako protumačiti, ali se svejedno cijeli film doima izrazito koherentan, snažne sugestivnosti. Oslanjajući se na tri orijentira: na izvornu tvrdnju scenariista kako je riječ o filmu o pamćenju, potom na Noršteinovu tvrdnju kako elementi tog filma nisu metaforični nego doslovni, te na komentatorskoj tvrdnji kako je to film u kojem se vidi samo 10 %, a 90 % je skriveno pogledu, poput sante leda, Clare Kitson se je upustila u istraživanje izvora sjećanja iz kojih je Norštein izvukao sastojke svojega filma, te istraživanje svih onih »skrivenih« uvjeta pod kojima je nastajao film i u kojima se je razvijala ona Noršteinova senzibilnost koja došla do izražaja u njegovu remek-djelu *Bajci nad bajkama*. Rezultat Kitsonina istraživanja nadahnuta je pripovijest o Noršteinovu duhovnom i stvaralačkom razvoju, o složenom procesu nastanka njegovih filmova a posebno *Bajke nad bajkama*, kao i o sovjetskom stilu života, kao i o političko-društvenoj atmosferi. Kitsonina je knjiga izrazito poticajna, sposobna produbiti doživljaj filma time što ukazuje na nadahnjujuće korijene pojedinih rješenja, a uz to nenametljivo a funkcionalno bogata najraznovrsnijim podacima i ilustracijama. Riječ je o uzornoj monografiji, kojom je, nadajmo se, začeta i dalja praksa da se tematiziraju pojedina remek-djela animiranog filma. Knjigu je izdao ugledan izdavač knjiga o animaciji John Libbey Publishing, bogato je i tehnički vrhunski opremljena, s dragocjenim dodacima. Podnaslovi: Pionirska knjiga; Istraživački zadaci; Poetika raspoloženja; Portretna studija i portretne skice; Obavijesno bogatstvo monografije; U zaključku.

and backgrounds' visual identity author, main characters and backgrounds' sketcher, main animator, director and composer. All the production professions are reduced to three key groups that create new, media substance and now I came to the sketch — the triangle of the animated film »creative software«. *The story* is the only apex of the triangle which is shared by animated and feature films. The second apex of the triangle is the films *visual identity, design*, that is, the key visual substance of the animated film. The third apex is distinctive of the animated film — the *animation*, a unique creative procedure that »revives« visual identity in a unique way and gives it the exact interpretation at the time of reproduction. And the most dramatic part in this definition of the »creative substance« is that there is no directing! Namely, in an animated film it is »understood«; when the opening credits name the »director«, they are not only thinking about the author who directed the film, but also about the person responsible for the film's general creative scope. But, as opposed to the feature film, when the shooting script is elaborated, the animated film's director brings his creative energy and the whole concept to the end; he gives the core creative sense to the film before the production, during the »pencil« phase. In the animated film history there have been many examples of directors who could not draw (Vatroslav Mimica, Dušan Vukotić, Walt Disney). The animated film directors have to be very familiar with production technology, have sense of visual, music and animation components, but they do not have to be sketchers, writers, animators or musicians.

Hrvoje Turković

Paradigmatic Monograph (Clare Kitson and *Tale of Tales* by Yuri Norstein)

UDK: 791.633-051 Norstein, J.
791.228 (47+57) (091)

Clare Kitson's book *Yuri Norstein and Tale of Tales. An Animator's Journey* (Eastleigh: John Libbey Publishing, 2005) is a real precedent: it is a monograph, not a famous feature-length film, but rather a short animated film. While the first is usual, the second is unheard-of. That we are really dealing with something unusual, can be noticed already from the introduction chapter where Kitson justifies the appearance of a book about a short film, reminding us of the high status of Norstein's *Tale of Tales* in world's animation circles (the film has been proclaimed the biggest animated film of all times by several surveys) and about the complex destiny of this film. Formerly a distinguished Channel 4 editor for the animated film production, Kitson approaches the film *Tale of Tales* as a detective investigator. She parts from the fact that it is a film with a complex associative structure with many mutually unconnected elements whose appearance is difficult to explain, but, nonetheless, the whole film seems extremely coherent and strongly suggestive. By focusing on three clues: scriptwriter's statement that it is a film about memory, Norstein's claim that film elements are not metaphoric but literal, and commentator's statement that the film shows only 10% and the rest is hidden from view just like the ice floe, Clare Kitson embarked on the exploration of memory sources from which Norstein took the ingredients for his film and of all those hidden conditions in which the film and Norstein's sensibility, manifested in his masterpiece *Tale of Tales*, developed. The result of Kitson's investigation is an inspiring narrative about Norstein's spiritual and creative development, the complex process of creation of his films, especially *Tale of Tales*, as well as the Soviet culture and sociopolitical atmosphere. Kitson's book is largely stimulating, capable to intensify the film experience by demonstrating the inspiring roots of some elements, and, at the same time, it is discreetly but functionally rich with all kinds of information and illustrations. It is an exemplary monograph which, let's hope so, marks the beginning of discussing certain animated film masterpieces in writing. The book was published by the distinguished animation books' publisher John Libbey Publishing. It is technically equipped, with precious supplements.

STUDIJE

Saša Vojković

Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristupUDK: 791.32
165.81:791.233(497.5)"200"

Autorica obrazlaže filmsku konstrukciju subjektivnosti na podlozi teze o potrazi za identitetom kao osnovnim izvorom društvenoga značenja u suvremenome globaliziranom društvu. U jugoistočnoj Europi, ozloglašenom Balkanu, redefiniranje subjektivnosti, prihvaćanje Drugosti i potkopavanje ograničavajućih ideoloških normi postaje poslijeratna i tranzicijska nužnost i stvarnost, tvrdi autorica, što se vidi na primjerima filmova kao što su *Svjedoci* Vinka Brešana, *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića, *Što je Iva snimila 21. listopada 2003?* Tomislava Radića, *Dva igrača s klupe* Dejana Šoraka i *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara. Kritičkonaratološki pristup ovim filmovima podrazumijeva interdisciplinarni pothvat koji uključuje vezu između filma i naratologije, pa pitanja subjektivnosti u prvom redu obuhvaćaju odnos između naracije i filmskog prikazivanja, a kod teme proizvodnje subjektivnosti, ovaj pristup ukazuje na međuzavisnost filma i kulturalne teorije.

Autorica obrazlaže probleme koji se nameću kod pokušaja definiranja subjekta kao kategorije koja se stalno proizvodi i redefinira, a u analizi narativnoga filma treba razlikovati razine teksta, priče/sižeja i fabule: narativni tekst je tekst u kojem neki agens priča priču u određenom mediju... priča je fabula koja je prikazana na određeni način... fabula pretpostavlja niz događaja povezanih logičkim i kronološkim redom, koje uzrokuju i doživljavaju aktanti (prema Mieke Bal). Dakako, subjektne pozicije u filmskim narativnim tekstovima usko su povezane s pitanjima roda, seksualnosti, nacionalnosti i rase, i određivanje ovih pozicija u analizi navedenih hrvatskih filmova pretpostavlja nužno interdisciplinarni pothvat, pri čemu dolazi i do pomicanja disciplinarnih granica, u ovom slučaju između filmologije i naratologije. Neodrživost ograničenja disciplinarnih granica unutar humanističkih znanosti možda se najbolje vidi upravo u filmologiji, posebno uočljivo tada kada pokušamo iznaći mogućnost konceptualiziranja filmskih konstrukcija subjektivnosti.

Maša Grdešić

Seks i grad — (a)političnost ženskih žanrovaUDK: 791.2-055.2
305-055.2

Tekst u središte postavlja kategoriju »ženskih žanrova«, proizašlu u prvome redu iz konteksta proučavanja audiovizualnih tekstova, odnosno televizijskih i filmskih formi namijenjenih ženskoj publici, poput sapunice ili melodrame, kao osobito prikladnu za pristup serijama kao što je *Seks i grad*. Annette Kuhn i Charlotte Brunsdon ženske žanrove definiraju kao »fikcije ženskosti u masovnoj kulturi« ili »predodžbe za žene« umjesto »predodžbi žena« u medijima. Kuhn naglašava »političku korisnost« ženskih žanrova koji tradicionalnu predodžbu o univerzalnom, homogenom i androginom gledatelju zamjenjuju kulturnim proizvodima vođenim ženskom žudnjom i ženskom točkom gledišta, dok Brunsdon u raspravu uvodi problematiku moći koja se očituje kroz feminističku žudnju za ovladavanjem diskurzom o ženskosti. U tom smislu borba za vlast nad reprezentacijama ženskosti svjedoči o političkom karakteru ženskih žanrova, iako ih se najčešće želi odbaciti kao osobne, privatne, te zato automatski apolitične forme.

Tekst također naglašava važnost promjene politike popularnog koje se mogu pratiti kroz pojavu novih reprezentacija ženskosti unutar ženskih žanrova. Takve promjene, prema Davidu Gloveru i Cori Kaplan, ovise o vezi estetskog i političkog jer se kao poprište najznačajnijih pomaka unutar žanra može uzeti križanje spolne politike s drugim gorućim društvenim problemima. Promjene reprezentacija ženskosti uočljive u *Seksu i gradu*, odnosno razlike između tradicionalnijih i novijih predodžbi žena, počivaju na zadržavanju značajnih emocionalnih veza, no tako da nisu nužno praćene udajom ili djetom. Također, serija ne samo da je uračunala feminizam u svoje središnje preokupacije, već uvijek iznova prikazuje načine na koje junakinje pregovaraju s feminističkim idejama, kao i njihovu zbunjenost novim ženskostima koju donosi načelo slobode i izbora trećega vala feminiz-

STUDIES

Saša Vojković

Subjectivity in New Croatian Film: A Narrative-Critical ApproachUDK: 791.32
165.81:791.233 (497.5)"200"

The author explains the film's subjectivity construction on the basis of the search for identity hypothesis as the basic source of social meaning in the modern globalised society. In the south-eastern Europe, the notorious Balkans, subjectivity redefining, acceptance of Otherness and burying limiting ideological norms becomes necessity and reality in the post-war and transitional period, says the author. This can be seen on the example of films such as *Witnesses (Svjedoci)*, by Vinko Brešan, *Sorry for Kung Fu (Oprosti za kung fu)*, by Ognjen Sviličić, *What Iva Recorded on October 21, 2003 (Što je Iva snimila 21. listopada 2003)*, by Tomislav Radić, *Two Players from the Bench (Dva igrača s klupe)*, by Dejan Šorak, and *What is a Man Without a Moustache? (Što je muškarac bez brkova?)*, by Hrvoje Hribar. A narrative-critical approach to these films understands the interdisciplinary project which includes the relation between film and narratology, so questions of subjectivity encompass the relation between narration and film presentation in the first place, and considering subjectivity production, this approach points to interdependence between film and cultural theory.

The author explains problems that emerge when trying to define the subject as a constantly produced and redefined category, and in narrative film analysis, it should be distinguished between the text, the story/ topic, and the plot levels: narrative text is a text in which a certain agent tells a story in a certain media... The story is the plot presented in a certain way... the plot presupposes a series of events experienced by the agents connected in a logical and chronological order (according to Mieke Bal). Of course, subject positions in film's narrative texts are tightly connected to the questions of gender, sexuality, nationality and race, and determining these positions in the analysis of the stated Croatian films presupposes an interdisciplinary project which causes disciplinary borders' pushing, in this case, between film studies and narratology. The impossibility to sustain disciplinary borders within liberal studies is possibly most evident precisely in film studies and especially evident when we try to find possibilities to conceptualize the film's subjectivity constructions.

Maša Grdešić

Sex and the City — The Politics of Women's GenresUDK: 791.2-055.2
305-055.2

The text focuses on the category of women's genres, first established in film and television studies, as particularly appropriate in analyzing television serials such as *Sex and the City*. Annette Kuhn and Charlotte Brunsdon define women's genres as »mass cultural fictions of femininity« or »images for women« instead of media produced »images of women«. Kuhn insists on the political usefulness of women's genres because of their ability to transform the universal, homogeneous and androgynous spectator into a gender specific spectator, while Brunsdon's argument stresses the importance of power relations present in the feminist desire to regulate all discourses on femininity. In these terms, though they are often dismissed as personal, private, and therefore automatically apolitical forms, the political quality of women's genres can be recognized in this struggle to control the representations of femininity.

The text also states the significance of the changes within the politics of the popular, visible in the emergence of new representations of femininity in women's genres such as *Sex and the City*. Such changes, according to David Glover and Cora Kaplan, depend on the relationship between the aesthetic and the political, because »the intersection of sexual politics with other pressing social concerns has been the site of the most significant ideological shifts within the genre«. Representations of femininity present in *Sex and the City* reflect the differences between traditional and contemporary images of women: while their goals are still based on the pursuit of meaningful emotional relationships, they don't necessarily imply marriage or children. Also, the serial not only takes feminism as its starting point, but insists on show-

ma. Problemi u *Seksu i gradu* prikazani su kao nadiindividualni jer u svakoj epizodi junakinje proživljavaju slične dvojbe koji kroz njihove razgovore i Carrien komentar u *off-u* postaju opći, zajednički ženski problemi. Da serija posjeduje politički naboj, nije samo nužna posljedica uzimanja feminizma zdravo za gotovo, nego je neizbježan rezultat samog formalnog načina funkcioniranja serije: Carrie, kao autorica novinske kolumne, pojedinačna iskustva svojih prijateljica apstrahira i uopćava, iz njihovih individualnih pitanja izvlači ono zajedničko da bi ih prekrpjila u zapitanost nad ženskim identitetima uopće.

Tonči Valentić

Seksualnost i transgresija: subverzivna moć pornografskih filmova

UDK: 791.226:392.6

Seksualnost i film neodvojivi su od samih početaka filmske industrije. Iako se na prvi pogled čini da je razvoj pornografije vezan za sredinu 70-tih godina 20. stoljeća, kada dolazi do prve komercijalne proizvodnje i distribucije pornografskih filmova, više ili manje slobodne prikaze spolnoga čina nalazimo već u ranim fazama kinematografije, doduše najčešće u obliku lascivnih scena u kojima se tek metaforično sugerira spolni čin. Ono što će u drugoj polovici 20. stoljeća postati jednom od najprofitabilnijih industrija oduvijek je na neki način bilo prisutno u formatu filmskog zapisa. Ovaj tekst bavi se odnosom između vizualnog prikaza seksualnosti i transgresije na primjeru filma kao modernog fenomena. Osnovna je namjera bila ispitati na koji način pornografski filmovi stvaraju drugačiju percepciju seksualnosti od one koja je bila prisutna u povijesti u obliku književnih zapisa, crteža i fotografije te kako se s pojavom filma promijenio diskurs o seksualnosti kakvog poznajemo od kraja 18. stoljeća. U prvom dijelu naglasak se stavlja na različite diskurse o seksualnosti koje je proizvela ideologija prosvjetiteljstva i na tehnike koje su primjenjivane u diskurzivnoj proizvodnji subjekata. U drugom dijelu razmotrena je važnost filma i slike kao medijatora u procesima vizualne konstrukcije seksualnosti. U trećem dijelu, koristeći klasična i suvremena shvaćanja pojma seksualnosti, tekst se detaljnije pozabavio pornofilmovima i istražio zbog čega imaju snažniji transgresivni potencijal od klasičnih prikaza poput romana ili fotografije. O pornografiji kao mediju te o diskursima o seksualnosti postoji golema literatura, no dosad je malo rečeno o transgresivnom potencijalu toga žanra. Ključne riječi su pri tome transgresija, dominantnost muškog pogleda, skopofilija i iskustvo liminalnosti kakvo nam nudi ontološki status fotografskih i filmskih slika. Tekst donosi nekoliko zaključaka: 1) iako se draž pornografije vrlo često sastoji u izokretanju poretka i moći, ona ipak uvijek ostaje na strani očuvanja poretka jer je svaki seksualni teatar insceniran i zamišljen prema strogim i unaprijed definiranim pravilima; 2) druga odlika pornografije je transgresija vremena, s obzirom da ona izostavlja pripovijedanje, što stvara iluziju apsolutne moći seksa koja se temelji na beskonačnom ponavljanju užitka; 3) pornografija je često povezana s liminalnim iskustvom smrti: i seks i smrt podjednako posjeduju moć prijestupa jer u postojećem poretku unose potencijalno opasan dinamizam i prekoračenje. Privlačna moć pornografije nalazi se upravo u tom transgresivnom potencijalu kojeg moderna, usprkos svim domišljatim strategijama, nije uspjela ni pripitomiti ni svladati.

Bruno Kragić

Dvojnici i dvojstva (o Luchinu Viscontiju pomalo i o Zatvorenom obiteljskom krugu nešto više)

UDK: 791.633-051 Visconti, L. (049.3)

Pretposljednji film Luchina Viscontija *Zatvoreni obiteljski krug* nastao je nakon tri redateljeva filma koja su odražavala njegovu zaokupljenost njemačkim temama i njemačkom kulturom općenito, kao i sklonost »baroknom« režijskom prosedeu, *Sumraka bogova*, *Smrti u Veneciji* i *Ludwiga*. Kao komorno djelo, snimljeno u potpunosti u studiju (i sa svega nekoliko glumaca), okrenutošću talijanskim temama, kao i prigušenijim redateljskim postupkom, film je predstavljao i svojevrsnu reakciju na njih. Film je razmatran ponajprije u kontekstu stalne Viscontijeve preokupacije obitelji, kao još jedan redateljev prilog prikazivanju njezina rasapa, ali i kao film koji, uz *Smrt u Veneciji*, govori o neuspjeloj želji za obnovom, rekonstrui-

ing the ways in which the heroines enter into negotiation with feminist ideas, as well as their ambivalence toward new feminine identities. Problems discussed in *Sex and the City* aren't presented as individual since every episode shows the heroines struggling to resolve similar issues which are then transfigured into common, shared women's problems through their mutual conversations and Carrie's voice-over commentary. The show's political character isn't just a consequence of taking feminism for granted but an inevitable result of its formal structure: Carrie, as a sex columnist, generalizes the individual experiences of her friends, transforms their particular personal problems into a collective discussion of feminine identities.

Tonči Valentić

Sexuality and Transgression: Subversive Power of Pornographic Films

UDK: 791.226:392.6

From the very beginnings of the film industry, sexuality and film have been inseparable. Although at first sight pornography development seems to be related to the mid 70s of the 20th century, when the first commercialized production and distribution of pornographic films appeared, more or less free sexual act scenes can be found in the early stages of cinematography, although most frequently in the form of lascivious scenes that only metaphorically suggest a sexual act. What became one of the most lucrative industries of the second half of the 20th century had always been present in the form of film recordings. This text deals with the relationship between visual presentation of sexuality and transgression on the example of the film as a modern phenomenon. The basic intention was to find out which way pornographic films create a perception of sexuality different from the one that has been present in the forms of literature, drawings and photography, and how was the discourse on sexuality that we know of from the end of the 18th century changed with the appearance of film. In the first part the emphasis is given to different discourses on sexuality that were produced by the enlightenment ideology and techniques applied in the discourse subject production. In the second part the importance of the film and the picture as mediators in the processes of sexuality's visual construction was examined. In the third part, using classical and contemporary understandings of the term sexuality, the text deals with pornographic films in more detail, and explore the reasons why they have a stronger transgression potential than classical art forms such as novel or photography. There is a lot of literature on pornography as a media and on discourses about sexuality, but little has been said on the transgression potential of this genre. The key words are transgression, male view dominance, scopophilia, and liminal experience offered by the ontological status of photographic and film images. The text comes up with several conclusions: 1) although the pornography's charm is often based on twisting the order and power, nonetheless, it always keeps the order because every sexual theatre is staged and organized by following strict and previously defined rules; 2) the second pornography feature is the transgression of time, since it leaves out narration, which creates an illusion of absolute power of sex based on unlimited pleasure repeating; 3) pornography is often related to the liminal death experience: death and sex equally possess the power of transgression because they insert potentially dangerous dynamism and transgression to the existing order. The attracting power of pornography stems precisely from this transgression potential which has not been tamed by modern art despite all inventive strategies.

Bruno Kragić

Doubles and Duality (a few words about Luchino Visconti and a few more about Conversation Piece)

UDK: 791.633-051 Visconti, L. (049.03)

Visconti's next to the last film *Conversation Piece* was created after three of the director's films that reflected his absorption with German topics and the German culture in general, as well as his tendency towards a »baroque« directing technique, as in *The Damned*, *Death in Venice* and *Ludwig*. As a chamber piece, made entirely in the studio (and only with a few actors), this film represented a certain reaction to the previous ones with its orientation towards Italian topics as well as a more stifled directing technique. Above

ranjem obitelji. Već u prvim kadrovima, prikazima i pregledima različitih slika skupnih (obiteljskih) portreta u interijeru, ilustrira se naslov i ujedno prefigurira tema filma. Pritom se gotovo usputno ukazuje na probleme predstavljanja i reprodukcije, probleme inherentne filmu. I dalje se u filmu taj odnos prema slikarskom žanru razvija kompozicijama kadrova koje se razmještajem likova očituju kao citati, dvojnici, slikarskih skupnih portreta u interijeru. Film je na prostornom planu zasnovan na suodnosu dvaju prostora, labirintskog Profesorova stana, pretrpanog starim namještajem, knjigama, slikama i antikvitetima, i renoviranog stana koji je on iznajmio Bianci Brumonti, a koji je dizajniran u suvremenom i bezličnom stilu. Međutim, i profesorov stan postaje specifično udvostručen kada se uvede dotad nepoznat prostor male skrivene sobe kao prostora krajnje sigurnosti. Film se odlikuje i vremenskim udvostručavanjima, koja se postižu trima kratkim retrospekcijama što u cjelini tvore opoziciju sadašnjosti. Dvije vremenske razine prikazuju ujedno dvije Profesorove obitelji: stvarnu iz prošlosti i potencijalnu, dakle kopiju prve, u sadašnjosti. I na fabularnom planu film se zasniva na nizu opozicija, odnosno udvostručavanja. Tako je Profesor sup(r)ostavljen markizinoj obitelji/skupini s druge, ali se ujedno između njega i Konrada razvijaju paralele. Profesorov i Konradov odnos poprima značajke odnosa originala i dvojnika, odnosno i metaforičke implikacije odnosa oca i sina. Od ostalih karakteroloških dvojstava značajno je sagledavanje likova Profesorove majke i supruge kao semantički jednog. Profesor u Zatvorenom obiteljskom krugu još je jedna Viscontijeva figura melankolije, stanja kojem se Visconti kontinuirano vraćao u mnogim svojim filmovima, napose od *Geparda* dalje, također stanja koje umnogome odgovara figurama dvojstva i rascjepima. Zatvoreni obiteljski krug se i sam, u cjelini ili dijelovima, odnosi kao dvojnik spram nekim drugim Viscontijevim filmovima, a uloge Burt Lancastera, Silvana Mangano i Helmuta Bergera nude mogućnosti za usporedbe s njihovim ranijim nastupima u Viscontijevim filmovima. Niz strukturnih i karakteroloških dvojstava (udvostručavanja, opozicija, kontrasta, paralela) kojima je prožet Zatvoreni obiteljski krug ne predstavljaju iznimku u Viscontijevu opusu. Naime, Viscontijevi filmovi često odražavaju podvojenosti, udvostručavanja i opozicije i na karakterološkom, i na svjetonazorskom, i na narativnom i na vizualnom planu.

Irena Paulus

Glazba i zvuk u filmovima Jacquesa Tati

UDK: 791.633-051Tati, J.:78

Redatelj i glumac Jacques Tati razvio je posebnu vrstu »nijeme« komike, a autorica objašnjava načela kojima je koristio zvukove. U filmu *Praznični dan* (*Jour de fête*, 1948) skladatelj Jean Yatove junakove je pustolovine bogato ocrtao, postavljajući temelje budućega glazbenoga govora Tati-jevih filmova, koristeći instrumentaciju koja se smatra tipično francuskom (harmonika, truba, flauta, ksilofon, gudači) i vergl. No, ovaj je, kao i drugi Tati-jevi filmovi, pun šumova i glasanja životinja, a dijalozi koji se izgovaraju rijetki su, nebitni i često nejasni; čak je i glazba jasnija od dijaloga. Autorica objašnjava i ulogu jazz u Tati-jevim filmovima, primjerice u *Odmoru gospodina Hulota* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953) upravo je ta glazbena vrsta glavno sredstvo izraza, a dijaloge skoro potpuno lišava smisla i razgovijetnosti. Opisujući razvoj korištenja zvukova i glazbe u Tati-jevu daljnjem filmskom opusu, autorica ove studije ističe kako se u filmu *Vrijeme igre* (*Playtime*, 1968) osobito jasno vidi kako »zastarjela« poetika nijemoga filma služi razobličavanju najsuvremenijih dehumanizirajućih tendencija moderne, tehnološke civilizacije.

OGLEDI I OSVRTI

Tomislav Brlek

Truffaut — provizorno, definitivno

UDK: 791.633-051Truffaut, F.

Ogled o opusu François Truffauta. Isprva kritik, slavan po eseju »Odredena tendencija francuskog filma«, Truffaut je već svojim prvim igranim fil-

all the film has been repeatedly considered within the context of Visconti's permanent preoccupation with the family as another of Visconti's contributions to showing its dissipation, but also as a film that, together with *Death in Venice*, talks about the unsuccessful wish for renewal, reconstruction of the family. No sooner than in the first frames, images and overviews of different group pictures (family pictures) and portraits in an interior illustrate the title and at the same time the topic of the film is prefigured. In the process the problems of presentation and reproduction, problems inherent in films, are almost casually pointed out. The film goes on to develop this relation to the genre of painting with compositions of frames which, by arranging the characters, manifest themselves as quotations, doubles of the painted group portraits in the interior. As far as space is concerned, the film is based on the interrelation of two premises, the labyrinthine flat of the Professor, stuffed with old furniture, books, paintings and antiques, and the renovated flat that he has rented to Bianca Brumonti which is designed in a contemporary impersonal style. However, the Professor's flat itself is also specifically doubled when the so far unknown premises of the small hidden room as a place of ultimate security is introduced. The film also stands out when it comes to the doublings of time, which are achieved with three short retrospections that, as a whole, form an opposition to the present. The plot is also based on a series of oppositions that is doublings. The Professor is juxtaposed to the family/group of the marquise, but at the same time parallels between him and Konrad are developed. The relation between the Professor and Konrad acquires characteristics of the relation between an original and its double as well as, for that matter, metaphorical implications of a father-son-relation. Among other character dualities it is important to recognize the characters of the Professor's mother and wife as, semantically, one.

The Professor in *Conversation Piece* is another of Visconti's characters of melancholy, a state which Visconti continually returned to in many of his films, especially from *The Leopard* on, also a state that largely corresponds to the dualities of the characters and clefts. *Conversation Piece* itself, as a whole or partly, relates as a double to some other of Visconti's films, and the roles of Burt Lancaster, Silvana Mangano and Helmut Berger offer opportunities for comparison with their earlier appearances in Visconti's films. The series of structural and character dualities (doublings, oppositions, contrasts and parallels) which *Conversation Piece* is permeated with doesn't represent an exception in Visconti's work. Namely, Visconti's films often reflect dichotomies, doublings and oppositions on a character, world-view, narrative as well as visual level.

Irena Paulus

Music and Sound in Jacques Tati Films

UDK:791.633-051 Tati, J.:78

Jacques Tati, an actor and a film director, developed a special kind of »silent« comic elements and the author explains his principles for the use of sounds. In the film *Jour de Fête* (1949) the composer Jean Yatove depicted heroes' adventures richly and laid the basis of Tati's future music speech by using the instrumentation considered typically French (the accordion, the trumpet, the flute, the xylophone, the strings and the street organ). But just like other Tati films this one is full of noise and animal sounds, dialogues are scarce, unimportant and often unclear; even music is more intelligible than dialogues. The author explains the role of jazz in Tati films. For example, in *Mr. Hulot's Holiday* (*Les vacances de M. Hulot*, 1953) precisely this form is the main means of expression, and dialogues are almost completely deprived of sense and intelligibility. Describing the development of the use of music and sounds in Tati's film opus, the author of this study emphasizes that the film *Playtime* (1968) particularly clearly shows how the »obsolete« poetics of silent film serves the purpose of disclosing contemporary dehumanizing tendencies of the modern technological civilization.

ESSAYS

Tomislav Brlek

Truffaut — Provisional, Definitive

UDK: 791.633-051 Truffaut, F.

At first a critic, famous for his essay »A Certain tendency of the French Cinema«, already with his first feature film, the short film *Les mistons*

mom, kratkometražnim *Deranima*, demonstrirao vještinu nijansiranja značenja suptilnim mizanscenskim postupcima, montažnim ritmom i osvjetljenjem te kritičku uporabu pripovjednih i predstavljčkih konvencija što određuje čitav njegov opus. Radeći najčešće sa stalnim suradnicima npr. asistenticom režije Suzanne Schiffman, skladateljom Georgesom Delerueom, snimateljima Raoulom Coutardom i Nestorom Almendrosom ili glumcem Jean-Pierreom Léaudom, te uvijek u okviru svoje tvrtke, po vlastitim je riječima snimao »samo filmove koje sam želio snimiti.« Prikaz nastojanja protagonista da se afirmiraju unutar simboličkog poretka — škole (*400 udara- ca*), vojske (*Ukradeni poljupci*), očinskog autoriteta (*Priča o Adèle H.*), znanstvenog diskursa (*Lijepa djevojka poput mene*), filmske industrije (*Američka noć*), totalitarnog društva (*Fahrenheit 451*; *Posljednji metro*) ili civilizacije općenito (*Divlji dječak*) — kao i supostavljanje fanatične odanosti u ljubavnom odnosu nepostojanosti i stalnoj izmjeni partnera (*Pucajte u pijanista*, *Jules i Jim*, *Nježna koža*, *Nevjesta je bila u crnini*, *Sirena s Missis- sippija*, *Dvije Engleskinje i kontinent*, *Covjek koji je volio žene*, *Zelena soba*, *Žena iz susjedstva*, *Živahno nedjelja!*), u prvi plan ističe dijalektičku pove- zanoost zadanog i žudenog, ukazujući naglašavanjem privremene uspješnosti provizornih rješenja nasuprot sputavajućem i (auto)destruktivnom učinku primjene rigidnih obrazaca prilagodbu i prisvajanje simboličkih kodova kao jedini način ostvarenja identiteta. Nužnost nadilaženja binarnih opreka, fa- bularno često predočena narušavanjem simetrije ljubavnog para uvođenjem treće osobe, a strukturno otvorenim krajem, kao i neprestano podrivanje gledateljskih očekivanja, skreću pozornost na artifičijelnost fikcionalnog konstrukta, istodobno prikazujući nemogućnost nalaženja definitivnog raz- rješenja kao poticaj daljnjem traženju. Stalnim variranjem osnovne struk- ture kroz raznorodne tematsko-motivske sklopove i oblikovne postupke, Truffautovi filmovi razrađuju međudjelovanje provizornog i definitivnog kao nedovršivo nastojanje samoostvarenja unutar film. tradicije, u skladu s vlastitim zahtjevom da »film izrazi ili užitak snimanja filma ili agoniju sni- manja filma.«

Marijan Krivak

Noć i magla — Resnaisov memento za našu stvarnost

791.633-051 Resnais, A. (049.3)

Esejistički osvrt na dokumentarni film *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) Alaina Resnaisa, u kojemu Resnais bilježi Auschwitz deset godina nakon završetka drugoga svjetskog rata. To je film u kojemu je Alain Resnai- is, kasnije najviše poznat po svoja prva dva »intelektualistička«, filigranski cizelirana igrana filma *Hirošima, ljubavi moja* (1959) i *Prošle godine u Ma- rienbadu* (1961), stvorio umjetničko djelo veće od same umjetnosti, film o historijskome lomu humanizma i moderne o kojem su pisali Adorno, Hor- kheimer, Lyotard. Noć i magla, Nacht und Nebel, svojim sustavnim, znan- stvenim, tehnološkim istrebljivanjem ljudskih bića postao je paradigmom biopolitičkoga svijeta o kojemu danas govori Giorgio Agamben. »Sveti ži- vot« Agambenova *homo sacra* u današnjem biopolitičkom svijetu pokazu- je da su Resnaisove slike iz *Noći i magle* zaboravljene. Apatrid, izbjeglica, azilant, migrant... Svi su oni današnje biopolitičke figure logoraša iz naci- stičkih logora smrti. Tko može zaboraviti sablasno nabravanje o nacističkom eksperimentu uporabe pojedinih dijelova ljudskog tijela za reciklažnu proi- zvodnju stvari? Ali Resnais bilježi postojanje logorskih »kulturnih sadrža- ja«, orkestrara, a spominje i »zoološke vrtove«. Agamben pak piše o metapo- litičkom parafenomenu ljudskih parkova i »lageru« kao metapoziciji Zapa- da (»Lager, a ne država, jest biopolitička paradigma Zapada!«). Truffaut je rekao da je *Noć i magla* »najveći film svih vremena«. Godard je u svojim *Histoires du cinema* govorio — prikazujući isječke iz Resnaisova filma — o potmuloj zvonjavi posmrtnih zvona, kao pratnji prizorima što prizivaju Breughelov *Trijumf smrti*. Resnais uz »fatalnu ljepotu« filma supostavlja nje- govu nemoguć pred dokumentiranim prizorima diluvijalnog zla utjelovljenog u Auschwitzu. Povijest, kao ljudska tvorevina, prepuna je nedostataka da bi mogla objasniti fenomen Auschwitz a i koncentracijskih logora. Čak i doku- mentarizam, kao temeljni filmski rod, ostaje po tom pitanju nemoćnim.

(1958), Truffaut demonstrated the skill of meaning shading with subtle *mise en scene* methods, fitted rhythm and lighting and the critical use of narrative and presentation conventions which determine his entire opus. Mostly working with his permanent collaborators, for example the direc- tor's assistant Suzanne Schiffman, the composer Georges Delerue, the cam- eramen Raoul Coutard and Nestor Almendros and the actor Jean-Pierre Leaud, and always within his company, he said he made only the films he wanted to make. The presentation of protagonists' intentions to establish themselves within the symbolic order — the school (*Les quatre cents coups*), the army (*Baisers volés*), the father authority (*L'Histoire d'Adèle H.*), the scientific discourse (*Une belle fille comme moi*), the film industry (*La nuit américaine*), the totalitarian society (*Fahrenheit 451*, *Le Dernier métro*) or the civilization in general (*Les mistons*) — as well as the juxtaposition of fanatic loyalty in a love relationship to unsteadiness and constant change of partners (*Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim*, *La peau douce*, *La mariée était en noir*, *La sirène du Mississippi*, *Les deux Anglaises et le continent*, *L'homme qui aimait les femmes*, *La chambre verte*, *La femme d'à côté*, *Vivement dimanche!*), emphasizes the dialectical connection between the given and the desired and by emphasizing the temporary success of provisional solu- tions as opposed to the limiting and destructive effect of the use of rigid patterns it demonstrates that the adjustment and the adoption of symbolic codes is the only way to establish the identity. The necessity to surpass bina- ry oppositions, often presented as a disruption of the love couple's sym- metry by introducing the third person, with a structurally open end, as well as the constant subversion of spectators' expectations, turn the focus to the artificiality of the fictional structure and at the same time demonstrate the impossibility of reaching the definite resolution as a stimulus for further quest. By means of continuous basic structure's variations through various theme and motif patterns and procedures, Truffaut's films elaborate the combination of the provisional and the definite as a permanent intention of self-realization within the film tradition in consistence with his own request that »the film should express either the delight or the agony of filming it.«

Marijan Krivak

Nuit et brouillard — Alain Resnais' Memento for Our Reality

791.633-051 Resnais, A. (049.3)

Essayistic review of the documentary film *Nuit et brouillard* (*Night and Fog*, 1955) by Alain Resnais in which the director depicts Auschwitz ten years after the end of the second world war. Alain Resnais, later most famous for his first two »intellectual« and perfectly chiselled feature films *Hiroshima mon amour* (1959) and *L'année dernière à Marienbad* (1961), created a work of art greater than the art itself with this film, a film about the historic break between humanism and modern art which was the sub- ject matter of Adorno, Horkheimer, Lyotard. With its systematic, scientific and technological extermination of human beings, night and fog, Nacht und Nebel became the paradigm of the biopolitical world discussed by Giorgio Agamben today. »The holy life« of Agamben's *homo sacer* shows that the images from *Nuit et brouillard* are forgotten in today's biopolitical world. The stateless person, the refugee, the asylum-seeker, the migrant... They are all Nazi death camps' inmates of today's biopolitical world. Who can forget the shocking Nazi experiment with using parts of human body for objects' recycling? But Resnais notes the existence of »cultural contents« within the camps such as orchestra, and he also mentions »zoological gar- dens«. Agamben writes about a metapolitical phenomenon of human parks and about a »warehouse« as a metaposition of the West (»The warehouse, not the state, is the biopolitical paradigm of the West!«). Truffaut said that *Nuit et brouillard* was »the greatest film of all times«. In his *Histoires du cinéma*, showing segments from Resnais' film, Godard talked about the hollow death bells' ringing accompanying the scenes that recall the Breughel's *Triumph of Death*. Resnais juxtaposes the film's impotence before the documentary scenes of diluvial evil embodied in Auschwitz to its »fatal beauty«. History is full of faults to be able to explain the Auschwitz and concentration camps' phenomena. Even the documentary, as the basic film form, remains powerless with regard to this question.

Tomislav Kurelec

Od suza do smijeha (mađarski filmovi o revoluciji 1956)

Uz ciklus u Filmskim programima, travanj 2006.

UDK: 791.231(439)

Osvrt na mađarske filmove prikazane u ciklusu filmova o revoluciji 1956. godine. Poseban dio teksta posvećen je vrhuncima ciklusa — filmovima Marte Meszaros *Dnevnik mojemu ocu i mojoj majci* (*Napló apámnak, anyámnak*, 1990) i *Nepokopani čovjek* (*A temetetlen halott*, 2004), njezinu najnovijem filmu koji se bavi suđenjem Imre Nagyju, koji se komentiraju u kontekstu njezine privatne biografije i cjelokupna opusa. Ostatak teksta osvrće se na ostale filmove iz programa: *Vrijeme je stalo* (*Megáll az idő*, 1982) velikoga mađarskog redatelja Pétera Gothára, te *Magareći kašalj* (*Szamarköhögés*, 1987) Pétera Gárdosa, *Na smrt osuđeni* (*A Halálraítelt*, 1989) Jánosa Zsombolyaia, *Senzacija* (*Világszám!*, 2004) Róberta Koltaija i *Eldorado* (*Eldorádó*, 1989) Géze Bereményija.

IZ RANE POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Enes Midžić

Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka: arheološko istraživanje prazne filmske limenke

UDK: 791(497.5)(091)

Promjena atribucije najstarijega poznatoga filmskog zapisa snimljenog u Hrvatskoj, *Šibenska luka* iz 1904. — koji se od kasnih 1970-ih pripisivao Stanisławu Noworyti (1880-1963), a u knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu* (2003) je intervencijom beogradskoga povjesničara ranoga filma na području bivše Jugoslavije Dejana Kosanovića pripisan britanskome snimatelju Franku S. Mottershawu (1882-1930) — u hrvatskoj je filmologiji prošla gotovo nezapaženo. Autor teksta upustio se u istraživanje uzroka ove krive atribucije, i potragu za »izgubljenim kadrom« — kadrom filma koji se nije nalazio u opisu filma u Kinoteci, niti je bio uključen u film *Živuće fotografije* Mladena Jurana (1983), a koji se nalazio u verziji *Šibenske luke* koju je 1995. prikazala državna televizija (!). To je bio pokazatelj da postoji više verzija filma. Idući tragom ovih pitanja, autor teksta ustanovio je da je 2004. u Srbiji prikazana restaurirana kopija najstarijega filmskog materijala s područja Srbije, koji je snimio upravo Mottershaw, prateći na proputovanju kroz Srbiju počasnoga srpskog konzula u Sheffieldu, Arnolda Muira Wilsona. Riječ je o filmu *Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* (*The Coronation of King Peter I of Serbia and a Ride Through Serbia, Novi-Bazar, Montenegro and Dalmatia*) iz 1904. dužine od skoro sat vremena. Upravo u tom filmu nalaze se poznati kadrovi, trajanja nekoliko minuta, dosad greškom smatrani samostalnim snimkom *Šibenska luka*, koji je greškom — vjerojatno zatečen odvojen od ostatka filma pred tridesetak godina u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu (a film krunidbe je rekonstruiran iz više izvora) — atribuiran kao samostalna filmska snimka.

Dejan Kosanović

Marin Kuzmić iz Splita — nepoznata zvezda nemog filma

UDK: 791.635-051Kuzmić, M.

Tekst uglednoga beogradskoga povjesničara ranoga filma na tlu bivše Jugoslavije otkriva podatke o dosad nepoznatom filmskom glumcu s područja Hrvatske, Marinu Kuzmiću (1893-?) iz Splita. Pod imenom Mario Cusmich on se pojavio u filmu *Ulica bez radosti* (*Die freudlosse Gasse*, 1925) G. W. Pabsta. Tragom toga pseudonima, autor teksta otkriva da je Kuzmić između 1918. i 1928. glumio u osamnaest nijemih filmova, dvanaest talijanskih (od toga četiri glavne i četiri druge muške uloge) i u šest njemačkih. Do filmske karijere Kuzmić je došao preko svog izvornog poziva: on je naime bio operni pjevač koji je učio pjevanje kod Francesca Navarinija u Milanu. Nakon prestanka rada na filmu 1928. čini se da je djelovao u kazalištu i operi 1930-ih, o čemu svjedoči potpisana razglednica iz 1931, iz serije po-

Tomislav Kurelec

From Tears to Laughter (Hungarian Films on 1956 Revolution)

Program of Hungarian Films III, Film Programmes, April, 2006

UDK: 791.231 (439)

A review of Hungarian films which deal with Hungarian revolution of 1956. Special part of the text is dedicated to the peaks of the retrospective — Marta Meszaros' films *Diary for My Parents* (*Napló apámnak, anyámnak*, 1990), and *Unburied Man* (*A temetetlen halott*, 2004), her latest film dealing with the trial of Imre Nagy, which are commented within the context of her whole biography and entire opus. The rest of the text reviews the other films from the program: *Time Stands Still* (*Megáll az idő*, 1982) by the great Hungarian director Péter Gothár, and *Whooping Cough* (*Szamarköhögés*, 1987) by Péter Gárdos, *On Death Row* (*A Halálraítelt*, 1989) by János Zsombolyai, *Colossal Sensation!* (*Világszám!*, 2004) by Róbert Koltai and *The Midas Touch* (*Eldorádó*, 1989) by Géza Bereményi.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Enes Midžić

Coronation of Serbian King and The Port of Šibenik: An Archeological Exploration of an Empty Film Can

UDK: 791 (497.5) (091)

The change of the attribution of Croatia's oldest known film recording, *The Port of Šibenik*, 1904 — which had been attributed to Stanisław Noworyta (1880-1963) from the late 1970s and in the book *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu* (*The Films in Croatian State Archive — Croatian Cinematheque*, Zagreb 2003) it was attributed to the British cameraman Frank S. Mottershaw (1882-1930) by the intervention of Dejan Kosanović, Belgrade early film historian for the area of former Yugoslavia — has passed almost unnoticed by Croatian film scholars. The text author engaged in the exploration of sources of this change and in search of »a lost frame« — the frame that was not part of the film's description in the Croatian Cinematheque 2003 catalogue nor included in the film *Living Photographs* (*Živuće fotografije*) by Mladen Juran (1983), but it was part of the version of *The Port of Šibenik* shown by the national television in 1995 (!). This was an indicator that there was more than one version of this film. The text author established that a restored copy of the oldest film material from Serbia, filmed by Mottershaw himself during his travel through Serbia accompanying Arnold Muir Wilson, the honorary Serbian consul in Sheffield, was shown in 2004 in Serbia. This was the film *The Coronation of King Peter I of Serbia and a Ride through Serbia, Novi-Bazar, Montenegro and Dalmatia* from 1904 and it lasted almost an hour. Precisely in this film familiar frames appear, a few minutes long, and until now considered an independent recording, *The Port of Šibenik* which was by mistake — probably found separated from the rest of the film about thirty years ago in Yugoslav Film Archives in Belgrade (and the coronation film was constructed from several sources) — attributed as an independent film recording.

Dejan Kosanović

Marin Kuzmić from Split — Unknown Silent Film Star

UDK: 791.635-051 Kuzmić, M.

The text by a distinguished Belgrade early film historian for the area of former Yugoslavia gives information about Marin Kuzmić (1893-?), a film actor from Split, Croatia, unknown until now. He appeared in the film *Die freudlosse Gasse* (1925) by G. W. Pabst under the name of Mario Cusmich. Following the pseudonym lead, the text author finds out that Kuzmić acted in eighteen silent films between 1918 and 1928, twelve Italian (four leading roles and four secondary male roles) and six German. Kuzmić began his film career through his original vocation: he was an opera singer who took singing

svećene poznatim filmskim i opernim zvijezdama. Tekst donosi filmografiju Kuzmićevih uloga, rekonstruiranu iz sekundarnih izvora (kataloga i filmografija).

RAZGOVORI S HRVATSKIM SCENARISTIMA

Sanja Kovačević

Mate Matišić: »Ovdje tragedije ne završavaju katarzom nego novom tragedijom«

UDK: 791.632-051 Matišić, M. (047.53)

Opsežan biografski i filmski intervju s filmskim scenaristom i skladateljem Matom Matišićem, u kojemu se posebna pozornost posvećuje njegovim najuspješnijim scenarijima, za filmove *Život sa stricem* (1987) i *Kad mrtvi zapjevaju* (1998) Krste Papića i *Fine mrtve djevojke* (2002) Dalibora Matanića.

REPERTOAR

Pregled izabranih kino-, video- i DVD premijera.

FESTIVALI

Goran Kovač

Ženska kravata

15. Dani hrvatskog filma, Zagreb, 25-29. travnja 2006.

UDK: 791.065.079(497.5 Zagreb):791-22"2006"(049.3)

Dani hrvatskog filma ove su godine ponudili niz vrlo dobrih filmova. Iako je u programu konkurencije sudjelovao niz etabliranih hrvatskih autora, kvalitetom su odskočila nova imena. Posebno su do izražaja došle autorice. Igrana selekcija kvalitetom je nešto bolja od prošlogodišnje, ponajprije zbog odlične intimne drame *Nije da znam nego je to tako* Tanje Golić. U nepotrebno pretrpanoj selekciji dokumentarnih filmova posebno su se istaknuli dobitnik Velike nagrade žirija *Što sa sobom preko dana* Ivone Juke i *Nemam ti šta reć ljepe* Gorana Devića. Animirana selekcija ove se godine posebno istakla kvalitetom i to ponajprije zbog filmova Simona Bogojevića Naratha (*Levijatan*), Ane Hušman (*Plac*), Davora Medurečana i Marka Meštrovića (*Silencijum*), Davida Peroša Bonnota (*Soldat*). Nešto lošija bila je ovogodišnja selekcija eksperimentalnog filma. Među njima najzanimljiviji je bio film Ivana Faktora *Autoportret*.

Jurica Starešinić

Četrnaesta Požega

14. hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega, 26-27. svibnja 2006.

UDK: 791.065.079(497.5 Požega):791-22(100)"2006"(049.3)

Kritički osvrt na nagrađene i po autorovu mišljenju ponajbolje filmove prikazane u selekciji 14. hrvatske revije jednogminutnih filmova u Požegi.

Marcella Jelić

Azija u Julijskoj krajini

Festival dalekoistočnoga filma u Udinama, travanj 2006.

UDK: 791.065.079(450 Udine):791.221/228(5-11)"2006"

Kritički osvrt na festival dalekoistočnoga filma u Udinama, Italija, travanj 2006.

lessons by Francesco Navarini in Milan. After he had stopped working on the film in 1928, he seems to have worked in theatre and opera in the 1930s which is testified by a signed postcard from 1931 from the series dedicated to famous film and opera stars. The text gives the filmography of his roles reconstructed from secondary sources (catalogues and filmography).

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS

Sanja Kovačević

Mate Matišić: »The Tragedies Here Don't End with Catharsis but with a New Tragedy«

UDK: 791.632-051 Matišić, M. (047.53)

A comprehensive biographical and film interview with the Croatian scriptwriter and composer Mate Matišić in which a special attention is given to his most successful scripts, for the films *My Uncle's Legacy* (*Život sa stricem*, 1987) and *When the Dead Start Singing* (*Kad mrtvi zapjevaju*, 1998) by Krsto Papić and *Nice Dead Girls* (*Fine mrtve djevojke*, 2002) by Dalibor Matanić.

REVIEWS

Slected cinema and DVD premieres.

FESTIVALS

Goran Kovač

Woman's Tie

15th Days of Croatian Film, Zagreb, April 25-29, 2006

UDK: 791.065.079(497.5 Zagreb):791-22"2006"(049.3)

Days of Croatian Film have offered a series of very good films this year. Although in the competition program number of Croatian established authors presented their work, new names won recognition for the quality. Women authors especially distinguished themselves. The selection was somewhat better than the last year's, first of all because of the excellent intimate drama *Nije da znam nego je to tako* by Tanja Golić. The winner of the Jury Award *Što sa sobom preko dana*, by Ivona Juka and *Nemam ti šta reć ljepe*, by Goran Dević especially distinguished themselves in the unnecessarily overcrowded documentary films' selection. The animated selection was excellent in quality, first of all the films by Simon Bogojević Narath (*Levijatan*), Ana Hušman (*Plac*), Davor Medurečan and Marko Meštrović (*Silencium*), David Peroša Bonnot (*Soldier*). The selection of the experimental film was not so good this year; the most interesting film was *Autoportret* by Ivan Faktor.

Jurica Starešinić

14th Požega

14th Croatian One-Minute Film Festival, Požega, May 26-27, 2006

UDK: 791.065.079(497.5 Požega):791-22(100)"2006"(049.3)

A critical review of awarded and in author's opinion best films presented within the selection of the 14th Croatian one-minute films' showcase in Požega.

Marcella Jelić

Far East Film Festival, Udine, April, 2006

UDK: 791.065.079 (450 Udine): 791.221/228 (5-11)"2006"

A critical review of the Far East Film Festival in Udine, Italy, April, 2006.

RECENZIJJE KNJIGA

Tonči Valentić

Luchino Visconti — utopija mogućeg

Alexandar García Düttmann, 2006, *Visconti: uvidi u krvi i mesu*, preveo Dalibor Davidović, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture

UDK: 791.633-051 Visconti, L. (049.3)

Knjiga Alexandra Garcie Düttmanna *Visconti: uvidi u krvi i mesu* filozofska je studija o filmovima Luchina Viscontija u kojoj autor smatra da djela ovog talijanskog redatelja ne treba analizirati fokusirajući se isključivo na njihovu vizualno-estetsku odrednicu, već da je na njih moguće primijeniti kritičko-interpretativni kontekst baštinjen iz filozofije T. W. Adorna. Osnovna teza knjige jest da Viscontijevi filmovi pokazuju kako upravo ono moguće, a ne ono neposredno zbiljsko prijeći mjesto utopiji.

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Juraj Kukoč

Kronika

Pregled događaja u hrvatskoj kinematografiji od ožujka do svibnja 2006.

Bibliografije

Bibliografije filmskih knjiga, časopisa i kataloga objavljenih od ožujka do svibnja 2006.

Premинуli

Vlasta Dryák-Kankelj, Lidija Jojić, Turido Pauš

NEW BOOKS

Tonči Valentić

Luchino Visconti — Utopia of the Possible

(Alexandar García Düttmann, 2006, *Visconti: uvidi u krvi i mesu*, preveo Dalibor Davidović, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture)

UDK: 791.633-051 Visconti, L. (049.3)

The book by Alexander Garcia Düttmann, *Visconti: Insights in Flesh and Blood* is a philosophical study about Luchino Visconti's films in which the author thinks that the works of this Italian director should not be analyzed by focusing exclusively on their visual and aesthetic component but by applying critical and interpretative context inherited from the T. W. Adorno's philosophy. The basic book thesis is that Visconti's films show that precisely the possible and not the real state stands in the way of utopia.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč

Chronicle

Key film-related events in Croatia, March — May, 2006

Bibliographies

New film books and magazines, March — May, 2006

Deceased

Vlasta Dryak-Kankelj, Lidija Jojić, Turido Pauš

O suradnicima

Midhat Ajanović Ajan (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Umjetnički direktor Animafesta. 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 Götteborgu i animaciju u Eksjöu. Objavio je više romana. Göteborg.

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971), diplomirao anglistiku i hispanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje je 2002. magistrirao književno-teorijskom tezom. Asistent je na Odsjeku za komparativnu književnost, objavljuje književnoteoretske studije te filmske eseje i kritike. Suurednik je časopisa *15 dana*. Zagreb.

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.

Maša Grdešić (Zagreb, 1979), diplomirala kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Znanstvena je novakinja na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Zanimaju se teorijom pripovijedanja i kulturalnim studijima, osobito ženskim žanrovima. Objavljivala u *Književnoj smotri*, *Quorumu*, *15 dana*, *Književnoj republici*, *Trećoj*, *Libri liberi* i dr. Zagreb.

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.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu u Zagrebu. Suradivala kao novinarka u više novina i časopisa, među kojima i u *Hrvatskome filmskom ljetopisu*, često pišući o filmskim temama. 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.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976). Apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljivao u *Zarezu*, *Vjesniku* i na Hrvatskoj televiziji. Zagreb.

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.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU u Zagrebu. Scenaristica i koscenaristica TV serija *Naši i vaši* i *Zlatni vrč* (HTV). Radila kao asistentica redatelja, profesorica sociologije, te kao *head script-editor* serijala *Zabranjena ljubav* (FremantleMedia). Uz filmske studije, piše radiodrame i prevodi s engleskoga. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije* u LZ Miroslav Krleža; s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Suurednik časopisa *15 dana*. Glavni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filozofiju (1998). Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine (*Kinoteka*, *Kontura*, *Arkzin*, *Zarez*, *Zapis*). Objavio knjigu *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. 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. Objavljivao u *Vijencu*, *Zarezu*, *Večernjem listu* i dr.; filmski suradnik Prvog programa Hrvatskog radija. 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-u. Zagreb.

Joško Marušić (Split, 1952). Diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Autor animiranih filmova od 1978. Bavi se i karikaturom i filmskom esejistikom. Osnivač Odsjeka za animirani film zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti gdje je docent. Zagreb.

Enes Midžić (Zagreb, 1946), akademski snimatelj i redoviti profesor na ADU u Zagrebu. Dobitnik je više nagrada za svoj snimateljski rad, među kojima i Nagrade Vladimir Nazor (1997). Objavio je knjige *O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere* (2004) i *Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla* (2006). 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.

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.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*, *Globusu*, *Total filmu*. 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 *Nacionala*. Filmski suradnik LZ Miroslava Krleža i Stranog programa HTV-a; urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (A-K). Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*); suautor monografije *Ante Babaja* (2002). Dobitnik godišnje nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (2004). 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.

Mima Simić, književnica, filmska i kulturalna analitičarka, prevoditeljica. Magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Filmske analize objavljuje u *Feral Tribuneu, Zarezu, Aktu, Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Starešinić (Karlovac, 1979), apsolvant Geodetskog fakulteta. Objavljivao u *Zarezu, Libri liberi* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih »haiku« filmova. Mahično.

Irena Škorić (Zagreb, 1981), studentica filmske i TV režije na ADU, apsolvantica engleskog i latinskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica *Hollywooda* i autorica dvadesetak kratkih filmova. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. 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, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003) i *Film: zabava, žanr i stil* (2005). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirao sociologiju i antropologiju na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Suradnik na *Filmskom leksikonu* LZ Miroslav Krleža. Filmske tekstove objavljuje u *Vijencu* i *Playboyu*. Zagreb.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsjeku kulturalnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavljivala u međunarodnim zbornicima, časopisima *European Journal of Semiotic Studies, Parallax, Brief: ASCA Yearbook, New Review of Film and Television Studies, Hrvatski filmski ljetopis* i *Kolo* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila knjigu *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001). Zagreb.

Joško Žanić (Zagreb 1980), diplomirao filozofiju i opću lingvistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2005). Objavljivao u *Filozofskim istraživanjima* i *Zarezu*. Zagreb.

