

Hrvatski filmski

50 kn 12 €

LJETOPIS

Zagreb 48/2006

**Bezinoić
Gilić
Grozđanić
Heidl
Kalafatović
Kosanović
Košutić
Kovač
Kragić
Krelja
Krivak
Kukoč
Kurelec
Marić
Marković
Midžić
Nenadić
Njegić
Picula
Popović
Radić
Rubeša
Simić
Turković
Vidačković
Žanić**

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 12. (2006.) br. 48

str.1-204

ISSN 1330-7665

ET REDATELJA: PETAR KRELJA
PORTRET REDATELJA: PETAR KRELJA
PETAR KRELJA

Sadržaj / Contents

PORTRET REDATELJA: PETAR KRELJA

Diana Nenadić i Hrvoje Turković: POTROŠENE TEME? KAKO MOŽEŠ POTROŠITI ŽIVOT!? (Biofilmografski razgovor s Petrom Kreljom, Varaždinske Toplice, 27-28. kolovoza 2006) **3**

Nikica Gilić: ILUZIJA STVARNOSTI — GODIŠNJA DOBA PETRA KRELJE KAO GRANIČNI FILM **48**

Diana Nenadić: DOKUMENTARIZAM KAO ETIČKI IZBOR (O DOKUMENTARNIM FILMOVIMA PETRA KRELJE) **56**

Bogdan Kalafatović: NA PRIMJERU MOG ŽIVOTA **65**

Juraj Kukoč: FILMOGRAFIJA PETRA KRELJE **67**

BIBLIOGRAFIJA PETRA KRELJE **75**

OGLEDI I OSVRTI

Bruno Kragić: JUČER, JUČER... (NOSTALGIJA I MELANKOLIJA LUCHINA VISCONTIJA) (Uz Ciklus Luchina Viscontija, Filmski programi, 26. listopada — 6. studenog 2006) **78**

Krešimir Košutić: INDIJA, TO JE ZEMLJA DALEKA (Uz Ciklus indijskog filma II, Filmski programi, 9-14. listopada 2006) **82**

Marijan Krivak: KEN LOACH ILI FILM ZA DRUKČIJI SVIJET **86**

Dejan D. Marković: GLASOVI S MARGINE — USPON I PAD AMERIČKOG NEZAVISNOG FILMA **92**

Mima Simić: MIRIS ZBILJSKOG (Uz film *Parfem* — *povijest jednog ubojice*) **100**

Joško Žanić: PAINT IT BLACK (Uz dvije ekranizacije romana Jamesa Ellroya) **104**

Igor Bezinović: NELAGODA I ZNATIŽELJA — KOGNITIVISTIČKI PRISTUP FILMU *SKRIVENO* MICHAELA HANEKEA **108**

FESTIVALI

Goran Kovač: ZA SVAKOGA PONEŠTO (Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, igrani filmovi) **113**

Josip Grozdanić: D ZA DOKUMENTARCE (Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, dokumentarni filmovi) **117**

Diana Nenadić: OD »PRVE« DO POSTAVANGARDE (2. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa — 25 fps, Zagreb, 20-24. rujna 2006) **122**

Dejan Kosanović: 25 GODINA DRUŽENJA SA STARIM FILMOVIMA (Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone — Sacile, 7-14. listopada 2006) **127**

REPERTOAR

Kinoizbor **131**

Izbor DVD-a **171**

REAGIRANJA

Zlatko Vidačković: BOBO JELČIĆ SAM JE POVUKAO FILM IZ PULE (Povodom teksta Gorana Kovača o filmu *Ono sve što znaš o meni*) **183**

Enes Midžić: O ŠIBENSKOJ LUCI, RATNOM PLIJENU U LIMENKAMA I UNIŠTAVANJU HRVATSKE FILMSKE GRAĐE (Povodom reagiranja Dejana Kosanovića *Filmska limenka nije sasvim prazna*) **184**

LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **191**

Duško Popović: BIBLIOGRAFIJE **194**

PREMINULI (Mario Salletto) **196**

SAŽECI 197

O SURADNICIMA 202

DIRECTOR'S PORTRAIT: PETAR KRELJA

Diana Nenadić and Hrvoje Turković: WORN-OUT SUBJECTS? HOW CAN YOU EXHAUST THE LIFE? (Bio-Filmographical Conversation with Petar Krelja, Varaždinske Toplice, 27-28 August 2006) **3**

Nikica Gilić: ILLUSION OF REALITY — THE SEASONS (GODIŠNJA DOBA) BY PETAR KRELJA AS A BORDER FILM **48**

Diana Nenadić: DOCUMENTARISM AS ETHICAL CHOICE (ON DOCUMENTARY FILMS BY PETAR KRELJA) **56**

Bogdan Kalafatović: MY LIFE AS AN EXAMPLE **65**

Juraj Kukoč: PETAR KRELJA FILMOGRAPHY **67**

BIBLIOGRAPHY OF PETAR KRELJA **75**

ESSAYS

Bruno Kragić: YESTERDAY, YESTERDAY... (LUCHINO VISCONTI'S NOSTALGIA AND MELANCHOLY) (Program of Films by Luchino Visconti II, Film Programmes, 26 October — 6 November 2006) **78**

Krešimir Košutić: INDIA, A FARAWAY COUNTRY (Program of Indian Films II, Film Programmes, 9-14 October 2006) **82**

Marijan Krivak: KEN LOACH OR FILM FOR DIFFERENT WORLD **86**

Dejan D. Marković: VOICES FROM THE MARGIN — RISE AND FALL OF THE AMERICAN INDEPENDENT FILM **92**

Mima Simić: THE SMELL OF REALITY (The Perfume — The Story of a Murderer) **100**

Joško Žanić: PAINT IT BLACK (On Two Film Versions of James Ellroy's Novels) **104**

Igor Bezinović: UNEASE AND CURIOSITY — COGNITIVE APPROACH TO THE FILM *CACHÉ* BY MICHAEL HANEKE **108**

FESTIVALS

Goran Kovač: SOMETHING FOR EVERYONE (Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, feature films) **113**

Josip Grozdanić: D FOR DOCUMENTARIES (Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, documentary films) **117**

Diana Nenadić: FROM »FIRST« TO THE POST-AVANT-GARDE (25fps, 2nd International Festival of Experimental Film and Video, Zagreb, 20-24 September, 2006) **122**

Dejan Kosanović: 25 YEARS OF FRIENDSHIP WITH OLD FILMS (Le Giornate del Cinema Muto / 25th Pordenone Silent Film Festival, Pordenone — Sacile, 7-14 October 2006) **127**

REVIEWS

CINEMAS **131**

DVDs **171**

REACTIONS

Zlatko Vidačković: BOBO JELČIĆ WITHDREW HIS FILM BY HIMSELF (In Response to Goran Kovač's Review of *Ono sve što znaš o meni*) **183**

Enes Midžić: ON THE PORT OF ŠIBENIK, WAR TROPHY IN FILM CANS, AND DESTROYING OF CROATIAN FILM STOCK (In Response to Dejan Kosanović's Reaction *Film Can Is Not Completely Empty*) **184**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **191**

Duško Popović: BIBLIOGRAPHIES **194**

DECEASED (Mario Salletto) **196**

SUMMARIES 197

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 202

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 12. (2006), br. 48

Zagreb, prosinac 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)

Dizajn:

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 broja 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

bruno.kragic@lzmh.hr

tomsakic@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: Sa snimanja filma *Stela* Petra Krelje

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 12 (2006), No 48

Zagreb, December 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

bruno.kragic@lzmh.hr

tomsakic@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: Shooting of *Stela* by Petar Krelja

D i a n a N e n a d i ć i H r v o j e T u r k o v i ć

Potrošene teme? Kako možeš potrošiti život!? — biofilmografski razgovor s Petrom Kreljom

(Varaždinske Toplice, 27-28. kolovoza 2006)



Petar Krelja (foto: Kruno Heidler)

Obiteljsko okruženje — film u djetinjstvu

Hrvoje Turković (T.): *Reci nam nešto o svojoj obitelji i kako ste se selili i skrasili u Puli?*

Petar Krelja (K.): Moj otac Davor bio je u mladosti vrlo temperamentan Dalmoš, možda najtemperamentniji u srednjoj Dalmaciji, i to je ostala trajna osobitost njegova ponašanja, koja je bitno utjecala na život naše četveročlane obitelji. Sam je potekao iz bogate građanske familije, koja je uvijek morala imati barem jednog svećenika. Rano je ostao bez oca (moga djeda Josipa), pa su brojni stričevi, određivši da se upravo on ima zarediti, nedvosmisleno upozorili malog Davora da će ga razbaštiniti ako ne udovolji njihovu zahtjevu. No, on je izdržao tek dvije godine u splitskom sjemeništu, odlučivši se, uz suglasnost majke Marije, da odustane od svećeničkog zvanja. Htio je studirati glazbu, pa je dospio u da-

leki Vršac, u Srbiju, gdje se, u sklopu srednje vojne muzičke škole, moglo besplatno školovati. Budući darovit, brzo je dospio u kraljevski simfonijski orkestar, gdje ga je bio čuo Lovro Matačić i pohvalio njegovu svirku na rogu i timpanima. Poslije ga je, stjecajem životnih okolnosti, dopao udaljeni Štip, u istočnoj Makedoniji. Tamo je pala romantika s devetnaestogodišnjom Pavlinom, a iz braka Makedonke i Hrvata rodila su se dva sina, Branko i Petar. Jasno, s obzirom na njegov temperament, teško se mirio da zauvijek ostane na jednom mjestu, pa smo, kada sam navršio pet godina, otišli u Hrvatsku, u vrijeme endehazije. U Sisak...

T.: *Oko koje godine...?*

K.: Četrdesetih... U Sisku se također bavio glazbom, a s vremenom je, nadoškolavajući se, stekao status profesora glazbe. To je razdoblje bilo više nego teško, rubno, trebalo je ne-



Petar Krelja i Hrvoje Turković (foto: Kruno Heidler)

kako preživjeti s takvim brakom, a da stvar bude još gora, oca su bili deportirali na devetomjesečni prisilni rad u Njemačku; no, ne sjećam se da su roditelji u svojim razgovorima spomenuli neka šikaniranja ili slično, susjedi su nam, pamtim, bili više nego dobri... Po povratku svirao je u domobranskoj limenoj glazbi, premda je, ako je to uopće važno, povremeno konspirirao s partizanima. Poslije, kada je završio rat, ponovno smo se vratili u Štip. Tamo sam završio četiri razreda osnovne škole i tamo počinju moje spoznaje da postoji nešto što se zove film.

T.: *Kako?*

K.: Najprije su me bili zanimali sovjetski filmovi. Gledali smo ih s užitkom, ali je udar stigao s iznenadnom pojavom američkoga filma. Hollywood je zaludio cijeli grad, opsesivno se čekao svaki film, mnogi su se obavezno gledali onoliko puta koliko je bilo projekcija tog filma u gradu.

Diana Nenadić (N.): *Kako su se često prikazivali ti filmovi?*

K.: Svakodnevno po tri projekcije. Dvorane su bile uvijek pretrpane. Da bi se dobila karta, ponekad je trebalo stajati u repu i po četiri sata unaprijed. Štipu se osobito svidio Tarzan, zaludio je sve živo. Jasno, klinci su ga oponašali, gradom su se danonoćno razlijevali karakteristični prašumski urlici... Izborio sam si mjesto među odabranima koji su ga najbolje oponašali... Nije mi uopće bilo teško da, kada završi jedna predstava, odmah stanem u red za sljedeću!

N.: *Sam ili u društvu?*

K.: S društvom iz ulice. No, zbog tako čestih boravaka u kinu, ujak iz Skopja bio je moje roditelje upozorio da bi mi mogla stradati pluća u zatvorenom prostoru s toliko ljudi — zbog nedostatka kisika. Znajući koliko me film zaokuplja, roditelji su prečuli ujakova upozorenja. U gradu je došlo do novoga vala oduševljenja kada se pojavio čudesni američki film u boji *Bal na vodi*, koji je zaživio preko svake mjere i koji će zadobiti trajni kultni status. Sve nam je u tom filmu bilo zanimljivo, a ponajviše glavna interpretatorica, čarobna Esther Williams, koja je vitkim tijelom u osvjetljenu bazenu izvodila svakojačke plivačke bravure. Taj je film izrastao u kolektivnu opsesiju grada, a posebno dječurlije koja je, pod

dojmom trube vještoga Harryja Jamesa i njegove *Hora staccata*, ludovala za njegovim instrumentom. Još se danas sjećam kako smo do najsitnijih pojedinosti prepričavali što smo u filmu sve, za brojnih gledanja, uočili; neki su klinci čak tvrdili da u jednom trenutku glavna junakinja pipa partnera na nezgodnom mjestu, pa je onda trebalo ponovno pozorno odgledati film...

T.: *Kako si to podnio financijski? Ipak je to bilo oskudno poratno vrijeme...*

K.: Bili smo odlično razradili strategiju besplatnih upada. U to su doba osobito bila poželjna ljetna kina na otvorenom, koja su redovito bila znatno propusnija od zatvorenih zimskih. Koliko su se god redari trudili da nas onemoguće, mi bismo svejedno, prije ili poslije, osvanuli gusto posjednuti ispred platna. Predstave su se gledale u duhu neke kolektivne općinjenosti. Jasno, kako je to bilo doba gledalačke naive, ljudi su glasno reagirali na dramatična događanja na platnu. Upozoravali bi junaka: Pazi!... Otraga ti je!... Nemoj to dirati!... Bio je to spektakl nalik zajedničkom snu koji je, uz zvučnu vrpcu s ekrana, imao i burne popratne efekte koji su stizali iz gledališta.

N.: *A roditelji su dopuštali te česte odlaske u kino? Jesu li oni voljeli film?*

K.: Bio sam jako živahan klinac, silno naklonjen pustolovinama. Živopisni prostor rijeke Bregalnice (gdje se odigrala povijesna bitka između Bugara i Srba) omogućavala nam je da i mi vodimo neke svoje dječake bitke, koje su doista i bjesnile između suprotstavljenih ulica, a ja sam si bio umislio da sam predvodnik opasnije. Koliko se god otac trudio da me nadzire, uvijek sam mu uspijevaio izmaknuti... Ipak, film je bio i ostao središnja preokupacija toga doba. Meni se bio tako duboko uvukao pod kožu da sam u postelji, prije spavanja, vrtio po glavi dojmljivije scene iz viđenih filmova. Koliko je ta zaludenost magičnom novotarjom tada bila velika, posebno svjedoči pojedinost vezana za mojega domišljata ujaka, koji je od mene stariji samo dvije godine: taj je, napravivši u čvrstoj kartonskoj kutiji dvije rupe, jednu sprijeda, drugu straga, zapravo bio načinio prvi kućni kinoprojektor; iza »projektor« postavio je nadasve složen sustav za napajanje električnom energijom, a na prednji otvor redao je stakalca na kojima su bile bojom oslikane nespretne figurice mačaka, pasa, konja, ptica... Urotnički bismo se zavukli ispod zamračena kreveta, gdje je bio smješten »projektor«, grozničavo uživajući u mirakulu na stijeni zida... Da, i roditelji su rado išli u kino, premda je mati davala prednost lijepoj literaturi.

T.: *Jesi li ti tada čitao?*

K.: Sa sedam-osam godina, koliko sam tada imao, čitanje me nije baš previše privlačilo. Ipak, urezala mi se u pamćenje priča koja se na makedonskom zove *Crnata kokoška i podzemnite žitelji* (*Crna kokoš i podzemni stanovnici*). Ta me se priča prikazom dvaju svjetova, a osobito onoga zagonetna podzemnog, strašno dojmila. Bila je tako duboko ušla u mene da sam se neko vrijeme bojao da se ne otvori pod i da me ne napadne strašna crna kokoš... Presudno važna bila mi je baka Donka, njezino pripovijedanje. Spavali smo skupa u

maloj sobi i ona bi mi, nakon što bismo ugasili svjetlo, kazivala brojne zanimljive priče. Te su me priče uvodile u san...

N.: Otac vas nije tjerao da se bavite glazbom?

K.: Brat je pohađao srednju muzičku, a ja sam, dakako, maštao o trubi i nešto već pokušavao...

N.: Kako se dogodilo da ste se preselili u Stari Grad na Hvaru?

K.: Zapravo, otac je trebao preuzeti gradsku glazbu u Splitu. Da ju je uspio i doista preuzeti, moj bi život izgledao drukčije. Bilo je to doba kada nije bilo stanova i rekli su mu da se mora strpjeti. Posrećilo se da je Stari Grad tada tražio dirigenta koji bi bio vičan utemeljiti limenu gradsku glazbu, pa smo se odlučili čekati splitski stan na obližnjem otoku. Tada mi ime Hvar nije ništa govorilo. U tom smo bajkovitom prekrasnom mjestu ostali pune tri godine, od 1950. do 1953. godine.

N.: Je li tamo postojalo kino?

K.: Prva moja spoznaja bila je da tamo zapravo nema kina. To me užasnulo. Oko kuće u kojoj smo bili odsjeli nalazila se dražesna lučica s mulom i stari gotički mlin obrastao bršljanom; kroz borovu se šumicu stazicom posutom crvenom zemljom i borovim iglicama išlo do lanterne, odakle je pucao prelijep vidik na hvarsku valu — čista bajka. Ali što je sve to vrijedilo kada u gradu nije bilo kina! Stvar sam donekle pokušavao kompenzirati starim trikom: prije spavanja vrtio sam u glavi filmove koji mi još nisu bili izbljedjeli. Pa ipak, jednoga se dana, iz čista mira, dogodilo kino! U grad je stigla putujuća šesnaestica. Kraj Hektorovićeve Tvrdilja nalazila se je zgrada u kojoj su se — u praznoj velikoj dvorani s drvenim klupama — vrtjeli filmovi. Tamo sam pak bio stalno na mukama što da gledam: film na ekranu ili projektor koji je bio među nama i koji je izlagao pogledu ono što me oduvijek silno zanimalo — unutrašnjost svojega mehaničkog ustroja. Nisam nikako mogao dokučiti kako se ona vrtnja kotačića, skakutanje vrpce i raspršivanje svjetla pretvara u brbljave slike na ekranu. I tako se, u znatno smanjenom opsegu, gledanje filmova ipak nastavilo.

T.: Kako si često odlazio u kino?

K.: Jedanput tjedno.

T.: A odakle je dolazio?

K.: Vjerojatno iz Splita. Ma što se prikazivalo, uvijek sam, jasno, čučao u prvoj klupici. Ali, nekako su nestali filmovi koje sam volio. Na primjer, *Mildred Pierce* nije baš bio primjeren mojem uzrastu, ali svedjedno sam ga gledao. No, moram reći da je život u Starome Gradu bio toliko zanimljiv da je bol zbog nepostojanja kina malo-pomalo kopnila.

T.: U Štipu si bio sa svojom »bandom«, a ovdje?

K.: U »paizu« očarale su me djevojčice! Tu je vladala visoka građanska disciplina, ili malograđanska — odijevanje, rihtanje itd. — a onda se i ritualno šetalo rivom... Te su djevojčice, činilo mi se, bile sve jedna ljepša od druge. Diskretno su se uspostavljale međusobne simpatije. Ali, pokazalo se da ima i drugih zanimljivosti u gradu. Na primjer, takozvane

bule, poštanske marke. Marke svih mogućih boja i oblika: okrugle, trokutaste, kvadrataste... iz latinameričkih zemalja. Osim što su bile vizualno privlačne, imale su i neke zagonetne, nama nepoznate, mirise dalekih kontinenata. I onda smo razvili strašnu trgovinu kod nekog zagonetnog tipa. Dok nam je nudio zbirke atraktivnih maraka izloženih snažnom mlazu svjetla, njegovo bi lice uvijek ostajalo u tami, nevidljivo. A zatim smo ih međusobno mijenjali, cjenkali se. Neko vrijeme zaludivale su nas i čokoladice u kojima su bile pohranjene sličice ondašnjih nogometnih asova.

N.: Je li Stari Grad imao knjižnicu?

K.: Imao je. No, imao je i nešto drugo. Stripove koji su stizali iz Zagreba i Beograda — *Plavi vjesnik*, *Politikin zabavnik*... Brod kojim su stizali jednom tjedno nestrpljivo se čekao — s njim je dolazio i veličanstveni Princ Valiant, pa moj Tarzan i toliki drugi! Znao sam stajati na mulu čekajući da se na obzoru pojavi vapor Perast sa svojim dragocjenim teretom, a prvo bih osjetio daleki reski miris ugljena po čemu sam znao da napokon stiže. Tako da su stripovi bolje kotirali nego čitanje knjiga. Dosta sam dugo sabotirao čitanje. »Umba lamba tuk maori otkuda se ovaj stvori« — i danas me poneka replika iz popularna stripa zna podsjetiti na starogrojske dane...

T.: Stripove si čitao u knjižnici?

K.: Kupovao sam ih.

T.: Davali su ti džeparac?

K.: Davali su mi za te stvari. Doduše, moja se nezainteresiranost za čitanje u jednome trenutku ipak prekinula; bio sam iz čista mira, i ničim izazvan, dograbio knjigu izazovna naslova — *Germinal* i, odjednom, nema ničega drugog nego ja koji u jedanaestoj godini ne ispuštam tu zaguljenu knjižurinu iz ruku. Tamo kod lantere, smjestim se u škrapicu i čitam, čitam...

T.: A kako je bilo sa školom? Kakav je bio tvoj odnos prema školi, ili je ona potpuno izvan dosega tvojih sjećanja?

K.: U istoj školi, u Starom Gradu, moj je otac bio profesor glazbe. Tako da sam morao i kod njega ići na predavanja. On bi nešto otfućkao ili otpjevušio, a ja bih to morao notno zabilježiti na ploči.



Vesna Švec u *Običnoj priči* I. Opsiegera

T.: *Kako ti je išlo?*

K.: Pa, išlo je. Bio sam muzikalan, glad za glazbom bila je ve-
lika, a neko sam se vrijeme čak zanosio zamisli da bih jedno-
ga dana mogao biti virtuoz na trubi. Otac me podučavao
osnovama glazbe na harmoniju koji smo bili zatekli u kući
naše drage i slikovite šjora Mande. Uzgred budi rečeno kuća
je nekoć pripadala obitelji Plančić, a njezin najslavniji član,
slikar Juraj Plančić, živio je u sobi u koju se i moja obitelj bila
smjestila.

N.: *Kako ste provodili dokolicu?*

K.: Dokolicu? Nije bilo dokolice. Postojalo je bogatstvo sa-
držaja. Čak i kada bih na večer ostajao sam sa gazdaricom.
Tada su znale puhati one opake bure, valovi bi se ispod pro-
zora dizali i tutnjali udarajući u obalu poput topovskih sal-
vi. Ja bih se zabavljao improvizirajući na harmoniju, a šjora
Mande učila bi me moliti. *Oče naš, Zdravo Marijo* i te stva-
ri. Tako da se ta moja svirka miješala s udarcima valova i mr-
mljanjem starice koja je molila.

T.: *A gdje je bila mama?*

K.: Mama se liječila u Splitu, imala je zdravstvenih poteško-
ća. Bio sam jako vezan uz nju. Bila je anđeosko biće, naš od-
nos bio je gotovo savršen. Nikada glasa nije podigla na
mene, nije trebala prijetiti, mi smo se bez riječi razumjeli.
Njezina mi je odsutnost pričinjala veliku bol. Imala je crve-
ni kaputić i onda bih ja, kada bih napokon dočekao da se
starina Perast pojavi, gledao gdje je taj crveni kaputić, ima li
ga ili nema.

N.: *A gdje je bio brat?*

K.: Brat je bio na školovanju u Splitu, tako da smo uglavnom
otac i ja bili sami i praznili demižonke. I ja sam pio bevan-
du, jer kišnica koja se u to doba tamo sakupljala s oluka i
pila i nije baš bila dobra za piće. Osim toga, rekli su mi da,
ako pojedеш tanjur srdela i popiješ vodu, odmah umreš. A ja
sam to ozbiljno shvatio. Ribari su u podrum naše kuće do-
nosili netom ulovljenu svježu ribu, srdele, palamide..., spre-
mali je u salamuru, skladištili, a, bogme, uvijek nešto bacili i
na naše gradele. Budući da smo mi bili furešti, došljaci, mje-
štani su nam počeli, kao da je moj otac guverner na nekom



Sa snimanja filma *Ponude pod broj*

egzotičnom otoku, donositi grožde, bademe, rogače, masli-
ne... Svako toliko netko bi zakucao na naša vrata s boršom
ukusnih darova. Jedino sam s maslinama imao mali prolazni
nesporazum: misleći da su šljive, bio sam u jednu slasno za-
grizao i odmah je s nelagodom ispljunuo!

Pulsko razdoblje — film, književnost

T.: *Zašto ste prešli u Pulu?*

K.: Brat je vidio oglas u novinama u kojem Pula traži diri-
genta gradske glazbe. A kako moj otac više nije imao strplje-
nja čekati Split, odmah je spakirao stvari i ja sam, s golemim
žaljenjem, morao napustiti mjesto koje sam bio zavolio.
Kada smo stigli u Pulu, bilo je neko teško južno vrijeme, su-
morno preko svake mjere, a onda šok nad šokovima — pet
kina! Tek sam nekoliko dana poslije shvatio čarobnu činjeni-
cu da gotovo svaki dan mogu ići u kino. I išao sam ne mo-
gavši se dugo načuditi da je tako nešto moguće. Iste godine
proradit će i ono šesto — u Areni. Usporedno s brojnim ki-
nima u moj je život stupila još jedna dugo odgađana velika
novost. Brat čita do iznemoglosti, majka neprekidno, samo
sam ja fakinaža. I onda mi on ponudi: čuj, veli, dobit ćeš od
mene jedan dinar ako za petnaest dana pročitaš *Crveno i*
crno Stendhala. Ja prihvatim okladu, navalim na čitanje i do-
krajčim knjigu za nekoliko dana. Dinar od brata nikada ni-
sam dobio, ali više nisam mogao prestati čitati. Gutao sam
knjige i hvatao sve kinopredstave u gradu.

T.: *I dalje svakodnevno?*

K.: Ako su mi mogli platiti, svakodnevno. Stanovali smo
jako blizu kina Beograd, pa bih ja, nekoliko minuta prije po-
četka projekcije, navukao hlače i zum — u kino! A to je ro-
ditelje jako zabavljalo. Zapravo, sve je bilo nadohvat ruke,
sva su kina bila u središtu grada, osim kina Istra pored Are-
ne — udaljena čak pet minuta hoda! Ne mogu odrediti toč-
no, možda s trinaest — četrnaest godina, postavio sam si pi-
tanje koje sam u mislima pokušavao riješiti. Bio sam duboko
uvjeren da je svaki film napravljen od jednog komada. Uz-
meš kameru i odmah snimiš sve. Ali neprestance me mučilo
ono kako: kako ti glumci, kako kuće i prostori razbacani na
sve strane, kako ovo, kako ono... Kako sve to, u trajanju od
stotinjak minuta, odjednom povezati, snimiti. Dakle, uspo-
redno s nepomučenom uživanjem gledanja uvijek novih i
novih filmova, pitanje o metodi nametnulo mi se posve
spontano, ali ništa nije slutilo da bi to možda moglo biti ne-
što čime bih se i ja bavio. U to smo vrijeme imali veliku sre-
ću da je u gradu postojala osoba, profesorica hrvatskog Lju-
bica Ivezić-Filipiće, koja nam je predavala u gimnaziji i koja
je bila utemeljila autonomni literarni klub Istarski borac.
Slučaj je također htio da se našlo podosta literarno darovitih
mladih ljudi, koji su jedva dočekali da mogu predložiti prve
pjesničke ili novelističke radove. Imali smo jednom tjedno
sastanke gdje su se čitali i analizirali ti radovi, a bio se uho-
dao i običaj da nastupamo na književnim večerima u Puli, ali
i da gostujemo u gradićima diljem Istre. Među intelektualno
svježim i darovitim pojedincima posebno su se isticali Albi-
no Crnobori, koji je pisao iznimno darovite novelete u istar-
skom idiomu i svojevrsni guru grupe Miroslav Bertoša, koji
je, uz prozne sastavke, počeo pisati i oglede.

N.: *Koje su to teme bile, koja vrsta tekstova?*

K.: Pisali smo u prvom redu novele. Ja sam preferirao humoreske s dijalozima. Mnogo je tih priča objavljeno u našem glasilu *Istarski borac*, koji je izlazio dosta redovito. Ali, kako smo brzo sazrijevali, profesorica je uvidjela da će biti još bolje ako uređivanje lista prepusti nama. I tako, Crnobori i ja počeli smo ga zdušno voditi, bio je zaista dobar, počeo je ozbiljno konkurirati tada silno popularnu *Poletu*, a *Polet* je pak počeo preuzimati znatan broj naših članaka i tako smo mi, ne šaljući sami svoje radove, bili počašćeni da ih čitamo i u tom zagrebačkom listu.

T.: *Koje je to godine otprilike bilo?*

K.: 1956, 1957. Tada sam se odvažio u našem *Istarskom borcu* objaviti svoju prvu filmsku recenziju.

Rane filmske kritike

N.: *Kada ste počeli posjećivati pulska kina jeste li imali društvo s kojim ste poslije mogli razgovarati o viđenim filmovima?*

K.: Išli smo uvijek kao klapa. Među nama trojicom četvoricom bila je i jedna djevojka — Marjuča. Temperamentno smo raspravljali o svakom odgledanom filmu. Onda sam se ja malo izdvojio u tom smislu da sam počeo pisati o filmu, dok oni nisu.

N.: *I kako su izgledale te prve recenzije, kako su ih prihvatili vaši prijatelji?*

K.: Nije bilo nekih posebnih reakcija. Prva je bila recenzija filma *Mr. Roberts* Johna Forda i Melvina LeRoya. Tiskao sam poslije i tekstove o Fellinijevoj *Ulici* i Resnaisovu dokumentarcu *Noć i magla*. U to sam doba pratio beogradski tisak, gdje se mnogo pisalo o filmu, više nego kompetentno. Počeo sam redovito odlaziti u gradsku knjižnicu, kamo su redovito stizali svi ti časopisi i novine. A stizalo je zapravo sa svih strana, sve relevantno, tako da sam gutao od korica do korica zagrebačke *Krugove*, posebno *Slamniga*, *Šoljana*, *Novaka*, *Kuzmanovića* itd.; s druge strane, prelistavao sam i beogradske *Izraz* i *Delo*, a ponajviše onaj njihov kulturni tjednik *Film danas*. Sve mi je to bilo dostupno i sve je bitno utjecalo na mene. Dojmile su me se bile neke Belanove filmske kritike. Film je, pokraj svega, bio i spas u gradu s otprilike četrdesetak tisuća mornara (koji su nas trebali čuvati od iznenadne vojne agresije sa Zapada). Kada to izađe van, na Giardine, zabijele se kapice, a sve se žene posakrivaju, osim profesionalke... Bilo je teških zimskih trenutaka kada nalegne južina itd. I onda odeš u kino i sad si u izdvojenom blaženom svijetu, daleko od mornarskih kapica i tjeskobna zimskog ugođaja. I konačno, pojavljuje se ta Arena s domaćim filmovima.

T.: *Kada je krenuo pulski festival, jesi li gledao sve filmove?*

K.: Odmah sam počeo gledati sve.

T.: *Znači, ti si najstarija publika pulskoga festivala?*

K.: Preskočio sam festival samo jednom, kada sam bio u vojsci. Inače sam gledao sve, od prvog do posljednjega.

T.: *Ti si i najstariji kritičar na pulskom festivalu.*



Sa snimanja filma *Kovačica*

K.: Svakako. Zlatko Vidačković zabilježio je da sam i kritičar s najduljim kritičarskim stažom u hrvatskome filmu, pedeset godina od prve objavljene kritike. Vjerovali ili ne, pred vama sjedi takav čovjek.

N.: *Jeste li pisali o domaćim filmovima koji su se prikazivali u Areni?*

K.: Čini mi se da nisam. Bertoša je nešto objavio o jednom slovenskom eksperimentalnom filmu koji je bio uzbudio duhove na cijelom YU-prostoru.

N.: *Jeste li kao maturant već razmišljali da biste se možda bavili filmom, na bilo koji način?*

K.: Prije nego što odgovorim na pitanje, pada mi na pamet da sam se u jednom trenutku razočarao u film. Nije to bilo tek tako. Doživio sam neugodno prizemljenje, a prizemljila me knjiga koja mi je slučajno dopala ruku: *Filmska kultura* Béle Balázsa. Uzeo sam je iz napuštene biblioteke nekog socijalističkog saveza ili sl. u našem klubu; svatko bi uzeo nešto, već prema naklonosti, a ja sam, dugo se kolebajući, naposljetku primio u ruke baš tu. I onda sam u toj knjizi odmah napiknuo montažu. Odjednom sam shvatio da film nije od jednog komada, nego da ga čini više komadića. Istog sam trena odjurio u kino. Sjednem i počnem gledati. I stvarno vidim: cap, cap, cap, cap... I odjednom uzbudjenje, bura, stalno trčim u kino i brojim kadrove kao lud, ali nikako da zadržim kontinuitet, jer ako je film zanimljiv, zaboravim brojati, pa se ljutim i počinjem ispočetka. I onda se javilo to razočaranje: pa znači, tako se to radi, pa oni mene sve vrijeme varaju, pa to je tvorevina, to su glumci, šminkaju se, na desetine puta ponavljaju scene. I sada nije više bilo ono o čemu sam ja kao klinac razmišljao: nije to sada neki ultraživot, savršen, veći od mene, nego ispada da je manji od mene, skrpan. Počeo sam gundati: što ti tu meni nešto plačljivo, kada ja znam da je sve to napravljeno. E, ali dolazi nova faza, kada počinješ uživati u tome kako je nešto napravljeno.

N.: *Jeste li bili svjesni montaže prije no što ste počeli pisati ili poslije?*

K.: Svakako prije, ali nakon prvoga očaravanja, brojanje kadrova me pustilo. Doduše, kada sam u dvorani JNA išao gledati *Oklopnjaču Potemkin*, već sam znao da me tamo čeka paralelna montaža s odeskih stuba, metaforički ustroj scena



Sa snimanja filma *Recital*

i slično. Gledao sam doslovce razrogačenih očiju da mi stvari o kojima sam čitao ne bi promaknule. Kada sam pak sjeo u dvoranu s namjerom da o nekom repertoarnom filmu napišem recenziju, više nego postupci zaokupljala me cjelina filma, posebno da li je njegova narativna strana dovoljno dojmljiva.

T.: *A poslije, kada si počeo otkrivati postupke, je li to imalo veze s tvojim pisanjem, je li utjecalo na tvoje pisanje u Puli?*

K.: Na samo pulsko pisanje još ne. Mislim da nema tih tragova. Osim, možda, u tekstu o Resnaisovu dokumentarcu. Zapravo, samo bih prezentirao o čemu film govori i u naznakama da li je i po čemu je umjetnički dojmljiv. Nedavno mi je došla u ruke jedna takva kritičica, koju sam pročitao s golemom radoznalošću i — strepnjom. No, napisana je dosta čisto, možda malo naивно, ali ipak je bila dobro strukturirana. Iznenadio sam se da sam već u prvom pokušaju postavio osnovne stvari. S druge strane, već tada me zaokupljalo kako drugi pišu kritike, općenito stvari osobnoga stila. Tko ga ima, a tko ne. Imam li ga ja. Osobito sam se divio ljudima koji su znali mudro, ali i okretno pisati; njihove sam tekstove pažljivo čitao; na primjer, više puta poznati Marinkovićev ogled *O poetici i mehanici filma*.

T.: *Jesi li već imao neke omiljene filmove?*

K.: Itekako. Jasno da je i dalje vladala opsjednutost američkim filmom, jer tu su bili ne samo laganiji proizvodi nego i remek-djela onoga doba. Bio sam nepopravljivi ovisnik o sugestivnim učincima narativnog u holivudskim klasicima. No, istodobno, pojavljivali su se i europski filmovi i djela iz ostalih svjetskih kinematografija, koji bi najprije izazvali šok, a tek potom prihvaćanje i naposljetku razumijevanje. Odmah me silno bila zarobila Fellinijeva *Ulica*. Nisam zapravo znao što se događa. Znaš da te nešto moćno privuklo, ali to više nije ono što si prije gledao. A vidiš da te zgrabilo i ne pušta. Još mi je *podmukliji* udarac zadao japanski film *Legenda o Ugetsu* Kenjija Mizoguchija, koji se, ničim izazvan, lagano ušuljao u kino Zagreb. Sve mi je u tom djelu bilo zanimljivo, privlačno, ali i posve zagonetno; u dekoru rafinirana crno-bijela slijeda čudesnih prizora koji su oduzimali dah, mrtvi su opušteno komunicirali sa živima, i jedni i drugi ispuštali su, umjesto razgovora, jezive krike... U dvorani bila nas se okupila šačica namjernika, a to je za ono vrijeme bila katastrofa. Trebalo je biti najmanje dvanaest gledatelja da bi se prikazao film. I samo se jednom u Puli dogodilo da nas nije bilo dovoljno, pa smo nas trojica morali kupiti dvanaest ulaznica da bi se mogla održati predstava u Domu JNA (gdje se prikazivao sovjetski film novije proizvodnje). Dakle, izašavši iz kina na prazne Giardine šibane snažnom burom, osje-

ćao sam se zbunjeno, ali i nekako svečano. Imao sam osjećaj da mi se dogodilo nešto jako veliko, ali još nisam mogao razlučiti zašto je to tako veliko. Bili smo tih godina izloženi stalnim filmskim šokovima, jedan se još nije stišao, a već bi ga odmijenio drugi. U međuvremenu, sve više i više čitaš o filmu, informiraš se sa svih strana, nisi više naivac koji djetinjasto gušta film, nego praviš neke svoje prioritete. A pulski je kinoprogram u tom vremenu nudio sve moguće žanrove i pristupe — s jedne strane eksploatacijske sjajno upakirane proizvode koji su stvarali paklenske gužve u dvoranama, a s druge umjetničke. Meksička melodrama, poljski crni film, neorealisti, francuski kriminalistički... sve je to tamo stizalo. A redovito i klasici iz kinoteke. Iz današnje perspektive djeluje čarobno da malo mjesto, s tridesetak, četrdesetak tisuća stanovnika, nosi praktički cijeli svijet na dlanu. Možda nije dopirala neka naglašena ezoterija, ali i takve bi stvari povremeno kapnule. S jedne strane imaš kino, a s druge vrlo organiziran život u književnom klubu, koji pametno vodi profesorica, škvaldu koja neprekidno brblja o svemu tome. Povremeno su se znale događati i teške pijanke. U jednoj je prijatelj Bertoša, posredno i zbog filma, gotovo zaglavio. Dvostruku smo novogodišnju kinopredstavu nas dvojica pokušali dodatno uzdići litricom žestoke istarske rakije poznate kao grapa. U prvom filmu koji smo gledali Mario Lanza poneseo je pjevao onim svojim čokoladnim glasom, a jasno da je u to doba žestoke adolescencije nama to bilo neizmjereno smiješno. Ostali su gledatelji došli da s užitkom provedu u kinu četiri sata i da dočekaju Novu godinu, neki su bili i osamljenici, a mi udri zezati... Dok se buteljka s grapom munjevito praznila i činila svoje, mi smo se grohotili i dizali noge na stolce, sve dok nas nisu potbuške izbacili na puste pulske Giardine. A Bertoša je bio, čini se, potegnulo malo više ili je bio manje izdržljiv od mene, pa se blažena izraza na licu onesvijestio. Ja sam bio toliko priseban da sam nekako uspio dozvati hitnu pomoć i kada su nas odveli na psihijatriju da nam ispumpaju želuce, rekli su mi da je malo falilo da mi prijatelj zaglavi. Moj brat je tamo bio stažist-lijječnik, a šefica odjela bila je vrlo stroga, i svi su se pretvarali da imam nekakvu zagonetnu bolest, nisu htjeli priznati da sam mala obična pijandura. Ona se svojski mučila da dijagnosticira što je to malom, koja je to bolest. Tamo sam proboravio dulje nego što je bilo potrebno, da se ne bi prokužilo da mi je ispušan želudac. Za kaznu, sve to vrijeme igre skrivača, neumoljivo mi se motala po glavi glasovita napitnica — iz onog novogodišnjeg filmskog programa — u interpretaciji svjetski slavna tenora Marija Lanze!

N.: Kakav je u to doba vaš odnos prema domaćem filmu?

K.: Vanjska spektakularnost festivala bila je jača od sama sadržaja — domaćih filmova koji su se prikazivali. Grad temeljito izlijepljen plakatima, pa ono slijevanje masa prema ulazima u Arenu, pa povremeno izvođenje policije na konjima i ulične *barikade* u ulozu reguliranja prometa i kretanja ljudi i, naposljetku, ali ne i najmanje važno, same projekcije, koje su se znale izroditi u događaj za sebe — sva ta ritualnost bila je nalik silno uzbudljivu filmu. Dakle, najprije sam gledao domaće filmove kao dio spektakla, a tek poslije počeo sam vrednovati i rangirati pojedine naslove, no i tada, kao i danas, nisam baš bio vičan da u prostoru Arene uspostavim po-

sve *suvislu* recepciju filma. Samo usput, u ranome razdoblju festivala, i ja sam bio, više no mnogi drugi, prisnim dijelom festivalskoga spektakla; naime, moram podsjetiti na *zadanu ulogu* moga oca, koji je bio dirigent gradske glazbe pa je redovito, prije otvaranja festivala, kako se to kaže, intonirao državnu himnu; dakako i kada je Maršal bio u Areni, a često je bio, pa sam se ja znao praviti *važan* da, eto, postoji jedan Krelja zbog kojega se jednom godišnje bespogovorno na noge diže cijela Arena.

T.: Jesi li onda imao upad badava?

K.: A ne, bila su to dva različita posla. On je radio svoje, ja svoje.

N.: Jeste li u tom vremenu imali prilike gledati dokumentarce?

K.: Dakle, kina su bila profilirana repertoarno, art-filmovi prikazivali su se u kinu Istra, umjetnički u Zagrebu, ozbiljni repertoar — psihološke drame, opere i sl. — u kinu Beograd, u Partizanu vesterni i matinee, koje su meni bile fenomenalno privlačne, sa crtićima i Chaplinovim burleskama. Dvorana se orila od smijeha. Znao je zalutati i dokumentarac, kao *Svijet tišine* Mallea i Cousteaua. Taj me se film silno dojmio: spektakularne morske dubine u preljevima boja i svjetla, ribice, bizarni morski organizmi netipičnih oblika, sva ta čudna bića... Ali dokumentaristika, domaća i strana, znala bi zalutati samo tu i tamo. Tek poslije će se, prolazno, pokušati uvrstiti u program Arene pobjednički dokumentarci s beogradskoga festivala.

T.: Jesu li i onda bile obvezne predigre?

K.: Da. Zvale su se žurnali. Premda su ljudi tražili da se u kinima prikazuju dokumentarci, pravo sporadična pristupa imali su tek neki prigodničarski proizvodi. Zato me i zaprepastilo kada su mi jednom došli reći da u zagrebačkom kinu Kozara igra moj debitantski dokumentarac kao predigra. To je bilo ravno senzaciji.

T.: Zapravo, poslije kada se pojavila televizija, filmski su žurnali bili ofucani, i onda su se učestalije prikazivali kratki filmovi. Vodila se i polemika da se ne prikazuju hrvatski kratki filmovi...

K.: Ja sam čak zamrzio te žurnale, a reći ću i zašto. Budući da sam gledao sve filmove, a ti su se žurnali vrtjeli u svim kinima, bio sam prisiljen gledati ih i više puta uzastopce. Kada bi me poneki dopao i po deseti put, došlo bi mi da odem u kabinu i da ga zdrobim. Ni prvo gledanje nije bilo bog zna kako zanimljivo, jer su bili indoktrinirani i napravljeni po tzv. ključu — da zadovolje općejugoslavensku shemu.

Studij u Zagrebu, kritika u Studentskom listu

T.: Kako si došao do toga da upišeš studij komparativne književnosti? Jesi li tako odlučio zbog književnosti ili zbog općeg polja koje je tada studij pokrivao?

P.: To je ono vrijeme kada razmišljaš kud ćeš, što ćeš. I opet je bila sretna okolnost da je Bertoša krenuo prema komparativnoj književnosti, pa sam i ja — informirajući se kod njega — imao nekakav trag. Vidio sam da studij nije odveć specijalistički da te zarobi, nego imaš manevarskog prostora, ši-

rine, pa i za film. Imajući iza sebe nešto objavljenih filmskih kritika, činilo mi se da bih možda mogao pokušati ostvariti tvrdnju koju sam sa šesnaest godina, u nazočnosti prijatelja, samouvjereno izrekao: Ja ću se baviti filmom! To je istina, zaista sam izgovorio tu rečenicu i kasnije su me prijatelji znali podsjetiti: Znaš kad si ono rekao...

T.: Jesi li tada mislio na gledanje filma i pisanje o filmu, ili si pomišljao i na režiju?

K.: Ne, ni u jednom trenutku nisam pomišljao na režiju. Novelistika još nije bila posve izbljijedjela, ali pisanje o filmu postalo mi je mnogo zanimljivije već i zbog toga što sam se toliko nagledao filmova, da sam jednostavno već disao s time i, kada sam stigao u Zagreb, fatalni Bertoša mi je u *Studentskom listu*, gdje je uređivao kulturu, ponudio da napišem nešto o filmu.

T.: Bertoša je bio nešto stariji od tebe?

K.: Dvije godine. Bio je vrlo darovit čovjek. Na sceni se pojavio zajedno s Alojzom Majetićem i Branislavom Glumcem. Bili su kao tercet nerazdruživi, ali mi se čini da je on intelektualno bio daleko najjači. Otišao je u vojsku i, kada se vratio, rekao mi je: Slušaj, u kritici može biti danas ovako, sutra onako. Danas ocijeniš film ili knjigu ovako, a na godinu, nakon novih provjera, ustanoviš da si pogriješio. Meni ta nepouzdanost kriterija ne odgovara, zanima me isključivo znanstveni pristup. On, koji je u literaturi imao zajamčenu perspektivu i već odlično kotirao, jednim je potezom odbacio sve, upisao povijest, naučio klasične jezike i postao uvažen — povjesničar.

T.: Kada si objavio svoj prvi tekst u Zagrebu?

K.: U ono sam vrijeme, 1959, imao problema sa smještajem, pa sam se šlepao kod brata u studentskome domu na Lašćini. On me krijumčario neko vrijeme, a onda su ga upozorili da to može potrajati još samo mjesec dana. U takvim okolnostima nisam se mogao usredotočiti na pisanje, tek kada sam našao prolaznu sobicu na Trešnjevci (s tri bučna cimera do mene) mogao sam se prihvatiti pisanja. I sad: pamet na papir. Za taj svoj prvi nastup u *Studentskome listu* bio sam se napeo da na dvije kartice sročim sve što mi se učinilo da sam dokučio o mediju pokretnih slika. Više ne znam kako je taj tekst izgledao, jer ga nemam. Premda mi se činilo da je odveć izmudrijan, svejedno sam ga predao Bertoši. Kupim *Studentski list* — nema teksta! Kupim ga drugi tjedan — opet nema! Kupim treći — nema! Vidim da je stvar propala. Pomislio sam, bolje da tražim drugi posao. Bilo mi je užasno neugodno pitati prijatelja u čemu je stvar, a mislio sam da je možda i njemu neugodno da mi kaže... Sretnemo se, mjesec dana poslije, slučajno, i on me pita: Gdje si? Što se ne pojavljuješ? Švar ti je bacio onaj tekst, ali nemoj to shvaćati tako ozbiljno. Toga će biti i inače. Pogledaj neki film s repertoara, pa ga recenziraj. I tako, odem, sjednem, pogledam, stavim olovku na papir...

T.: Jesi li predao u rukopisu ili kako?

K.: Tada se diktiralo daktilografkinjama. Uzgred, sjećam se, kada sam nekom zgodom diktirao tekst o autorima koji svojim filmovima degradiraju hrvatsku kinematografiju, a među

njima je posebno bio apostrofirani Fadil Hadžić, taj mi je pamflet kucala vrlo profesionalna i sabrana tajnica redakcije ne izustivši za cijelog diktata ni jednu riječ. Poslije sam saznao da je, odmah nakon mogega izlaska iz redakcije, zavalila: Joj, što mi je ovaj opraio moga Hadžića. Bila je to Hadžićeva supruga!

N.: Jesu li vam objavili tekst?

K.: Da, da, normalno. Ja sam i poslije malčice zabadao u njega. Smetalo me što olako praši u različitim smjerovima... Bio sam mu na radiju podario, o toj temi, i jednak komentar koji ga je potaknuo da me potraži i upozori kako bi toga već bilo dosta.

N.: Sjećate li se što ste mu konkretno zamjerali?

K.: U prvome redu, aktualni film koji je bio načinio — čini mi se da je bila riječ o *Službenom položaju*. Tada su, u spontanu prosvjedu mlade filmske kritike uperene protiv olakih komedijica (po iritantnosti prednjačila je *Šeki snima, pazi se*) pale i neke nevine žrtve. Poznato je da sam ja dobro ispljuškao Bauerova *Martina u oblacima* ne želeći ili ne mogavši vidjeti da je to odlična komedija. A i Hadžića je, s nepravom, dopala i neka gorka pilula viška.

T.: A u Studentskom listu pisao si iz tjedna u tjedan ili kako ti je naletjelo?

K.: Pisao sam dosta redovito. Najprije isključivo o filmovima s tekućega programa, a potom i malo veće stvari poput oglada, primjerice u jednom sam bio sročio neke mudrosti o filmskoj glazbi. A onda su došli na red i polemički tekstovi. Najprije sam se htio obračunati sa svojom generacijom...

T.: Generacijom iz filmskih krugova ili...?

K.: Ne, ne, s generacijom u cjelini. Bilo je to jako borbeno vrijeme.

N.: Što vam je smetalo i koji su ljudi bili referentni?

K.: Čini se da mi je baš sve smetalo, ali — ako se ne varam — spočitavao sam im što o stilu nisu dostatno bili naučili od A. B. Šimića. Odgovorio mi je Marin Kuzmić, koji će se uskoro ostaviti pisanja i napustiti Zagreb. No, nije mi dao vrag mira pa sam se bio okomio i na vlastiti odsjek — komparativnu književnost. Da je isprazna, da mladim ljudima krade vrijeme i takve stvari. Onda sretnem u tramvaju svoga profesora književne teorije i metodologije, Svetu Petrovića, i on me odmah zaskoči pitanjem: Joj, jeste li pročitali onu svinjariju u *Studentskom listu*? Propentao sam da je to moj tekst, bilo mi je neugodno, njega i njegova predavanja sam obožavao.

N.: Znači li to da niste bili zadovoljni fakultetom?

K.: Ja sam htio dobiti nešto od fakulteta, da to bude velika, jaka stvar s kojom ću se nositi, hrvati. Duboko nezadovoljan ponuđenim, počeo sam mahnito tražiti prikladniji studij. Doma imam tri indeksa s velikim brojem položenih ispita. Najprije sam spas pokušao naći na čistoj filozofiji; prvu godinu odradio sam više nego uspješno. Bila me zanimala grčka filozofija, predavao je šef katedre Bošnjak, ali tamo su bili i drugi poput Pejovića, Supeka... Zbog studija kazališne režije brzopleto sam odustao od filozofije i nasadio se na još ispra-

zniji studij no što je bila komparativna (koju sam ipak uspio na silu diplomirati); jedino što je na Akademiji vrijedilo bila su Marinkovićeva predavanja iz dramaturgije, ali ne toliko zbog sama predmeta koliko zbog Rankovih riječi i rečenica koje sam uživao slušati...

N.: *Kada ste upisali taj studij?*

K.: Godine 1962/63. Već sam bio apsolvant komparativne. Naime, prije toga bila je praksa, ako netko završi neki drugi fakultet, može upisati režiju na Akademiji u trajanju od dvije godine. A upravo su te godine promijenili to pravilo, određivši da i taj studij traje pune četiri. Jer ja bih lako bio završio i ovaj da je trajao dvije (kao što su to prije učinili Peterlić i Lisinski). Ta me godina provedena na Akademiji potpuno obeshrabrila; nismo otišli ni na jednu probu, nismo pogledali ni jednu predstavu. Bila su samo teorijska predavanja, po meni manje-više — nezanimljiva. Kakav je to studij režije gdje te, osim iznimke Marinkovića, najviše zanima francuski kod Batušića i glazba kod Gagića. Gubilo se vrijeme i onda sam odustao.

T.: *Je li netko na komparativnoj predavao o filmu?*

K.: Ne, ne... Ivo Hergešić, koji je bio šef katedre, pisao je o filmu; mene je, kada je skužio da se bavim filmom, čak pitao što mislim o Boglićki, što o Ivanu Goranu Kovačiću, koji je također pisao o filmu, pa razne druge stvari. Ali ništa više od toga.

N.: *Nije vas pitao što mislite o pojedinom filmu.*

K.: Ne, to ne.

Skupina oko Vladimira Vukovića, alternativna kritičarska scena, zaposlenje na Radiju

T.: *Kakav je bio tvoj odnos prema kritičarima u dnevnim novinama? Kakve su bile tvoje procjene?*

K.: Već sam se u Puli, kao srednjoškolac, počeo određivati prema meni zanimljivim kritičarima. Zarana sam, znate, bio nanjušio specijaliziranu emisiju na Radiju Zagreb, koja se zvala *Filmski mozaik*, a vodio ju je Hrvoje Lisinski. Na dan kada bi se emitirala to se u kući vrlo dobro znalo i uvažavalo, morala je vladati apsolutna tišina. Sve mi je u toj emisiji bilo zanimljivo, sve sam gutao, dakako ne sluteći da ću je, koju godinu potom, upravo ja preuzeti i, uz povremene promjene imena, voditi četiri desetljeća. U Puli sam, kao što rekoh, također bio zapazio i stanovitu privlačnost Belanova pisanja o filmu. Brzo sam naslutio da je došlo do najjačeg vrenja u Beogradu, da se tamo pojavio roj kritičara koji misle svježije, pišu drukčije, da već imaju i svoju časopisnu platformu. Zagrebačke »službujuće« jedva da sam zapažao, odmah je bilo jasno da su to ljudi koji, odradujući stanovite zadatke, zapravo prakticiraju recenzentsku rutinu, meni posve nezanimljivu i odbojnu. Već sam bio spreman povjerovati da se zapravo u Zagrebu na planu kritike ništa bitno ni zanimljivo ne događa, kada je iznenadna pojava oglasa tiskana u časopisu *Filmska kultura* sve stubokom promijenila; zvao se *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, a potpisao ga je meni tada potpuno nepoznati Ante Peterlić. Ne samo što je odudarao od svega što se do tada pisalo o filmu u Zagrebu po usmjerenosti na jedan postupak, nego je i globalnom

strukturiranošću, interpretativnom zrelošću i uklapanjem medija filma u širi umjetnički pa i civilizacijski kontekst zadobio programski karakter kojemu će se spontano prikloniti mnogi mladi ljudi željni relevantna pristupa filmu. Sjećam se da sam, recenzirajući novoizašli broj *Filmske kulture* u *Studentskom listu*, posebno apostrofirao upravo Peterlićev ogleđ.

T.: *Kako ste se povezivali?*

K.: Iz Pule u Zagreb sam, da najprije to spomenem, došao s prijateljima, sa škvadrom. Dakako, tu sam zatekao Bertošu, ali sa mnom su došli i Albino Crnobori (koji je upisao pravo i od kojega se očekivalo da postane literat), Vladimir Ribarić i Tihomir Staničić — obojica čista filozofija. Ribarić zvan Riba — taj blistavi um iz Pule — bio je pravi razigravač, duboko nemiran duh, nešto nalik na junake iz proza Dostojevskog — izvrsne stvari do kraja. Nema tu laganice, samo su žestoke stvari u igri, dijaloški i kako god hoćete. Razgolićavajuće... Na žalost, umro je mlad, samo nekoliko godina nakon završena studija. Staničić je, s druge strane, bio sabraniji, blaži tip. Ševa smo ga zvali; vrlo brzo nakon studija napustio je Hrvatsku, a ove godine u Puli saznadoh da je u Americi postao izvrstan igrač pokera, koji na tome i lijepo zarađuje! Kada već spominjem Ameriku, prisjetio bih se da je tamo završio još jedan moj veoma darovit prijatelj iz pulskih dana — Dubrovčanin Jozo Dujmović, inače bratić Ive Banca. U San Franciscu, gdje se skrasio, nalazi se na čelu velikoga sveučilišnog kompleksa (računala), igra vaterpolo i svira čelo u sveučilišnom orkestru. Gostuje po svijetu na mnogim sveučilištima prezentirajući svoja teorijska dostignuća, koja imaju i praktičnu primjenu. U stalnu smo dosluhu i danas, dakako e-mailovima...

N.: *Ali, oni nisu pisali?*

K.: Riba i Ševa su pokušavali, čak sam ih bio doveo na radio jer su bili jednako educirani o filmu kao i ja. I u Zagrebu smo nastavili skupa fanatično ići u kino. Držali smo se zajedno. Na to duhovno bratstvo iz Pule polako se počelo nadovezivati i kristalizirati i ono zagrebačko. Teško mi je reći kada sam prvi put ugledao Lisinskog, Papića, Tadića, Ivandu, Peterlića, Kurelca, Bošnjaka, Bradarića i tolike druge iz mlade generacije, ali budući da smo se stalno susretali na nekoliko zadanih mjesta kao što su Filozofski fakultet, gradska kina, *Studentski list*, a osobito Kinoteka — nije bilo moguće, a da se s vremenom ne upoznamo i počnemo družiti. Poslije će se pokazati, animatorski središnju ličnost te skupine, Vladimira Vukovića, bio sam zapazio već na gradskim ulicama. On je, a da to tada nisam znao, već zasjedao u glasovitoj zagrebačkoj kavani Corso, gdje su se mnogi od spomenutih, ali i nespomenutih, već okupljali i žustro raspravljali o filmu, ali i koječemu drugom za tzv. Vladekovim stolom. Nije trebalo dugo čekati pa da i ja zauzmem svoje mjesto za tim stolom.

T.: *Počeo si objavljivati u Studentskom listu. Možeš li rekonstruirati kako je teklo uključivanje u druge redakcije?*

K.: U mom se slučaju od sama početka oštro nametalo pitanje socijalnog etabliranja. Faks sam završio u roku, studij režije odbacio, i osjetio sam da više nemam kredita za »luffer-

ska» ponašanje. Roditelji, i inače slaba imovnog stanja, već su bili — školujući dva sina bez stipendija u drugom gradu — totalno dekontinirani; istoga dana kada sam diplomirao rekao sam im da mi više ne šalju novčanu potporu, jer ću se sada sam snalaziti. Ali, za razliku od većine mojih novih prijatelja koji su od rođenja u Zagrebu, ja sam se osjećao izloženim jer nisam imao zaleđe — mogao sam opstati samo ako se zaposlim. Slučaj je htio da je Hrvoje Lisinski napustio vođenje *Filmskog mozaika*, jer su mu bili ponudili kudikamo veći i važniji posao — utemeljenje Trećeg programa Radija, pa je mene bila dopala čast da preuzmem emisiju koja mi je nekoć tako mnogo značila i na kojoj sam se odgajao. Ali, kako li sam se iznenadio kada su mi takorekuć već prvoga radnog dana odredili zadatak da, bez ikakva prethodnog educiranja, realiziram svoju prvu emisiju. To je izgledalo ovako. Nekako se došuljam do režije, tiho uđem i sjednem u kut. Podalje zaokupljeni svojim razgovorom spikeri: legendarni Valika Šverer i Ljubo Jelčić. Oni nisu znali da sam ja novi urednik, a ja im nisam govorio da sam taj, paralizirala me činjenica da nisam imao pojma kako se to radi. Onda su počeli razgovarati o novom uredniku, a ne znaju tko je. Nakon nekog vremena ohrabrim se i kažem: To sam ja, ali ja vam ništa ne znam. Tamo se zatekla Snježka Knežević i ponudila mi pomoć. Sjećam se tek da mi je u toj prvoj emisiji gostovao Ante Babaja i da smo razgovarali o njegovu novom kratkom igranom filmu *Smjernice*, burleski koju je, nezadovoljan, sam kasnije spremio u bunker. Dok sam se brinuo hoću li uspjeti novčano opstati u Zagrebu, nisam ni sanjao da će mi, bez mojeg izravna truda, ponude na suradnju same padati s neba. Neposredno nakon dobivanja stalnoga radnog mjesta, Mirko Bošnjak ponudio mi je da postanem stalni filmski kritičar *Telegrama*, što sam i prihvatio. Zuppa me zvao u *Razlog*, a Zidić u *Kolo*. Ohrabrivši se ponudio sam tekst o Resnaisu *Forumu*. Objavio sam nekoliko članaka i u *Poletu*, čiju je filmsku rubriku vodio Zoran Tadić.

N.: Jeste li na radiju objavljivali i vlastite kritike ili ste samo objavljivali novinarske priloge?

K.: Osobno sam recenzirao gotovo sve što bi se pojavilo na tekućem kinoprogramu. Bio sam ambiciozan, pa sam od početka šibao sve. Neki dan pokušao sam izračunati koliko sam filmova stigao recenzirati, vrednovati za tih četrdeset godina: ugrubo, čini se da je u eter otišlo između tri i tri i pol tisuće priloga!

N.: Tko je surađivao u emisiji kada ste je uređivali?

K.: Isključivo mladi kritičari iz Kavane Corso. Stilist Vladimir Vuković, koji je svoje tekstove znao čitati poput spikera, jako se trudio da mu ne zaostaju za onima što ih je tiskao u novinama. Dakako, tu su bili Zoran Tadić, Branko Ivanda... Peterlićev je slučaj osobit: to je čovjek koji me je suradnički pratio svih četrdeset godina, vičan mediju radija, iskomentirao je sve živo i mrtvo, i to nekoliko puta. Lisinski je kod mene surađivao kratko. Baš sam jučer slušao Peterlića, koji se prisjećao kako je Lisinski učio profesionalizmu mlade kritičare. Recimo, Ivanda mu donese kritiku, a Lisinski ustanovi da tekst ima jednu faktografsku grešku. Kako Lisinski nije trpio pogreške, skinuo bi mu dvjesto dinara od honorara. Tako je sve, po kratkom postupku, brzo naučio da paze.

T.: I tako su se u tim suradnjama i artikulirali vaši odnosi?

K.: Sve više i više počeli smo se i privatno posjećivati, organizirati zajedničke veselice. Baš je to društvanje zaživjelo i mimo filma, uvijek zaigrano, kadšto infantilno, ali uvijek obuzeto filmom. Čak i kada si je nadijevalo nazive, a u igri su bili redovito filmski nazivi, kao *Liga džentlmena*, sve je to bilo bez ikakve računice, tek igre radi.

N.: Našli ste se i oko zajedničkih filmova?

N.: Nije dominirala isključivo filmska tema. Većina tih ljudi bila je visoko obrazovana, bit je grupe velika glad za svim relevantnim fenomenima vremena, uključujući i političke, jer to je tada bilo posebno aktualno. No, visoko su kotirale i ležernije teme, intrigantni aktualni tračevi, tako da nije bilo neke stege i ukočenosti. Svemu je ton davao Vladekov duhovit, dosjetljiv i vrcav duh, koji je uspješno parirao sumornu vremenu...

N.: Oko čega ste najčešće polemizirali, ako ste polemizirali?

K.: O filmovima svakako, ponekad s dosta žestokim suprotstavljanjima i raspravama. Nemojte zaboraviti da se tada dogodio veliki poetički rascjep, a mi smo bili odgojeni dominantno na američkom narativnom filmu, za razliku od generacija koje su bile odgajane na socrrealističkom, sovjetskom. Svatko od nas u nekom je od velikih Amerikanaca imao svog idola i zbog njega javno uzdisao, za njega se strastveno zalagao. No, s dolaskom novina ipak nije bilo nekih velikih pomutnji ni osobnih lomova, jer ti ljudi oko Vladeka bili su u najpotentnijim godinama života, ljudi zaigrana, otvorena duha, tako da su s velikom gladi primali stvari koje su u bujicama stizale k nama iz drugih kinematografija. Društvanje se bilo ozbiljno zakrivilo tek na slučaju naglašeno hermetična ljubavnog art-djela *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa. Jedni su, poput Lisinskog i Tadića, bili sumnjičavi prema toj modernističkoj hit novotariji, drugi su tvrdili da i nije baš tako, ali su imali znatnih poteškoća u pokušajima da suvislije pojasne, argumentiraju svoja stajališta. Dečki iz Corsa u jednome su ipak bili složni: sluteći da se događaju neka snažna vrenja u hrvatskom filmu, i sami su uložili znatan trud da ubrzaju rađanje modernoga hrvatskog filma... Ta skupina, u početku poglavito okrenuta kritičkom promišljanju filma, trebala je poslužiti i kao svojevrstan inkubator iz kojega će se, nakon razdoblja sazrijevanja, izlegnuti i mladi redatelji; tomu su ponajviše težili Papić, Peterlić, Ivanda, Tadić...

T.: A tebi to nije padalo na pamet?

K.: Ja sam htio biti kritičar.

Eseizam, časopisni nastupi, pitanje generacijskog nastupa

T.: Ti si manje-više bio spominjan kao pisac kritika. Kada si počeo pisati eseje?

K.: Kada se sada osvrnem na ono razdoblje svoje mladosti kada sam mislio da je film napravljen od jednog komada, a da sam mnogo kasnije na zagrebačkom festivalu *One Take Film Festival* vidio film i doista napravljen od jednog komada (rekli bismo u jednom kadru), onda put prijeđen u tim



Vesna i Petar Krelja u Cannesu 1978.

etapama — mladenačke slutnje, pa prve spoznaje o montažnoj prirodi filma, pa onda čak blaga razočaranja, deziluzioniranja, potom prihvaćanja te iluzije, sve do prevratničkoga Peterličeva eseja o pretapanjima u Stevensa — i nije mogao dovesti do drugoga do da se i sam prihvatim esejistike kao svojevrsna predvorja teorije, ali i povremenih razmatranja zanimljive nerijetko inovativne primjene postupaka, u određenim filmovima kako prošlosti tako i novije proizvodnje. Primjerice, u Langovu *Ministarstvu straha* bio sam uočio sofisticiranu, pa i osobito efektanu varijaciju na postupak pretapanja, a u Formanovu *Crnom Petru* analizirao sam primjenu stop-fotografije usred igranoga filma; ili, u ovećem esejističkom tekstu »Događaji su se odvijali filmskom brzinom« otkrio sam da se iza te, u novinskim člancima često rabljene sintagme, zapravo krije zanimljiv pogled na temeljni filmski postupak — montažu. Neke od tih tekstova bio sam objavio u dnevniku *Vjesnik*.

T.: Pisao si isključivo o filmu?

K.: Povremeno, potajice, vraćao bih se novelistici. Premda je film bio neprijeporan apsolut, tek jednom sam se malčice bio pokolebao. Dogodilo se to kada sam na čistoj filozofiji trebao Bošnjaku napisati završnu seminarsku radnju. Bio sam odabrao Platonov dijalog *Parmenid*. Da bih ga što bolje pripremio, otišao sam u Pulu, roditeljima. Bilo je ljeto i obično bi se cijela škvala skupila i otišla na kupanje, koja su na onim prekrasnim *lungomare* plažama trajala od jutra pa sve

dok se ne bi smrklo; kuražili smo se preplivavajući nekoliko kilometara široku uvalu, od Zlatnih stijena do Kanjona, izvodili vratolomije opasne po život, kartali. Toga ljeta mene tamo bilo nije. Dečki su bili šokirani. Zapravo, uhvatio me *Parmenid*. Bila je to zavodljiva Platonova visoko spekulativna igra u kojoj je razmatrao *cijelo* i *dijelove* cijelog, a ti dijelovi također su cijeli i imaju dijelove, no i ti dijelovi jednako su cijeli... i tako u beskonačnost. Toliko me bilo zaokupilo to poniranje u filozofske labirinte da je za mene prestao postojati vanjski svijet. Malčice sam bio uplašio roditelje, koji su pomislili da sam skrenuo. A kako i ne bi, kada sam dan i noć bio zatvoren u svojoj sobici, neprestance nadnesen nad nekakvom mršavom knjižicom; mogli su tek nakratko unutra, kada bih im dopustio da mi gurnu hranu... Učinilo mi se da bih se time mogao baviti cijeloga života... Bošnjak mi je udijelio četvorku. Poslije mi je bilo žao što jednim svojim *dijelom*, ako već ne *cjelinom*, nisam ostao u tim labirintima.

T.: Jesi li u ono vrijeme imao nekih problema u pisanju kojih si bio posebno svjestan i koje si pokušavao svladati?

K.: Ne idem u red ljudi koji pišu munjevito, brzinom kojom naviru misli, niti pripadam onima koji moraju dugo mrčiti svoje rečenice. Bliži sam prvim. Zato bih svaku temu, kada bih je izbistrio, relativno brzo bacio na papir. Drmnuo bih dva deci crnjaka, da se malčice opustim, i kartice bi iskakale po tekućoj vrpici. Zapravo, u to sam doba i funkcionirao po principu brzog i naglog pisanja. Čak mi se više puta čini-

lo da su, kada bih uhvatio tempo, upravo oni ulomci koji su bili napisani u jednom dahu ispadali takvi da se u njih naknadno nije trebalo dirati. Kada bih postavio što želim napisati, nije bilo problema. Sada više nije tako. Stvari dulje kuham prije no što ću se prihvatiti »egzekucije«.

N.: Jeste li se vraćali nekim filmovima? Recimo, rekli ste da vas je u Puli zaludila Legenda o Ugetsu.

K.: Kako ne?! No i u ponovljenu gledanju ostao mi je taj film djelomice nedokučiv, zagonetan. Volio bih ga još koji put vidjeti. I Welles me bio zarobio...

T.: Koji film?

K.: Zanimljivo, jedan ne tako važan u njegovu opusu, koji je meni mnogo govorio i koji sam gledao više puta. Bila je to *Dama iz Šangaja*. Ta su se gledanja dogodila baš u vremenu kada su me »tresli« postupci na filmu. Osobito su me se bila dojmila ona mnogostruka zrcala u filmu, ali ne tek kao efektna autorska igrarija, nego kao metafora o teškoj patologiji svijeta čija se prijetvornost i lažnost izrešetana revolverskim mecima ruši, kao što se u slapovima ruše oni mnogobrojni odrazi likova u zlo ogrezle junakinje Elze, naposljetku ogoljene na sebe samu, na obično — ništa. Iz drugog razloga bio me očarao i Wellesov *Othello*. Taj je film snimao pune četiri godine, s mnogo obeshrabrujućih prekida, čak je bio prisiljen izmijeniti četiri snimatelja, a film svejedno djeluje kao da je snimljen kontinuirano, takorekuć u jednom dahu. Stilsku koherentnost taj film duguje svojemu tvorcu, koji se mahom u svim svojim filmovima strogo rukovodio postavljanjem rasvjete, operacijama kamere...

T.: A kako je započela suradnja s Filmskom kulturom?

K.: Iako smo mi kao koherentna grupa bili prilično neraspoređeni prema režimskoj uređivačkoj politici *Filmske kulture*, poslije će se pokazati da je ona ipak tiskala znatan broj iznimno vrijednih tekstova... U tom me vremenu držao neki bijes, pa sam napisao tekstić u *Studentskom listu* u kojem sam nepovoljno pisao o aktualnom broju *Filmske kulture*. Vuković me upozorio da se moram pripremiti »na svašta«. Ništa se nije dogodilo. Osim jedne sitnice. Dogodilo se to da je jedan od osnivača toga časopisa, lukava lisica Fedor Hanžeković, pozvao Lisinskog, našeg umnika, da uređuje novoutemeljenu rubriku *Neslaganja*. On je to prihvatio, a mi pristali da surađujemo u toj rubrici. Ali, jasno, kada si unutra, onda si njihov. Više ne možeš napadati izvana, a istodobno biti unutra.

T.: Koje je to godine bilo?

K.: Negdje 1962, 1963. I sad mi uđemo unutra i počnemo u toj rubričici ribati druge stvari iz pozicije *Filmske kulture*, a ne *Filmsku kulturu*. Kad je Hrvoje otišao u vojsku, mene su privoljeli da je nastavim voditi. Prvo što sam napravio bio je razgovor s čovjekom koji se s mnogo čim, pa i s tobom, Hrvoje, u nekim stvarima teorije nije slagao. Bio je to beogradski glasoviti teoretik Duško Stojanović, a razgovarali smo u *Neslaganjima* o temi nužnosti — neslaganja.

T.: U to doba, osim *Filmske kulture*, nije bilo drugog časopisa. Vi ste kao artikularna grupa morali zamišljati neki svoj časopis?

K.: Neprekidno smo maštali o časopisu. Lisinski je napisao vrlo precizan elaborat. U gradu je krenula vijest da mladi uskoro dobivaju svoj časopis, čak su i neki listovi bili najavili skori izlazak njegova prvog broja, a lakovjerniji su se na kioscima počeli raspitivati da li je u prodaji *Septima*! Ali, paradoksalno i, dakako, karikaturalno mi nismo znali odgovoriti na elementarno pitanje komu uputiti prijedlog za novi časopis. Tako smo bili neuki. I dok smo razmišljali, petljali, ta se inicijativa lagano utrula. A *Septima* je zapravo bila i ostala tamo u kavani, u Corsu: radala se i umirala u cigaretnom dimu. Imala je čak vrlo blistavih, nadahnutih stranica, pa i poglavlja kojih smo bili svjesni samo mi i slučajni slušaoci. Zapravo, ta jalova, ali uporna fantaziranja o utemeljenju generacijskoga časopisa otkrila su drugu mentalitetnu stranu Vladekove skupine — društvo je voljelo fantazirati, maštovito fabulirati, ali je bilo posve nedjelotvorno. Uostalom, imenovani urednik Vladek bio je preveliki gospodin i poprilična lijenčina da bi agitirao i kucao na neka vrata, da bi sakupljao nekakve članke za časopis. Do časopisa nije došlo zato što mi nismo imali osobe kakav je bio Nenad Polimac, koji je — u suradnji sa svojim starijim kolegom Hrvojem Turkovićem — operativno vrlo uspješno vodio svake hvale vrijedno glasilo *Film*. Mi takva čovjeka jednostavno imali nismo. Dakako, šteta je što se, stjecajem više nego ružnih okolnosti, *Film* relativno rano utrnuo, kao što je neprocjenjiv gubitak planiranog *Hrvatskog leksikona*, koji je vrijedni Polimac bio počeo neposredno prije rata pripremati, ali su ga događaji koji su uslijedili bili u tome omeli.

Lektira

T.: A kako ti je tekla čitalačka linija?

K.: Strastven sam čitalac beletristike, to me nikada nije napuštalo. Donekle uspijevam pratiti i domaću, koliko stignem. Da sam mladenački zazor spram čitanja nastojao kompenzirati, o tome svjedoči još jedna bizarna anegdota vezana uz Pulu i roditelje. Za studija imao sam pod C francuski, a sastojao se manje-više od ležerna pregleda francuske literature. Da bi ga se položilo, trebalo je pročitati tanušni separat profesorice Mandić-Pachl. Meni se, odlazeći u Pulu, činilo kako ne bi bilo zгорега pročitati i poneki francuski roman i tako popuniti preostale rupe u znanju. Iz knjižnice sam, najprije, dograbio Proustov višesveščani roman i nisam ga ispuštao iz ruku dok ga nisam do kraja pročitao. Silno me se dojmila ta mudra i tankočutna proza, patio sam zajedno sa zaljubljenim i duboko nesretnim gospodinom Swanom... Budući da je *U potrazi za izgubljenim vremenom* razbuktao strast za čitanjem, opet sam se bio zatvorio u sobu, a roditelje s hranom puštao na kapaljku... Ukratko, u bjesomučnom ritmu uspio sam, za tri mjeseca, pročitati ravno stotinu francuskih romana. Na ispit, svejedno, nisam zablistao; razlog je taj što sam si dopustio luksuz da ne pročitam spomenutu profesoričinu sveščicu, a ona je baš bila napiknula autora koji se nije našao na mom repertoaru. Htjela mi je udijeliti trojku, ali kada je čula koliko sam preko ljeta stigao pročitati, brzo mi ju je podigla na četvorku. Istodobno sam intenzivno čitao i teorijske knjige o filmu prevedene sa svjetskih jezika i tiskane u beogradskom Institutu za film. Budući da sam tada već snimao filmove, od pročitanih knjiga najviše

me se dojmila ona koja u teoretika možda i nije bila na prvom mjestu, ali je bila posebno zanimljiva filmskim praktičarima, a zove se *Logika filma* Francuza Alberta Laffaya. U nas su, kao što znate, stručne knjige o filmu tiskane rijetko, sustavnije tek u nekoliko pokušaja. Mi smo, u Corsu, tada još bili premladi da bismo svoje radove mogli ukoristiti, jedino je Peterlić uspio startati sa svojom doktorskom disertacijom *Pojam i struktura filmskog vremena*.

T.: *Kako ti je francuski postao dominantni strani jezik?*

K.: Zbog seljavanja moje obitelji po raznim krajevima drugi su jezici tada više kotirali od engleskog. Francuski me prati od Štipa, koji je bio frankofonski usmjeren. U Starome Gradu talijanski je bio obavezan, a tek u Puli sam pokušao učiti engleski. Dakle, imao sam već tada svijest o važnosti toga jezika. Pohadao sam neke seminare, ali to očito ne ide bez školske stege. No, na početku studija upravo taj francuski bio mi je od znatne koristi: u čitaonici Sveučilišta Moša Pijade mogao sam čitati glasoviti pariški *Cahiers du cinéma*, ali i druge stručne francuske mjesečnike. Sve sam čitao, ali najradije razgovore s autorima.

N.: *Jeste li već tada našli među kritičarima bliske autore?*

K.: Jasne, u tom je vremenu veliko otkriće bio André Bazin. Njegove sam stilske suptilne, minuciozne i lucidne filmske analize tiskane u djelu *Što je film?* doživljavao i kao odličnu literaturu. Volio sam zaviriti u Truffautove članke, pa Godardove...

T.: *Kada se interpretira to razdoblje, onda se cijeli vaš pristup, osobito kod Ante [Peterlića], ali i kod drugih, interpretirao kao autorski pristup. Jeste li u to doba imali svijest da primjenjujete poseban pristup ili ste spontano davali važnost redatelju?*

K.: Neko sam vrijeme imao određenih problema da odmah do kraja shvatim o čemu je tu riječ. Ali, isto kao što je došlo gotovo istodobno do određenih autorskih naguća u više sredina pa tako i u našoj, podjednako je i kritika posve spontano prilagođavala interpretativne registre tom novom poimanju funkcije redatelja u igranom filmu; dakako, i ja sam zdušno zagovarao korifeje autorskoga filma, premda mi je trebalo nešto vremena da do kraja racionaliziram stvari. A tada više nije bilo dvojbe po čemu se razlikuju Berković i Mimica od, recimo, Šimatovića.

N.: *Jeste li u to doba imali prilike vidjeti francuske filmove, i one koji su najavljivali novi val i one novovalovske?*

K.: Dakako. Možda su kasnili godinu dana zbog distribucije. Godardov *Do posljednjeg daha* zgromio me u zagrebačkom kinu Kozara, ubrzo nakon njegova nastanka 1959. Nas nekolicina izašli smo iz kina smušeni i neke nam stvari uopće nisu bile jasne, ali naslućivali smo da smo gledali nešto što nećemo tako brzo moći izbrisati iz sjećanja. Ali, jasno, opet rasprave, razgovori, svađe... I to u ranoj fazi, kada su pokraj mene bili pulski prijatelji.

Prijateljstvo i brak s Vesnom Švec

T.: *Predložio bih da se sada malo okrenemo tvojem izvanfilmskom životu. Pričao si na početku kako si u Zagrebu ži-*

vio u teškim uvjetima, krpario po podstanarskim sobama. Kako je bilo nakon zaposlenja na radiju?

K.: Nakon zaposlenja stvari su se poprilično izmijenile na bolje, a osobito nakon što sam se oženio novinarkom Vesnom Švec iz Koprivnice. Kako se pokazalo da posjeduje organizacijski talent, financije su odmah potpale pod njezinu ingerenciju. Ona, dakako, dobrim ekonomiziranjem nije mogla stvoriti onoliko para koliko nam je bilo potrebno, ali smo svejedno nekako kuburili.

T.: *Kako si se upoznao s Vesnom?*

K.: Na studiju čiste filozofije. Skupa smo sjedili na Supekovim predavanjima o osamljenosti i samoubojstvu. Ona je bila odjevena egzistencijalistički, crno, s tamnim naočalama, izgledala je suicidalno. Ja sam je šikicao, ali i ona mene... Ako ćemo pravo, ona je prva pokušala uspostaviti kontakt; za jednog seminara bila mi je poslala ceduljicu s pitanjem: Kad imamo to i to? Ja sam odgovorio: Ne znam, i potpisao se. Tako da je stalo na tome. Kada su završavali ti seminari, znali smo pješice u društvu odlaziti u grad razgovarajući o onome što smo čuli, ali i o koječemu drugom. Nekom zgodom, u takvom društvu našli smo se i nas dvoje; na putu do gradskoga trga skupina se polako osipala sve dok naposljetku nismo ostali samo nas dvoje. I onda je to potrajalo do duboko u noć, do svitanja; ustanovili smo te noći, koju i danas pamtim do najsitnijih detalja, da nam se ukusi, afiniteti, podudaranju u tisućama stvari...

T.: *Ona je neko vrijeme studirala, onda se zaposlila kao novinarka u Koprivnici?*

K.: Majka Katarina bila je teško bolesna, a i otac Gustav iznenada se razbolio pa se morala vratiti da se brine o njima. Zaposlila se kao novinarka u *Glasi Podravine* i moram priznati da je u to vrijeme izvanredno vodila rubriku kulture. Redakcija je imala motor, pa su ona i urednik tutnjali po cijeloj Podravini. On je vozio, a ona je sjedila otraga. Upadali su u različita mjesta i pravili reportaže. Cijela je redakcija bila na jednom motoru.

T.: *Ono što je zanimljivo jest da je ona, s jedne strane, organizirala život, a s druge to da je poslije postala tvoja nerazdruživa suradnica u radu na filmovima.*

K.: Moram pojasniti cijelu tu priču, jer su svi, pa čak i Tom Gotovac, uočili da smo neprestance skupa. Na početku mnogima je to bilo čudno, a glazbenom suradniku s Radija uopće nije bilo teško da me u trku sustigne na cesti i da me, onako zadihan, strogo upozori kako je velika sramota voditi ženu sa sobom i da bih, nastavim li tako, jednom mogao gorko požaliti. Iz zgodice koja će se s posve drukčijim predznakom odigrati četrdesetak godina poslije jasno se razabire da toga gospodina nisam poslušao i da nisam imao razloga požaliti što sam se nastavio uporno družiti s vlastitom ženom; naime, kada je nekom zgodom tramvaj krenuo s postaje na kojoj nas se svakodnevno može vidjeti, tramvajac je, ugledavši Vesnu samu, dramatično zakočio, i upitao: Gdje je on?! Što je to bilo tako podudarno što nas je tako privuklo i zbližilo, osim one magije koja se ne da definirati? Jednostavno, nekoga vidiš i znaš da je to *to*. Pa ipak, postoje neke stvari koje ne bi trebalo ignorirati. Ona je pisala, osobno mi-

slim, vrlo lijepu poeziju, dobila je čak neke nagrade, i u obitelji se vjerovalo da će biti pjesnikinja, a neko je vrijeme bila i urednica u kulturi *Studentskog lista*, gdje sam ja, ne poznavajući je, dao objaviti neke svoje tekstiće. A pokraj svega, samozatajni Koprivničanin Opsieger, slikar o čijem su stvaralaštvu pohvalno pisali i takvi kao što su Tenžera i Maroević, radio je tamo prve amaterske filmove, a Vesna je bila glavna glumica. Čak su snimili i prvi propagandni film za Koprivničku banku. Kada je došla u Zagreb, rekla mi je da je kod kuće ostalo nešto filmske vrpce, jer je kao novinarka bila prošla tečaj za filmskog snimatelja i kao dopisnica iz Koprivnice radila za Televiziju Zagreb. Kada se sve to skupa podijeli i pomnoži, očito je da je prije mene stekla praktična filmska iskustva. Zato je, kad smo išli raditi dokumentarac, ostatak crno-bijele 16 mm preokretne vrpce uložila u moj film. Zahvaljujući upravo tom materijalu snimili smo debitantski *Ponude pod broj* (1969). Zapravo, nezamjenjiva mi je i na jednom drugom području: kada intuitivno osjeti da neke moje ideje ne stoje baš na najčvršćim temeljima, argumentirano i bez milosti napada. Nikad ne povlađuje bez pokrića, za tih naših mimoilaženja zna se u kući dići silna galama, jer ja nisam baš uvijek spreman priznati da je nešto, kako se njoj čini, čista budalaština. Pa ipak, ako sam o nečemu baš jako uvjeren, a ona to osporava, od toga ne odustajem ma kako ona prijetila da bi mogla pasti i — rastava braka! A u području dokumentaristike prva je koja uspostavlja kontakt s osjetljivim ili suzdržanim ljudima nesklonima pokazivanju svoje ranjene intime. Ljudi jednostavno imaju povjerenja u nju. Pričinja nam neizmjernu radost to što smo zajedno i što skupa radimo filmove.

Prva filmskoproizvodna iskustva — *Ponude pod broj* (1969): novelistika

N.: Kako je došlo do toga prvog filma?

K.: Bio sam na festivalu kratkoga filma u Beogradu. Hodaću s Vesnom Terazijama, odjednom, iz čista mira, spopadne me ideja kako bi bilo snimiti dokumentarac o *Večernjakovim Malim oglasima*. Dakle, nisam prije uopće pomišljao da bih možda i ja mogao pokušati snimiti kakav film, ali je, valjda, u festivalskoj sredini, neki vrh dirnuo nešto što je već čučalo u mojoj podsvijesti. Nonšalantno sam pitao Vesnu: Što misliš, bismo li mogli snimiti film o *Malim oglasima*. U stvarima *Malih oglasa* već smo imali bogato iskustvo, pa nije čudno što je ona odmah rekla: da. Nije mi trebalo dugo da napišem »nadahnuti« scenarij i da nađem producenta u liku Krune Heidlera, koji je već bio ugostio u svom FAS-u jednog »korzaša«, Zorana Tadića. Sa scenarijem i popratnim materijalom išli smo na natječaj, komisija ga je odobrila, dobili smo neke novčেকে, pola od uobičajene svote — za debitanta, ali ipak toliko da nam je, primjerice, honorar dobiven za taj dokumentarac pomogao da kupimo svoj stan u tek sagrađenu prekosavskom naselju Zaprude.

T.: Je li Ante Peterlić snimao Slučajni život prije ili poslije toga?

K.: Prvo sam ja počeo raditi svoj dokumentarac, ali ga nisam uspio završiti; zapravo, nisam se mogao snaći u zahtjevnoj građi, jer za samo snimanje nisam bio unaprijed dogovorio

lokacije ni »slučajeve« iz *Malih oglasa*. Mislio sam da je dovoljno banuti na nečija vrata i reći: Vi ste nesretna osoba, to sam saznao iz vašeg malog oglasa i mogu li o vama i vašem životu snimiti film? Tako smo nešto zaista i pokušavali, ali oni bi nas, manje-više promptno, nogirali. To je bilo vrlo gorko iskustvo. Gruntao sam o svemu tome i bio sam dovoljno mudar da zaustavim snimanje. Gradom se pronijela vijest da je kritičar »popužio«, a ja sam bio toliko isjeckao određene redatelje da su to neki primili sa znatnim oduševljenjem... Onda je Ante počeo snimati svoj film. Zajedno smo napisali scenarij u našoj podstanarskoj sobi u Gundulićevoj. Vesna bi nas dvorila, dok smo Zoran, Ante i ja gradili priču *Slučajnog života*. Za snimanja, kao Peterličevu asistentu, pružila mi se prilika da opserviram rad ekipe na setu, da gledam kako režiser obavlja svoj posao, da stječem važne spoznaje o raskadriravanju itd., tako da sam dobio neko znanje, koje mi je, kada sam se iznova prihvatio snimanja svoga dokumentarca, bilo od znatne pomoći. Najprije smo si, vodeći se ranije odabranim oglasima, ovaj put osigurali tzv. slučajeve, precizirali objekte snimanja, i onda »egzekutirali«. Snimatelj je bio Branko Bubenik i sve smo radili sami.

T.: I zvuk?

K.: Kruno je povremeno, po potrebi, unajmljivao tonca, za razgovore i eventualno šumove, a ostalo smo radili isključivo nas troje. Imali smo od voznoga parka tek Bubenikova kola, Vesna je uložila vrpce...

T.: To je zapravo dokumentaristički ideal: mala ekipa koja ne smeta...

K.: Tako je. Ne stvara gužvu, ne plaši ljude. Dakle, svatko je nešto dao. Ja sam pokušao dati imaginaciju.

N.: Kad ste dobili konačnu predodžbu o tome kako će taj film izgledati? Nakon tog istraživanja?

K.: Nakon tog istraživanja. Ja sam, jasno, maštao preko svojih mogućnosti i iznad mogućnosti mnogo iskusnijih režisera nego što sam bio ja. Maštao sam da ću tim oglasima oslikati ciklus čovjekova života, cijelu njegovu egzistenciju, od rođenja do smrti. I zaista se u tim oglasima svašta nudi, kupuje, prodaje, izlaže... Doista se, kao u razmrvljenu zrcalu, nazire totalitet čovjekova života. Jasno, to bi trebalo raditi tri mjeseca, godinu dana. Svako toliko, kada nađeš markantnu stvar, zgrabiš ekipu i snimiš. Ali tako nešto je tada (kao i sada) bilo neizvedivo. Bilo je odvažnijih, poput Papića, koji su ignorirali producerska ograničenja; Papić bi otperjašio na teren, tamo ostao dulje no što je bilo planirano u operativu, a producent bi za njim uzalud slao brzojave sa zahtjevom da smjesta prekine snimanje! On se nije dao smesti i snimao je dok ne bi dobio što mu je trebalo. Ja nisam takav. Moj otac od mene je napravio čovjeka od regula. Što potpišem, to i obavim. Tako se i organiziram. Znajući da nemam velikih mogućnosti, pristup i dramaturgiju podredim zadanim okvirima. To ograničava, na neki način, ali ti pomogne da napraviš film.

T.: Sad si se konačno suočio s montažom iz proizvodne vizure. Jesi li imao neki poseban doživljaj montaže ili si to naravno primio?



Sa snimanja filma *Vlakom prema jugu*

K.: To mi je suočenje bilo strašno zanimljivo. Činilo mi se da sam sjajnim ugođajem u montaži zapravo nagrađen za sve ono s čime sam se mučno hrvao prije i za vrijeme snimanja. Danima i noćima radili smo na tom filmiću, a razlog je tako duga ostanka u montaži sadržan u tome što je Katja Majer bila glagoljiva osoba koja je voljela razgovarati, čakulati... I dugo se razmišljalo, kalkuliralo o svakom rezu. Malo me to počelo zbunjivati. Kako će tek biti ako se jednog dana poželim prihvatiti igranoga filma? Zar ćemo morati godinu dana montirati!? Danas, budući da radim precizno, planski, filmovi se sklope dosta brzo. Recimo, posljednji igrani s montažerom Slavenom Zečevićem za ciglih šesnaest dana, dokumentarac od pola sata (s Višnjom Štern ili Mladenom Radakovićem) za tjedan dana. Uvijek imam pregled nad projektom. Montiram ga dok snimam, čak i prije snimanja. Bit je u tome da ga kompletno složiš u glavi. Jasno, i da nisi rob toga — ako nešto pukne, ako se izokrene, ili krene u neočekivanu smjeru — da se tomu elastično prilagodiš, možda cijelu stvar postaviš na tome, premda bez prethodno elaborirana koncepta, ponavljam, teško da će stvari funkcionirati. Uživao sam slažući te sličice s Katjom i baš sam joj zahvalan što je tako razvukla naš noćni posao. No, mučila su me, u početku, mnoga banalna pitanja. Na primjer, što je *selotejp* koji neprestance spominje, što *presa*, što *galge*... Tek kada mi

je dala novac da odem kupiti selotejp, ohrabrio sam se da joj postavim pitanje: Što je to selotejp? Shvativši da me frustrira što ne znam stvari koje sam, prije no što ću ući u montažu, morao naučiti, a nisam, ona mi je, usputno, počela podrobno objašnjavati što je presa i način na koji se njome reže vrpca, kako funkcionira montažni stol *prevost*, kako se s ogledalca na ekran reflektira slika... Jednom zgodom, ona montira, montira, montira, odjednom se poludjeli stroj otme i počne silovito gužvati i bezobzirno mljeti filmsku vrpcu — moj film! Bio sam zgranut, prestravljen, jer je, pokraj ostalog, to bila središnja scena u kojoj samohrana majka bez posla priča o svojem teškom životnom položaju. U svemu tome čudilo me što je Katja ostala posve mirna. Vidjevši me u jednu stanju, brzo me stala smirivati: Sada ćemo to lijepo kvadrat po kvadrat slijepiti, ostalo ćemo izvući iz negativa, pa ćete vi opet imati svoj film. Kako to?, pitao sam je, zar mi to možemo?

T.: U Slučajnom životu *osim što si radio na scenariju i bio u svojstvu asistenta na snimanju, jesi li sjedio u montaži ili ne?*

K.: Sve vrijeme. Radili smo kolektivno, ali tamo je atmosfera bila u većoj mjeri radna i nisu dolazile u obzir Katjine opuštenе poduke.

T.: *Montaža Ponuda pod broj jila je nakon toga?*

K.: Da, poslije. Pada mi na pamet da sam za te montaže imao i jedno novo kratko nadosnimavanje. Katja je uočila da žena u filmu, dok uzbuđeno priča, rukom nesvjesno na stolu premeće hrpicu šibica. Katja je rekla: »Kako bi bilo lijepo da imamo detalj te ruke.« Uspio sam pokrenuti ekipu, Vesnu i Bubenika, otišli smo do žene i snimili taj detalj. Žena je bila iznenađena da smo došli samo zbog toga. Detalj smo montirali, premda je svjetlosno malčice odudarao od cjeline. Iz Peterličeve ekipe za svoj sam filmić bio pokupio i skladatelja Boška Petrovića, koji je varirao poznatu pjesmu *V plavem ternacu* što ju je ostarjeli klarinetist otužno i nespreno izvodio u filmu. Boško, kada je vidio i čuo tog klarinetista, bio je vidno potresen. Skladao je laganu, džezistički intoniranu glazbu. Priklonio se diskretno ugođajnom komentaru, nije forsirao, onoliko koliko je bilo potrebno. Zapravo, u mnogim je mojim, poglavito kasnijim dokumentarcima skladana glazba, za razliku od Sremecovih, Tadićevih, Papićevih i Žižićevih u kojima nema posebno pisane glazbe, dok je u Babi je ima nešto malo, primjerice klasične u *Tijelu*.

N.: U filmu je glazba jako dobro sjela, a bilo je i nekih zvučnih komentara. Recimo, kada mladić traži podstanarsku sobu, ulazi u sobičak na vrhu nebodera, čuje se gukanje golubova?

K.: Ovdje imamo obrnuti slučaj od onoga o čemu govori teoretik Laffay u svojoj knjizi, da čovjek kada u filmu gleda

neki prostor onda, na osnovi podataka u prizoru, uspijeva imaginirati čega je dio taj prostor, taj ambijent. Sobičak o kojemu govorite zapravo nije na vrhu nebodera, nego u poprilično ruševnoj zgradi, u središtu Zagreba. A ta gugutanja... Promijenio sam deset podstanarskih soba za vrijeme studija i stanovao sam u jednoj posebno minijaturnoj, kod masera nogometnog kluba Dinamo, u toliko maloj sobi da je to bilo strašno. Kroz prozor sam vidio samo fasadu suprotne dvorišne zgrade, na njezinu vrhu iz tamne rupe izlazili su golubovi. A te »ptice mira« bile su zapravo vrlo krvoločne; kada bi se gore na ulazu u rupu potukle, bilo je i krvi. Strašno me se dojmio jedan osobito okrutan prizor. Kad god čujem gugutanja, sjetim se goluba koji je padao sav u krvi. Zbog toga sam odlučio snimiti jednu scenu u toj sobi.

T.: Iz sobe ili u sobi?

K.: Iz sobe, kao subjektivni pogled mladića koji, putem oglasa, u gradu traži sobu. Onda sam naknadno umontirao gukanje golubova, a mnogo kasnije o toj temi sam, jer mi se »krvavi« događaj neprestance vraćao, napisao novelu i predao je *Večernjaku*. Bila je objavljena u sklopu nagradnog natječaja za kratku priču.

T.: Prije si rekao da si napustio novelistiku. Je li to bio jedinstven pokušaj da se vratiš novelistici ili si objavljivao nešto i dok si pisao za *Studentski list*?



Sa snimanja filma *Vlakom prema jugu*

K.: Dao sam bio Zlatku Markusu, koji je bio blizak mome krugu, a sada živi u Švedskoj i ima četvero-petero djece, da pročita novelu koja također opisuje iskustvo iz podstanarske sobe, i onda ju je on mimo moga znanja — skraćenu — objavio u *Prologu*. Još mi se vuče po kući dvadesetak kartica novele za koju mislim da je jako dobra. Nikako da nađem vremena, ali naći ću ga, da je dotjeram, vrijedna je truda. Ipak, novelistika ostaje tek kao neki odjek...

N.: *Kako je vaš prvi film primljen, kako ga je doživio »Vladekov stol«?*

K.: Najprije je trebao pregrmjeti tzv. predikatizaciju, sustav vrednovanja filmova koji je imao status estetičke presude, jer nije bilo nikakva osobita obrazloženja, nego su se dijelili predikati A, B, C... Ja sam dobio B2, a to je bio vrlo pristojan predikat. Kruno Heidler je, zahvaljujući tomu, dobio i pristojan novac. Dio koji sam ja dobio bio je za Vesnu i mene dobra podloga za kupnju spomenutog dvosobnog stana; pokrivaio je nezanemariv dio ukupne svote, a ako se zna da su se tada davali iznimno povoljni bankovni krediti na trideset godina, koji su, zbog galopirajuće inflacije, brzo kopnili, s pravom se može ustvrditi da nam je dokumentarac *Ponude pod broj* omogućio kupnju stana! Zatim je išao na festival u Beograd. Tamo je prošao posve pristojno. Čak mi se čini da je dobio i neku malu producersku nagradu. Godila mi je pohvalna kritika beogradske novinarkne Snežane Pavlović, žene glasovitoga srpskog autora Žike Pavlovića. Sve je to bilo dovoljno da se u hrvatskome tisku obznani kako je kritičar uspješno debitirao. A čovjek kojega sam svojedobno dobrano oprao, Branko Bauer, bio je taj koji je kao član komisije preporučio projekt, kolaudirao ga i rekao da je film dobar. Dakle, još jedna vrlina čovjeka kojega su često sumnjivali da je ovakav i onakav, a on se zapravo migoljio u opaku vremenu da bi snimio svoje filmove, da bi izgurao svoje djelo.

T.: *A dečki iz kavane?*

K.: Vladek je napisao dosta pozitivnu kritiku. Ipak se trudio da ne bude odveć popustljiv prema prijateljima, da ne devalvira svoje pisanje. Na temelju te ohrabrujuće kritike, dao sam prvi intervju, koji je bio objavljen u katoličkoj *Kani*. Nitko me nije zbog toga »iskefao«, premda se u onim vremenima koketiranje s vjerskim publikacijama baš i nije isplatilo.

N.: *Gdje ste uopće prikazivali taj film?*

K.: Na specijaliziranim klupskim projekcijama i u nekoliko navrata na televiziji.

Dokumentarci o društvenim ritualima — Budnica (1970), Coprnice (1971), Recital (1972)

N.: *Ipak vam je trebalo dvije godine da snimate sljedeći film?*

K.: Scenarij za drugi film predao sam odmah, ali nisam prošao na natječaju. Fedor Hanžeković ga nije pustio. Bio je to projekt *Budnica* kao početak ciklusa u kojima se zafrkavam na račun prazničkih rituala. Htio sam pokazati da glazba, uza sav trud, ne uspijeva u rane jutarnje sate probuditi umorne građane, ali te iste građane uspijeva o prazničko podne izmamiti slasni vol na ražnju. Čim je Hanžeković re-

kao ne, bilo je: ne! No, ja sam bio uporan, pa sam sljedeće godine ponovno išao na natječaj s istim scenarijem, kada u komisiji nije bilo Hanžekovića. *Budnica* se zapravo referira na očeve budnice. On je uvijek, kada su bili državni praznici, odlazio svojom glazbom buditi grad u rane jutarnje sate. Ja bih kao klinac katkada ustao i trčkarao za njim i uvijek mi se činilo da je glazba na ulici nešto jako zgodno i uzbudljivo. A nekom zgodom, u Puli, ne znam što mu bi, s glazbom je bio napustio grad i zaprašio uz obalu, tamo gdje nije bilo živa čovjeka. Možete to zamisliti: rano jutro, more, stijenje, pučina, a on s dečkima praši li praši marševe. Fellinijevski prizor! Zapravo, ta moja sklonost filmovanju grotesknih rituala vremena ima malu za mene »sramotnu« pretpovijest. Jednom su me u pulskoj gimnaziji bili preko volje natjerali da i ja sudjelujem u onim bedastim školskim recitalima. Odredili su mi da recitiram neku makedonsku pjesmu, o republici i takvim stvarima, nisam imao kuda, nabubao sam stvar, ali sam, kada je došao na mene red, zanijemio nakon tri-četiri stiha. Pokušao sam još jednom i opet stao... Iz prvoga reda gledala me strogo kompletna garnitura profesoric, među njima i profesorica matematike za koju se tvrdilo da bi, ako bi zatrebalo, i vlastitoj materi opalila jedinicu. Onda sam u panici počeo pretraživati džepove ne bih li napipao vražji papirić s pjesmom. Napokon ga nađem, udahnem zrak i... rezignirano klonem. Nakon nekoliko dugih trenutaka tišine uslijedio je buran aplauz... Kada mi je, godinama poslije, dopao ruku Freudov *Uvod u psihoanalizu*, bio sam sklon povjerovati da sam se s *Budnicom* i *Recitalom* zapravo pokušao osvetiti zbog poniženja koje sam bio doživio u srednjoj školi. Osim *Budnice* i *Recitala* imao sam u planu i niz drugih srodnih tema, ali onda mi takve stvari više nisu dali snimati.

N.: *Imali ste i film Coprnice, koji je na neki način također film o ritualu?*

K.: Poslije će se događati da će se cijeli ciklusi vrtjeti oko nekih tematskih okosnica, ali tada je bilo ono: vrebáš zanimljivu temu. Tada su nas bili punili pričama da zapravo više nema tema, sve je potrošeno, i takvim nebulozama. Kako možeš potrošiti život?! Ali, tada je bilo tako, pa tko ubode bolju temu. A ja sam se objeručke prihvatio coprnica, jer magijsko me i prije privlačilo. Čak sam bio pribavio neke knjige i čitao o crnoj i bijeloj magiji i takvim stvarima, da bih na posljetku shvatio da to u nas živi veoma snažno. Ustanovio sam da visokoobrazovani ljudi odlaze coprnicama u neposrednoj blizini Zagreba, ne dalje od Velike Gorice i Male Mlake, da traže ljekarije za svoje zdravstvene ili ljubavne probleme. Film nije baš istražio stvari do kraja, čak je šteta što netko drugi nije zgrabio dublje. Ima tu još mnogo toga. Postoji cijela lepeza zanimljivih gatanja, ali jasno da se takve stvari prikrivaju. Mnogi se boje da će biti uhvaćeni na djelu, jer to potpada pod zakon. I za tako mali film trebalo je proputovati kilometre i kilometre da dobiješ jednog od desetak koji će pristati na snimanje. Mnogo toga što sam vidio i čuo moralo je ostati izvan filma. Osim toga, ekipa je bila velika, što je otežavalo snimanje, a Ivica Rajković, koji će poslije na dulje vrijeme postati moj stalni snimatelj — intuitivac, snimao je teškom tonskom kolor tridesetpeticom. To je bila moja odluka, jer sam si bio umislio da ću visokokvalitetnom

fotografijom uhvatiti upravo nešto od magijskog u začudnosti obrednih radnja. Nešto kasnije uspio sam usvojiti metode koje su primjerenije životu sklonu prikrivanju na način puža, koji se uvijek povlači u svoju kućicu kada ga (nespretno) takneš. A stvar je u tome da ga ipak moraš diskretno ohrabriti da izvuče rogove, mekušno tijelo, pokaže radoznalost... Zapravo, snimanje takvih stvari trebalo bi trajati kudikamo dulje, a ja sam posao morao obaviti za ciglih pet dana. Ipak, taj je dokumentarac sve te godine ostao na životu: neprestance se vrti, uvijek ga netko hoće vidjeti.

N.: *Kada se vide tri filma u slijedu, Budnica, Coprnice i Recital, može se zaključiti i to da ste vrlo brzo s opservacijsko-ga prešli na ironijski modus, što baš nije bilo uobičajeno u hrvatskom filmu.*

K.: U Beogradu je to bilo uobičajeno, a korifej toga pristupa bio je Makavejev. Tamo se bio razvio kritički odnos prema postojećoj zbilji, polemika s dominantnom ideologijom, njezino nijekanje, ali to nije bio baš uvijek neki drastični udar, nego ironijski, čime se možda bolje dopire do nekih stvari. Majstori ironijskoga svakako su bili i ostali Česi, ali mnogo mekši, poetičniji, tada u okvirima onoga što je bilo moguće. Tako i tu. Stvarnost je bila prenatrpana grotesknim ritualima, za koje su mnogi znali da su groteskni, ali su u njima sudjelovali i kreirali ih. Ta recitiranja, ta trčanja, štafete, rođendani, sletovi... sve je to djelovalo posve sumanuto za razborita čovjeka. Peterlić je pak bio taj koji me upozorio na nešto u *Ponude pod broj* čega nisam bio baš sasvim svjestan: ironijsko o kojemu govorite pojavilo se već u tom prvom izrazito programatskom filmu, u storiji o curi sa sela koja je došla u grad kako bi postala manekenka; bila je to simpatična skromna djevojka, onako malo bogačka, koje mi je bilo žao. Pokraj nje bili su mladi Gumzej i njegove »elitne« manekenke... Poslije će mi se, na tragu tog filma i *Budnice*, ukazati rudnik srodnih tema, mogući ciklus kojim ću moći svjedočiti, ali istodobno — ostavljajući stvari onakvima kakve jesu, ne intervenirajući — filmskim sredstvima dati nedvosmisleni komentar. U tom sam se »nadahnutom« vremenu zanosio i idejom *ready madea* u filmu. Naime, maršal Jugoslavije, Josip Broz Tito, imao je za svoj rođendan nastup na stadionu u Beogradu i, dok je govorio, došlo je do tehničke greške, tzv. mikrofonijske. Njegov se glas u ehu repetirao karikaturalno. Činilo se kao da se veliki čovjek sam sebi ruga. Tehničari su to pokušali otkloniti, ali nisu uspjeli, valjda nisu imali prikladne uređaje. I onda se to ponavljalo u svim informativnim emisijama duboko u noć. Čovjek se u svakoj repetitiji sve više i više rugao svojim gromkim vizijama. Htio sam uzeti taj materijal i, po mogućnosti, potpisati ga kao svoj. Svi su vidjeli da je to ispalo groteskno, ali kada bih ga ja potpisao, nastala bi dreka do neba, ja bih time apostrofirao stvar na način koji bi bio prepoznat kao drska provokacija. A ja sam i htio da bude provokacija, da kažem, dajte ljudi već jednom pogledajte što je zapravo to... Ali kako doći do televizijskog materijala? Ostalo je samo u maštarijama.

Snimanje Recitala — politički napadi i bunkeriranje filma

N.: *Zapravo su vas dobro nagazili zbog Recitala. Gdje su se prepoznali, pretpostavljam u nekoj benignoj pojedinosti?*

K.: Netko je bio ustvrdio da je to ispalo nalik socijalističkom crkvenom prikazanju. Takva paralela držala se tada osobito uvredljivom. A zapravo, htio sam da u konačnici dođem do dokumentarca koji bi se zvao *Praznik*, jer je *Recital* samo dio prazničkih događanja za tih Dana Republike ili nekih drugih državnih praznika. Počinje s budnicom, pa do kasno u noć. Htio sam pokriti pet-šest takvih događanja da bih onda dobio dugometražni dokumentarni omnibus. Grad se budi, pa svečana akademija, pa lijevo, pa desno...

N.: *Jeste li zbog bunkeriranja Recitala odustali od te ideje?*

K.: Ne, nego mi nisu odobravali projekte. Tada mi je jedan rekao: To što si nam dao na komisiji tiho ti vraćam natrag. Uspio sam blokirati druge članove komisije da izbjegnem ono što si doživio s *Recitalom*. Jedan od filmova trebao se zvati *Himna*. Tada se intenzivno tragalo za novom nacionalnom himnom, koja bi nadomjestila postojeću što se pozivala na panslavizam, trebalo je naći autentičnu, koja će objediniti narode i narodnosti Jugoslavije. Htio sam varirati tu temu. Glavna teza u scenariju koji sam napisao bila je: kako može opstati neka zajednica kada ne može napraviti ni svoju himnu!? Jer neuspjelih pokušaja bilo je i prije. Uostalom, zaista je nisu uspjeli napraviti. Taj član komisije rekao mi je: Progutaj taj papir i takve stvari više nemoj slati na natječaj. Onda sam shvatio da je to glupo i da gubim vrijeme.

T.: *Možeš li malo rekonstruirati događanja oko Recitala: prvo, snimanje i atmosferu i odnos prema materijalu prije, za vrijeme i nakon snimanja, suradnju sa snimateljem Tanhofe-rom?*

K.: Na natječaj sam poslao dva scenarija. Jedan je bio *Recital*, a drugi o Mati Parlovu, mome Puležanu, tada boksačkom prvaku svijeta. Jedan od članova komisije bio je moj prijatelj Branko Ivanda. I na moje veliko iznenađenje dobijem *Recital*. Vesna i ja odmah smo se bacili na posao. Budući da je i ona, u srednjoj školi, sudjelovala u pravljenju recitala, ovakvih i onakvih, odlučili smo da lokaciju pronađemo u Podravini, jer ti ljudi tamo u koječemu su kreativni, ne samo u naivnom slikarstvu, i izbor je pao na Novigrad Podravski, o kojemu smo bili saznali da se pokazao osobito ambiciozno upravo u stvarima recitala. Kad smo došli tamo, ti su ljudi mislili da ih je sam Bog dotaknuo svojom rukom, odmah su se zdušno prihvatili posla. Oni su se toliko bili razmaštali da sam ih u nekim stvarima morao denfati. Jednu sam stvar čak morao strogo zabraniti — iz zdravstvenih razloga. Oni su, naime, htjeli da u kolijevku stave »Jožu bez gać«, a to je, kak'ti, trebao biti mali Joža Broz — u obličju Isuseka. Bila je čiča zima, a oni su htjeli izložiti golo djetetce na minus pet. Rekao sam: ne!

T.: *Oni su zapravo pripremali taj recital pripremajući i film, odnosno znajući da će to biti snimano.*

K.: Odlučio sam se priključiti na već postojeći recital, ali taj je bio u obrisima. Onda sam ga reaktivirao, izvođače motivirao, i više nije bilo nikakvih posebnih intervencija s moje strane. Baš nikakvih. Pustio sam njihovoj imaginaciji na volju. E, tu sam bio malo bestidan prikrivši konačnu svrhu toga snimanja. Ali kako pokazati što želiš ako tankoćutno vodiš o svemu računa. *Vjesnik* se bio dokopao informacije da radim

film o državnom prazniku, znalo se da pripadam »reakcionarnom« krugu oko Vladekova stola. Izašla je slika sa snimanja (nikad nisam saznao tko ju je i kada snimio) prema kojoj se moglo zaključiti da sam i ja kapitulirao pa radim film o državnim praznicima. Oho-ho, i ti, kume? Znali smo mi da ti tamo nešto kuhaš? Igrani bi film, a? U Novigradu Podravskom pokazali su nam predstavu, a Tanhofer i ja dogovorili smo kako ćemo snimati. Usvojivši materijal, odlučili smo raditi segmentarno, kao u igranom filmu. Tako bismo pustili da se zaigra jedna scena pa bismo je nekoliko puta snimili mijenjajući rakurse i planove. Ali recitatori su bili tako poneseni, da nismo imali nikakvih teškoća. Spremno su ponavljali koliko je bilo potrebno, dok je osobito ambiciozni nastavnik neprestance ubacivao novine. Radeći i sam zdušno, Tanhofer se u jednom trenutku malčice bio zabrinuo nad Maršalovim portretom načinjenim diletantski i karikaturalno u kvazinaivnoj slikarskoj maniri; sugerirao mi je, kako naš film ne bi zaglavio zbog takva nečeg, da portret maknemo s pozornice. A ja sam uvaženog eksperta kamere priupitao što da radimo s onim kadrovima koje smo već snimili, zajedno s voljenim Maršalom. On se samo nasmijao i nastavio raditi... Poslije će se pokazati da je slika u pozadini bila snimljena u totalima i da se ništa od onoga što se vidjelo okom nije zapažalo i na ekranu. Inače, izuzme li se ta simpatična anegdota (i najveći šahovski velemajestori katkada naprave matni previd), Tani je bio zaista sjajan suradnik; primjerice, on je načuo da se ti recitali u Podravini, gdje ljudi vode računa o ideologiji, ali ne zaboravljaju ni na »pineze«, prave u dva dijela, sa stankom negdje u sredini: za tih stanaka toči se piva, jede se... Goste dvore konobarice preodjevene u dresove lokalnoga ženskog nogometnog kluba.

H.: A onda ste ipak nešto, kao i ovu stvar o kojoj pričate, snimili na stvarnoj predstavi kada je pred publikom izveden taj recital.

K.: Snimajući fragmentarno, dogovorili smo se da izvedu i jedan kompletan recital. Trebalo nam je da pokažemo tu povezanost predstave s auditorijem. Mještani su se odazvali u velikom broju, navukli na sebe najsvečanije »ajncuge«, što je recitalu donijelo još jednu važnu komponentu. Izvođači su cjelinu recitala izveli u istom tempu kao kad su nastupali po segmentima.

H.: Ali to je čak normalno, jer svaka se kazališna predstava uvježbava prizor po prizor, da bi se poslije sve ukomponiralo. Vi zapravo niste radili ništa drugo nego bili na probama.

K.: Dok su oni uvježbavali pojedine scene, mi smo tiho dogovarali rakurse, pokrete kamere, planove. Sve smo isplanirali do najsitnije pojedinosti.

H.: Zapravo ste iznijansirano hvatali te segmente. Da ste sve snimali samo na finalnoj predstavi, ne biste mogli postići takvu suptilnost.

K.: Pokraj ostalog, ovako hvataš dojmljive detalje koji dodatno svjedoče o užasnoj ponesenosti, uvjerenosti recitatora da čine i govore pravu stvar.

T.: Kako se razvila sljedeća faza?

K.: Krenula je montaža s Katjom. Stvar se lako slagala. Tanhoferova nevjerojatna preciznost zaslužna je za to. Snimanja smo ponavljali svega po dva puta, rijetko tri. Zapravo, imaš drugu repetitiju ako ti se prva uništi u laboratoriju. Tu i tamo znalo je doći i do manjeg raskoraka između panoramiranja i nekog recitatora koji je malčice promijenio tempo u odnosu na tempo s probe. Pa je to trebalo ponoviti. Pozvao sam perfekcionista Branka Marjanovića, koji je uvijek konspirativno, iza dobro zatvorenih vrata, montirao svoje filmove »o malim čudima velike prirode«, da pogleda naš film. Došao je, pogledao i mirno rekao: Jako lijep rad. Vi ste vrlo odvažan čovjek. I otišao bez dodatna objašnjenja. On je s istim namjerama radio jedan svoj film, *Ciguli Miguli*, zato sam ga zvao.

T.: Kakve su onda bile reakcije na sam film, kad ga se službeno pogledalo?

K.: Ja sam prije toga bio poslao molbu za stipendiju u Pariz, i odmah zaboravio na tu molbu. Tko bi mi tako nešto dao! Poslije će zlonamjernici reći da sam namjerno pobjegao u Pariz. I, puf, dobijem stipendiju da odem tamo raditi što želim, da si sam odaberem studij, da gledam filmove. Bila je to mračna 1972, nakon strahobalne 1971, pa smo Vesna i ja s velikim zadovoljstvom izašli iz toga mraka. U Parizu sam se s velikom lakoćom prikopčao na ORTF. Tamo je postojala redakcija za istočnoeuropske zemlje. Fino su me primili, čak sam počeo surađivati. Objave ti prilog, a honorar ti istoga dana »kapne« zračnom poštom na recepciju hotela *Loratoire* gdje smo bili odsjeli. U Parizu je tada bilo više od tristo dvorana. Sve imaš: božanstveno. Ne može biti ljepše. Početno snalaženje bio nam je olakšao Tadićev bratić Radovan, koji je kao devetnaestogodišnjak bio emigrirao u Englesku da bi se koju godinu poslije skrasio u Parizu, gdje je sklopio brak s vrlo simpatičnom Španjolkom Mariom Carmen; tada je radio kao noćni portir u malom hotelu, za dugih noćnih sati vrijeme si je kratio čitanjem Kierkegaardova djela *O ljubavi*. Poslije će snimiti dosta filmova, osvojiti znatan broj nagrada, a jednom zgodom Francuzi će ga označiti kao najperspektivnijega mladog francuskog filmskog autora. S njima smo provodili ugodna poslijepodneva u Clichyju, vozicali se Francuskom i uistinu uživali. Kumovi smo njihovoj kćeri Evi. Usred te idile, zvrč-zvrč, telefon. Iz Zagreba mi javljaju da se u Beogradu, na glasovitom »martovskom« festivalu dokumentarnoga filma, digla velika halabuka zbog nekih hrvatskih filmova. Radilo se o Benažićevu *Zametnutom tragu*, o Babićevu *Binu*, *oku galebovu* i moja dva — dakako, o *Recitalu*, ali i o filmu *Splendid isolation*. Ti su filmovi, uz netipične pokude, bili bačeni u informativu. Nisam mogao, nisam htio napustiti Pariz i užitek boravka u njemu, gušt gledanja filmova. No, saznajem, u Beogradu se nešto još jače zakuhalo, digla se još veća buka, zabranili su bilo kakvo prikazivanje naših filmova u sklopu festivala. Čitavu su stvar prebacili u Zagreb, pa smo Vesna i ja ipak potegnuli natrag da mi ne bi prigovorili kako sam se sakrio u Pariz od gužve, da ne bih morao odgovarati. Nikola Babić dizao je veliku buku, izazivao, i moglo se dogoditi da netko to ozbiljno shvati i da nam se odredi neki kratki pritvor, jer je sve to doživio jako dramatično. Došao sam ovamo i odmah saznao da su se na projekcijama naših filmova izmjenjivale delegacije i

delegacije. Svako toliko u Zagreb film stigla bi skupina političara, sjednu i gledaju. Svi su bili iz visokih garnitura. Ne znam je li bio i Račan, ali on će poslije odigrati drugu ulogu. Budući da su se formati političara sve više povećavali i nije bilo naznaka da bi se ta promenade mogla uskoro zaustaviti, šefica za proizvodnju dokumentarnoga filma, Branka Šoten, samoinicijativno je uzela kopiju *Recitala* i izrezala je na sitne komadiće, negativ umotala u azbest i tajno ga pohranila u Jadran film. I kada su oni došli, rekla im je: Uništiti smo film. Autor je pogriješio što je to išao raditi. Mi smo to shvatili i više nema filma. Tako su *de facto* spasili negativ, film.

T.: *Kakva je bila atmosfera oko vas kada ste se vratili iz Pariza?*

K.: Zatekli smo različite reakcije. Neki su uputili diskretnu potporu, ali bilo je i mučnih i neugodnih komentara kolega. Neću ih imenovati, jer to više nema veze, to je prošlost. Ali, to te baš stresuje, jer nisu bili samo političari, nego su izravno pakostili kolegama, nekolicina njih. Jedan koji se deklarirao kao antirežimljiva bio je izjavio: Ja bih njemu do daljega zabranio da snimi jedan jedini kvadrat filma!

T.: *Ne treba imenovati ljude, ali je zgodno čuti koji je to tip prigovarao, da se dobije predodžba o vremenu u kojem se sve događalo.*

K.: Kad sam sreo Bulajića, pola ozbiljno pola u šali, pokazao mi je pet prsta naopake i priprijetio: Za onu zastavu okrenutu naopak, to ti je pet godina. Zapravo, čitava se stvar zakuhala od takvih dimenzija da ju je trebalo presjeći. Govorkalo se da bi inkriminirane režisere trebalo staviti iza brave. Pripremljena je izvanredna dvodnevna skupština u Društvu, Ivica Račan je došao, stigli su svi živi koji postoje, nije bilo mjesta za stajanje. Atmosfera je bila vrlo napeta. Nekolicina prvih govornika pokušala je ušćariti poneki poen na našoj koži. Dvojica su nas branila: Sremec i Ivanda! Ja sam pretjerao u djetinjastom junačenju. Poslije mi je bilo žao što sam dopustio da me, u atmosferi jake napetosti, ponesu emocije. Dakako, naposljetku je izašao i Račan da izrekne svoju presudu. Da odredi zatvor za dečke ili neku kaznu, izopćenje, anatemu, možda tek *konstruktivnu drugarsku kritiku*... I tada je izrekao čuvenu rečenicu, koju sam prepričao Škrabalu pa ju je on zapisao u svom drugom izdanju povijesti hrvatskoga filma. Dok je neko vrijeme nijemo stajao za govornicom, vladala je napeta tišina, mogla se čuti muha u zraku. Govorio je s takvim stankama da se činilo kako prolaze eoni između pojedinih rečenica. Digao je prst, što je značilo prijetnju, i rekao: »Umjetnička sloboda — da!« A onda tišina, duga tišina i napokon... »U okvirima samopravnog socijalizma!«

T.: *Nije bilo »ali«?*

K.: Bilo je i »ali«, pa onda duga stanka. A sad ti stani i vidi što bi to trebalo značiti... Međutim, znali smo — pomilovao nas je. Filmovi su bačeni u bunker, sve se brzo zaboravilo, a ja sam istoga trenutka poletno napisao novi scenarij. Onaj pod naslovom *Himna*. Nema što, bistar dečko! Onda mi je onaj iz komisije poručio: Istrgaj na sitne komadiće i progutaj. Ništa od toga nisam učinio, ali sam smjesta napisao novi

scenarij pod naslovom *Povratak*. Snimajući prije Pariza *Splendid isolation*, u barakama smještenim pokraj hotela Esplanade bio sam zapazio i druge dokumentaristički zanimljive sadržaje. Međutim, ne političari, nego budni čovjek od filma, tri ili četiri puta je, zbog grešnih dokumentaraca, bio stornirao taj scenarij na natječajima Fonda. Na tom sam primjeru došao do važne spoznaje o sebi samu: da sam strpljiv čovjek, koji zazire od nedolične buke, ali i da se ne dam baš tako lako otjerati. Dvadesetak godina poslije, da spomenem i taj bizarni detalj, filmovi su izvučeni iz bunkera i stavljani u optjecaj. Najprije ih je vidjela publika prvih Dana hrvatskoga filma, a onda su s nama trojicom bili pompozno napravili iscrpne razgovore za posebnu emisiju Hrvatske televizije, u čijem su se sklopu trebali emitirati i naši dokumentarci. I nju je, očito, netko cenzurirao, stopirao; uzalud smo pokušavali saznati zašto nikad nije puštena.

Društveno angažirane teme — *Splendid isolation* (1973), *Povratak*, *Prihvatna stanica* (1977)

T.: *Daj da se vratimo filmu *Splendid isolation*, jer on je obilježio perspektivu mnogim tvojim kasnijim dokumentarcima. Budući da je nastao gotovo istodobno kad i *Recital*, zanimljivo je čuti kako je nastala ta ideja i kako si se upoznao s tim problemom.*

K.: Ako se bolje pogleda, moj programski film zaista jest *Ponude pod broj*. U njemu je sadržano sve što ću poslije raditi: djeca, žene, marginalizirani, obespravljeni, žrtve... Onda su došli na red rituali i to je potrajalo kraće, znatno kraće no što sam bio priželjkivao, planirao... Prije (prisilnoga) povratka na društvenokritičke teme stigao sam realizirati i dokumentaristički bastard pod naslovom *Splendid isolation*, koji je bio objedinio ili, bolje rečeno, izravno kontrastirao socijalno s ritualnim. Ritualnost je bila sadržana u novoj modnoj liniji zvanoj *žena ptica*, koja je na krilima pariške modne kuće bila sletjela na modnu pistu zagrebačkog hotela Esplanade i koja se, pred bogatom i opuštenom velegradskom klijentelom, isparadirala, a socijalu je utjelovila mala četveročlana obitelj koja je završila preko puta mondenoga hotela, u borgečkom prenoćištu smještenu u dotrajaloj baraci na čijoj se prednjoj fasadi kočio veliki crveni križ. Tamo je muž ostavio ženu, djecu da čekaju preko dana pred prenoćištem, jer se ono ujutro zatvaralo, da bi jurio okolo po komitetima da vidi može li naći neki smještaj koji je bolji od prenoćišta. Čin kontrastiranja dvaju susjednih »hotela« pokušao sam potencirati određenim postupcima: spektakl u Esplanadi snimao sam tonskom tridesetpeticom u koloru, a ljude iz prenoćišta crno-bijelom šesnaesticom koju sam laboratorijski promovirao u sepiju i prebacio na tridesetpeticu. Dakako, i tu se izrazito ograničavajućim faktorom pokazala veoma skućena operativa: umjesto da se snima u više navrata kako bi se dočekali markantniji, dojmljiviji slučajevi, stvar se svela na onih ubogih pet dana. I frigaj ga. Ali, imaš pravo, taj me dokumentarac doveo do pravoga rudnika socijalno relevantnih tema. Ta će se praksa i poslije ponavljati. Kad god odeš na teren, uvijek nađeš srodnu temu, tematskoga blizanca ili pak nešto što je vrlo blisko tome i zaslužuje dokumentarističku obradu. Dok snimam, istodobno oštro promatran



Marina Nemet u Vlakom prema jugu

ima li nešto novo što bi se moglo poslije raditi. I uvijek bi nešto zapelo za oko. A ponekad zna biti i drukčije: ništa, baš ništa ne zapne, ali se, nakon određena vremena, znalo dogoditi da se u nekom usputno pokupljenom detalju, kojemu za snimanja nisam pridavao značaj, s kasnim paljenjem prepoznata bogovska tema. Drugi čekaju i traže unikatne teme i prode im tako u čekanju deset godina. Ali ja ne. Tako je bilo i s temama koje sam, nakon realizacije *Splendid isolation*, bio otkrio u tim barakama; najprije sam se iznenadio kada sam odmah uz autoškolu zatekao službu patronažnih sestara, da bi ubrzo stiglo iznenađenje nad iznenađenjima, mala prihvatna stanica zgurana u nekoliko soba što su se nadovezivale na prenočište... Odmah sam vidio dječja lica. Djelovalo je strašno, sablasno: ta drvena baraka, sve pod ključem, rešetke na prozorima, nikakve udobnosti, ničega... i ti ubogi klinici koje nazivaju delinkventima iliti maloljetnim prijestupnicima. Iz tog su se prostora bili iznjedrili ne samo novi dokumentarci nego i jedna storija za omnibus filma *Godišnja doba*...

T.: *Ti si sve to vrijeme bio radijski profesionalac. Kako si pomirio dva posla i jesi li zapazio neke reakcije na radiju? Je li bilo problema zbog činjenice da si ti neko vrijeme morao biti izvan posla, kakve su bile reakcije kada se politički zaoštrilo oko Recitala?*

K.: Nisam imao nikakvih problema, jer, zapravo, ja nisam morao markirati s radnoga mjesta. Nisam išao gotovo ni na jedan dulji godišnji odmor, da se samo odmaram... I to bi bilo to. Sve svoje filmove snimio sam tijekom godišnjih odmora. Izlazili su mi utoliko ususret što su mi odobravali odmor, kad god bi mi trebao. Nije mi padalo na pamet da istodobno radim na radiju i snimam film, i da se pravim da me istodobno ima i nema. To naposljetku nije bilo moguće, jer mi je bila potrebna koncentracija za oba posla. Zna se da sam sve svoje godišnje odmore potrošio na to. Čak nisam ni tražio slobodne dane. Ticalo se to podjednako i filmskih i televizijskih dokumentaraca. Kako se jedan dokumentarac snimao pet-šest dana, imao sam na raspolaganju dovoljno dana za cijelu godinu. Osobno nisam osjećao posebnu potrebu za godišnjim odmorima, tako sam strukturiran. U mlađim danima znali smo otići na tjeđan dana u Dubrovnik, a u kasnijima u Opatiju... Toliko sam uživao u pravljenju svojih filmova da sam to doživljavao kao najveći mogući odmor od radijskoga posla, koji, koliko ga god okretno radiš — nije tek puka rutina — uvijek odnosi dio tebe. Što se tiče *Recitala*, postavljalo se pitanje da me se baci s posla, bez daljega, istog trenutka. Ako me sjećanje dobro služi, mislim da je Enver Hadžić, negdašnji direktor Filmoteke 16, a današnji vlasnik distributerske tvrtke Continental, bio taj koji je na razini Radio-televizije Zagreb uspio zaustaviti hajku. O inicijativi pak kolege novinara s Radija da me se primjereno kazni, koliko mi je poznato, nije se ni raspravljalo. A Mirko Bošnjak je, s pozicija čovjeka iz Gradskoga komiteta, bitno utjecao da se u kinematografiji ne pokrene nekakav stegovni postupak. Baš je on to blokirao. Dakako, sve se to događalo posve mimo mene, prema događajima postavio sam se vrlo pasivno, drugi su dolazili da mi govore što se zbiva. Tako sam, bez svoje zasluge, spasio živu glavu.

T.: *Kako je Vesna doživljavala sve to?*

K.: Vrlo hrabro. Inače, ona je u tim pitanjima jako podvojena. Mala, nevažna stvar katkad je prestraši, s velikom se nosi kao od šale. Nekom prigodom morala je proći tešku operaciju, opasnu po život. Otišla je pod nož ne trepnuvši. U slučaju *Recitala*, rekao sam joj: Ostani doma ovaj put. Nema smisla da gubiš živce. Ja ću to obaviti sam. I onda smo se rastali u stilu — tko zna hoćemo li se još vidjeti. Malo smo to namjerno patetizirali. Vesna je dušom i srcem stajala iza tog filma.

T.: *Vratimo se na Povratak.*

K.: Zapravo, ja sam imao u glavi da junak toga filma treba biti dečkić, valjda iz one stare predrasude da su dečki ti koji prave gužve i da su oni ti koji bježe od roditelja, od kuće. Tamo se pokazalo da i djevojčice, gotovo u podjednakom broju, bježe što dalje od roditeljskoga doma. U tom traganju za dečkićem čuo sam u Prihvatnoj kako klinici skandiraju: Vratila se Stjuardesa! Vratila se Stjuardesa.... A bila je riječ o dražesnoj plavokosoj curici koja je, uporno bježeći od roditelja, ali i iz Prihvatne, jednom dospjela u zračnu luku, gdje je zrakoplov upravo trebao poletjeti u Sovjetski Savez. Tamo je bila visoka sovjetska delegacija, za koju je bio prostrrt crveni tepih. Svi postrojeni, glazba, a preko tepiha protrči mrvica od Milke i odskakuće u avion. Pred ritualno ukočenim špaliorom i paraliziranim osiguranjem. Nitko živ nije smio trepnuti. Unutra su je, nakon mnogo jurnjave i natezanja, zgrabili i vratili u Prihvatnu, gdje je dobila podrugljiv nadimak Stjuardesa. Mene je privuklo njezino živo lice; ta me djevojčica šutke, ali postojano promatrala iz prikrajka. Sve mi se više nametala i ja sam, premda u prvi mah pomalo nevoljko, naposljetku ipak shvatio da u njoj imam ono što tražim... Usporedno s Milkom, s kojom sam vodio tihe zanimljive razgovore, shvatio sam da neki od tih osušenih socijalnih radnika iz čijih se usta stalno dime cigarete, koji jedu vrlo malo ili ništa, a potajice piju više nego što bi čovjek mogao pojmiti, da ti ljudi, oguglali, rutinski obavljaju svoj posao: mehanički bi odveli dijete do roditelja, bacili ga tamo, a to bi dijete, nerijetko, osvanulo u Prihvatnoj, prije no što bi se oni sami vratili sa službenog puta. Spontano mi se nametnula zamisao da se Milkinu novom povratku kući prisključim s ekipom i da usput snimam... Sada si više nisam smio dopustiti metodološku pogrešku, djevojčica je, premda često potištena i povučena, zapravo živo srebro, uvijek spremna da zбриše. Trebalo se pripremiti za »nepriređen« život koji nas je tamo negdje čekao i koji će trebati hvatati »u letu«... Stoga, ne dolazi u obzir teška, oklopljena 35 mm tonska kamera. Baš sam namjerno išao na krupno zrno, na crno-bijeli materijal da bi prilikom prebacivanja na 35 mm, tzv. napuhivanjem, dobio krupno zrno. Da film i fakturom bude bliži životu. A lagana kamera u rukama takva profesionalca kao što je Ivica Rajković, znao sam, mogla se nositi sa svim vrstama iznenađenja kojima sam se nadao i koje sam priželjkivao. Tu je važno upozoriti da sam dionice na putu kanio snimati rabeći diskretne elemente igranoga, dok sam čistom dokumentarizmu prepustio teren...

T.: *Taj film doista unosi novu stvar. Recimo, ja se tim filmom koristim kao primjerom protonarativnoga dokumentarca,*

*zbog fabularne situacije koja se razvija. A drugo, ti raskadri-
ravaš na način na koji to nisi radio u prethodnim filmovima,
gotovo na način igranoga filma, gradiš scenu različitih vizu-
ra.*

K.: To sam planski radio. Evo primjera. Socijalni radnik i Milka kretali bi na Glavni kolodvor pješice, a ja sam ih, u prvom kadru polaska, stavio na one mehaničke stube koje su nekako u to doba bile proradile: onako ukočeni, nepokretni, spuštaju se prema dnu i nestaju u mraku. Ustanovivši da time nisam narušio dokumentarističko načelo — da su zapravo na tom putu njih dvoje dokumentaristički uvijek u »svom filmu« ma gdje ih stavio — i ostale sam scene gradio prema načelu igranih mizanscenskih prioriteta koji mogu, paradoksalno, djelovati i dokumentarističije od situacija gdje se igrano, u ime čistog dokumentarizma, metodički ignorira i gdje gdje drži najtežim grijehom.

T.: *I doista su raskadriravanja igranofilmski postavljena, ali ne svagdje. To si imao samo u putničkim dijelovima. Ona stiže na početku kombijem, a onda se prebacuješ u interijer i dočekuješ je, što znači da se ekipa prethodno morala preseliti u interijer da bi je dočekala. Isto tako u kadrovima u vlaku vjerojatno si ne samo »hvatao«, nego i »upućivao« gdje da sjede. Ali tamo gdje se odigravaju važne stvari »hvatao« si ih zatjecao nepripremljene. Te »režirane« scene u tipskim putničkim ulomcima izrazito prinosе ukupnoj atmosferi filma.*

K.: Kada smo ušli u mali otrcani vicinalni vlak, pustio sam ih da sjednu tamo gdje su i u prijašnjim povracima znali sjediti. Dok su sjedili onako »mrtvi« kao da ne pripadaju jedno drugomu — on s onom svojom uvijek upaljenom cigaretom, ona odsutna i turobna — Ivica ih je mogao snimati iz svih pozicija baš kao da su glumci koji su iz prve shvatili kako se trebaju ponašati pred kamerom. Da sam ostao na tome, bila bi to tek dojmjljiva informacija o dijelu puta, toga sam bio svjestan. Onda sam curicu stavio na prozor, leđima okrenutu kameri. U filmovima uvijek su me uzbuđivali ti kadrovi ljudi snimljeni s potiljka, bez lica. Ako ne vidiš lice iz kojega se toliko toga čita, stvara se neka napetost, misterij. Ispred Milkina krupnjaka mutno je, kroz prljavo staklo, šibao kraljolik, dok su udarci kotača o pragove pojačavali dojam praznine... Na sam rez, s totala na krupnjak Milkina potiljka, u montaži sam stavio »bolni« vrisak sirene. Zašto? Htio sam nekim znakom apostrofirati Milkino stanje, uputiti diskretni apel, a da to ipak ostane i obična sirena koja neprestance upozorava ljude na vlak koji nailazi. Druga stvar, taj zvučni signal »podbočio« je rez, promjenu plana učinio još jasnijom (kadar kao komentar), ali je, čini mi se, i pojačao ugođaj dokumentarnosti. S toga stajališta isprepletena odnosa između igranog i dokumentarnog svakako je zanimljiva i jedna druga situacija. Milku smo trebali snimiti usred noći, u odjeljku vlaka. Iza nje ostale su brojne iscrpljujuće peripetije, i za nas i za nju. Ona je, dakle, umorna, pospana, ruši se, a mi imamo pripremljenu kameru i sad ćemo je snimiti. Složi se ona tamo na klupicu i odmah zaspe blaženo kao anđeo s prstićem u ustima. Kao da je prepoznala jednu od onih svojih brojnih životnih situacija vječne bjegunice koja uzme gdje može, zaspe gdje stigne... Nadvila se nad njom čitava ekipa, uperila kameru, rasvjetna tijela... Ivica mjeri svjetlo na njezi-

nu licu, kadrira, mijenja planove... Gledam je sa strane, boli me... Druga je stvar kad dođeš na ključno mjesto gdje se rješava sudbina dokumentarca. Moraš se ponašati kao gerila, nikako ne ući u prethodne razgovore. Ne dopustiti, recimo, da se Milkini pripreme, dogovore, organiziraju obranašku strategiju i ponude ti filtrirane iskaze. Tako da, kada smo nenajavljeni išli do mame koja se rastala i ostavila ludom mužu troje djece i zasnovala novi brak, i kada su se majka i očuh s kantom kreča u ruci pojavili na proplanku ispred nedovršene kuće, Ivičina kamera iz ruke već je »pucala«. Ispred njih je s Milkom stala socijalna radnica, koja im je dijete već toliko puta vraćala, i oni su se — vidjevši oko sebe mnogo ljudi s uređajima, a ne pitajući ništa zbog osjećaja krivnje — počeli pravdati otkrivši pakao obiteljske situacije u kojemu su Milka i njezina braća bili žrtve. A snimanje s Milkim ocem bilo je — opasno. Jer to je vrlo neugodan i naopak čovjek, koji je u pijanom stanju kadar počinuti i najgore stvari. Sa svojom je djecom, kad ga je žena napustila, postupao je živo; taj je čovjek — egzibicionist — dovodio doma seoske raspuštenice, a Milki je dopuštao da ispod kreveta sve to sluša. Bježala je, htjela se ubiti. Jednom su je našli u plićacima Une kako besciljno tumara... Znalo se da je snimanje iznimno opasno, da je u igri čovjek koji, ako je u povišenu stanju, može učiniti vrlo gadne stvari, nasrnuti, ubiti... Prvi je s njim uspio uspostaviti kontakt »narodski« čovjek Deronja, organizator u filmu. Na vrata smo došli samo nas dvojica i odmah ugledali groznu prostoriju s razbacanim predmetima, a u sveopćem rusvaju bila je najuočljivija zbirka noževa. Alkohol na stolu, prljavo. Baš se vidjelo da čovjek živi kao životinja. Ustaje, liježe, pije i ništa drugo... I tamo sjedi još nekakav tip, vrlo slikovit. Obojica nas gledaju iskosa, mrko. Deronja je samo rekao: Domaćine, stigli ti gosti. I čovjek odmah na vrata, na licu mu se razvukao osmijeh, kamera upaljena, sve je mobilno, snima se. Od tog trenutka Rajković je gospodar situacije. Ja sam ga prethodno napunio informacijama, a sada on intuitivno procjenjuje i donosi odluke. Nema šaputanja. Odmah se to osjeti i razbije se ugođaj. Milkina otac ništa ne pita, tko smo, što smo, vidi socijalnu radnicu i ostavlja dojam čovjeka koji kao da je baš nas tako dugo čekao da nam kaže što je i kako je bilo. I snimili smo taj dugi, dugi kadar njegova iskaza... Rajković, koji je jednim okom pratio što se događa s Milkom, nije okrenuo kameru na nju, neprestance je držao oca u kadru, dobro je procijenio da se otac prijetećim iskazom do kraja razgolićuje... Nešto kasnije bili smo snimili jedan njezin kontraplan, ali vrsni montažer Damir German odmah je zaključio da su Milkini prestrašeni *off-ovi* kudikamo rječitiji. Jer, tu vrstu »igranih« kadrova kao što je taj kontraplan autentično na prepad uhvaćen dokumentarizam odbacuje kao strano tijelo. I, paradoksalno, katkada nam određeno igrano pomaže da prodremo još dublje do dokumentarnog, kao što nam dokumentarno više nego često omogućava da ojačamo igrano. A ima i toga da tzv. *rasno dokumentarno* djeluje falš!

N.: *Prihvatna stanica iz faze dokumentaristike djeluje gotovo kao tematski blizanac Povratka. Koliko ste vi povezivali ta dva filma?*

K.: Dok sam pripremao Milku, upoznao sam mnoštvo tih klinaca koji su mogli biti podjednako zanimljivi da sam kre-



François Truffaut i Petar Krelja u emisiji 3, 2, 1... kreni

nuo pratiti njihove sudbine, pa mi je bilo žao da nešto tako potencijalno bogato ostane na jednoj priči. I onda sam vidio da bih o dječaku Daliboru, kojega su bili pronašli kako spava u golemoj kanti za smeće, mogao napraviti film, a da se uopće ne maknem iz te prihvatne stanice, da se vidi kako se tamo živi, jer sam bio uočio prilično jezive detalje vezane uz tu socijalnu službu smještenu u ubogim barakama. Tamo nema baš nikakva komfora, sve je pod ključem kao u kaznionici; ne zaključavaju se samo vanjska vrata, nego za spavanja i sobe. Prostori skućeni, tvrdi uznički kreveti... To su ljudska bića na kraju krajeva, zaslužuju drukčiji tretman. Nisu oni odgovorni za ono što rade. Bježe iz jednoga strašnog svijeta i upadaju u još gori, a taj bi se trebao brinuti o njima. I onda sam film napravio tako da žarište bude na Daliboru, ali da istodobno uhvatim i još neke klince. Taj se dečko pokazao jako okretnim, blagoljubivim, mogao sam ga postavljati u razne situacije uvijek spremna da zapodjene živi razgovor. S njim je razgovarao autoritativnim tonom kruti socijalni radnik, a on je cimerima u sobi pričao svoje živopisne zgode, kao što je ona kada ga je mati u posljednji čas spriječila da s nekim cirkusom, za koji je počeo obavljati neke male poslove, ne ode u Njemačku. Na taj sam način postigao važnu stvar: zahvaljujući toj njegovoj spontanosti, uspio sam izbjeći tada učestalu metodu izravna govorenja u kameru. On je zaista umio vješto improvizirati, dakako ne kao glumac, nego kao onaj koji drugim dokrim dječacima

ima nešto zanimljivo reći o svojem životu. Čak sam pomišljao da bi se praktički svakoga tjedna mogla predočiti jedna friška TV priča. A životnih je priča tamo uvijek bilo napretek. Da su me zvali na televiziju, zdušno bih prionuo poslu, ali bi se materijal — sada znam — s potresnim ljudskim pričama zametnuo u arhivskim katakombama televizijskoga klopota.

Blokade i prednosti rada na televiziji

T.: *Kada se pogleda filmografija, vidi se da si snimao dosta filmova u jednoj godini, što pokazuje veliku radinost u situaciji kada su drugi redatelji radili jedan film godišnje. Sjećas li se možda tog rada nakon Povratka? Tada si počeo raditi i na televiziji?*

K.: Moram objasniti jednu stvar, ono bunkeriranje dokumentarca imalo je stanovite reperkusije, osobito na televiziji. Tadić, Ivanda, Radić, Lentić i još neki bili su relativno brzo dobili kod Miladinova prigodu da se na dokumentarcima iskušavaju, da peku zanat. Uzalud sam očekivao da se i mene pozove, smatrao sam da je to logičan red stvari, da ću, nakon dokumentaraca koji su bili prihvaćeni, sada moći stalno raditi, jer se na Fondu novi projekt čekao i po godinu dana. Međutim, ne. Nisam mogao dobiti i to sam, s pravom ili ne, pripisivao minulim događajima, plašljivosti televizije. Zauzvrat, rado su se koristili mojim uslugama u specijaliziranim emisijama o filmu, kao što je bila ona pod naslovom

Prijateljsko uvjerenje. A onda kad mi je napokon bio prihvaćen »lukavi« prijedlog da napravim polusatni dokumentarac o Ljetnoj filmskoj školi u Crikvenici, isprijebile su se nove, meni potpuno nepojmljive stvari. Kako se u Ljetnoj filmskoj školi tematizirao medij kao takav, odlučio sam da u svom dokumentarcu o Školi otkrijem neke pozadinske aspekte iz zahtjevna procesa nastanka filmskoga djela; tako sam u šnit u ostavio klape, otkrio sam magnetofon na kojemu se snima govor, neke članove ekipe, a od zamuckivanja i poštapalica govornika, koji se u montaži najčešće eliminiraju, složio posebnu sekvencu, ukratko malčice sam razbucao standardni pristup, što se uredniku učinilo dopadljivo razbarušenim, ali još neprikladnim za pokazivanje publici koja, prema njemu, tomu još nije bila dorasla. Bio je još jedan dokumentarac koji je nestao zauvijek, a trebao je biti »pravi«; radilo se o samohranom majci s curicom koju su se spremali deložirati. Dio sam snimio na probama ansambla *Lado*, u kojemu je gospođa plesala, a dio kod nje u stanu, odakle su se spremali da je za koji dan isele. Snimao sam taj film u obliku dijaloga između mene kao redatelja i nje. Tada sam se prvi put ubacio u vlastiti film, a to ću, na drugi način, ponoviti mnogo godina poslije u dugometražnom dokumentarcu *Moja susjeda Tanja*. U tom sam davnom filmu rasvijetlio okolnosti slučaja gdje se praktički čini nasilje nad osobom koja nema nikoga da je zaštiti, koja je sama s djetetom. Taj film je, uz ironičnu opasku da je to autorski film, odmah bačen u bunker i poslije, kada se na televiziji otpisivao raznovrstan materijal kao suvišan, spaljen s drugim balastom, tako da danas nema nikakva svjedočanstva ni o prvom ni o drugom dokumentarcu. Taj se film zvao *Deložacija*, u njemu je bila nastupila Branka Krsnik, koju su deložirali; osim urednika i njegova pomoćnika, nitko ga nije imao prilike vidjeti. A danas ni njih više nema. Budući da nisam uspio zaživjeti kao televizijski dokumentarist, vratio sam se kinematografiji, gdje sam ipak lakše prolazio, gdje je prag trpeljivosti bio znatno viši. A onda se, stjecajem okolnosti, dogodila ta šansa da uletim u obrazovni program televizije, gdje su stvari bile posve druge naravi, svakako benignije. Zapravo, tamo se radilo na zadane teme, što ja volim, a mogao sam ići i na teren, da se maknem od te stalne upućenosti na zagrebačke teme. I dok sam radio te zadane teme, koje su se dobrim dijelom temeljile i na izrazito dokumentarističkim ilustracijama, uspijevao bih zapaziti i teme pogodne za čistu dokumentarističku obradu, a urednicu Višnju Masnec-Vodanović to nije zanimalo. S time bih pohitao na Fond, nerijetko dobio i tako je nastala ta usporedna proizvodnja na obostrano zadovoljstvo — urednice koja je cijnila to što sam zdušno radio na njezinim projektima, mene što je tolerirala da određene teme i filmski variram. Prvi čovjek koji mi je, početkom druge polovice osamdesetih, na moj upit, pristao otvoriti vrata dokumentarnoga programa bio je — Obrad Kosovac. Izvukao je golem debeli fascikl, u kojem je pohranjivao priče iz novina podesne, po njegovu uvjerenju, za dokumentarističke obrade. Rekao mi je da to pogledam i da si odaberem ono što me zanima. Čovjek mi je zaista omogućio da na televiziji radim dokumentarce u kontinuitetu.

T.: Sjećaš li se naslova koje je on odobrio?

K.: Zapravo, na njegovu molbu najprije sam se bio prihvatio Zagrebačkih solista. Zahvaljujući članici tog ansambla, čembalistici Višnji Mažuran, koja je Vesnina i moja dugogodišnja prijateljica, Janigrove Soliste često smo slušali i toliko već o njima znali da nam nije bila potrebna neka veća priprema. Snimatelj mi je bio također glasoviti Drago Novak. Ta će emisija biti početak brojnih drugih dokumentaraca posvećenih glazbi i glazbenicima, koje sam »sam sebi« predlagao, jer je tek glazba moja neispunjena velika strast. Projekt koji sam pak ja predložio Kosovcu također je tematizirao glazbu, ali više u duhu moje dugogodišnje zaokupljenosti životnom marginom i njezinim skrivenim malim velikim protagonistima. Legendarnu koprivničku violinisticu i pedagoginju, Marišku Holoubek, koja je s mladim dečkima javno nastupala i u vrlo kasnoj životnoj dobi, bio sam upoznao za snimanja serije obrazovnih emisija koje su, na prijedlog Milana Preloga, trebale dokumentirati započetu izradu umjetničkih topografija određenih gradova u Hrvatskoj, odnosno svojevrsnih osobnih karata tih gradova što će — dođe li do nekih razornih potresa, ratova i sl. — omogućiti da se rekonstruira graditeljska struktura grada, osobito njegove znamenitosti. Mariška je u toj emisiji »gostovala« i tada sam odmah odlučio da o njoj snimim poseban dokumentarac.

T.: Rekao si da voliš narudžbe. Zašto?

K.: Izazovno je. Odjednom to više nije tvoja ideja, kapnulo je odnekud, s neke druge strane, i ti si u situaciji da vidiš kako ćeš se u nečemu tebi gotovo posve stranu snaći. Zapravo, zanimalo me da, kada to nije strastveno moja stvar, vidim koliki su moji izvedbeni potencijali i mogu li u takvu nečem biti uspješan, ali i da treniram izričajnu točnost, da vježbam gipku prilagodljivost ovom i onomu i, naposljetku, ali ne i najmanje važno, da spoznajno uđem što je moguće dublje u područja koja su mi oduvijek bila privlačna, ali nisam imao vremena da im se posvetim ili je moj pojmovni instrumentarij bio odveć siromašan. Baš je zanimljivo kako, gonjen izvedbenom vrućicom, čovjek može neobično bljeskovito pronicati određena područja koja su mu se, inače, činila tako daleka, a koja su drugi godinama usvajali. Uostalom, i to je razlog što sam uspio riješiti narudžbu urednika dokumentarnoga programa koja se, u prvi mah, činila blago besmislenom. Htio je da veći broj dokumentarista tematizira i onda aktualnu birokratsku zahirjelost sistema oličenu u zloglasnoj papirologiji. Vesna, i inače marljiva čitačica novina, brzo je našla člančić u kojem se govori o dvjema obiteljima što se otimaju za jednu djevojčicu. Po jednoj obitelji ta se djevojčica zvala Ivana, a po drugoj Morena. Kako? Saznadosmo da je dvadesetogodišnja uličarka svoje dijete dala paru još za trudnoće, i to joj nije bilo prvi put da je tako nešto učinila. Nekoliko godina poslije, majka se predomislila i natjerala kćer da sudski traži svoje dijete, Morenu. I to od obitelji koja je svoju Ivanu bila zavoljela do boli... Snimao sam obje strane. Snimao sam i ponešto nemušte predstavnike usvojiteljske službe, koji su, u činu posvojenja, bili počinili takve greške da je dijete, proizlazi, trebalo biti vraćeno majci... Nanjušio sam bio da će drama kulminirati na novom ročištu, gdje su se trebala suočiti oba tabora. I suočila su se! Ali kako! U njima je tako jako kuhalo da su odmah zaboravili na nazočnost ekipe, kamere, mikrofona, rasvjete... Tadašnji moj

snimatelj, Vlado Trauber, i inače zakleti protivnik stativa, snimajući iz ruke, uspio je pohvatati žestoke dijaloške duele koji su neprestance prijetili da se izrode u incidentno... Film se zvao *Papirnati rat za Morenu*, birokrati su bili ogorčeni, dugo su mi prijetili da će me dati sudu. Dokumentarac je bio odvrćen u nekom skromnom terminu, a potom pospremljen u arhivske kutije. Nadam se da ga nisu spalili ili reciklirali. No, da nije bilo i nekih specifičnih TV narudžbi kao što su portreti uvaženih slikara ili njihovih izložbi u trajanju od pet do deset minuta, ne bih stekao povlasticu da zađem u neke posvećene slikarske atelijere: iz jednoga takva »minića« posvećena Kožarićevoj čuvenoj alufoliji iz džamije poslije će izrasti dugometražni dokumentarac *Spaljeno sunce* o zaista osebujnu likovnom stvaralaštvu toga umjetnika, kojega su znalci, bez obzira na njegovu visoku životnu dob, nazvali »trajno najmlađim hrvatskim umjetnikom«. A za snimanja Parka skulptura, u labinskoj Dubrovi, da navedem i primjer meni osobito draga dobitka koji se krije u narudžbi, u slikaru, kiparu i promotoru te glasovite dugovječne izložbe na otvorenome, u Josipu Diminiću, našao sam draga prijatelja.

Filmovi atmosfere — Njegovateljica (1976), Vrijeme igre (1977)

N.: *Ja bih malo vratila film unatrag, na dva ostvarenja iz te ranije dokumentarističke faze, koji su zanimljivi zato što su naglašeno filmovi atmosfere — na Njegovateljicu i Vrijeme igre.*

K.: Radeći u barakama filmove o maloljetnim prijestupnicima, u pokrajnjim sobama tih baraka našao sam i službu njegovateljica. Tako da sam, usporedno, i tamo stalno zavirivao, razgovarao, pripremao novi projekt. Dakako, bilo je primamljivo da, u stilu filma istine, iznesem građanima nepoznatu istinu da u njihovu gradu postoji još jedan grad ubogih, teško bolesnih, nemoćnih i najčešće nepokretnih ljudi koji ovisе upravo o njegovateljicama, ali da ih te njegovateljice ne mogu posjećivati svaki dan, a nikako od petka do ponedjeljka, kada ostaju onako nepokretni sami. Nema dvojbe, bilo bi zanimljivo čuti i te ljude kako se osjećaju, kako preživljavaju taj svoj osobni pakao... Odlučio sam se da krenem težim putem, da sa strane diskretno svjedočim o njihovom statusu... U slijedu dokumentarističkih zapisa povezanih njegovateljicom posljednji sam prizor podvrgnuo diskretnoj stilizaciji. Riječ je o oduljem statičnom kadru sekvenci koji pokazuje rad njegovateljice u golemoj sobi s bolesnicom koja se tek naslućuje u dnu sobe. Nakon odlaska njegovateljice ostavio sam da kadar potraje još neko vrijeme. U sobi gdje nema pokreta ni znakova života dominiraju vanjski zvukovi prometa i cvrkut kanarinca u krleci; rušeći, u sinkronizaciji, umjetno taj zvuk, htio sam podcrtati vremenitost tog kadra iz perspektive bolesnice čije se lice naslućuje i postupno nestaje, utrneć jednog života.

T.: *Zapravo, to jest film atmosfere. Ti gledaš situaciju tih ljudi, gledaš izbliza, gledaš onu bakicu koja sjedi, i to u dugom krupnom planu, vidiš njezino lice izbliza, ali ono što je u sve-mu tome strašno jest to što osjećaš mučninu te atmosfere, s kojim naporom rade najosnovnije radnje, i to što njegovateljicu pratiš dosta distancirano po ulicama, pa nas s njom*

onda uvališ u tu situaciju... Tako da je to doista film atmosfere i nabijene emotivnosti.

K.: Osim ovoga o čemu govorimo, moja je namjera bila da napravim zatvorenu cjelinu vanjskog i unutrašnjeg na način da — nakon tišine, boli, bolesti i umiranja — odjednom pukne taj vanjski život ulice. Robusni tramvaji i njihova iritantna škripa, mnoštvo u pokretu, neki dečki koji oholo koračaju, nezainteresirano i puni života...

N.: *Imate u filmu i zvučni lajtmotiv zaključavanja.*

K.: To je to: život pod ključem. Pokojni filmski kritičar Vladimir Roksandić jednom je rekao, kada su se ti filmovi prikazivali kao poseban program, da su im svojstvene rešetke i ključevi. Ali to nije bilo traženo ili forsirano. Te su stvari svojstvene tim prostorima i tom životu.

T.: Vrijeme igre?

K.: Bio sam uočio da u tim južnim naseljima dosta djece hoda s ključićem oko vrata, a čujem da i danas ima dosta takve djece. Roditelji im odu na posao, a oni ostanu sami... s ključićem oko vrata. Dakle, filmu je prethodila ideja, a onda je krenula potraga za licem. Rekao sam si: Moram pronaći biće koje živi takvim životom. I onda sam zapazio crvenokosu, pjegavu djevojčicu ponešto potištena lica koja je, pokraj puteljka kojim sam svakodnevno prolazio, sjedila zamišljena na zelenoj travi. Bilo je nešto začudno, čak ganutljivo u tom samotnom prizoru, i odmah sam si rekao: Evo je! Naš razgovorčić bio je vrlo kratak. Pitao sam je: Imaš li ključić? Odgovorila mi je: Imam — pokazavši mi ga. Nešto kasnije dogovorili smo se i za snimanje. Samo smo snimanje, također dijelom oslonjeno na diskretne elemente igranog, izveli u njezinu domu, koji se nalazio u jednom od onih »okrutnih« prekosavskih nebodera. Ima u tom filmu jedan meni drag iznimno dug kadar u kojemu element zvuka preuzima glavnu ulogu; dok Nevenka uči poznatu Cesarićevu pjesmu *Slap*, lagano izlazi iz sobe na balkon, gdje ostaje neko vrijeme, da bi se nešto kasnije vratila u sobu kroz druga vrata, sjela za stol i pokušala izgovoriti pjesmu u cjelini. U pojedinim je fazama tog hodanja slap zvukova izvana posve »gušio« krhak Nevenkin glas; magnetofon Matije Barbačić bio je registrirao nešto čega ni mi nismo bili posve svjesni — onu stalnu izluđujuću zvučnu agresiju obezluđena urbaniteta u nastajanju. Ipak se za snimanja dogodio i nesporazumčić između mene i Rajkovića. Jako sam se veselio da film u boji, bez naknadnih laboratorijskih intervencija, završim u crno-bijelom. Na televizoru se nalazila crno-bijela fotografija s Nevenkom, koja svoje roditelje drži čvrsto u zagrljaju: htio sam da, kada Nevenka ode iz stana, Ivica lagano odzumira do fotografije i uđe u njezinu crno-bijelu strukturu. Rajković je drukčije razumio, njegova je kamera, ne ušavši u fotografiju, snimila i dio sobe. Jedna zanimljivost: djevojčica se zvala Nevenka Kružić, sada je majka dvoje djece i zaposlena je kao novinarka na Trećem programu Hrvatskog radija. Nema tomu dugo, rekla mi je da su i njezina djeca odrastala s ključićem oko vrata. Rajković je za fotografiju u tom filmu bio nagrađen na festivalu u Beogradu.

Rad sa snimateljima i montažerima

N.: Sve te filmove snimao je Ivica Rajković.

K.: Skupa smo radili na *Slučajnom životu*. Kod Pintera je izučio zanat, a ide u red čistih intuitivaca. Odlično se snalazi u igranom filmu, uostalom snimao je i kod Orsona Wellea, ali je dušu dao za dokumentarni film. Po tome je iznimka u hrvatskom filmu, u kojemu prevladavaju sve od reda visoko educirane osobnosti poput Miletića, Pintera, Tanhofer, Midžića ili Trbuljaka. Oni u potpunosti vladaju metjeom, promišljaju ga, mahom teže estetiziranoj kameri, premda se, po potrebi, umiju prilagoditi i drugim stilovima. Rajković negdje iznutra osjeća gdje je bit događanja, gdje je dramatsko i emotivno žarište. On je tvoja produžena ruka, neka vrst medija koji gotovo neverbalno hvata i provodi koncept. Silno ekspresivni crno-bijeli kontrasti u Golikovu *Od 3 do 22* pogađaju gledaoca poput malja; ubogi prostori u tom filmu vonjaju. Lice izglednije i iscrpljene Smilje Glavaš videno Rajkovićevom kamerom opsjeda nas u snu kao teška opomena. Ne bi mogao predavati kameru na Akademiji. Papić mi je rekao da ga je zvao da mu snima *Infekciju*; odgovorio mu je da ne prihvaća, jer da je zaključio kako je on svoj posao obavio i da više ne kani snimati. A još je u dobroj kondiciji, igra tenis.

T.: Zanimljivo je zapravo da je on bio supermajstor interijera. U eksterijerima je katkada flah, ali interijeri su mu uvijek bili sjajni.

K.: Zato što je imao rafiniran osjećaj za postavljanje svjetla. Cizelirao je, mučio, istjerivao dušu osvjetljivačima dok ne bi dobio ono što je htio. U našoj suradnji nije bilo svojstvene redateljske živčanosti, požurivanja: kad se dogovorimo, ja sjednem sa strane i pustim ga da mirno obavi svoj posao. Silno su mu dojmivi crno-bijeli dokumentarci, ali znao je napraviti i kičeraž u boji u objema Golikovim komedijama.

T.: Možeš li usporediti ovu situaciju, gdje ste morali snimati sa ne odveć osjetljivim materijalom, gdje snimatelj pažljivo postavlja svjetlo, s današnjom situacijom s videokamerama, odnosno osjetljivim kamerama s kojima si u drukčijoj situaciji. Kako bi usporedio onaj rad s ovim sada? Što ti je više odgovaralo i u kojem ti je smislu nešto više odgovaralo?

K.: Dokumentarizam prisno komunicira s prednostima novih elektroničkih uređaja. Filmska vrpca, za kojom mnogi iz stare garde neutješno plaču, ima neke visoko zahtjevne regule u odnosu na temeljnu stvar u filmu, a to je svjetlo; i kad je dosegla iznimno visok stupanj osjetljivosti, i tada se moralo još itekako voditi računa pod kakvim se svjetlom snima. Za neke je oblike dokumentarizma ta činjenica bila i jest ograničavajuća; dospije li ekipa u neki zatvoreni prostor, gdje treba brzo reagirati, a hoćeš adekvatno osvijetliti, riskiraš da se rasprši ili da ti utekne unikatni fenomen. U slučaju intimističkih dokumentaraca, gdje su ispovjedna stanja i osjećajni momenti osobito važni, dugo namještanje rasvjetnih tijela u tjesnu sobičku, nerijetko popraćeno glasnim sporenjima ekipe, obeshrabruje ljude koji bi ispred kamere trebali otvoriti dušu. Dakako, u tolikim drugim vrstama dokumentaraca, gdje vrijeme potrebno za minuciozno postavljanje rasvjete nije oskudno, filmska vrpca još je nezamjenji-

va, njezina emulzija nadahnutim blendama uzvraća prekrasnim darovima. U slučaju tako zahtjevnih snimanja ja sam svoju ekipu redovito informirao, kako izgleda prostor, što nas čeka i što treba ponijeti od opreme i rasvjete. U slučaju *Povratka* reducirana ekipa bila je ponijela donji minimum rasvjete, tek nekoliko *cvajera*, i kada smo ušli u prostoriju, dečki su zapravo trenutno bili spremni za snimanje...

T.: A kako je danas?

K.: Visoko osjetljiva elektronička vrpca u mnogim, pa i rubnim, momentima uopće ne treba rasvjete. Osim ako nije potrebno ponešto, radi stilizacije, dodati ili kakav detalj posebno naglasiti. Primjerice, soba u kojoj sada sjedimo može se, bez obzira što djeluje polumračno, videokamerom posve točno snimiti. Osim svega, snimatelj može na samoj kameri podizati ili spuštati blendu, tonalitet slike. Za dokumentarizam dušu dalo. Tamni prostori s malo svjetla mogu se izvući da budu prepoznatljivi. No, to ne znači da je filmskom snimanju odzvonilo, barem ne za sada...

T.: Spomenuo si kako ti je u ono doba rad s Katjom Majer bio dragocjen. No, s vremenom mijenjao si montažere, dok nisi došao i do televizijskih. Koji se ritam montaže pokazao najpogodnijim za tvoj rad?

K.: Televizija je po naravi stvari takva da ima sporovoz i brzu tekuću proizvodnju, ali montažeri manje-više rade sve. Samo su neki imali povlasticu da rade baš drame ili dokumentarce. Ali, svi su oni bili znatno brži od kinematografskih montažera. Do preokreta je došlo zaslugom Akademije [dramske umjetnosti], koja je kinematografiji konačno podarila školovane montažere. S njima je došlo do silna ubrzanja posla. Ne znam kako bih to opisao i da li je to pitanje znanja (podučavala ih je velika Radojka Tanhofer), ali kada su oni usvojili tu rutinu, počelo se kudikamo brže montirati. Bio sam očaran, u mojoj je naravi da rad ide u visokom ritmu, bez dugih stanki. A kada su pak stupili na scenu novi naraštaji nelinearnih računalnih montažnih uređaja, kao što je AVID, posao je dobio ne samo na brzini nego i na kakvoći: sada možeš u nekoliko minuta usporediti koji ti je kadar, u slijedu od, recimo, tridesetak repeticija, najfunkcionalniji. Nema tomu dugo, Sviličić mi se povjerio da mu se čini kako se s dolaskom AVID-a preporodio, da beskrajno uživa radeći na njemu. Ipak, mislim da je nekoć naravi kinematografije bila imanentna ritualnost i da se zapravo zbog toga više voljela ugodna sporost.

T.: Stari montažeri formirali su se u doba kada se moglo jako dugo snimati, uz veliku mistifikaciju posla.

K.: Tako je. Oni su izrasli iz te klime i u tim zamračenim sobicama su se, zapravo, događale i mnoge bitne stvari u dijaloškom smislu, od ogovaralačke razine do spoznavanja nekih stvari o ljudima i kinematografiji. Dobio si informacije do kojih inače nisi mogao doći, jer jedna montažerka od ugleda ima krug svojih redatelja i informacije kolaju preko nje. Ipak, unatoč tim ubrzanjima posla, ima i uvijek će biti režisera koji će dugo visjeti u montaži. Papić je poznat po tome. Kad jednom uđe u montažu, više se ne da van!

N.: Dosta ste radili s Višnjom Štern.

K.: Stigla je iz kinoamaterskih krugova, iz Sarajeva, a boravila je i u Pragu, gdje je bila upisala studij montaže, ali ga je morala iznenada prekinuti, jer je htjela podariti život malo dražesnoj Barbari. U Zagrebu se odmah nametnula radišnošću i neprijepornim talentom, ali ne u stvarima dramaturgije, jer to se na televiziji nikada nije tražilo, a i da se tražilo, mogla je, u uvijek ograničenu broju termina, tek ovlažno, ako i to, pogledati cijeli materijal. Pregled materijala mogu si na televiziji priuštiti samo režiseri, za tu pripremnu fazu postoji tzv. videopregled, što je za moj način rada od neprocjenjive važnosti. No Višnji u točnu građenju sekvenci, preciznosti rezova i određivanju ritma nije bilo premca. Njezina je vrsnost ljudska mekoća, a to je bitno za timski rad. Što dalje destruktivce od timskoga rada! Treba imati dara za rad na ekipnim stvarima, da podrediš svoj karakter zajedničkom cilju, da budeš u dovoljnoj mjeri samozatajan, a ipak zahtjevan, da ritam rada ne bi bio zakočen. Ali, rijetko se događa da se uspije sastaviti tako idealna ekipa. A Višnja je bila baš takva za montažnim stolom: fina, suptilna, osjećajna, izvanredna osjećaja za materijal — strašne energije. Kad bi se »ukopčala« na prevost — onaj starinski stroj s ručkama, klepetavim tanjurima, rolama, ogledalcima — imao sam osjećaj da se odjednom zatvorio strujni krug vičan visoku podizanju tempa rada, kreacije... Zato je bilo divno raditi s njom. S jedne strane imao si pokraj sebe dragu osobu, sklonu da ljudski toplo razgovara o stvarima, a s druge, kada nalegne na posao, profesionalku koja se pretvori u nešto drugo. Zato je

bilo lijepo tako dugo ostati s njom, sve dok se nije razboljela.

Uređivanje filmske emisije na radiju — otvorenost prema mlađim naraštajima

T.: Sve vrijeme dok si radio dokumentarce vodio si i filmsku emisiju na Radiju Zagreb. Kada si se vratio iz Pariza, zapravo je tvoja emisija o filmu postala središte okupljanja mlađih kritičara.

K.: Tu te moram bitno nadopuniti. Jasno mi je da ti je malčice neugodno da u ovome intervjuu govoriš o svojoj ulozi u svemu tome. Ali, ja sam taj koji moram reći kako je to bilo s mladom generacijom nakon moga povratka iz Pariza. Kako si otprije pokazivao silnu radoznalost i dobrohotnost prema pojavi mlađih kritičara, nije me osobito začudilo kada sam, preuzimajući emisiju o filmu koju si ti za moje odsutnosti uređivao, vidio da si u tu emisiju doveo neke meni posve nepoznate mlade ljude. U prvom kontaktu s njima bio sam malčice sumnjičav, ali onda sam ubrzo shvatio da su Nenad Polimac i Srećko Jurđana dečki na mjestu, duboko u filmu; poslije su počeli kapati i toliki drugi: Darko Zubčević, Žika Tomić, Đurđa Polimac, Ines Sabalić, Alemka Lisinski, Davor Žmegač... Bilo je moguće sačuvati i starije suradnike (Vuković, Peterlić, Roksandić...), jer sam s proračunom predviđenim za emisiju dobro stajao. Jednom smo si na račun *Filmskog mozaika* čak bili dopustili da otputujemo u Beograd — Hrvoje, Nenad i ja — protestirati zbog mršava programa



Sa snimanja filma *Stela*



Sa snimanja filma *Stela*

koji su nam slali iz Jugoslavenske kinoteke. Dakle, vjerovali smo da emisija ima snage da utječe na kinorepertoar, zapravo težili smo osigurati znatno bolje filmove o kojima bismo mogli govoriti u emisiji. I uistinu se u sklopu te emisije bila stvorila svježa i koherentna kritička platforma, iz koje će se, najmanje mojom zaslugom, ubrzo iznjedriti generacijski časopis *Film*, po meni najkvalitetniji u ne baš bogatoj povijesti filmskih časopisa u Hrvata. Jako je važno, prisjećam se, i to što smo nakon snimanja svake emisije obvezno odlazili u obližnje kafiće, gdje bismo, uz čašicu loze, opušteno nastavili raspravljati o filmu ili prepričavati zanimljive aktualije iz uvijek živahna života kinematografije.

T.: Koje si tipove tekstova uključivao u emisiju i kako je bila strukturirana? Koliko se ja sjećam, bila je žanrovski raznovrsna?

K.: Dogodilo se samo jednom da su vodeći ljudi radija tražili da ne emitiram zahtjevnije filmološke tekstove, jer da to nije u naravi medija sklona lakšim žurnalističkim oblicima. Uspjevši ih uvjeriti da nekoliko minuta intelektualnog sublimate ne može naškoditi mediju koji danonoćno zastupa »lagani« pristup, bio sam dobio odriježene ruke da poglavito informativno koncipiranu emisiju filam i nešto zahtjevnijim obradama filmskih posebnosti. U jednom razdoblju emisija je dočekala i zvjezdane trenutke. Bio sam počeo naizmjenice Polimca i Jurdanu, uz honorar od deset tisuća dinara po obavljenu zadatku, slati u kina da mi s kinoprojektora skida-

ju ton iz zanimljivijih filmova, poglavito američkih, jer oni uvijek imaju sjajne zvučne efekte, bogatu holivudsku orkestraciju. Emisija se preporodila. Dobila na ritmu. Nakon Peterličeva oglada uslijedio bi strašan vrisak iz horora, a Turkovićeve filmološke varijacije završavale bi dramatičnim pucnjima iz vesterna. Jurdanine portrete fimske glumice i glumaca milovahu melodije iz holivudskih mjuzikla... Dija- loške pak dionice krao sam iz domaćih filmova; sjećam se one kada je junak iz Šijanovog filma, nakon pročitana komentara o već ocvalim autorima naše kinematografije, ispalio: »Tata izadi! Sediš u mom grobu!«

N.: Ako uspoređujete Vladekovu [Vladimir Vuković] i Polimčevu generaciju, kakve razlike i sličnosti nalazite među njima?

K.: Mladi su donijeli novi senzibilitet. Relativizirali su nedodirljivi art, »strahovladu« Bergmana, Antonionija, Fellinija i ostalih, premda su to duboko uvažavali. Otvorili su vrata trivijalnim žanrovima, tu su napravili uočljive pomake. Unijeli veću ležernost. Hrvoje [Lisinski] je tu bio svojevrсна generacijska kopča. I to se stalno ponavljalo, kad god bi zavibriralo nešto svježije, eto ti Hrvoja da potakne.

T.: Ali ima jedna stvar koju sam ja posebno osjećao onda, to da je skupina oko Vladekova stola bila izrazito otvorena prema ljudima. Svi kao da su vrebali ljude koji nešto vrijede. Ja se sjećam, kada sam se pojavio s prvim člancima, odmah me

Zoran [Tadić] zvao u Studentski list, Vladek i Ante [Peterlić] u Telegram; čim biste nanjušili nekoga, odmah biste ga nastojali uključiti u svoje rubrike i emisije. A to je stajalište bilo potpuno drukčije od stajališta etabliranih dnevnih kritičara, koji su zapravo s otporom dočekivali nove ljude i tek kada bi ih morali prihvatiti kao već uspostavljene pojave, onda su ih prihvaćali, kao recimo vas u Filmsku kulturu. Vi niste bili takvi, stalno ste bili otvoreni, samo si ti bio mnogo djelotvorniji u privlačenju...

K.: Imao sam emisiju s dobrim proračunom, tako da mi je u tim polusatnim emisijama neko vrijeme nastupalo i po osmero kritičara, za razliku od danas, kada se mogu platiti samo dva stručnjaka. Bilo je to vrijeme vrlo bogata kinorepertoara, premda smo mi stalno jadikovali da nam je sramotno slab, trudili smo se da o svakom filmu izrekneмо ponešto. A da ih je svakoga tjedna dolazilo mnogo, o tome svjedoči i način na koji je bila strukturirana emisija: poslije većih recenzija posvećenih najboljim filmovima s programa, osmero mojih kritičara, suradnika, okupilo bi se oko mikrofona u studiju, a ja bih im, kao deveti, postavljao brza provokativna pitanja, na što je svaki prozvani također jezgrovit, po mogućnosti vrcavo, izrekao sud o filmu koji ga je dopao.

N.: Mislite li da su oni na neki način utjecali na vaše razmišljanje o filmu?

K.: Sigurno, neki od nas osluškivali su što to oni vide u filmu, pa sam i ja poneke svoje predrasude prema određenim filmskim fenomenima znao korigirati. Uspjeli su me uvjeriti da borbe u kung-fu-filmovima nisu tek puka mlataranja, nego i fino koreografiran balet ugodan za oko i dinamičan, koji kadšto šverca i relevantne sadržaje.

N.: Postoje li stvari koje niste mogli prihvatiti?

K.: Ne vjerujem. Jedan sam od rijetkih koji uporno desetljećima gleda sve što se pojavljuje na tekućem kinoprogramu, a uz to uhvatim i nešto klasika ili manje poznata djela iz tzv. marginalnih kinematografija s programa dragocjena nam Kina Tuškanac, što u znatnoj mjeri pomaže, vjerujem, da se i ovaj Petar ne — petrificira. Kao što sam i prije pozorno čitao kritike mojih mladih kolega, tako to činim i danas. Ne idem u red onih koji slijepo šibaju svoje, čvrsto uvjereni da su ekskluzivni vlasnici mjerila stvari. Svjedoci smo napuhanih tipova koji kažu: Ja tako mislim i baš me briga. Sa mnom je obrnuto, ja volim čuti kako drugi vide neki novi film, pa ako mi netko otkrije neki znakovit detalj, a meni je promakao, neće mi biti teško pogledati taj film još jednom. Katkada se zaista dogodi da iz tih provjera i premišljanja izroni neko posve novo lice istoga filma. Na oprez me gone grijesi iz vremena moje mladenačke oholosti, kada su i neke moje neodmjerene prosudbe, kao dio orkestrirana sljepila, utjecale na tijek nečije biografije.

T.: Retrospektivno smo ustanovili da su 1960-e, uz igrani i matični dokumentarni film, bile strašno žive po eksperimentalističkom duhu. Jasno, iz onoga doba to se moglo doimati drukčije. Zanima me kakva je bila tvoja vizura, recimo, na GEFF-u, na Toma Gotovca, na ono što se događalo kinoklubu. Jesi li ti uopće imao doticaja s Kinoklubom Zagreb?

K.: Tek sporadično, jer tada još nisam pomišljao da bih se i ja mogao baviti pravljenjem filmova. Moj je kinoklub bio Kavana Corso. Ali eksperimentalne filmove, kad bi se prikazivali, rado sam gledao. Zdušno sam gledao i programe GEFF-a. Tom [Gotovac] mi je, ne tako davno, rekao da mu je bio jako važan tekst koji sam napisao o nekom njegovu filmu. Ne sjećam se što sam napisao i gdje sam ga tiskao, vjerojatno u *Studentskom listu*.

T.: Kako ti se činio GEFF u ono vrijeme?

K.: Već prije sam, na posebnim projekcijama, gledao radove vodećih zagrebačkih kinoamatera, a ponešto i od onoga što se drugdje radilo. GEFF je probudio to moje probudeno zanimanje za drukčije filmovanje. Čak i kada nisam razumio neke stvari, privlačilo me to, uzbuđivalo, ne shvaćam što je to, ali me svejedno drži. Trudim se, mozgam. Nešto zgrabim iz prve, nešto dugo kuham... Prema svemu sam aktivan: ovo uzmem, posvojim, drugo bih zgazio... Da, zapazio sam Toma Gotovca, ali, paradoksalno, još više Hrvoja Turkovića dok se zanosio filmskim autorstvom; u svojoj sam kritici pohvalio tog mladca, i danas se sjećam strukture filma koji se temeljio na brišućim panoramama. No, ono što je meni posebno ostalo u sjećanju s GEFF-a koji je tematizirao seksualnost tiče se sama žirija: i danas zorno vidim glasovitoga beogradskog filmskog umnika, Dušana Stojanovića, »u sendviču« između dvije više nego raskošne i dobrano razgolićene krasotice, od kojih je Daliborka Stojišić bila aktualna Miss Jugoslavije, kako se, podignut u dvorani na visoko postolje, blaženo smješka. Vladek, kojemu se nije selilo iz njegova udobna kavanskog sjedišta u »daleki« Studentski centar, gdje se održavao GEFF, podrugljivo dobacio: Hajde da se napravi jedan GEFF o seksualnim problemima Ličana na selu.

Igrani filmovi — Godišnja doba (1979)

N.: Kada ste prvi put poželjeli snimati igrani film?

K.: Kad je Vukotić bio imenovan za umjetničkog direktora Zagreb filma. Onako uvijek ambiciozan, htio je i u tome ostaviti duboka traga, jer sve čega se dotaknuo htio je da bude upamćeno, pa je među autorskim potencijalom tog poduzeća tražio one koji su već nešto stigli napraviti...

T.: On te pozvao?

K.: Da, on. Pitao me da li bih pokušao nešto u igranom filmu, proračunski skromnije, a ja sam mu odmah odgovorio da baš radim nešto u tom stilu. Naime, posve slučajno, ja sam istodobno spontano bio počeo pisati neke priče... To mi se i prije događalo — da su neke važne stvari same od sebe nahrupile, ovako ili onako. U prvi mah nisam znao što to znači i kamo vodi, ali to me pritislo pa sam nastavio raditi, bez preciznijega plana. Obično se smatralo: ako je čovjek stekao neku dokumentarističku reputaciju, a smatralo se da sam ja u tome trenutku nešto kao napravio, onda se odmah očekuje, po naravi stvari, po automatizmu, da se on okuša na igranom filmu. Dakle, tu se nalazio taj skriveni motiv da krenem i tada sam ja stavio tu prvu priču na papir, dosta lako, u jednom dahu, i shvativši da bi se iz toga, jednoga dana, mogao napraviti omnibus-film, počeo pisati drugu priču. Njemu se ta prva priča svidjela, i onda je pao dogovor da

se projekt ne šalje na natječaj za cjelovečernje igrane filmove, nego da se svaka priča pojedinačno šalje na kratki. Stjecajem okolnosti, sve su tri prošle iz prve.

T.: *Istodobno si predložio sve tri?*

K.: Ne, ne, za svaku sam čekao novi natječaj, ali s gotovim planom da to u konačnici bude igrani film. Ne znam da li je Vukotić tu malčice posredovao, pojma nemam, ja sam radio svoje. Napravio sam prvu priču, i svidjela im se. I onda je išlo dalje, sve po redu. Kako bi koji bio gotov, išao bi na predikativizaciju. Svi su, ako se ne varam, dobili pristojne B-predikate, a to je značilo da je poduzeće, najvjerojatnije, u potpunosti bilo proračunski pokriveno. Tako sam ja, bez mnogo pompe, dosta lako, na zaobilazan način došao do prvoga dugometražnog igranog filma.

T.: *Kako si se osjećao sad u igranofilmskoj situaciji, kad si mogao postavljati scene...*

K.: Meni se činilo da sam doživio konačno oslobođenje od neke velike muke. Zato što sam sada mogao prvi put vladati materijalom do kraja. Imao sam ono strašno traumatsko iskustvo kada mi je u *Povratku* junakinja pobjegla sa snimanja pa sam je morao ganjati po svijetu da bih je vratio u film. Moglo se dogoditi da ona iznenada nestane i da ja zapravo moram dati izvještaj da sam propao i da taj film jednostavno tehnički ne mogu završiti. To je ta vražja strana dokumentarizma: s jedne te strane zarobi, a s druge se s tobom poigrava do posljednjega trenutka. No, praveći tu prvu priču, odmah sam znao — a tada sam već vladao određenim aspektima izričajnog — da ću baš u dokumentarnom moći imati pouzdano uporište za igrano. Odmah sam, u knjizi snimanja, odredio da će prevladavati kadrovi sekvence, da će mnoge scene biti snimljene statičnom kamerom, a da će pokreti kamere, bude li ih, biti lagani, uključujući i zumove. Pojedine sam scene koncipirao u više planova, ali također u jednom kadru. I nekako se posrećilo, išlo je lako, kao da se slagalo samo od sebe. Uživao sam u radu i kleo se da me dokumentarac više neće vidjeti. Glumcima sam sugerirao da dijalogu mogu ponešto dodati, nešto oduzeti, već kako im dođe, htio sam ih osloboditi terora egzaktnog memoriranja njima neprirodnih rečenica. Činilo mi se da sam se preporodio. Nije me smetalo što je jedna glumačka veličina blago opstruirala posao, nisam se obazirao na reduciranost ekipe — imao sam Vesnu koja je bila Katica za sve.

N.: *Imali ste posla s neprofesionalnim glumcima?*

K.: Tek u kasnijim storijsama. Međutim, u prvoj pod naslovom *Željka* prevladavali su profesionalci poput Buzančića, Miholjevića, Sande Langerholz, Lele Margitić, Anemarije Šutej... Jedino je djevojčica — ta mala Tatjana Ivko — bila iz vrtića, bez ikakva iskustva u tim stvarima. U početku, krenuo sam u potragu za djevojčicom koja je morala zadovoljiti dvije stvari: svakako je morala znati nešto engleskog i bilo je poželjno da sliči Sandi Langerholz. Obilazio sam brojne vrtiće. Jasno, bilo je na desetine zanimljivih, dražesnih djevojčica koje su sve mogle utjeloviti ubogo nahoće koje posvajaju bogati ljudi, ali koju uzeti od tolikih? Naišli smo na jednu koja je bila baš onako mala Sanda, ali ta nije htjela ni guknuti, jedva smo iz nje uspjeli izvući nekoliko rečenica.

Tek što sam ugledao njezinu suprotnost, ono živo srebro od Tatjane Ivko, znao sam da imamo traženu glumičicu. Na okruglom dječjem plavokosom lišću dominirale su izražajne plave oči koje su, ustanovismo, mogle podjednako odasati tugom i zračiti radošću. Pred kamerom — kao ribica u vodi. Ne sjećam se da smo nešto morali ponavljati zbog nje, potpuno se srodila s ulogom. Neke filmu potrebne plesne korake usvojila je za nekoliko dana. Ekipi je bilo jednostavno nepojmljivo kako je uspijevala, nakon neobuzdanih divljanja u stankama, uspostaviti trenutnu koncentraciju pred kamerom.

N.: *Te tri priče, odnosno, igrani omnibus-film Godišnja doba, izašle su na neki način iz dokumentaraca... Koliko je u njemu materijala iz stvarnosti, a koliko ste dopisivali?*

K.: Sve te priče imaju konkretnu podlogu u realitetu. U prvoj priči govori se o onome što se bilo dogodilo Stanki Ivandi, a to je da su je imućni ljudi usvojili, a onda, na prve znakove neke benigne kožne bolesti, ne trepnuvši vratili u dom. U filmu mi je motiv usvojenja poslužio da razotkrijem svu ispraznost malograđanskoga braka, koji će sam čin usvojenja, umjesto da mu produlji život, zapravo dokrajčiti. Druga priča, u kojoj igraju proslavljeni glumac iz *Vuka samotnjaka* Slavko Štimac i tada nepoznata djevojka Rajka Rusan (sada urednica na Trećem programu Hrvatskog radija), temelji na istinitom događaju s tinejdžerskim parom koji je, skompavši se u Prihvatnoj, uspješno pobjegao iz barake kroz rupu na krovu, koju su po noći sami bili načinili. U storiji sam dokinuo bježanje kako bih, u strogo nadziranoj prostoru, mogao oslikati svu otužnost uzničkog ugođaja, za dvoje osjećajnih klinaca. Nježnu pričicu bio sam dokumentaristički uronio u postojeću Prihvatnu stanicu, a junake okružio malim prijestupnicima koji su se tamo zatekli. Dvanaestogodišnju Slovenku motivirao sam da svoju priču o skijanju izgovori na svom jeziku, Cigančić je mogao otpjevati dojmljivu pjesmicu na svom, a jedan dječčić znao je slikovito predložiti preko koliko se to brda sakrilo njegovo selo... Sve je u filmu autentično: scenografija, rekviziti, djeca koja dolaze i odlaze, nitko nije uzet iz kakve škole ili kazališta, osim nekoliko odraslih glumaca. Jedino trećoj priči nije prethodio konkretan događaj; prethodile su joj, međutim, moje spoznaje da domska djeca, kada navršu osamnaest godina, moraju napustiti dom — baca ih se milom ili silom na ulicu. Na tim sam spoznajama pokušao izmaštati priču, koja se također temeljila na dokumentaristički autentičnim lokacijama, na Marini Nemet kao darovitom naturščiku i na mojoj susjedi Tanji, u čija sam usta bio djelomice stavio rečenice koje sam, prije, čuo iz njezinih usta... Zanimljivo je da sam dosta godina poslije snimio polusatni dokumentarac u splitskom domu Maestral pod naslovom *Ničiji* sa istom temom djece koja bivaju dva puta odbačena u životu — jednom od roditelja, a drugi put od društva.

N.: *Tu je počela i suradnja s Arsenom Dedićem?*

K.: Potražio sam ga ne toliko zbog njegovih ranijih suradnji na filmu, koliko zbog toga što mi je njegov sjetni, melankolični senzibilitet, kojim je bio obilježio svoju epohu, bio blizak, drag. Najprije smo se našli na obrazovnom TV serijalu *Nježna koža*, a glazbu je skladao i za dokumentarce *Vrijeme*



Sa snimanja filma *Stela*

igre i Treća smjena. S *Godišnjim dobima* počinje naša prava suradnja. Pokazao se jako kooperativnim, bilo mu je drago da radi na nečemu takvu, djeci je i prije bio darovao toliko nadahnutih nota. U *Godišnjim dobima* trebao je riješiti specifiku skladanja u tri navrata, u duljem razdoblju; da bi cjelini filma mogao dati prepoznatljiv zajednički ugođaj, varirao je u sve tri priče (zajedničku) glavnu temu, određivši svakoj storiji primjerenu instrumentaciju. Zahvaljujući njegovu autoritetu, *Zagrebački solisti* svoje su glazbeno umijeće bili podarili središnjoj priči omnibusa. Poslije, u devedesetima, kada je silovito nahrupilo vrijeme elektronike, surađivao sam i surađujem na mnogim projektima i s Davorom Rocom; riječ je o čovjeku koji ne mistificira svoj posao, ali koji rijetko viđenom profesionalnom predanošću pristupa čak i najsicušnijoj skladateljskoj zadaći. Da bismo se razumjeli, ne treba nam mnogo riječi.

N.: Ivica Rajković snimio je i taj film. Kako se snašao u dru-goj vrsti, gdje se ipak sve unaprijed planira?

K.: Ivica Rajković uvijek je radio na dvama kolosijecima: s jedne strane dokumentarizam gdje je dao prvoklasne rezultate, a s druge igrane filmove (domaće i strane) gdje se najviše iskazao kod Golika. Vladajući i jednim i drugim, nije mu bilo teško nositi se s mojim dokumentarno-igranim slalomima. No, upozorio bih da je Ivica realizirao samo prve dvije priče, a treću splitski snimatelj i eksperimentalist Ante Verzotti. Do toga je došlo ne voljom autora, nego zato što je

Rajković, dok smo čekali hoćemo li dobiti novac za treću priču, dobio ponudu da radi cjelovečernji igrani film, a to se, dakako, nije smjelo odbiti; kada su meni odobrili projekt, on je bio do grla u svom poslu, pa kako sam žarko želio odmah prionuti snimanju, potražio sam si novoga snimatelja. Prije sam bio vidio neke Verzottijeve radove, svidali su mi se, pa mi se učinilo čak zgodnim da radim s meni posve nepoznatim čovjekom. Odmah sam ga nazvao, rekao što je i kako je, on je doputovao u Zagreb, pročitao scenarij, popričali smo i ubrzo se krenulo snimati. Lijepo smo surađivali, obojica smo se dobro osjećali. Film je bio, bez ikakve reklame, bačen u Kino Jadran, gdje se, mimo svih očekivanja, održao punih 35 dana. Ispred blagajne bile su stalne gužve, vidjelo ga je petnaest tisuća ljudi.

Vlakom prema jugu (1981)

N.: Slijedi igrani Vlakom prema jugu, a barem prema vašoj filmografiji čini se da između ta dva filma ništa niste ni snimali, osim možda za televiziju.

K.: Uspio sam prošvercati tek četiri obrazovne TV emisije, no na natječaje za dokumentarce nisam išao, jer mi se činilo drskim tražiti ih usporedo s igranima, koji su mi se bili osladili. *Godišnja doba* dobro su prošla u javnosti pa se očekivalo da ću se prihvatiti ambicioznijega projekta. Prevrtao sam neki svoj stari scenarij, koji sam, zajedno s piscem Predragom Jirsakom, bio prije napisao, ne bih li u njemu iznova ra-

splamsao neugaslu žeravicu. Bila je riječ o psihološkom trileru, o emigraciji, o paru mladih koji su se našli u žrvnju neraščišćenih obiteljskih prijevora i nije da nije bilo zanimljivo, ali... A onda sam shvatio da se u mojoj neposrednoj blizini događaju male, ali meni nadasve zanimljive stvari, osobito na mom stubištu u prekosavskom naselju Zaprude. Tada je to bilo naselje s mnogo mladih obitelji, puno života. Pa i danas, kada Hrvatska stari i u prekosavskom Zagrebu, neka stubišta žive intenzivno, jer tu su se nastanili ljudi većim dijelom pristigli iz ruralnih krajeva, a u njih postoji ta navika dobrosusjedskih odnosa, komunikacije. Tako da je teorija o limenkama kao spavaonice tek djelomično točna. Na naša vrata i dan-danas gospođa Ankica stiže s kolačima ili zagorskim specijalitetima i uvijek kada joj kažemo da uđe ona se, kao obzirna osoba, brani: Ne, ne, ostala su mi vrata otvorena... Mi dobro znamo da je to njezin način da svrati k nama na razgovor. Pa onda i mi uzvratimo na sličan način. Uglavnom, zbog tih dobrosusjedskih odnosa koji su se, onih sedamdesetih, sklapali strašno brzo i lako, bez ritualnih otezanja, bila je zaživjela na stubištu neka spontana razigranost. Stubište je bilo dinamično, a nisu nas povezivale samo nove godine, blagdani, rođendani i slično, nego se s vremenom razvila navika da se redovito posjećujemo, a Tanja Kursar s kata iznad nas, koja se bila spontano sa stubišta prebacila u *Godišnja doba*, dodatno je poticala tu zaigranost. Ona je, pokraj svega strašnog što joj se događalo u životu, paradoksalno, zbog nekog svog posebnog vitalizma, koji je izvan svake pameti, uspijevala biti »razigravačica« toga stubišta. Onda su se, prirodno, nametnuli i razni drugi slikoviti tipovi, među kojima su neki bili i u godinama, ali to im nije smetalo da na stubišnoj sceni i oni ponešto »odšpilaju«... Tada sam počeo naslućivati da se tu pojavljuju neki mogući motivi na osnovi tog skrivenog i dinamičnog unutrašnjeg života, u kojemu nema velikih stvari, spektakla, ali ima dojmiva »malog« života koji ti ljudi žive, svojevrsna topla životna plazma, koja se meni, promatrana iz neposredne blizine, činila iznimno zanimljivom i privlačnom. Malo je trebalo da to prokuha u meni, pa da gotovo hadžićevski brzo napišem scenarij. Svi ti dijalozi izašli su iz mene u hipu. Ali, tada se dogodilo da više ne mogu raditi kao prije, na entuzijastičko-amaterskoj osnovi koja je za mene bila prekrasna. Sada sam imao iza sebe producerski sustav, profesionalno utemeljenu ekipu, dostatan proračun, ali nezaboravna ugođaja iz *Godišnjih doba* nije bilo. Neki su članovi ekipe narušavali slijed posla, a neki su svojski vukli; vukla je skriptica Nada Pinter, koja se, izučivši svoj zanat kod velikog Pintera i u stranim koprodukcijama, odlično snalazila u stvarima funkcioniranja kamere na setu, a znala je i uspješno parirati potencijalno incidentnim situacijama. Beprijekorno je obavljao svoj dio posla i Goran Trbuljak, koji se, u tim tijesnim prostorima, vrlo dobro snašao. Priklonio sam se dugim kadrovima, nerijetko kadrovima sekvencama, ali bilo je i raskadriravanja koja su uvažavala načela montažnoga kontinuiteta pojedinih scena. Glumce sam poticao da fiksirane dijaloge prilagođavaju različitim govornim idiomima koji se mogu čuti u tim naseljima...

T.: U kojem ti je smislu Trbuljak bio od pomoći?

K.: Osim što se već znalo da je, kao likovnjak, neprijeporno darovit, resila ga je, a resi ga i danas, izvanredna snimateljska inteligencija. Koliko puta snimatelji znaju zaista zagnjaviti. Postave rasvjetu, pa je sruše, pa ispočetka, pa sim, pa tam... Premda uvijek puštam da na miru i temeljito obave svoj posao, zna se dogoditi da i mene neki mogu izbaciti iz takta... Kod Trbuljaka je drukčije, nerijetko ide ispred tebe. Zналаčki brzo kopča mizanscenska rješenja i nadahnuto ih »tumači« svojom kamerom. Na časak odeš nešto gricnuti, popiti sok, a on je već postavio stvar. Nije tu riječ o olakoj improvizaciji, nego o njegovoj sposobnosti da se zna usredotočiti na ono što radi, da to u danim okolnostima zna izvesti maksimalno funkcionalno. On razumije što je bit redateljske zamisli, koncepta, i onda svaku pojedinačnu scenu podvrgava cjelini. Nema disparatnih tonova u njegovoj slici, taj čovjek umije voditi računa o stilu nekoga filma.

N.: Imali ste relativno neiskusne glumce, u prvome redu Zlatka Viteza, koji se prije baš i nije pojavljivao na filmu.

K.: Gledao sam ga u teatru i u nekim TV dramama, a kako se vrzmao oko Vladekova stola, nisam mogao, a da ne pomislim i na njega kao mogućega glavnog interpreta. Nekako dočuvši da razmišljam o njemu, u nekom intervjuu izjavio je da je siguran kako će baš on dobiti glavnu ulogu u tom filmu, a ja sam se na poslijetku odlučio za njega jer je, osim ostalog, odlično vladao kajkavskim idiomima, pretežnim u tekstu. Iz *Godišnjih doba* uzeo sam tandem naturščika Marinu Nemet — Tanju Kursar; Marinu je, dok je imala samo sedam



Stela (Mira Furlan i Davor Janjić)

godina, doveo na film *Mimica*, da bi poslije, u brzu slijedu, nanizala pola tuceta uloga, neke i u srpskim filmovima. Bila mi je bliska predodžbi o junakinji sa stubišta koju rese čistoca, prostodušnost. Pišući ulogu vremešnjeg Biškupa prema konkretnom prototipu sa stubišta, stalno sam imao na umu Franceka Majetića, koji se bio proslavio u Golikovu filmu *Tko pjeva zlo ne misli*, tako da je ta rola uzela nešto od života, nešto od filma, a ponajviše od samog Majetića kao dobru čovjeka koji se i u životu veselo ponašao, na način svojih filmskih likova. Slučaj je htio da je u gradu, dok smo imali glumačke probe, ponovno zaigrao raspjevani Golikov film, pa smo ekipno otišli u kino na Tuškancu da se kolektivno poklonimo neponovljivu velikanu hrvatskoga filma (koji je imao hrabrosti odbiti i Hollywood!). Još nešto o Majetiću. Pokazao se u svom poslu vrhunskim profesionalcem, o tome sam se osvjedočio kada su, iz razloga kojih se danas više ne sjećam, planirane scene za snimanje morale biti odgođene za neki drugi dan. Budući da si nismo smjeli dopustiti da nam propadne termin, upitao sam Majetića da li bi mogao odglumiti zahtjevu srđitu monološku scenu na stubištu koju sam, zbog složenosti, bio planirao za sam kraj snimanja. Rekao je da može, tu ili bilo koju drugu još nesnimljenu. Ostao sam u totalnom šoku kada je iz prve, bez pret-



Suzanin osmijeh

hodne probe, ispalio onu pozamašnu gvalju od teksta. Osim toga, taj njegov gromoglasni, zarazni smijeh, ta neka njegova djetinja razigranost... Bio je duša ekipe.

»Potkradanje« života — pitanje etičnosti filmovanja

N.: *Ljudi sa stubišta, čije ste živote »potkradali«, jesu li to dopuštali ili su bili rezervirani?*

K.: Ma kakvi. Bilo je baš kao u Marinkovićevoj noveli gdje se piscu nude likovi s ulice: Uzmi mene, uzmi mene! Jedan me klinac, koji će poslije postati blizak političar, baš to izravno pitao: Striček, a zašto vi mene ne uzmete? Čovjeka sa stubišta koji je nadahnuo Majetićevu ulogu, uzeo sam za epizodista sa zadatkom, tako da u filmu postoji scena u kojoj taj čovjek sumnjičavo gleda u svoju filmsku inačicu, odnosno

Majetića kao Biškupa. Zapravo, dobrim dijelom i zbog tog svijeta ja ostajem živjeti tamo i ostat ću zauvijek, i neću se maknuti da mi nude palaču u središtu grada. To je moja okolina, to je moj svijet, ja tu prostodušnost jako volim. Jasno, ne uzimam svakoga za svoga životnog partnera ili prijatelja. Zanimljivi su mi ljudi koji imaju sve što i drugi, samo je to u nekom čistom stanju i finoj neposrednosti koja je gotovo na izvoru života, a to je nešto prelijepo, tako da se čovjek osjeća kao da je prošao kupku što okrepljuje, a ne intelektualni davež. Jednostavni ljudi sa stvarima koje su zajedničke svima nama. No, htio bih u vezi s tim potkradanjem života, o kojemu me pitate, reći još i ovo. Kada se Tanja Kursar i ja blago prepiremo u dokumentarcu o njoj [*Moja susjeda Tanja*], oko toga koliko sam ja nju pokrao, ili nisam, onda treba podsjetiti na činjenicu da svi koji se bave ovakvim poslom više ili manje, ovako ili onako, izravnije ili manje izravno »potkradaju« život. Kako bi i moglo biti drukčije? Istina je da čovjek može zamišljati, stvoriti neke posve autonomne svjetove, ali kad malo pročeprkaš, opet vidiš da postoji neki stvarnosni temelj, prasluka koja je prethodila i tim ekstremnim imaginacijskim izradevinama. S druge strane, Tanja koja misli da sam je izravno preslikao i jest i nije Tanja iz života. Ona se sada poistovjetila s »Tanjom« iz filma, pa misli da je ona ta Tanja. Svojedobno sam se družio s visokoobrazovanom otmjenom gospođom Đurđom Šegedin, ali i divno zaigranom osobom iz Zapruda, koja je bila rado pristala da interpretira jednu ulogu u filmu; mora se priznati da se s profesionalcem Francekom glumački dobro ponijela, uspjela je s lakoćom izgovoriti prave kobasice od replika, a to nas i ovom prigodom podsjeća na notornu činjenicu da su toliki nedaroviti nesretnici znali zalutati na kazališne daske izmučivši i sebe i te daske, a da ima, zauzvrat, podjednako mnogo onih koji nisu imali sreću prepoznati se kao osobe s glumačkim potencijalima. Da se kojom slučajnošću Šegedinova školovala, a rese je i glas i stas, ta bi svakako bila doprla do velikih scena, jer ima talent i snagu. I treći slučaj: Štefićin lik. Pisao sam ga za Ivicu Vidovića. Nismo se našli, čini mi se zbog toga što se lik zvao — Štefica. Angažiravši za film Anu Mariju Šutej, upoznao sam i njezina muža Viktora Fabrisa i odmah znao da sam za Štefićin lik našao idealan stas, glas, tijelo i odijelo. Bio je to svakako posve drugi Štefica od onoga kojeg sam vidio u Vidovićevu tijelu, ali ne samo zato što je Vidović glumac, i to odličan, a Fabris naturščik debitant, već i stoga što sam od glumački vješta i neiskvarena Viktora uspio ukrasti i ponešto od njega sama, takav kakav je bio. Kada se potkrada život, treba ga se potkradati nadahnuto, jer potkradanje može biti i gadno i jadno!

N.: *Bavili ste se osjetljivim temama — socijalno ugroženim, socijalno frustriranim, hendikepiranim ljudima. Jesu li, s obzirom na osjetljivost tih tema, postojale situacije kada je redateljska odluka zaprijetila ugrožavanjem etičkog izbora, i obrnuto?*

K.: Ne, nikako. Zato što je upravo moj izbor, ali i ukupni angažman uvijek rukovođen — etičkim izborom. Težim osobama koje će me na neki način duboko zaokupiti, pa i očarati. Život ih je ponizio, život ih je gurnuo u duboku anonimnost, život im je minimalizirao mogućnosti, a ja ih snimam u onakvu stanju u kakvu sam ih zatekao, ne idealizirajući ih,

ali izrazito navijački. Idem za tim da to bude nešto što je moje, nešto kao moja rodbina koja se, s nepravom, našla u teškoj nevolji, a ja im, nemajući iluzije da im činom snimanja mogu izmijeniti sudbinu, omogućavam da se pred kamerom katarzično, u jednom dahu, makar oslobode preteška tereta. Ako to i dopre do nekoga, do javnosti — nitko sretniji od njih, nitko zadovoljniji od mene. Čini mi se da sam u nekim slučajevima planski radio nastavke nekih priča da bih, uvijek iznova, pokušao dati određene poticaje, kao što je to bio slučaj s glazbeno darovitom djecom obitelji Vidović. Vidio sam da ta obitelj krpa kraj s krajem i da bi, unatoč njihovu nadljudskom naporu, ali i svakog divljenja vrijednu trudu djece, stvar mogla zaglaviti... Vraćao sam im se u pravičnim razmacima, najčešće kada bi se nešto bitno događalo u njihovu životu. Živim u uvjerenju da su i ti filmovi u nečemu pomogli... Znam, znam, ima i toliko drugih dokumentarističkih pristupa, među kojima je osobito poželjan onaj koji budno kritički vreba i prokazuje teške životne aberacije ili grešna pojedinca. Moćna grana dokumentaristike to radi i to je potpuno legitimno. Nije da nisam i ja dao određene prinose takvu poimanju misije dokumentarca, ali moja je narav ponešto drukčija. Ne mogu se boriti protiv svoje naravi. Ne mogu biti ravnodušan prema onomu koga snimam, moram ga voljeti. Bio sam, međutim, zdvojan kada sam radio *Recital*, zbog nevine mladeži. To mi je uvijek bilo žao, jer oni nisu krivi što moraju sudjelovati u predstavi koja je duboko groteskna. Slučaj je htio da sam se s tim klincima, sada već odraslim ljudima, našao na projekciji *Recitala* u Đurđevcu gdje se održavala Revija hrvatskog filmskog i videostvaralašta. Svi su došli. Kraj projekcije očekivao sam s nelagodom. Pokazalo se bez razloga, rekli su mi: Joj, što je zgodno. Kako smo bili bedasti. Do suza smo se nasmijali. I tako su mi skinuli i taj teret. Čini mi se — da sada još izravnije odgovorim na vaše pitanje o etičkom momentu u dokumentarnom filmu — kako je dječak po imenu Ante Dudić, čiji se bistri um, stjecajem nesretnih okolnosti, našao trajno zatočenim u njegovu hendikepiranu tijelu, u jednom trenutku shvatio da sam ja »njegov čovjek«; preko posrednika bio me upitao da li bih, budući da je gledao veći broj mojih filmova koji su ga zainteresirali, htio da i o njemu napravim dokumentarac. Iz razgovora, koji sam s njim mogao voditi isključivo s pomoću računala, shvatio sam da mi je taj zaista bistar, iznimno drag i tankočutan dječak uputio najveći mogući kompliment određivši baš mene da javnosti predočim njegovu bolnu životnu priču...

N.: Možda vam je manje opterećenje kada radite igrani film, zbog njegove fikcionalne naravi?

K.: Tu su u igri opterećenja druge naravi.

T.: Jesi li nakon snimanja filma imao uvid u daljnju sudbinu svojih junaka?

K.: Kako ne? Ima nekih koji mi zamjeraju da se odveć vezujem uz te ljude, jer misle da nakon snimanja oni više nisu moja briga. Ali, ne. Uzimao samo *Američki san*: većina se pogubila po dalekim kontinentima, nordijskim zemljama; s Dudom se, koja se udala za Norvežanina i otišla živjeti kod njegovih, dopisujem; mali teško invalidni Zdravko nije uspio zakoračiti preko Atlantika, umro je neposredno prije po-



Anina američka adresa

laska — Vesna i ja bili smo potegnuli do njegova groba u Đakovu. S nesretnom splitskom direktoricom, Tatjanom Vukman iz *Ničijih*, koju su bili mučki uklonili s njezina radnog mjesta, povremeno telefonski razgovaram. Čujem se i s maratoncem Janezom Maroevićem iz Staroga Grada na otoku Hvaru... Malu Milku iz *Povratka* život je bio zavitlao čak u Makedoniju, gdje se udala za policajca. Jednog je dana osvanula kod nas kao dvadesetogodišnjakinja, izgledom sebi posve slična. No, biće koje je s nama normalno razgovaralo odjednom bi se, pred našim očima, iskopčalo i potonulo u katatonično stanje, da bi se, nakon poduljega vremena, ponovno vratilo — kao da se ništa nije dogodilo. Potresno. Od tada ne znamo ništa o njoj. Zbog trajne vezanosti uz ljude mogli su nastati i nastavci nekih filmova, kao što je to malčice specifičniji slučaj s posljednjim dokumentarcem *Moja susjeda Tanja* (2006), gdje igrani materijali prošlosti korespondiraju s njezinom životnom pričom sada predloženom poglavito dokumentaristički.

Stanka do sljedećeg igranog filma — Stela (1990)

T.: Zapravo, kada kažeš »to je moj svijet«, to se vezuje s dokumentarističkom potrebom da reagiraš na stvari koje vidiš oko sebe, o kojima se osvjedočavaš. Taj se svijet sastojao u tome da, s jedne strane, opažaš svakodnevne stvari, a s dru-

ge da se njima koristiš u filmovima. Čini se da je to orijentir za sljedeće, cjelovečernje, filmove koje si radio. Kao što si radio filmove o ljudima sa stubišta, tako si bio nadahnut prethodnim filmovima o djeci koja bježe. Kako se ta linija nadahnuća razvijala u ostalim tvojim igranim filmovima?

K.: Sve što si rekao stoji, ali treba znati da sam, zbog lošeg prijema *Vlaka prema jugu*, sam sebi bio nametnuo devet godina apstiniranja od igranoga filma. Stjecajem okolnosti film kojemu su neki proricali lijepu budućnost nije zaživio u Areni. Za brojnu publiku, od kojih su mnogi potjecali iz tzv. unutrašnjosti, kajkavski kojim se govorilo u filmu bio je hermetičan, gotovo posve nerazumljiv. Neraspoloženje publike popraćeno karakterističnim bučnim prosvjedima odrazilo se i na tadašnju kritiku, koja je bila prilično okrutna, a na takve stvari ne možeš biti neosjetljiv. S rijetkim iznimkama, loše ocjene filma iz pera kritičara dnevnih novina i dalje su pratile film, bez obzira što je u distribuciji doživio iznimnu gledanost.

N.: Što su vam najviše zamjerali?

K.: Da je to potpuno nevažan film. Boglićeva je pisala da mu je humor daleko ispod onoga u vicevima o Bobiju i Rudiju. Zapravo, ne sjećam se da se pojavila i jedna suvisla kritika u kojoj bi se nastojala podrobnije objasniti ocjena filma. Melem na ranu bile su mi pohvalne riječi nekih kolega kojima se film bio svidio, u prvome redu Šijana i Pansinija. Ali, opet, kada živiš u tako maloj kinematografiji, ne možeš se oglasiti o loše sudove ponajprije zbog sebe sama, ali i zbog toga što se to odražava i na rad komisija koje daju filmove. Nisam ja tip koji odveć boluje od tih stvari, pokušavam razborito dokučiti u čemu je stvar, tko je tu u pravu. U jednom sam trenutku pomislio: Pa možda ti ljudi stvarno imaju pravo, možda to zaista ništa ne vrijedi. I što sad, mogu raditi ono što mi se čini da znam raditi, a to je dokumentarac. Rađajući ga nailazio sam na vrlo dojmive, potresne priče, od kojih su mnoge bile nedostupne dokumentaristici. Kao rođene za igrani film! Dugo sam se sirenskom zovu najpopularnijega roda odupirao, da bih, kada me zgrabila istinita priča o ljubavi između socijalnog radnika i štićenice doma u Bedekovčini, ponovo počeo oćijukati s igranim... I premda sam znao da je moja priroda najbliža filmu *Vlaku prema jugu* i da bih, da nije bio tako ocrnjen, najvjerojatnije i dalje radio u tom stilu, ipak sam se odlučio za žanr nad žanrovima, za psihološku dramu koja je, u nas, dominirala i uvijek bila primarna s određenim uvažavanjem... Ulogu junakinje Stele povjerio sam mladoj Anji Šovagović.

T.: Kako ti je bilo opet raditi igrani film nakon duge stanke? Jesi li se morao ponovno prilagođavati?

K.: O, da! Sada tu nije bila riječ o zatvorenom malom svijetu sa stubišta, poetičnoj kapljici rose na čijoj se površini zrcali svijet. Zdušno sam se bio prihvatio konstruiranja priče prema klasičnim načelima, ciljano sam se priklonio narativnosti. Na tome sam ustrajavao, voljene duge kadrove već sam u knjizi snimanja zamijenio pomnom podjelom na kadrove. Pa ipak, u želji da i dalje zadržim priključak na dokumentaristiku, radnju sam dijelom želio smjestiti u meni već dobro znanu baraku prihvatne stanice; dušu toga mikrosvijeta zaista sam dobro poznavao i vjerovao sam da će filmu

upravo ta lokacija dati dobro usmjerenje. Ali, šef Prihvatne, shvativši da ima posla s profesionalnom filmskom ekipom, nije bio voljan pustiti nas unutra snimati ako mu masno ne platimo. Cijena je bila tako astronomska da bi nam, da smo je prihvatili, srušila cijeli proračun! Novu lokaciju relativno nam je brzo našao scenograf Mario Ivezić, pokraj vojne bolnice, u impresivno velikom, napuštenom i ruševnom zdanju. Glumce sam ispremijehao: tada je bilo popularno uzimati ih i iz drugih središta, jer je ta praksa uistinu povećavala gledanost filma na širem prostoru. Iz Sarajeva stigao je Davor Janjić, a iz Beograda tada iznimno popularan naočiti Žarko Laušević, koji je već iza sebe imao stanovit broj rado gledanih filmova i TV serija. Uzgred, šokirala me vijest da je taj inteligentni, pa i profinjeni čovjek, nedugo nakon snimanja *Stele*, u samoobrani, ubio dvojicu mladića. Za nedavna boravka na festivalu u Sarajevu jedan crnogorski otpadnik od režima, koji se privremeno bio skrasio u Sarajevu, pokušao mi je pojasniti taj slučaj; po njemu, huligani koji su ga bili isprovocirali trebali su ga, po nalogu s viših instanci, likvidirati zbog njegova slobodoumlja... Zanimljiva je i pojedinost koja se odigrala neposredno nakon događaja: Laušević je, sakrivši se nakon događaja kod sestre koja je imala stan u blizini, odmah nazvao svoju partnericu iz *Stele*, Anju Šovagović, da joj kaže što je učinio... Odrobijao je nekoliko godina, pustili su ga na zahtjev javnosti, emigrirao je u Ameriku, a sada ga opet traže da ga zatvore. Za njim je raspisana tjeralica! Samo snimanje i opet nije moglo proći bez organizacijskih poteškoća: došao sam u blag, ali za film štetan sukob s ljudima koji su snimanju nametali kaplarsku disciplinu, prema glumcima su se ponašali bahato i, kada bi došlo do promjena u operativu, nisu vodili računa o njihovim drugim obvezama. Svjetla točka ekipe bio je moj pomoćnik Zoran Budak, koji je bogatim timskim iskustvom pomogao da se, naposljetku, snimanje završi bez većih potresa. Za razliku od *Vlaka prema jugu*, koji je, prema glasovima publike u Areni, prošao bijedno, *Stela* je kod te iste publike premoćno pobijedila. Anja Šovagović nije osvojila *Zlatnu arenu* za naslovnu ulogu, kako su joj mnogi bili prognozirali, ali je na drugim festivalima u zemlji pokupila pregršt nagrada.

Dokumentarci za vrijeme Domovinskoga rata i prije njega — tematiziranje žrtava i vitalizma

N.: Jeste li u tom trenutku razmišljali o nekom novom filmu i koliko je rat utjecao na to da ste opet čekali desetak godina na igrani film?

K.: Rat je mnoge započete projekte i planove dokinuo. Primjerice, meni dragu obrazovnu seriju pod naslovom *Živjeti zajedno*, koja je govorila o trima generacijama jedne zagrebačke građanske obitelji natrpane u istom stanu i prisiljene da svakodnevno rješava probleme svojstvene takvu načinu zajedničkog života. Uzeo bi se neki obiteljski problem (primjerice, pitanje tzv. izvanbračnog angažmana), stručnjaci psihijatri bi to komentirali, mlada Željka Ogresta bi, o toj temi, duhovito propitkiivala prolaznike na ulicama, a deseto-minutnim igranim filmićima (scenaristica Lada Kaštelan) cjelovito bi se ispričala neka tipična anegdota sa središnjom temom emisije. Uloge su nosili poznati glumci, a u tom je serijalu prvi put pred kameru bio stao mladi Goran Grgić. Bili

su stvoreni svi preduvjeti da se iz toga iznjedri prava agrarnerska dramska serija, ali... Ali, kad su stvari krenule onako kako su krenule, meni je bilo tek jedno na pameti: da dokumentaristički posvjedočim o »svojim« junacima koji su se, ni krivi ni dužni, jednoga dana našli usred duboko tragična i posve besmislena rata. Mene su, dakle, zanimale isključivo sudbine ljudi izbačenih iz životne normale, ali ne da bih njihova stradanja, boli i gubitke, upregnuo u tada uvriježenu i meni neprihvatljivu retoriku bezumna forsiranja nesnošljivosti, nego da bih predočio i ohrabrujuće primjere prkošenja nevremenu. Ostaju u sjećanju oni ponosni marni ljudi koji su na pustim Unijama, preselivši na more komadić svoje Slavonije, nadovezali kukuruzno klasje na morske valove, s moćnim svjetionikom u pozadini; pamti se i Veli Lošinj koji je bio toliko Velik da je imao srca ugostiti tisuću i dvjesto klinaca (s roditeljima), a sam je imao kudikamo manje stanovnika; ne zaboravlja se i onaj simpatični klinac bez iko-ga svoga na čiju je ruku bio sletio zlatni skarabej vičan, prema dječakovu uvjerenju, da ispunjava želje; i danas, kao i u ona teška vremena, Petrine pletilje ne ispuštaju iz ruku svoje tkalačke niti; kako tek zaboraviti zadarske restauratore koji su, duboko ispod zemlje, dok se gore rješavala sudbina grada, sabrano vraćali izvornu ljepotu velikim platnima starih majstora; a tek onaj prelijepi osmijeh Vukovarke Suzane, iza kojega se krila bol gubitka majke; nikad se neće zaboraviti ni mali razboriti Zdravko, koji se hrabro hrvao sa svojim bolestima i koji je, ne dočekavši svoj »američki san«, ostao ležati u blatu dakovačkog groblja... Cijelu tu seriju (od kojih je desetak pohranjeno u Hrvatskoj kinoteci) predvodi film koji je nastao jako brzo, *Na sporednom kolosijeku*, iz 1992. U to sam vrijeme radio male portrete nekolicine ratnih reportera, svaki u trajanju od desetak minuta. Praktički, pratimo ih i snimamo dok oni snimaju i pričamo priču o njima. To su bili Jadran Mimica i Romeo Ibrišević. Dok smo vrludali terenom, Mimica je rekao kako u blizini, u Klanjcu, postoji vlak u kojemu su već neko vrijeme smješteni prognanici. Dok smo se vozili, grčevito sam vagao da li nastaviti posao ili preusmjeriti kola u Klanjec. Prevladalo je drugo, i kada smo stigli, istoga sam časa znao da treba što prije snimati. Unatoč silnoj šokantnosti prizora, profesionalac u meni nije mogao, a da ne zapazi i svu fotogeničnost vijugava vlaka na čijim su ulazima bile postavljene drvene stube, a posvuda razapeta užad na kojima je lepršalo oprano rublje. Vlak je bio podijeljen na Gornje i Donje Selo... Bili su preslikali mentalitetne modele svoga življenja, u jednom dijelu smjestila se hrvatska Posavina, a u drugom bosanska... U čekaonici su improvizirali crkvu, a brkati šef postaje nalikovao je Borisu Dvorniku. Kada smo se nekoliko dana poslije vratili, odmah nas je zatekao silno slikovit prizor dijeljenja odjeće ženama, pa da nam ne bi pobjegao, doslovce smo s opremom iskakali iz kombija kroz prozore i odmah snimali. Film smo završili za četiri dana.

T.: A *Cahun* je brzo reagirao?

K.: Tada da. Inače, on ide u red sporijih, nije sklon vratolomijama, jurnjavi, rijetko snima iz ruke, preferira stativ. Važe svjetlo. Pred svim je snimateljima ista zadaća, ali on je taj koji pozna dušu kamere, blendu zna magično odrediti. Otvoreno mu se divi i kolega Karmelo Kursar. Za razliku od



Sa snimanja filma *Stari Grad moje mladosti*

Ivice Rajkovića, on je stručnjak za eksterijere. U eksterijerima nitko mu nije ravan na Hrvatskoj televiziji, a i šire. Kao i većina televizijskih snimatelja, sam neće ništa predložiti, ali čega se prihvati, to zdušno napravi. Zna reći asistentu: Daj mi *rajnglu*, njegov izraz za kameru, i čarolija počne. Natena-ne, studiozno. Budući da su ga ljudi u vlaku bili »zgrabili«, bio je, ako je meni suditi, i u interijeru vrlo moćan... Nismo snimali nasumce, kako bi nam što zanimljivo naletjelo. Kada sam definirao dramaturgiju, nije nam bilo teško za ta četiri dana snimiti ono što nam je bilo potrebno. Jedino mi je žao što sam izgubio jednu ganutljivu scenu. Uočio sam da mlada žena u odjeljku brižno kupu dražesnu curicu. Začudno je djelovao taj kontrast između čina kupanja obnažena nježna djetesceta u bizarnu ambijentu i vlakova koji pokraj njih ravnodušno šibaju. Djevojčica je bila silno radoznala, jogunasta, nije htjela ni časka mirovati, a mi smo morali ići dalje...

N.: Preskočili smo cijelo jedno desetljeće prije Stele i ovih ratnih dokumentaraca kada niste snimali igrane filmove, ali ste snimili dosta dokumentaraca, među ostalim, i one koji se bave vašom starom tematikom. Tu su Na primjeru mog života (1984), sa Slavenkom Drakulić, Mariška band (1986) i Kovačica (1990). To su tri filma kojima je zajednička, osim ženskih subjekata, doza optimizma. Ipak ste tražili likove koji se, osim što su daroviti, još i bore s nekim svojim hendikepom?

K.: Recimo, Slavenka Drakulić i danas se bori sa svojom bolešću, ali zašto ta promjena teme i pristupa. Film je napravljen u ograničenu broju kadrova, kamera je uvijek statična, a planovi se, u dosluhu sa sadržajnim mijenama govornih dijonica koje Slavenka uporno govori izravno u kameru, mijenjaju počevši od totala pa do završnoga krupnjaka. Nekako mi je bilo postalo malčice zazorno raditi filmove koji mirno, diskretno, ponekad i distancirano promatraju život i iz toga se iščitava određeno stanje stvari. Sve je to u redu, dapače, ali postoji neki usporadni pristup koji na drukčiji način, kudikamo izravnije i žučljivije, komentira život i njegove otklonе. A Slavenka nije osoba koju je dovoljno predložiti putem dijalize. Njezin je primarni alat jezik, govor, ogoljela misao, ona je uvijek bila drsko izravna. Budući da je tomu tako, nije bilo nikakve potrebe da se rade nekakve šetnje u gradu, među uređajima u bolnici, kako to već ide, a da preko svega toga šibaju njezini montirani *off-ovi*; bljesnula mi je ideja da film moram snimiti isključivo u njezinu stanu, onako ogoljeno, bez forsiranih formalnih ekscesa, bez sofisticiranih stilizacija koje teže metafori, ako se cijeli taj pristup ne uzme kao generalna stilizacija. Tu je došlo do simpatična nesporeda s organizatorom Antom Deronjom. Slavenka i ja smo se, da bismo istesali koncept i pripremili samo snimanje, redovito nalazili jedno mjesec dana razmatrajući tretiranu problematiku. Jer je ona sve to skupa, u nekom povišenom stanju, imala u glavi, a ja sam u njezinoj glavi morao napraviti nekakva reda, precizirati prioritete. Pročišćavali smo to, štošta odbacivali i sužavali do same biti. Htjeli smo da stvari

budu skokovito građivane, ali da zadrže i jasnoću i izravnost. Nisam se mogao prikloniti poprilično uvriježenoj dokumentarističkoj maniri da ona, o zadanoj temi, govori do mile volje, pa da onda ja na montažnom stolu tragam za skrivenom biti i dramaturškim kontinuitetom priče. Zapravo, egzaktnosti iskaza mogao sam se prikloniti kada sam shvatio da je Slavenka, koju rese mnoge vrline pa i sposobnost suvisla govorenja, u svakom pogledu dorašla zahtjevnoj zadaći. Kada smo trebali pristupiti snimanju, ona je bila u top-formi. Pokazalo se da smo izabrali dobru strategiju. Dokumentarac smo snimili za manje od dva sata. Tada je Deronja, bez moga znanja, otrčao direktorici proizvodnje i rekao joj: Snimatelj Trbuljak je prevario režisera. Film je snimio na brzinu i s ostatkom vrpce otišao snimati spotove.

T.: I kako si se onda izvukao?

K.: Gospođa Šoten me shvatila. Ja sam objasnio da je film bio tako koncipiran, da nam nije bila namjera postavljati rekord u najbrže snimljenu filmu u Hrvatskoj. I eto, dobili ste film od trinaest minuta. Neću se predomisli i tražiti dodatna snimanja, ne treba mi ništa. Ostaje samo montaža... Je li vam krivo? A onda sam između tih kadrova, u montaži, ubacio s televizora i opet u različitim planovima snimljen kraći fragment iz jedne beogradske TV emisije u kojemu Slavenka, na hladnu više puta opetovanu tvrdnju dr. Kaštelana da su u nas pet od šest bubrežnih bolesnika, zbog nedostatka uređaja i preparata za dijalizu, osuđeni na smrt, i sama uvi-



Sa snimanja filma *Ispod crte*

jek isto pitala: Zar i ja? i dobivala jednako ravnodušan odgovor: Da, i vi.

N.: *Onda je došla Kovačica...*

K.: Dogodilo se da sam za svoju stalnu urednicu Višnju Mašec-Vodanović snimao TV seriju o darovitoj djeci, pa sam našao nadarene muzikante Vidoviće, a kada su došli na red stariji ljudi, nabasao sam na Kovačicu, naivnu samouku slikaricu koja se bila prihvatila kista tek u pedesetoj godini života i svojim izrazito kolorističkim platnima postala poznata, i ne samo u nas. Izlagala je diljem svijeta, od Europe do Japana. A ja nisam imao pojma o tome. Pokraj svega, ta je simpatična staričica bila elokventna, govorila je nekom mekom uhu ugodnom čakavštinom. I jasno, fenomen se činio dodatno zanimljiv jer je prostor u kojemu je živjela, među onom sivom skupinom nebodera ponad riječke luke, bio u silnu kontrastu s njezinim koloristički prebogatom platnima. Sama je govorila: Što je sivilje, to ja više žestokih boja. Imala je neku kroničnu bolest, nije smjela van na zrak zbog nekih imunoloških problema, neprestance, pa i u kući, morala je imati rubac na glavi. I zato je, brzo nakon snimanja, podlegla; žalostilo nas je što smo na špici uz datum rođenja morali staviti i datum njezine smrti. Snimatelj Trbuljak s guštom je snimao, a to se osjeti i u njegovoj fotografiji. Film *Kovačica* prikazan je na festivalu u Leipzigu kao jugoslavenski film, a vratio se kao hrvatski, okićen nagradom *Srebrni golub*. Ta nagrada je, prema Škrabalu, bila prva koju je dobila Hrvatska neposredno nakon osamostaljenja. A snimajući za Obrazovni program portrete gradova, uvijek sam se trudio da karakterističnu suhoću eksplikativnog diskursa otoplem kakvom slikovitom ličnošću, životnom anegdotom. I tako sam, ne sluteći ništa, u dopadljivu i meni dobro znanu sjeverno-hrvatskom gradiću Koprivnici naletio na — Marišku Holubek, tada osamdeset petogodišnju staricu, nevjerojatno vitalnu i zaigranu s mladićima koji bi joj mogli biti praunuci u glazbenom sastavu Mariška band, koji je sama utemeljila. Bakica je bila posve na onoj mojoj liniji koju obožavam: vidiš ženu, više nego staru, pogrbljenu i naoko iznemoglu, a opet punu energije, nadasve željnu glazbe i sposobnu da organizira dečke, da vodi tu grupu. Temu sam odmah kuvertirao, pa čim mi se omogućilo da radim za dokumentarni program, odmah sam se prihvatio posla. Tako je nastao taj film. Onda su nam dali neke novce pa je Ljupče Đokić u Filmoteci 16 napravio kraću 35mm verziju znatno dulje TV emisije. Film je prodan u mnoge zemlje, na široku potezu od Europe do Koreje. Novac od prodaje televizija je u cijelosti zadržala za sebe. Prikazan je na festivalu u Leipzigu, gdje je također dobio *Srebrnog goluba*. Tamo ga je gledao slovenski filmski kritičar i redatelj Toni Frelih, koji me, po povratku s festivala, nazvao da mi kaže kako je aplauz poslije projekcije potrajao više od dvadeset minuta!

N.: *Kako je proteklo samo snimanje?*

K.: Tu je zanimljivu ulogu odigrao Mario Perušina, legenda hrvatske televizije. To je čovjek koji je stekao reputaciju da može snimati u svim mogućim i nemogućim okolnostima: trčeći, skačući s padobranom, na krilu mlaznog aviona u letu; jedan je od rijetkih koji je uspješno uveo fleksibilno snimanje iz ruke. Uspješno mu je u tome sekundirao i moj Vlado Trauber, inače poznati »specijalist« za ženska lica. Ti lju-

di — neskloni stativu — uhode život intuitivno, oni će, kada se ispred objektiva kamere stane događati nešto životno nepredvidljivo, prije redatelja naslutiti kamo će se premjestiti dramatično žarište zbivanja. Jednom je dokumentarist Branko Lentić, malčice karikirajući, pogodio stvar. Perušina, recimo, snima nogometnu utakmicu. Lopta ide na jednu stranu, a on okreće objektiv kamere na drugu. Svi vele, ovaj je lud. Ali ne, za desetak sekundi igra se prebacuje na drugu stranu, a igrač pogađa gol, koji Perušina, dakako, uspijeva snimiti. A s obzirom na bakicu, njezin bend i publiku, htio sam da za sama snimanja filma ne bude prekida svirke, pa makar izginuli na snimanju. Mi ćemo jednostavno biti sluge svirke, ritma i događanja u dvorani — truditi ćemo se svojski da s tom jednom kamerom što cjelovitije i bez prekida snimimo predstavu. Perušina se s nevjerojatnom lakoćom spretno provlačio među sve razigranijom publikom, bilo ga je posvuda, ali gotovo uvijek tako da je mogao pratiti čas svirku čas publiku, a nerijetko i svirku preko publike, i obrnuto. Ali, ne smije se zaboraviti da je u to vrijeme oprema, osobito tonska, bila poprilično glomazna i nespretna; uređaj zvan *nagra* bio je povezan kabelima s kamerom, tako da je ekipa morala biti veoma vješta da se — tako sputana — funkcionalno kreće u zakrčenu prostoru. U odličnu toncu Kosti Čoku imali smo više nego sjajna suradnika, koji jest bio punašan i jak, ali se svejedno znao provlačiti kroz gužvu prateći Perušinu poput sjene i sjajno manipulirajući svojim uređajima i premještajući kabele. Zapravo, cijela je ekipa složno toptala čas lijevo, čas desno, sad gore, sad dolje, ne gubeći dosluha sa sve zahuktalijom svirkom Mariškina benda i sa sve razigranijom mladom publikom. Budući da u tim okolnostima nismo mogli (smjeli) udarati klape, Višnja Štern imala je znatnih poteškoća da »uštarta« materijal.

T.: *Kada se pogleda filmografija, vidi se da si radio jako mnogo dokumentaraca za televiziju. Je li ti taj ritam česta snimanja odgovarao?*

K.: O, da! Ostaješ u formi. Stalnošću posla ne gubiš izvedbenu gipkost i brzu prilagodljivost novim sadržajima, licima i lokacijama. Kada završiš jednu stvar, ne meditiraš nad tim i ne diviš se svojem umijeću, nego upadaš u novu priču, kadšto posve oprečnu onoj prijašnjoj. A postoji i ta glad i neka postojana, neugasla radoznalost okrenuta izazovnosti nepoznatoga. Zapravo, znalo mi se učiniti da snimam jedan te isti film s mnogo raznovrsnih epizoda, koje zbog toga nisu gubile na privlačnosti. Od nemale pomoći bilo mi je i to što sam se bio »ispraksao« da relativno brzo procijenim koji je pristup najprikladniji određenu zadatku. Nikada ne bih pristao snimati, a da prethodno nisam dobro svladao građu i definirao koncept.

T.: *Da se malo vratimo filmu Na sporednom kolosijeku. Čini se da se nisi prihvatio te ratne situacije sve dok nisi bio posve siguran da si našao temu o kojoj možeš govoriti bez ideoloških natruha, a to su prognanici. Zapravo se sustavno u tim svojim filmovima baviš žrtvama.*

K.: Opet je bila riječ o tome da se iz jedne priče o žrtvama rata rađala druga. Budući da sam upravo po toj tematici, u to doba, bio postao prepoznatljiv, dobio sam ponudu da radim za Europsku Uniju dokumentarac o stanju stvari s izbjeglicama, prognanicima i povratnicima u Hrvatskoj. Tada

sam, da spomenem i to, bio za snimatelja angažirao Enesa Midžića, čovjeka koji je tada bio na čelu Akademije dramske umjetnosti, koji je pisao stručne knjige o kameri i koji je kao snimatelj visoko kotirao. Ne znam kakav je bio na položajima koje je obnašao, ali kada radi na terenu, u ekipi, čini mi se da mu po učinkovitosti nema premca. Dakle, tom akademski visoko pozicioniranu čovjeku, uopće nije bilo teško, ako je bilo opravdano, da zalegne na pod i da iz te pozicije snimi kakav dojmiv i funkcionalan kadar. Mnoge druge trebao diskretno snubiti da ti, nakon prekida rada, snime još neki dodatni kadar, a on pronicavo hvata željicu na tvom licu, ostavlja nedovršen objed i hita da uhvati nešto što bi brzo moglo iščeznuti. Zna podjednako vrsno snimati i kada ima vremena da se dobro pripremi, ali i kada događaji pohitaju nepredvidljivim, hirovitim tijekom. Uvijek kada sam s njim snimao vraćao bih se zadovoljan s terena. Slijedeći tako prognanički trag, opet opserviram pojedinačne ljudske sudbine koje su — sve odreda — bačene u bezdan bezizlaznih situacija, i kojima praktički više nema povrata: stari su, bolesni, jadni, zgurani u neke barake, izmučeni, gladni; domovi su im porušeni, a oči mladih uperene u skandinavske zemlje, u Ameriku i Australiju; ali kako da ti života gladni mladi ljudi napuste svoje uboge i bolesne roditelje... I tako, za toga očajničkoga skitanja i snimanja naletim na prognaničko naselje Gašinci. Snimim epizodu za naručeni dokumentarac, a onda se, nakon nekog vremena, tamo vratim i, sa Silvestrom Kolbasom u svojstvu kamermana, realiziram polusatni dokumentarac *Američki san* (1996). Čini mi se da je i u tom dokumentarcu bilo nekoliko dojmivih sudbina, premda su prizori u stacionaru, gdje su bili smješteni najstariji i najnemoćniji, svjedočili o civilizaciji koja je baš tu bila dotaknula dno. Druga vrst narudžbe bila je ona koja je bila stigla iz Velog Lošinja, od uvijek intelektualno radoznale Nene Nosalj; zapravo, bila mi je skrenula pozornost da se u tom prelijepom mjestu našla djevojčica djelomice poznata iz onog mitskog materijala nastala nakon pada Vukovara, kada su u kolonama ljudi napuštali grad. Ta djevojčica, koja je u Lošnju uspjela vratiti svoj čarobni osmijeh, nadahnula je dokumentarac pod naslovom *Suzanin osmijeh* (1994), a onda su ubrzo s tog otoka potekle još dvije storijske, obje nastale 1994: *Treći Božić* i *Kukuruzni put*. Posebnu pozornost iz te zbirke zavređuje i dokumentarac s početka 1990-ih: *Zoran Šipoš i njegova Jasna* (1992). Tom sam dokumentarcu u dnevničkoj knjizi *Ispod crte* bio obratio posebnu pažnju. Zavrijedili su je negdašnji najpoznatiji vukovarski ljubavnici, Zoran i Jasna — oni koji su uspjeli preživjeti ratni Vukovar, ali ne i poslijeratnu Hrvatsku...

Metode rada pod televizijskim ograničenjima

N.: Je li televizija inače štedjela u tim ratnim godinama?

K.: Kako na kome. Ja sam se, prihvativši se snimanja filma o Šipošima mimo programa, morao zadovoljiti da prihvatim uvriježeni normativ filmske vrpce, da ne pretjerujem. A osim toga, blesavo ili ne, i onda kada sam kotirao kao neka dokumentaristička marka na televiziji, pokušavao sam i uspio u tome da se držim normativa koji vrijede za sve. Ako se moralo nešto snimiti za pet dana, ja sam to snimio za pet dana. Ako se po emisiji moglo dobiti vrpce u omjeru 1:3, ja sam pristao raditi pod tim uvjetima, bez ikakvih posebnih povla-

stica. Ako ne tražiš, neće ti ni dati, a ja sam rijetko tražio. Uostalom, ako sam ne ponudiš novu temu, nitko se neće sjetiti da te pita zašto ne nudiš, zašto si prestao snimati, pa makar si se prije toga okitio svim mogućim domaćim i svjetskim nagradama i kritičarskim pohvalama. Tako je bilo nekoć, tako je i sada. Zapravo, ta ograničenja i nisu bila uvijek nesavladiva. Na njih se naučiš i tako planiraš stvari. To je pitanje nametanja discipline samu sebi. Ponekad udobnost raspine stvari, misliš snimiti ću ovo i ono, a na kraju ne snimiš ništa. Čini mi se da sam ta ograničenja uspio djelomice okrenuti u svoju korist, konciznost je kod mene bila sadržana već u zametku novoga projekta.

N.: Često smo se bunili na prevelike televizijske minutaže. Je li vas to ograničavalo da napravite film kakav ste zamislili i je li vas frustriralo?

K.: Narudžba je narudžba. Ako prihvatiš narudžbu, onda moraš prihvatiti i te zadanosti, frustriralo te to ili ne. Bit će da su mi oni dokumentaristički sublimati s početaka ipak ponešto nedostajali, žalio sam što više nisam mogao manjom minutažom prodirati dublje, u esencijalno, ali ne mogu zanjekati da nisam i u polusatnim emisijama, koje su se oslanjale poglavito na govorni materijal, otkrio neke nove draži. Istina je da petnaestak minuta osmišljena materijala zna čovjeka zgromiti kudikamo jače no stotinjak minuta razvučene daveži, ali nitko priseban ne može zanjekati da se danas u svijetu rade dokumentarci koje gledaš napeto od početka do kraja, a zgrozio si se kada si, prije projekcije, vidio koliko traju. Ukratko, ja sam se dosta brzo prilagodio na te duljine i sada moram sa svojom stalnom kućnom osporavateljicom voditi oštre rasprave kada ona nanjuši da pokazujem težnju da materijal koji me ponio dobrano razvučem.

T.: Zapravo, koliko god si ti prihvaćao zadane okolnosti, ipak si se zalagao da popraviš uvjete pod kojima se dokumentarac radio prije četiri-pet godina, jer si ipak nastojao da se za ozbiljnije dokumentarističke projekte u cjelokupnoj produkciji ne primjenjuje obrazac brza rada i brze obrade informativnih emisija, nastojeći da termini snimanja i montaže budu dulji, da se eventualno bira montažer i suradnik...

K.: Uzmimo, najprije, pitanje ekipe. Ja sam uvijek uspijevaio imati svoju ekipu. Ali to nije značilo da ta ekipa pripada meni za svagda. Morao sam obilaziti razne službe, pa tiho razgovarati i nagovarati da se sačuva nekoga meni potrebna za ovo i ono... Bio je to uvijek Vesnin i moj strpljiv i uporan rad. Ogorčilo me pa i zaboljelo kada sam pročitao ono što je o svom radu na televiziji izjavio veliki Bauer: »Tamo morao raditi s onim koja ti odrede.« Gospodin više nije htio obilaziti i tražiti i onda bi uzeo koga god bi mu dali. Jer, oni uopće nisu bili svjesni da je to *Branko Bauer*. Ja se nisam dao pa sam, zahvaljujući nekim simpatičnim i razboritim »malim« ljudima kojima je bilo stalo do toga da se radi što kvalitetnije, uspijevaio neprestano raditi s profesionalcima koji su znali svoj posao i koji su uvažavali sveta načela timske rada. Da, prijašnji urednik Miroslav Mikuljan bio je pokrenuo zamisao da se poboljšaju uvjeti rada rukovodeći se načelom da svi projekti nisu podjednako zahtjevni, da ima nekih koji se mogu snimiti za tjedan dana, a da se drugi moraju raditi znatno dulje, kadšto i višekratno; i tebe smo, ako se sjećaš, bili angažirali da pomogneš u tesanju nove operativ-



Diana Nenadić, Petar i Vesna Krelja

ne platforme, koja je tek djelomice bila zaživjela s dolaskom Mire Brankovića... No, u praksi ništa se bitno nije promijenilo; mladi školovani režiseri dođu, snime dokumentarac, a onda, kada vide koliki je honorar, a on iznosi otprilike osamsto kuna po režiji (toliko primam i ja), zbrišu u vidu lastina repa, pa snimanje dokumentaraca ostaje na onima koji su manje-više zalutali u Program. Zna se da je Dokumentarni program Hrvatske televizije prebukiran, da ljudi na plaći preko nečega odrađuju svoj posao, da se u programu geometrijskom progresijom gomilaju neemitirani dokumentarci, da je nekoć moćan adut te kuće, dokumentaristika, posve marginaliziran i sramotno zgurao u dva termina tjedno — jedan kada su ljudi na poslu, a drugi kada je 95 % građana već u postelji, pa svejedno nitko ništa ne poduzima.

Filmovi o glazbi; dokumentaristički »dugovi« i igrani film *Ispod crte* (2003)

T.: *Zapravo si ti tu liniju praćenja ljudi koji se bave nekim kreativnim zanimanjem nastavio, imaš niz izvrsnih filmova, počevši od Ane i njezine braće (1992), koje si pratio periodično, Croatian Blue Havaii (1995), Evina klasa (1995), da ne spominjem ranije likovnjačke filmove, gdje si portretirao umjetnike. Kako su se razvijali ti interesi?*

K.: *Uspio sam realizirati zaista mnogo glazbenih filmova, čak petnaest! Uz već spomenute, da navedem još neke: Viktorov let (1988), Opera bestial (1998), Fantastične životinje*

Milka Kelemena (1998), Sveti glasovi (2000). Glazba je moja velika strast, i ne samo klasična, ali prema klasičnoj imam posebnu sklonost i to je sastavni dio moga života. Međutim, tek tu sam kadar ilustrirati onu tvrdnju da iz jednoga filma izlazi drugi, srodan film, da to grananje, kao u ovom slučaju, može poprimiti prilično impresivne razmjere... Počelo je s Vidovićevima; nastavivši sustavno pratiti razvitak Ane i u nekim drugim okolnostima, jednom sam je zgodom bio snimio i kada je, u društvu iznimno darovitih mladih glazbenika, među kojima su bili i pijanistica Monika Leskovar, hornist Jan Janković i violinistica Vlatka Peljhan, nastupala na nekoj smotri. Iz toga sam materijala montirao film pod naslovom *Nježni u srcu* (1994). Vidjevši taj dokumentarac, čembalistica Višnja Mažuran uputila me na osječku genijalku Evu Hun, koja je odškolovala sjajnu klasu violinista, među kojima je prednjačila spomenuta Vlatka Peljhan. U filmu *Evina klasa* iz 1994. govorilo se o Evinoj metodi i umijeću pojedinih violinista, ali i o užasnim okolnostima u kojima je ta klasa, ne svojom krivnjom, morala sazrijevati. Kada je ratni Osijek bio izložen takvim ratnim opasnostima da se rad morao prekinuti, Eva je svoju klasu bila preselila u Mađarsku i tako održala kontinuitet svoga svake hvale vrijedna pedagoškog rada. Ta je klasa iste godine na zagrebačkoj Glazbenoj akademiji postigla nezapamćen uspjeh na prijemnom: bila je popunila sva mjesta predviđena za mlade violiniste! Tada sam saznao da su neka »njezina« darovita djeca, silom prilika, završila u inozemstvu; daljsku obitelj Matićić



Na sporednom kolosijeku

rat je potjerao u Austriju, gdje su se nadali da će njihova glazbeno darovita djeca Ana i Josip, Evini đaci, moći nastaviti školovanje. Tako je i bilo. Ali nema novca, nema kredita, nema ničega, a roditeljima je do djece i njihova velika talenta. Vratiti se? U ruševine vlastite kuće! I onda visoko muzikalna austrijska sredina, znatno pristupačnija nego što se to nama čini, pogotovo kad se to gleda iz neposredne blizine, da bi mogla pomoći toj obitelji, organizira po kućama poslijepodnevna muziciranja, što je tamo običaj. Uzimajući darovitu dječicu iz Hrvatske da im sviraju za blagdane i izdašno ih nagrađujući, pomogli su obitelji Matičić da se tamo održi. Poslije su djeca dobila austrijske stipendije, a roditelji se zaposlili. Njihovu životnu priču bio sam pretočio u dokumentarac *Ana i Josip u carskom gradu*. I tako, vrzmajući se u glazbenim krugovima, a uz pomoć uvijek dobro upućene Višnje Mažuran, saznao sam i za iznimno darovitu djevojku Saru Minemoto, koja je bila potegnula čak iz dalekog Japana da bi brusila svoj čelistički talent kod Dobrile Berković; film je dobio pravi glazbeni naslov: *Sarin uzmah*. I, naposljetku, eto me opet na Evinu tragu. Njezina učenica, violinistica Mirta, sklapa u Gotalovu brak s glumcem Vidom Balogom, a ja baš u tom trenutku, ne znajući za njezine nakane, spremam dokumentarac o tradicionalnom sklapanju brakova na selu. Kud ćeš bolje, opet sam sa svojim! Dakako, Mirtinoj svadbi prisustvovali su i neki članovi Evine klase, a u crkvi, za sama čina sklapanja braka, svojoj prijateljici i kolegici Mirti svirali su *Ave Mariu* braća Philips, sada već afirmirani umjetnici. Je li tomu kraj? Tko bi znao! Slijediš trag koji može ići sve do kraja života ako mu se ushjtjedneš vratiti, ako se opet dogodi nekakav lom ili evolucija. To je i svojevrsna nagrada za vjernost pojedincima s kojima ostaješ trajno u kontaktu.

T.: Što te natjeralo, nakon toliko mnogo rada u različitim dokumentarističkim linijama, da se vratiš igranom filmu?

K.: Dokumentarizam doista čovjeka ispunjava i ne bih mogao reći da je kod mene linija igranog ravna dokumentaristici, ali mogu ustvrditi da su se pojavljivale teme koje su otišle i više se nisu mogle dokumentaristički rekonstruirati. Onda se spontano nametala ideja da bi se to, kako bih se utješio što gubim te motive, moglo rekonstruirati na fikcionalan način, gdje priča neće biti baš takva kakva je bila, ali je njezino ishodište dokumentarno. Među mnogim pričama koje sam čuo uporno mi se motala po glavi žalosna priča o dječaku koji je dobio žestoke batine od oca, a u biti nije bio kriv. Jer, on nije pristalica nasilnišva, huliganskoga banditizma, ali zakon ulice čini svoje pa i on postaje dio toga. A poslije se dogodi da čovjek razorenih živaca, kakav je dječakov otac, na naoko neznatan povod, učini pravo nasilje nad sinom i obitelji.

T.: Svi tvoji igrani filmovi nastali su iz tvojih ideja, iz tvojih predodžaba, iz kombinacije događaja koje si zamislio, ali si uvijek imao potrebu za koscenaristom. Možeš nešto reći o njima?

K.: Ne pišem sam svoje scenarije, recimo to tako, zbog izostanka težnje nekom autorizmu, apsolutnom vladanju elementima vlastita svijeta, od zamisli pa do gotova filma. Budući da je to posao koji se temelji na mnogo specijalističkih zanimanja, treba prihvatiti činjenicu da netko nešto bolje

radi od tebe. No, da sam pišem natjerala me činjenica što u Hrvatskoj, za razliku od Srbije, nikada nije bilo profesionalnih scenarista, dakle ne scenarista koji su bliski mojemu poimanju stvari, nego profesionalnih scenarista koji se tim poslom neprestance bave. Nije tomu tako zato što mi to ne znamo, nego zbog toga što duh improvizacije u našem filmu nije omogućio da se tako nešto porodi. Čudesnim iznimkama pripada Tadićev slučaj, on je u Pavličiću prepoznao bogomdana srodnika. Poslije su se pisanja scenarija prihvatili Ivo Brešan, Mate Matišić i neki drugi, ali ovdje je režiser uvijek bio upućen na sebe sama, pa je i danas tomu tako. Kolika je blagodat da ti netko drugi napiše solidan predložak, bio sam spoznao iz meni drage, ali kratke suradnje s Ladom Kaštelan (po jednu epizodu bili su napisali Maja Gregl i Dubravko Jelačić-Bužimski); uživao sam na scenaristički dovršenu materijalu praviti svoje režiserske nadogradnje, varijacije... Od ostalih pisaca spomenuo bih Pavličića, koji je gotov scenarij za *Stelu* dramaturški malčice bio korigirao, pročitao. U slučaju *Ispod crte* pomoć sam potražio od pisca i dramaturga Drage Kekanovića; riječ je o čovjeku živa duha, koji je dramaturški dosta pomogao Sviličiću da mu film ispadne tako kako je ispao. Šteta što je taj čovjek, po naravi povučen i samozatajan, više od desetljeća bio ružno gurnut u zapećak. Za mene je suradnja s njim bila lijepo iskustvo, pa ako ikada više poželim počinuti sličan »grijež«, rado ću cijelu muku pisanja scenarija prepustiti njemu.

T.: U filmu *Ispod crte* suprotstavljene su svakodnevnne obiteljske, vrlo prisne situacije s onima vrlo eksplozivnim, dramatičnim. Je li ti se to samo nametnulo kao dramaturški obrazac ili si pokušavao svjesno uspostaviti tu opreku?

K.: Bilo je pomalo i jednog i drugog. Nekako je izniknulo iz tretmana likova. Bit će da je prije njihov kompletan obiteljski život bio manje-više uravnotežen i obilježen svakodnevnim sitnim životnim ritualima, s time da je već mogla postojati stara opozicija između imućnih roditelja, koji nisu bili zadovoljni izborom snahe, i sama sina, sada otpadnika od obitelji, koji se oženio osobom iz puka. Ako je tako i bilo, moglo je tako biti na razini trvenja i nezadovoljstva svojstvenih tolikim obiteljima. Ovdje je situacija dodatno opterećena time što je sin ratom duboko razorena osoba, pa ono što je nekoć bilo u podnošljivim naznakama sada znači stalnu prijetnju za koju se nikada ne zna što će je i kada će je aktivirati. Tako to zna biti i u životu. Kada netko pretuče ženu ili pobije obitelj, susjedi će reći: Pa znamo ga kao povučena, mirna čovjeka. Nikada se ni na što nije žalio. Imao je samo neke glavobolje. Tko bi rekao... Tako da mi se iz takva definiranja i pozicioniranja likova nametnula potreba da kontrastiram miran život koji tiho teži da nekako skrpa ono što je ostalo od toga života s uvijek latentnim nasiljem, koje će pak, iskušavano stalnim napetostima između bolesna oca i duboko nezadovoljna sina, u danom trenutku pohitati incidentnom raspletu događaja...

Povratak djetinjstvu — Stari Grad moje mladosti (2000); nadahnutost i korektnost u dokumentarizmu — Maratonac (2003)

N.: Iste ste godine snimili i jedan dokumentarac, Maratonca, koji je gotovo na rubu eksperimenta.

K.: Jako sam priželjkivao da se vratim u Stari Grad, da vidim da li je onakav kakav je nekoć bio, da u brzu trku optrčim sva ona kulturna mjesta koja su mi bila tako draga; doduše, dogodilo se da sam jednom, nadlijećući nisko zrakoplovom otok Hvar, vidio tek neke piknjice u onome spoju hvarske vale, bile su to kuće, i pomislio sam: Bože, je li to taj život o kojem sve te godine sanjam! Tih nekoliko točkica! Trebala su mi točno četiri desetljeća od trenutka kada sam ga morao napustiti da bi mi se pružila bogomdana prilika da ga ponovno vidim. Nije to bila mala stvar, za mene je *paiz* bio i ostao raj zemaljski. Premda je majka tada bila bolesna, s teškim migrenama koje su trajale satima, ali kada bi se iz toga izvukla, bila je silno radosna i radišna, pomamno je čitala knjige i slušala Mozarta. Bila su to, doduše, samo tri ljeta, ali su mi, svejedno, iz tog vremena trajno ostale u sjećanju skladne slike sredozemne ljepote. Povod povratku bila je ponuda da, u sklopu novopokrenute serije pod naslovom *Moja priča o Hrvatskoj*, napravim i ja dokumentarac s tom temom. Prihvativši ponudu, otišao sam snimiti film o svojoj mladosti, o gradu, o dečkima i curama iz škole, kojih je od početnih četrdesetak bilo tamo ostalo svega sedam — osam... *Stari Grad moje mladosti* (2000), tako se zvao film koji smo realizirali; poslije sam snimio još jedan o Čehinjama i Slovakinjama koje su ostale živjeti u Starome Gradu, pa još jedan o pjevačkom društvu koje je u Londonu, među mnogobrojnim sličnima iz cijeloga svijeta, osvojilo prvo mjesto, i još jedan o čovjeku koji danonoćno trči po otoku... Kada smo se nakon prvoga snimanja vraćali u Split trajektom, jedan mladić sjedne preko puta nas i odmah krene živahan razgovor. I shvatim da je taj mladić, o kojemu sam se u Starome Gradu već naslušao da trenira maraton, ali da je teški čudak, zapravo obrazovan, vrlo zanimljiv i blagolagoljiv čovjek, koji nam je, uz ostalo, ispričao da na otoku nema atletike, da tamo gdje svi plivaju on jedini svakodnevno trči, i to stazom po kojoj su prije toliko stoljeća i milenija trčali pravi maratonci. A to je njemu davalo snagu. U Splitu svatko svojim putem. Bio sam posve zaboravio toga mladića kadli mi se, na način kasnog paljenja, pojavi slika osamljena čovjeka koji trči... Rekao sam si: Zamisli, Hvar, fantastičan otok, more i egzotična vegetacija, a on trči li trči... Iz razgovora prije snimanja filma o njemu i njegovu trčanju još jednom sam dobio potvrdu da je Janez Maroević vrlo inteligentan čovjek, koji je znao sažeto predložiti svoju životnu priču i strast za maratonom. Pratili smo ga na terenu, usput fiksirali lokacije i gorko požalili što nećemo imati na raspolaganju helikopter. Moj izvršni suradnik i prijatelj Mate Čuljak — poznat kao čovjek velike radoznalosti koji zdušno sudjeluje u realizaciji svakoga projekta — bio se, s pozicije TV producenta, pokidao da nam ga nađe, ali ona sirotinja od helikoptera, kojom je Hrvatska u tom trenutku raspolagala, nije bila dostupna. I danas sam uvjeren, da sam se uspio dokopati letjelice, bio bi to drugi film, znatno atraktivniji. Ipak, kompenzaciju sam dobio s neočekivane strane, u farovima koji su, hvatajući trkačeve noge, realističku fakturu filma prometnuli u začudne oblike jurećih sjena. Dakako, to je bilo moguće snimiti jer je kamera bila u rukama Karmela Kursara, osobe koja je osvjedočenim svestranim darom jedina bila kadra sabrano zabilježiti tu malu svetkovinu trkače-

va daha, ubitačna ritma i dojmljivih efekta što ih proizvode tzv. *inducirane* kretanje...

T.: *A on je i snažne tjelesne konstrukcije, pa je mogao akrobatski izvoditi vizure koji drugi snimatelji ne bi mogli.*

K.: Riječ je o mišićavu muškarcu koji svakodnevno radi i po stotinu trbušnjaka da bi zadržao tjelesnu kondiciju i da bi mogao napraviti sve što čovjek poželi. Dakle, ovdje je bio čvrsto vezan konopcima u stražnjem dijelu kola i jednom je rukom, u trajanju od desetak minuta, morao mirno držati tešku spravu, neprestance kadrirajući, panoramirajući i mijenjajući rakurse i planove — čas na noge, čas na sjenu, čas na nebo — da bi naposljetku morao donijeti i odluku kada da otkrije cijelu figuru trkača.

T.: *Ima nešto psihološki uvjerljivo u tom filmu, koliko god da je riječ o ritmu i koliko god odađe dojam finog eksperimentalnog filma. Jer kada čovjek trči, drži ga ritmički zanos, gibanje je gotovo narkotik i vrlo često trkači promatraju ritmičko kretanje svojih nogu, što ih gotovo omami dok trče, tako da, barem ja imam takvo iskustvo, takvi kadrovi donekle dočaravaju psihološki svijet trkača.*

K.: To je to. Premda, opet, viđeno iz gledateljeve vizure, te scene kao da iznutra oslikavaju onaj strahovit, nadljudski napor koji svaki trkač mora uložiti ako želi uspješno prevaliti zahtjevnju maratonsku dionicu, pa i pobijediti. Htio bih, na ovom primjeru, obrazložiti još jednu stvar metodološke naravi. Kad krećem na snimanje, znam što mi je činiti na terenu, imam neku predodžbu o filma, ponajprije kako bi film trebao izgledati, a potom i približnu predodžbu o zajamčnim dosezima ispod kojih se ne smije ići. Ali, razumljivo, cilj je ambiciozniji... No, dogodi li se da napraviš ono što si zamislio, a nije se dogodilo *ono nešto* po čemu se odličan dokumentarac razlikuje od korektna, tada će takav dokumentarac malo koga uzbuditi, oduševiti. To nešto s terena svojstvenije je dokumentarnom no igranom filmu. Da bi ga se ulovilo, mora ga se prepoznati u naoko nebitnoj, usputnoj pojedinosti i tada, zatreba li, bez oklijevanja odbaciti čak i neke pokretačke silnice projekta. Možda bismo, da u filmu o Janezu Maroeviću nije »kapnuo« eksperimentalni segment, kad je riječ o dokumentarcu *Maratonac*, ostali na tvrdnji da je i taj film tek dio moje filmografije.

Svaki dan kao nedjelja

T.: *Ti si već više od godinu dana u mirovini. Što se promijenilo, a što se nije promijenilo?*

K.: Smatram velikom promjenom to što više nisam dio sustava koji je puna četiri desetljeća od mene neprestance nezasićeno tražio »hranu«; ne jednom se dogodilo da sam bio dignut s blagdansko stola ili s razigrane veselice da bih sročio nekrolog filmskom velikanu, popularnoj filmskoj zvijezdi ili kolegi po peru. Izgovorio sam ili ispisao više tisuća filmskih kritika, razgovarao sam s nebrojeno mnogo ljudi od filma, praktički sa svakim tko je, makar i na trenutak, nešto značio kinematografiji, izravno imao u eteru Lustiga samo nekoliko minuta nakon što su mu uručili *Oscara*... Sada svega toga više nema. Koje olakšanje! Nije riječ o nekakvu zamoru materijala, jednostavno sam poželio da budem svoj i da od sebe naručujem ono što mi se sviđa, što me veseli...

Ima i jedna zabavna promjena: neprestance mi se čini da su svi dani nedjelje. Nije to loš osjećaj. Dapače. S druge strane, kao da se u nekim stvarima i nije baš mnogo toga promijenilo. Nastavio sam jednom tjedno nastupati u filmskoj emisiji *Licem u lice*, koju sam godinama vodio; sada o filmovima s tekućega kinoprograma sa mnom razgovara moj zamjenik, čestiti filmski kritičar Ivan Žaknić... No, da šok umirovljenja ne bi bio prevelik, pobrinula se divna slučajnost moga odlaska u Ameriku, gdje sam već prije dogovorio završno snimanje o gitaristici Ani Vidović, koja je, iz pozicije nove domovine, postigla planetarni uspjeh... Zakuhao sam i neke druge projekte, od kojih su dva već snimljena. A osobito mi se svidjelo što mi se napokon pružila mogućnost da nespuntano i učestalije pišem dulje filmološke oglede; slučajno ili ne, počele su mi stizati zanimljive narudžbe. Jedna od njih pogodila je u *sridu* predmeta moga dugogodišnjeg zanimanja, a to je unutrašnja neraskidiva povezanost filmskih rodova, a osobito duboka međuovisnost između dokumentarnog i igranog filma. A u povodu pripremanja zbornika u čast Ante Peterlića, ne samo što sam se sada mogao sustavnije pozabaviti njegovim za hrvatski film tako dragocjenim knjigama, nego sam analitički tretirao njegov davni esej *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, s kojim je i na našim stranama bio uveden filmološko-interpretativan pristup filmu. Radim na tekstu o omnibusima u hrvatskom i svjetskom filmu, dovršavam portret Dušana Vukotića za naručioca iz Cetinja...

T.: A pritom nisi prestao planirati i snimati nove dokumentare.

K.: Nisam. Bitno je naime da, kad nešto u tebi umre, to prestaneš raditi. No, u meni je dokumentarno živo, jednako živo kao nekada. Možda se već sutra pokaže da je to bila samo varka, ali nekako imam osjećaj da mi je energija tek sada na vrhuncu i bilo bi glupo sada prestati. Imam tu dvostruku strast — pisanje i snimanje filmova; kada ne snimam, uvijek mi netko ponudi da napišem nešto o ovome ili onome, a ja to s guštom smažem.

N.: Može li se reći da su ta tri posla koja usporedno radite — gledanje i snimanje filmova te pisanje o filmu — spojene posude?

K.: Sigurno! To je trostruka povezanost, gdje se proces *protjecanja fluidnih ideja*, recimo tako, odvija sam od sebe, bez racionalizacije. Iz tog odnosa crpem poticaje za štošta, pa i za neugaslu radoznalost koja me i danas, kada ne moram svakodnevno valorizirati nove filmove, goni da jurim vidjeti sve filmove s repertoara. I uvijek, ponavljam, uvijek kada ulazim u tamu kinodvorane, činim to u dosluhu s divnom misli koju je bila izrekla teoretičarka prošlosti — očekujem da se dogodi čudo...

T.: Zapravo si jedinstvena pojava, jer se, barem u vašoj skupini iz šezdesetih, većina odlučila ili za pisanje ili za režiju.



Petar Krelja (foto: Kruno Heidler)

Ante [Peterlić] po nuždi, ili po stjecaju okolnosti, nije se odlučio za režiju, nego je ostao u pisanju. Ostali su se gotovo u potpunosti odlučili za režiju. Zoran je tu i tamo održavao kondiciju u pisanju, ali mu je to bilo više popratno zanimanje nego usporedna djelatnost. Kod tebe je taj paralelizam postao sustav.

K.: U mladenačkim sam danima, možda i zbog blaga Vladekova nutkanja pomišljao da prestanem pisati. To sam pitanje ozbiljno razmatrao i sa svojom stalnom životnom sugovornicom Vesnom, činilo mi se da bi bilo pametnije svu energiju usmjeriti na nešto što je samo po sebi strahovito zahtjevno i što se u trenutku može oteti nadzoru, obustaviti, i onda gdje si. No, pravodobno sam shvatio da je to ishitrena dilema, prepoznao sam da ću s tom amputacijom gadno iskrvariti i da bi zbog toga najvjerojatnije presahnuo i u onim drugim područjima. Zapravo, postalo mi je jasno da sam duboko ovisan o svim trima segmentima, da jednostavno ne mogu bez svakodnevnog gledanja filmova, bez pisanja i govorenja o filmu i bez snimanja vlastitih filmova.

T.: Mislim da je predrasuda da produktivnost na jednom polju oštećuje produktivnost na drugom. Najčešće, ako jesi produktivan, jedna produktivnost stimulira drugu. Recimo, što više radiš filmove, to više ideja imaš za filmove, što više pišeš, imaš sve više ideja za pisanje, jer si u kontinuitetu, nemaš rupe, pa onda tražiš teme.

K.: Netko recimo živi od dva-tri filmića koje napravi i stalno mu vrte te filmove, i to izluđuje. Kad si plodan, jasno da je nešto bolje, nešto gore, a nešto se i omakne... To je tako, ne možeš jamčiti da će sve biti jednako dobro. Ali, dinamika te stalno drži u uvjerenju da imaš još toliko toga napraviti, a mene da sam uvijek... na nekom novom početku!

N i k i c a G i l i ć

Iluzija stvarnosti: *Godišnja doba* Petra Krelje kao granični film

1. Uvod: Krelja

Petar Krelja, jedan od najpoznatijih hrvatskih filmskih dokumentarista, postigao je neobičan uspjeh. Teme i stilovi njegovih filmova do te su mjere utjecali na mlađe autore da mnogi gledatelji, pa čak i neki kritičari, u Kreljinim djelima teško prepoznaju autorsku poetiku; čini im se da filmovi kao što su *Splendid isolation*, *Zoran Šipoš i njegova Jasna*, *Moj prijatelj Ante* ili *Tinov povratak u Vrgorac* uglavnom sadrže opća dokumentaristička obilježja, utjelovljuju ogoljenu bit dokumentarizma. Tek neki temom specifičniji filmovi, primjerice čuveni *Mariška bend* ili zabranjivani *Recital*, u mladih gledatelja bivaju prepoznati kao osebujna autorska djela. No, »iznimni« filmovi poput *Mariška benda* ili *Recitala* u kontekstu Kreljine poetike zapravo se doimaju tipičnima (i standardno kvalitetnima), a autoru koji je obilježio velik dio novije domaće dokumentarističke produkcije ne bi trebalo zamjerati suverenu i dosljednu primjenu poetike kojom je ostvario toliko uspješnih djela i ostvario toliki utjecaj.

Ne valja pretjerivati, ali naznačen Kreljin položaj u hrvatskom dokumentarnom filmu uistinu malko podsjeća na položaj Flahertyjeva nijemofilmskoga dokumentarizma u odnosu na dokumentarizam zvučnoga filma, a spomena je vrijedan i dojam »poznatosti« što ga u suvremena gledatelja televizijskih prijenosa atletike postiže *Olimpija* Leni Riefenstahl.

No, premda jedan od najboljih hrvatskih filmskih kritičara, jedan od najboljih novinara koji prate film, te urednik najbolje hrvatske emisije o filmu u elektronskim medijima nakon 1990. (*Licem u lice* Prvoga programa Hrvatskog radija),¹ Krelja je ponajprije prepoznatljiv u javnosti kao redatelj, ali u prvom redu dokumentarnih filmova. Njegov igranofilmski opus danas nije toliko poznat i utjecajan, premda je u njemu bilo i pravih hitova (*Vlakom prema jugu*). Zanimljivo li popularnost, u Kreljinu ćemo igranofilmskom opusu uz *Vlakom prema jugu* pronaći još neka zanimljiva ostvarenja, primjerice omnibus *Godišnja doba* iz 1979. djelo smješteno na granici više filmskih vrsta ili kategorija.

2. Omnibus — skup filmova?

Prije svega, korisnim se čini reći ponešto o omnibusu kao zasebnoj vrsti u sustavu vrsta igranoga filma. Temeljne su vrste u tom rodu² svakako kratkometražni i dugometražni film — kratkometražni (ili kratki film) obično se određuje kao vrsta filmova kraćih od 60 minuta, dok se dugometražni (ili cjelo-

većernji) film obično definira kao vrsta filmova duljih od 60 minuta.³ No, zapravo je složenost i/ili razrađenost radnje, odnosno složenost i/ili brojnost važnih likova, temeljni kriterij, a trajanje je tek kronološki okvir tih obilježja. U tom je smislu potpuno istinita teza da, što je film bliži okvirnoj granici od sat vremena, to je veća vjerojatnost da će se moći nazvati dugometražnim. Malen broj događaja i likova i malen dio nečijeg života (ili nečijih života) paradigmatičko je obilježje kratkometražnoga igranoga filma, dok dugometražni igrani film prikazuje velik ili sveobuhvatan isječak iz života lika ili likova, odnosno prikazuje velik broj događaja i likova.

Poseban su ruban slučaj, smješten između kratkometražnog i dugometražnog filma, filmski omnibusi, kao što su *Ključ* (V. Kljaković, K. Papić, A. Vrdoljak, 1965) i Kreljina *Godišnja doba*. Riječ je, naime, o dugometražnim filmovima sastavljenim od dvaju ili više kratkometražnih filmova, obično povezanih nekom tematskom ili stilsko-poetičkom odrednicom. Sastavni se dijelovi omnibusa katkad prikazuju i kao zasebni filmovi, a katkad samo u omnibusu; katkad se kratki filmovi snimaju specifično za omnibus, a katkada se omnibus radi spajanjem nezavisno nastalih filmova. Primjerice, od zapaženih kratkometražnih filmova *Sigurna kuća* (K. Milić, 2001) i *Ravno do dna* (G. Kulenović, 2001) sastavljen je omnibus *24 sata* (K. Milić, G. Kulenović, 2001), nezasluzeno zanemaren u kinodistribuciji (u koju je došao sa zakašnjem i bez popratne reklamne kampanje).⁴

Godišnja doba (barem u DVD verziji⁵) traju 109 minuta, a u cjelinu ih ponajprije povezuje tema života ženskih osoba različite dobi — počevši s malenom djevojčicom Željkom, preko adolescentice Višnje, a zaključno s punoljetnom djevojkom Brankom u posljednjem segmentu omnibusa, djevojkom na samu ulazu u svijet odraslih. Ta tri segmenta mogu se barem metaforički ili aluzivno shvatiti kao ekvivalent godišnjim dobima, premda je godišnjih doba četiri, a njih su samo tri. U svakom filmskom rodu (igrani, dokumentarni ili eksperimentalni film) mogu nastati različite filmske vrste, pa omnibus može biti i dokumentarni i igrani, a kako je ionako riječ o hibridnoj filmskoj vrsti, između dugometražnog i kratkometražnog filma, osobito su zanimljivi slučajevi poput *Godišnjih doba*, koji se po svojoj poetici smještaju negdje na granicu područja tipičnog (odnosno prototipskog) igranog i dokumentarnog filma, pa se potrebnim čini ponešto reći i o toj distinkciji.

3. Igrani film

Igrani se film često shvaća kao skupina filmova s pričom, dakle s razrađenim slijedom uzročno-posljedično motiviranih događaja, izloženih i pomoću opisa, dijaloga, monologa i drugih narativnih postupaka usporedivih s postupcima u književnoj (ili, primjerice, stripovskoj) naraciji. Peterlić tako temeljnom značajkom igranoga filma smatra to što je riječ o narativnom filmu, o »filmu priče« (Peterlić, 2000: 236). Točnijom se, međutim, čini definicija prema kojoj je riječ o skupini filmova koji razrađuju zamišljene (fiktionalne) svjetove.⁶ Zanimarimo li neke elemente narativnosti već u klasičnom nijemom eksperimentalnom filmu (*Andaluzijski pas* / *Un chien andalou*, L. Buñuel i S. Dalí, 1928),⁷ uočiti ćemo upadljive narativne postupke i instance u brojnim dokumentarnim filmovima, primjerice u Flahertyjevu *Nanooku sa sjevera*. U *Nanooku* je pripovjedač očito bijelac, iz junakove perspektive stranac, koji sa sobom donosi začudne proizvode stranoga svijeta (primjerice gramofon). No, iz gledateljske je perspektive taj bijelac očito »naš čovjek« u divljini, svojevrsno fokalizacijsko žarište kroz koje se uobličuje viđenje polarnoga kruga i slika o životu Nanooka i njegove obitelji.

Igrani film, s druge strane, često preuzima i metode prikaza čovjeka tipične za dokumentarni film (anketna metoda, me-

toda prateće kamere, metoda skrivene kamere), a osobito intenzivna uporaba tih metoda može pripomoći stvaranju filmova na međupodručju, u svojevrsnoj zoni kontakta dokumentarnog i igranog filma. U hrvatskoj su kinematografiji dobri primjeri *Živa istina* Tomislava Radića⁸ (1972) i *Kud puklo da puklo?* Rajka Grlića (1974), koji se koristi lažiranom anketnom metodom iz filma istine. Dok je za Peterlića igrani film isto što i narativni film, Hrvoje Turković u *Umijeću filma* (1996: 47) ističe da se igrani film može sastojati i od dokumentarnih dijelova, a gluma u njemu može biti posve neupadljiva, čak je ne mora ni biti, pa naglašava važnost odrednice »fiktionalnosti«. Turković nije baš precizan u definiranju fiktionalnosti, no njegova je temeljna ideja svakako ispravna.

Godišnja doba jedan su od filmova koji dokazuju da se igrani film može u pojedinim segmentima doimati gledatelja kao da je dokumentarni, te na tome graditi umjetnički dojam. Škrabalo, primjerice, s pravom ističe da se taj film nadovezuje na Kreljina dokumentaristička »ispitivanja nespektakularnih aspekata svakodnevlja« (1998: 384), no to nipošto ne treba shvatiti kao lažni dokumentarizam.⁹ Riječ je samo o utjecaju dokumentarističkoga stila, i koncipiranja likova i izlaganja općenito, na fiktionalni filmski tekst; tijekom gledanja *Godišnjih doba* gledatelju će uglavnom biti jasno da



Godišnja doba (Viktor Fabris i Marina Nemet)



Godišnja doba (Rajka Rusan i Slavko Štimac)

nije riječ o dokumentarnom filmu, koliko god se prikazane ljudske sudbine doimale tipičnima. Dakako, termin »gledatelj« u ovakvim se prigodama obično rabi u značenju medijski osviještena (ili medijski pismena) gledatelja, koji se neće zbog nekih stilskih naznaka prevariti i fikcionalni film shvatiti referencijalnim (dakle, dokumentarnim).

4. Struktura *Godišnjih doba*

Ne ulazeći u već spomenutu simboliku naslova (zašto su samo tri dijela u ovome omnibusu kada *godišnjih doba* ima, još četiri?),¹⁰ korisnim se čini podrobnije analizirati stil i strukturu filma, kako bismo, između ostalog, objasnili i učinak i važnost »dokumentarističkog« aspekta. Tri dijela (tri »poglavlja«) omnibusa ime su dobila prema imenima glavnih likova, pa je korisno u analizi slijediti takvu strukturu, no ne treba zaboraviti da prije i poslije tih segmenata vidimo najavnu i odjavnu špicu koje prikazuju fotografije djevojčica u različitim životnim situacijama, a tri glavna segmenta filma započinju s međunaslovima napisanim na podlozi fotografskih portreta junakinja.

4.1. *Željka*

Junakinja prvog dijela *Godišnjih doba* malena je djevojčica Željka (Tatjana Ivko), koju usvaja dobrostojeći i već pomalo sredovječan par, Renata (Sanda Langerholz) i Vlado (Boris Buzančić), koji nemaju djece. Glavni teret odgoja, pa tako i

igru, Renata i Vlado prepuštaju dadilji Ani, a Željki daju odgovor u skladu sa svojim društvenim statusom (upisuju je na balet i na engleski jezik).¹¹ No, odnosi u braku usvojitelja isprva su pomalo hladni, pa Renata usputno prigovara suprugu što često izbiva iz kuće zbog posla (a o tome razgovara i s prijateljicama), a kada je Vlado požuruje dok se spremaju navečer izaći, optužuje ga da prema Željki postupa kao prema predmetu. Koliko odnosi u obitelji uistinu nisu dobri, vidimo u svadi pri kraju segmenta. Bračni partneri u svadi jedno drugom napokon spočitavaju čak i nevjeru, uskoro se i rastaju i oboje se odriču usvojene djevojčice. Tiha junakinja naposljetku im očigledno nikada i nije bila bitna, nego je služila samo kao zamjena za vlastito dijete koje nikada nisu imali, pa Ani prepuštaju da priopći djevojčici da je ostala bez novoga doma.

Izlaganje u *Željki* organizirano je u nizu uglavnom reprezentativnih incidenata; teško možemo govoriti o čvrsto povezanu uzročno-posljedičnom slijedu. Stil je nedvojbeno obilježen dokumentaristički nesređenom kompozicijom filmske slike, što nastaje uporabom nemirne kamere koja istražuje prizor kao da tek traži bitne događaje u kaosu svakodnevice, a takva aluzija na dokumentarni film jedan je od glavnih razloga zbog kojih se događaji i doimaju reprezentativnima.

Montažna je organizacija prizora u prvome segmentu *Godišnjih doba*, logično za takav izlagački pristup, od sekundarne

važnosti, pa se često u jednom kadru odvijaju događaji i interakcije kakvi bi u klasičnom fabularnom stilu (obilježenu izrazitijom narativnošću) zaslužili seriju kadrova; planove i kontraplanove, krupne planove i planove blizu. Za razliku od prizora dominantno određenih tražilačkom kamerom (scena usvajanja), mnogi prizori iz *Željke* položajem kamere i cjelokupnošću prikaza čak sliče tabloima ranoga nijemog filma, ali se od njih razlikuju, između ostalog, lucidnom »višeplanskom« uporabom zvuka. Bez toga poetika tabloa ostavljala bi dojam artificijelnosti, a ne realizma, zvuk omogućava snažnu mimetičnost.

Dobar primjer takva zvukovnog postupka nalazimo u prvoj sceni nakon posvojenja, u stanu usvojitelja: u prvom je planu filmske slike interakcija Vlade i Željke, a u prvom je zvučnom planu razgovor Renate s dadiljom Anom (kojoj nova »mama« daje upute za brigu o djevojčici). Slično su zamišljene i scene razgovora »usvojitelja« nad posteljom usnule Željke, kao i scena kod frizerke. Kada usvojitelji i Željka odlaze iz frizerskog salona, vidimo kroz prozor kako se smještaju u automobil, no čujemo dokoni razgovor o opasnostima i nedostacima usvajanja djece (mala je sada slatka, no tko zna što će biti). Prizorni zvuk očito komentira sliku predanu gledateljima, a barijera stakla kroz koju se promatra »obitelj« koja ulazi u auto snažno pridonosi dojmu dokumentarizma — riječ je o metodi (fingirane) skrivene kame-

re.¹² U sceni svađe, kada usvojitelji izlaze iz Željke sobe, kadar se ne prekida, pa u istome kadru u sobu ulazi dadilja Ana, koju Željka jedva čeka vidjeti (i koja očito Željki uzvraća srodnim osjećajima). Tom je strukturnom vezom, kadrom u kojem se u cijelosti prikazuju barem dva važna događaja ili situacije (tzv. kadrom sekvencom), nenametljivo (u ovom slučaju »dokumentaristički« nenametljivo) naglašen i kontrast između Ane i površnih usvojitelja.

Međutim, kako se razvijaju odnosi u novoformiranoj obitelji (te kako se razvijaju odnosi s njihovim podjednako izvještačenim prijateljima), polako se i montaža sve više nameće u razradi izloženih zbivanja, a i kompozicija slike u *Željki* postaje retorički sve dojmljivija, sve izrazitije artificijelna. Dramski je iznimno snažna kulminacija sukoba u sceni svađe, verbalnog obračuna usvojitelja, u kojoj se na površinu izvlači toliko preljuba, sebičnosti i ostalih grijeha da gledatelj definitivno zauzima punu distancu i prema Renati, koja se isprva doimala barem donekle osjećajnijom (odnosno osjetljivijom) od Vlade. U prvom planu vidimo Vladu u desnom kutu slike, u drugom je planu Vlasta; u sljedećem kadru (riječ je o organizaciji montaže prema temeljnom načelu plana i kontraplana) kompozicija je zrcalna — ona je u prvom planu slijeva. U dijalogu Vlado okrivljuje Renatu što nemaju djece, potom ona njega optužuje za nevjeru, a on joj uzvraća istom mjerom. U tom je smislu i izbor planova znakovit:



Godišnja doba (Vanja Drach i Marina Nemet)

u dotadašnjem tijeku filma krupni su planovi uglavnom bili rezervirani za Željku kao interesno središte filma, a u svadi se pridaje posebna važnost osjećajima Renate i Vlade.

Posebna je zanimljivost *Željke* i takozvana »teatralnost« ili »ukočenost« glavnih glumaca, sasvim u skladu s uobičajenim pričama o tome što nije dobro u hrvatskom filmu. Koliko god te priče najčešće i bile utemeljene, štokavska artikulirana Renate i Vlade u *Željki* iznimno je funkcionalna i dobro dozirana, u skladu s raskoši stana koja je već i u doba snimanja filma bila staromodna (»snobovska«), a u zanimljivu istodobnom kontrastu i suzvučju sa na prvi pogled možda prirodnijom, a zapravo izrazito afektiranom kajkavštinom njihovih gostiju (osobito Borisa Miholjevića). Taj je kajkavski govor dakle podjednako »umjetan« i podjednako funkcionalan u socijalnoj kritičnosti prvoga dijela *Godišnjih doba*. Pravi je kontrast u *Željki* između usvojitelja i njihovih prijatelja s jedne strane, a dadilje Ane s druge — ona govori i ponaša se »prirodno«, i s njom se Željka igra kao pravo dijete, a umjesto baleta (koji demonstrira pred usvojiteljima) pjeva i pleše uz onodobnu popularnu glazbu.¹³

No, da se ne bi pomislilo kako je Krelja lukavo iskoristio nekakve slabosti toliko kritiziranih hrvatskih filmskih glumaca, izvrnuvši ih u vrline, treba podsjetiti kako je artikulirana urbanost likova važna sastavnica europske (modernističke, autorske) filmske tradicije, primjerice u filmovima Bergmana i Rohmera. Langerholz i Buzančić doimaju se osobito važnima za ovakvu strukturu; njih dvoje uistinu se doimaju kao punokrvne zvijezde teatralne struje europskoga filmskog modernizma. Buzančić je, uostalom, u filmovima kao što su

(izrazito modernistički i metatekstualni) *Timon* Tomislava Radića i (na modernistički način postžanrovski) *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka dokazao da je možda i najbolji hrvatski filmski tumač gradske kultiviranosti. Buzančić je primjerenost takvim ulogama pokazao, uostalom, čak i u humorističkom televizijskom serijalu *Velo misto* (u ulozi gradonačelnika Vice), u kojoj je inače dominiralo karikirano preglumljavanje.¹⁴

4.2. Višnja

Drugi dio filma *Godišnja doba* prikazuje segment iz života starije djevojčice, adolescentice Višnje (Rajka Rusan), koja ne može ostati u domu za nezbrinutu djecu tijekom blagdana, pa privremeno biva smještena u prihvatilište za delikvente. Tamo, doduše ne bi trebala pripadati po zakonskim propisima ni po svojim službenim karakteristikama, ali se veoma brzo uklapa u društvo djece bez budućnosti, pogotovo kada se zbliži s bjeguncem Matom (Slavko Štimac). U njega se i zaljubljuje unatoč upozorenjima skrbnika »nepopravljive« djece; čuvar Franjo (Zvonimir Torjanec), primjerice, kaže da joj nije pametno miješati se s drugom djecom, a čuvarica Lucija ionako ne vidi razliku između Višnje i malih delikvenata. Stoga, kada junakinja — tužna zbog rastanka s Matom — kasno navečer dođe u prihvatilište, Lucija je odlučno i jasno etiketira kao delikventicu i zaključava je u žensku sobu prihvatilišta, zajedno s ostalom djecom koja su se, čini se, skupila iz čitave Jugoslavije.¹⁵

Dakako, govorimo li o Kreljinu nadovezivanju na vlastiti dokumentaristički opus, prvi i drugi segment omnibusa *Godišnja doba* možemo usporediti s kratkometražnim dokumentarnim filmom *Splendid isolation* iz 1973, koji je zbog socijalne kritičnosti imao prilično problematičan javni život u socijalističkoj Jugoslaviji. To djelo izazvalo je sablazan kontrastiranjem suživota luksuznoga hotela i prihvatilišta za ljude bez adrese odmah kraj te raskošne zgrade, a sličan dojam svakako ostavlja i kontrast između užtogljene (teatralne) kuće udomitelja male Željke u prvome segmentu omnibusa i vojničke strogosti prihvatilišta za delikvente u drugome segmentu. U tom je smislu svakako ispravno i zapažanje Darija Markovića da su *Godišnja doba* izravno nadahnuta Kreljinim dokumentarističkim stvaralaštvom (*Filmski leksikon*, 2003: 316).

No, zašto je središnji segment ovog omnibusa montažno jače razrađen od prvog? Može se postaviti teza o dobi junakinje i glumice kao o produkcijskom problemu: kako natjerati dijete da glumi, i još se k tome prilagođava kadrovima snimljenim s budućom montažom na umu? No, kada bi priča bila hitchcockovski montažno razigrana, kontinuitet radnje za svaki kadar bio bi manji pa bi u tom smislu bili olakšani neki drugi aspekti dječje glume. Uvjerljivijim se stoga čini neka vrsta semantičkog objašnjenja.

Središte priče¹⁶ u *Višnji* (naime, junakinja) starija je, bliža odrasloj dobi od središta priče u *Željki*. Junakinja koja je psihološki razvijenija potencijalno je razumljivija odraslom gledatelju, pa nije potrebno stvarati distancu od nje. Malo dijete — Željku, lako je voljeti, ali kako je razumjeti? U tom smislu Višnja i govori više od Željke, jasnije izražava stajališta i



Godišnja doba (Rajka Rusan)



Ekipa filma *Godišnja doba* na festivalu u Puli

želje, pa je i režija prepoznatljivije igranofilmska. Primjerice, nakon upozorenja Višnji da se čuva opasnih dječaka iz prihvatilišta slijedi kadar s krupnim planom Mate koji zainteresirano pilji u junakinju.

No, unatoč nekim finesama, svijet *Višnje* izrazito je kompatibilan svijetu *Željke*, pa je spomenuti kontrast doma Renate i Vlade i prihvatilišta za delikvente još jači; opća (egzistencijalna) i partikularna (socijalna) pravila doimaju se identičnima, a čak je i (dramaturška) razrada odraslih likova veoma srodna. Baš kao što se u prethodnom segmentu *Godišnjih doba* Renata na prvi pogled doimala razumnijom i uviđavnijom od supruga, da bi se poslije vidjelo da među njima i nema neke velike razlike, tako se u ovome dijelu Franjo doima razumnijim i tolerantnijim od kolegice Lucije, koja odmah želi tretirati Višnju kao da je delikventica. No, baš kao što smo doznali da je Renata Vladi uzvraćala istom mjerom, doznajemo i to da Franjo vjeruje da su zlostavljana djeca zapravo sama kriva za svoju sudbinu (»gdje bismo došli kad bi sva djeca pijanaca prijavljivala roditelje«, kaže Franjo). Službena je titula Franje i njegovih kolega vjerojatno »socijalni radnik« (Mato, uostalom, tako naziva njegova kolegu koji u vlaku prati maloga Eustahija), no ta se titula samo jednom spominje u filmu, i to usputno, pa je time jači dojam prihvatilišta za delikvente kao zatvora. Stoga se čini opravdanim nazivati te socijalne radnike čuvarima.

Dakako, Franjo upozorava Višnju da se kloni dječaka Mate koji joj se sviđa, a poljubac dvoje osamljenih adolescenata odvija se uz specifičnu zvučnu kulisu: jedan od mladih besprizornih dječaka pjeva nekakav »narodnjak«, što svakako

treba shvatiti kao ironičan komentar njihove u biti urbane romanse. Oni ne pripadaju nikamo, niti mogu biti zajedno, pa tako ni glazba koja prati njihovu romansu po prizornoj logici ne pripada logično uz njihov romantičan i lijep, ali svakako urbani poljubac.

4.3. Branka

Treći dio Kreljina omnibusa *Godišnja doba* prikazuje sudbinu djevojke koja je zbog životne dobi došla na sam kraj takozvane zaštićenosti koju joj može dati sustav socijalne skrbi. Stoga su njezini problemi problemi odraslih ljudi, premda se ona ne doima sposobnom nositi se s njima, a u prošlosti je imala probleme nalik junakinjama prvih dvaju segmenata: udomitelji su je napustili zato što se bila razboljela i ostavili je u bolnici, što podsjeća na Željkinu sudbinu (bolest nije bila razlog napuštanja, no i Željku su napustili dok je bila u bolnici), a Kipa, Brankin mladić, ima životno iskustvo slično iskustvu Mate iz drugoga segmenta *Godišnjih doba* — tukao se s ocem da zaštiti majku pa je i sam bio po domovima.

Branka (Marina Nemet) je upravo završila školovanje, pa je čak uspjela naći kakav-takav posao, no nema gdje živjeti. Zbog junakinjine socijalne ugroženosti socijalistički menadžer Ferenčak (Vanja Drach) prepoznaje je kao potencijalno pogodnu žrtvu seksualnog zlostavljanja, kojem se ona, dođuše, odupire, ali na kraju *Branke* junakinja sjedi na stubištu, sama, očajna, a svjetlo se gasi. Dakako, kako je Branka starija od prethodnih junakinja, i njezina je priča egzistencijalno najočitije beznadna: tjeraju je iz doma, stan ne može naći, u njezinoj struci nema posla pa pere suđe u kuhinji, a i taj je

posao dobila od okrutnoga šefa kadrovske Ferenčaka, prave figure patrijarhalne muške moći. On je želi seksualno iskoristiti, pa joj čak nudi i stan »na čuvanje« (dakle, nudi joj ne baš blistavu i nimalo perspektivnu karijeru prilježnice) te privlačno radno mjesto daktilografinje u kadrovskoj službi, dakle pod njegovom izravnom kontrolom.

U naznačenim nepovoljnim društvenim okolnostima čovjek se ne može pouzdati ni u prijatelje kao potencijalni izvor alternative. Brankina kolegica iz kuhinje Minja, doduše, prima junakinju u stan, no premda joj je prijateljica, savjetuje joj prihvaćanje i iskorištavanje Ferenčakova udvaranja. Minja očito misli da je njegovo ponašanje normalno i stoga prihvatljivo. »U poduzeću ti sve babe šize za njim, a ja ti mogu reći da ne smeš sada propustiti tu priliku«, kaže joj Minja. Branka ipak odbija takvu nemoralnu ponudu i vraća se (zapravo, bježi natrag) Minji, no ne može ući u njezin stan. Minji je, naime, došao u posjet njezin povremeni i neobavezni ljubavnik (naziva ga »jebivjetrom«), pa se čini da je Brankin svijet (odnosno svijet segmenta *Branka*) dominantno određen ekonomijom seksualne ponude i potražnje. Gledatelj stoga teško može vidjeti druge opcije od prihvaćanja igre, što je svakako adekvatno beznađu, porazu, odnosno slici mraka na stubištu kojom taj segment završava.

Dakako, nakon prikaza triju poprilično depresivnih ženskih sudbina, fotografije na kraju omnibusa *Godišnja doba* ne mogu se doimati jednakima kao one na početku. Dok je u početku bila riječ o uspostavljanju temeljnoga ugođaja filma, sada je riječ o strukturnom zaokruživanju filma, ali i o autorskom komentaru zbivanja, što je usporedivo s fotografijama Amerike na kraju kasnijega von Trierova *Dogvillea*. Dakako, *Godišnja doba* imaju sociopolitički manje ambicioznu temu od *Dogvillea*, pa fotografije na kraju Kreljina filma afirmiraju vrijednosti ljudskih života koji u »našem« društvu bivaju tako ružno tretirani.

5. Zaključak

Godišnja doba, rečeno je u uvodu, film su na granici kategorija. Što je, dakle, u Kreljinu filmu element dokumentarizma? Dokumentaristički koncipirano kadriranje, s težnjom duljim kadrovima, glavni je razlog dojma dokumentarističke nepriređenosti čina snimanja; čak i fotografije djevojčica s početka i kraja filma (s najavne i odjavne špice) doimaju se kao izvaci iz nekog spomenara odnosno fotoalbuma,¹⁷ pa se mogu smatrati aluzijom na dokumentarizam, u skladu s koncepcijom fotografije kao prostora intimne zabilježbe prošlosti, odnosno medija pohrane uspomena koja se ni u post-postmodernoj digitalnoj eri nije uspjela u znatnijoj mjeri izgubiti.¹⁸

No, kao što smo već napomenuli, ovo iznimno zanimljivo ostvarenje istodobno ostavlja dojam osebnosti (filmske) teatralnosti. U epizodi u kojoj uštogljeni usvojitelj Vlado i Renata dominantno hladno tretiraju sirotu Željku teatralno izveštačena scenografija stana i pomalo ukočen nastup Borisa Buzančića i Sande Langerholz nalaze se u osobito snažnu skladu s tematskom razinom filma. Ti su prizori dakle istodobno dojmivi zbog sugestije dokumentarizma i zbog specifično filmske »teatralnosti«, pa sraz tih dvaju dojmova (od-

nosno složeni dojam koji se može razložiti na ta dva dojma) daje dubok smisao naznačenoj hibridnoj poetici Kreljinih *Godišnjih doba*. Škrabalovim riječima, Krelja se predstavio »kao samozatajni promatrač ljudskih sudbina koji u svojoj naoko škrtj slici uspijeva biti istinit bez nametljivosti, uzbudiv bez dramatiziranja, emotivno angažiran bez pristranosti, sklon uočiti najsitnije zrno ljudske dobrote bez patetičnosti« (1998: 384-385). Ili, riječima Ante Peterlića: »Snimljen u zbiljskim ambijentima, bez scenografa i kostimografije, film realistički i suptilno odražava životne uvjete i stradanja mladih ljudi s društvenih margina« (*Filmski leksikon*, 2003: 208).

Ostvareujući opisan složen dojam međuprostora smještena između igranog i dokumentarnog filma, *Godišnja doba* usputno predstavljaju i filmski omnibus kao cjelovitu strukturu, unatoč tomu što su junaci (junakinje) njegovih triju dijelova različiti. Kreljin omnibus nije niz kratkometražnih filmova, nego je očigledno riječ o jednom cjelovečernjem filmu s tri junakinje. Sudbine tih junakinja i njihov društveni položaj slični su, a poredanost dijelova filma prema životnoj dobi naslovnih junakinja ostavlja dojam logična razvoja priče u mnogo većoj mjeri nego što imamo taj dojam unutar svakoga pojedinog segmenta. Uostalom, Branka i njezin dečko imali su životna iskustva izrazito slična iskustvima Željke iz prvoga segmenta i Mate iz drugoga segmenta filma. Dakako, i samim postavljanjem u izlagački slijed u znatnoj se mjeri supstituiraju, odnosno sugeriraju ili stvaraju, uzročno-posljedične veze u razvoju izlaganja.¹⁹ *Godišnja doba* stoga su dojmivi igrani film o tipičnim sudbinama, a struktura omnibusa u tom se smislu doima osobito funkcionalnom.

Naime, baš kao što fotografija, prototipski medij pohrane zbilje, zahvaća samo jedan trenutak života, isto vrijedi i za dokumentarni film — premda postoje dokumentarci koji prikazuju čitave živote ili složena zbivanja, i prototipski dokumentarni film zahvaća samo jedan segment realnoga svijeta. U tom smislu pojedini segmenti *Godišnjih doba* postaju poput fotografija s početka i kraja filma, suptilno fragmentiran proces stvaranja cjelovitoga fikcionalnog svijeta. Dakako, premda nije riječ o radikalno modernističkom ostvarenju, u toj fragmentiranosti svakako se može vidjeti i razlog za svrstavanje ovoga filma u bogatu baštinu hrvatskog igranofilmskog modernizma,²⁰ čemu govori u prilog i veza modernizma s autorskom poetikom. *Godišnja doba*, naime, odličan su argument u prilog koncepciji redatelja Krelje kao autora, koji radi vrlo slične dokumentarne i igrane filmove.

Dakako, koncepcijom redatelja kao autora francuski su novovalovci nastupili na filmsku scenu; premda su Godard, Chabrol, Truffaut i društvo često autorima prepoznavali upravo američke klasičare (a ne moderniste), s vremenom je autorska poetika postala prototipsko svojstvo filmskog modernizma, kojim se europski film diči nasuprot američkom studijskom sustavu u kojem se autorstvo ne podrazumijeva, nego se mora lukavo prokrijumčariti ispod dominantnih normi. Petar Krelja je, doduše, kao kritičar bio jedan od istaknutijih hrvatskih zastupnika ideje o autorskom filmu (odnosno predstavnika autorske kritike), no ta je činjenica od sekundarne važnosti za autorski aspekt ovoga filma.

Bilješke

- 1 Procjenu ograničava životna dob autora ovoga teksta — ranijih se televizijskih i radijskih emisija ne sjećam, pa ne mogu reći koje su bolje, a koje lošije od emisije *Licem u lice*.
- 2 Ovaj rad polazi od koncepcije prema kojoj su filmski rodovi igrani, dokumentarni i eksperimentalni film.
- 3 Katkada se donja vremenska granica dugometražnoga filma povlači i na 70 minuta.
- 4 Omnibusi se često rade zbog predstavljanja mladih autora (vidi *ključ!*), pa se valja nadati da će *24 sata*, pa makar i sa zakašnjenjem, olakšati ulazak Milića i Kulenovića u tzv. glavnu struju kinematografije.
- 5 U analizi je rabljeno DVD izdanje Zagreb filma na kojem nema nikakvih dodataka, a količina podataka otisnutih na omotu ne zadovoljava ni elementarne izdavačke standarde. Stoga smo se poslužili Škrabalom poviješću hrvatske kinematografije (1998) i Peterličevim člankom iz *Filmskog leksikona* (2003: 208).
- 6 Narativni postupci često pridonose identifikaciji filma kao igranog, no nisu svi narativni postupci tipični za igrani film, pa je presudno pitanje hoće li gledatelj vjerovati u autonomnost filmskoga fikcionalnog svijeta. U *Zeligu* Woodyja Allena gledatelj prepoznaje lik junaka i njegove psihijatrice kao likove popularnih američkih glumaca, a brojni su događaji iz filma potpuno nevjerojatni, pa gledatelj teško može povjerovati da je riječ o dokumentarnom filmu. Kod klasificiranja filma važnu ulogu dakle igra i poznavanje zakona stvarnoga svijeta. Jasnno, bijelac u stvarnom svijetu ne može kao u *Zeligu* u roku od nekoliko minuta postati crnac, a potom ponovno postati bijelac. Likovi i događaji koje ne označava dominantno svojstvo poistovjećivanja sa zbiljskim ljudima i događajima potaknut će klasifikaciju u smjeru fikcionalnosti. Katkada se, međutim, tek na odjavnoj špici može pročitati da je neki lik — prikazan dokumentarističkim postupkom — zapravo glumio filmski glumac.
- 7 Nelagoda kao jedan od temelja iskustva gledanja *Andaluzijskoga psa* ne može se objasniti tek šokantnošću prizora; važni su i iznjevjeravanja gledateljska očekivanja i djelomična sugestija klasičnih narativnih situacija. Neki kritičari tu sugestiju smatraju ključnom za razumijevanje toga filma (vidi primjerice u Schneider, 2004: 74).
- 8 Ovdje ne spominjemo Radićevo ostvarenje *Što je Iva snimila...* jer se dokumentarizam u tom filmu nalazi na razini teme i tek donekle opo- našana postupka u sklopu uvjerljivo fikcionalne (premda »realistič- ke«) strukture.
- 9 »Lažni dokumentarni filmovi« (*mockumentary*) fikcionalna su ostva- renja. Obično je riječ o parodijama, no nimalo parodijski nije film strave *Projekt vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, D. Myrick, E. Sánchez, 1999), koji izlaže zbivanja kao da je riječ o dokumentarnom zapisu ekipe koja istražuje slučaj vještice iz Blaira, a lucidnom je rekla- mnom strategijom u znatna dijela kinopublike stvoreno očekivanje pravoga dokumentarnog filma. Tipični su parodijski lažni dokumen- tarni filmovi *Ovo je Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, R. Reiner, 1984), s temom nepostojeće rock grupe Punkcija kraljevnice (Spinal Tap) i *Ime majke: Naranča* Jasne Zastavniković (1995), film o nekonvenci- onalnom mladiću čija se majka, dakako, zove Naranča. Zanimljivo je, međutim, da Hrvoje Turkoviću u svojoj analizi referencijalne animira- ne serije *Šetnja s dinosaurima* (Turković, 2005) dokumentaristički filmski rod svodi na zabilježbu stvarnih zbivanja, slijedeći tradiciju tzv. realistične teorije filma. Jasnim se međutim čini da je u mediju filma riječ o temeljnom dojmu svjedočenja o važnim zbivanjima, koji se mora ostvariti na razini cjeline djela, a ne o utvrđivanju stvarne veze slike i događaja. Uostalom, i u igranom se filmu mogu iskoristiti zapi- si stvarnih zbivanja, što se osobito često može vidjeti u ratnim filmo- vima (iskrcavanje saveznika u Europi) i političkim trilerima (govori i susreti državnika).
- 10 Eksterijeri i vremenski uvjeti (uključujući godišnja doba) nisu od pre- velike važnosti za ovaj film. Moguće je, dakako, konstruirati simboli- ku prema kojoj bi prvi segment omnibusa (ironijski) značio proljeće, drugi ljeto, a treći (u kojem se vide perspektive tih djevojaka bez obi- telji u odrasloj dobi) jesen, pa »zima« nije prikazana stoga što bi tek u njoj trebale doći najstrašnije stvari kojih decentno izlaganje ovoga fil- ma želi poštediti gledatelja. No, uvjerljivijim se čini ideja prema ko- joj naslov sugerira, kao prvo, protok vremena (djevojčice neizbježno odrastaju) te, kao drugo, cikličku narav prikazanih zbivanja (djevojči- ce bez obitelji loše su prolazile, loše prolaze i loše će prolaziti). Daka- ko, u srednjem se segmentu jako dobro vidi da ni djecima nije lako u prikazanu svijetu, no o ovaj se film ipak bavi ženskim sudbinama.
- 11 Balet i danas može funkcionirati kao oznaka sličnih socijalnih ambici- ja (odnosno adekvatnog sustava vrijednosti), no engleski je jezik dan- as izrazito rašireniji i manje elitistički nego što je to bio potkraj se- damdesetih, kada su nastala *Godišnja doba*.
- 12 Točka promatranja jest vezana uz perspektivu žena u frizerskom salo- nu, no one su prilično slabo razradene (to su likovi sa zadatkom), što osnažuje dokumentaristički dojam *Željke*.
- 13 Ukoliko sjećanje ne vara, pjesmu s tekstom »Promijenila riba more / rob čuvara, zvjerka gore / kožu zmija, duga boje / a ti samo tjeraš svo- je. / I zavede me u bespuće, / živjeti je nemoguće, / nemoguće, znaa- aj« pjevao je Zdravko Čolić.
- 14 No, ovaj film ne robuje glumačkim paradama; kulminaciju svade s razbijanjem tanjura gledatelj samo čuje, a vidi izrazito krupni plan *Željke* koja, ležeći u krevetu, sve to sluša.
- 15 Jedna djevojčica govori slovenski, jedan je dječak po svoj prilici Rom.
- 16 U smislu naratološke koncepcije Seymoura Chatmana (1990: 147-8).
- 17 Vrijeme proteklo od snimanja filma i česta okrutnost naše kinemato- grafije prema konzerviranju i pravljenju kopija filmova mogle su pri- donijeti ovom dojmu, no ipak je po svoj prilici to bila sastavna strukture i u prvobitnoj verziji filma.
- 18 Digitalne fotografije danas često ne uspijevaju dočekati čast da budu razvijene, no fotografije još služe kao uspomene, premda tu ulogu u velikoj mjeri preuzimaju filmski i videozapisi.
- 19 Barthes kaže da se takvim supostavljanjima sugeriraju (nepostojeće) uzročno-posljedične veze prema načelu *post hoc ergo propter hoc* (Biti, 2000: 36-7).
- 20 Od Kreljinih dokumentarnih filmova ovakvoj bi strukturi mogao od- govarati, primjerice, *Timov povratak u Vrgorac*.

Literatura

- Biti, Vladimir, 2000, *Strano tijelo pri/povijesti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms, The Rhetoric of Nar- rative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell Uni- versity Press
- Filmski leksikon*, 2003, ur. B. Kragić i N. Gilić, Zagreb: Leksiko- grafski zavod Miroslav Krleža
- Gilić, Nikica, 2005, »Filmska fikcionalnost i problem klasifikaci- je«, *Umjetnost riječi*, 3-4
- Peterlič, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sve- učilišna naklada
- Schneider, Steven Jay (ur.), 2004, *1001 Film koji svakako trebate pogledati*, Varaždin: Stanek
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997*, Zagreb: Globus
- Turković, Hrvoje, 2005, »Može li animirani film biti — doku- mentarističan?«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44, 28-32.
- Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma: esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

D i a n a N e n a d i ć

Dokumentarizam kao etički izbor (o dokumentarnim filmovima Petra Krelje)

Petar Krelja vlasnik je »maratonske« dokumentarne filmografije, po opsegu posve sigurno neusporedive s ijednom u okviru hrvatske kinematografije. Za nepuna četiri desetljeća, od prvijenca iz 1969, snimio je dvjestotinjak dokumentarnih filmova i TV emisija, a da pritom ni u jednom razdoblju karijere, barem ne svojom voljom, nije na dulje vrijeme obustavio ni redateljsku aktivnost, zamjetnu i u području igranoga filma, ni ostale filmske poslove kojima se intenzivno i bez prekida bavio: gledanje filmova, pisanje o filmu, uređivanje radijskih emisija, knjiga i časopisa. Takva upornost već je dostatan razlog za udjeljivanje komplimenta tvrdokornu autoru koji je preživio različita vremena, kinematografske (infra)strukture i (ne)demokratske režime, premda je znao biti i neposlušan i »opasno« subverzivan, a usput je itekako su-

djelovao u formiranju kritičke misli o filmu na ovim prostorima. Neke druge činjenice (»bunkeriranje« snimljenih filmova, odbijanje novih projekata na natjecajima, politički pritisci, anatemiziranje autora i slično) govore da nije uvijek bilo tako lako kako brojke sugeriraju, pa to golemi broj ostvarenja dodatno podebljava, a svakog gledatelja sa zadatkom, ma koliko mu prionuo s dužnim poštovanjem, izlaže neprilikama. Može li tu zadaću obaviti savjesno, onako kako to nalaže već sama, nepregledna i danas neuhvatljiva Kreljina filmografija?

Drugu nevolju analitičaru/ki njegova opusa stvara upravo intelektualni profil redatelja koji je, usprkos povijesnim mijenama i neobuzdanoj radoznalosti, ostao prepoznatljiv kao humanistički angažiran dokumentarist. Hvatao se pritom Krelja svakojakih tema, pa i onih koje su često područje istraživanja dokumentarista sa slavnim filmografijom, poput hendikepiranih osoba i slikara, ali baš kao ni oni veliki suvremenici (poput van der Keukena) nikada nije to radio iz voajerskih ili eksploatacijskih pobuda. Ipak, u široku području njegovih zanimanja dominira nekoliko tema: marginalci (beskućnici, siročad, osamljenici), obični ljudi s običnim čežnjama, neobično daroviti ili izdržljivi pojedinci, osobito žene i umjetnici. Obradivao ih je uglavnom sukcesivno, u zaokruženim tematskim ciklusima, kao da je htio istražiti kakve sve varijacije može imati neka društvena pojava, socijalnim statusom uvjetovana sudbina, neki životni peh ili vlastiti izbor. No, i kada je neka tema bila naizgled iscrpno dokumentirana, za Krelju nije bila dovršena ili zaboravljena. Redatelj joj se stalno vraćao sagledavajući je u drugom povijesnom ili ambijentalnom okviru. Nesklon politici i politikanstvu (premda kritički raspoložen), ideološkom diskursu i samodopadnim formalnim ekscesima, Krelja se zapravo cijeli dokumentaristički vijek uglavnom bavio jednom temom, onom koja, kako kaže pjesnik, »gordo zvuči« — Čovjekom, znajući da taj zapravo krhki predmet ima beskrajno mnogo unikatnih oblika koji zahtijevaju i poseban redateljski pristup, primjerenu dokumentarističku metodu. Odatle još jedna bitna dimenzija njegova djela: dokumentaristika mu nije metodološki ortodoksna. Upravo suprotno: fleksibilna je i otvorena pristupa, a to želi pokazati ovaj nužno fragmentarni i reducirani prikaz njegovih zanimanja i redateljskih izbora tijekom četiriju desetljeća.

Svakako treba imati na umu i to da je u vrijeme svoje redateljske/dokumentarističke inicijacije, sredinom 1960-ih, Krelja bio strastveni filmofil i filmski kritičar te pripadnik



Ponude pod broj



Ponude pod broj

skupine budućih filmaša okupljene oko Vladimira Vukovića, znamenite po zaludenosti ne samo američkim filmom, nego i novim (modernističkim) kretanjima u europskoj i svjetskoj kinematografiji. Cijela je generacija odrastala uz talijanski neorealizam, sazrijevala uz »mlade gnjevne ljude« i formirala filmski ukus uz francuski novi val. Svim tim pravcima bila je zajednička, osim izrazito realističkog pristupa, sklonost fingiranju dokumentarizma koji je tijekom 1950-ih i 1960-ih dobio inovativne poticaje pojavom britanskog *Free Cinema*, američkoga *direktnog filma* i francuskog *cinéma vérité*. Dakako, Kreljinu otvorenu generaciju dodiruju i zakočene domaće društvene prilike, koje su raspoloženje budnijih filmaša mogle okrenuti protiv establišmenta i potaknuti ih da ga izraze u nefikcionalnoj formi. Ne čudi zato da su se, slijedeći Krstu Papića, od Vukovića intelektualnog stola ka dokumentarcu (istodobno, 1969) otputili i Zoran Tadić i sam Krelja. Uvjeti pod kojima je realizirao svoj prvi film *Ponude pod broj* (u gotovo »alternativnoj« i skromnoj produkciji FAS-a Krune Heidlera te s vlastitim ulogom dijela filmske vrpce), omogućili su dotadašnjem kritičaru i debitantu da slobodno legitimira svoj filmski svjetonazor i onaj dio zbilje koji ga najviše zanima.

Ponude pod broj: početak potrage za metodom

Razvidno je iz tog, ali i drugih ranijih dokumentarističkih pokušaja, da Krelju, socijalno i kritički osviještenog, privla-

če pojedinci, ili kao egzemplari ili kao žrtve nesavršena društva i vlastite naravi. Odatle nesuglasje između očekivanja i mogućnosti koje dokumentiraju *Ponude pod broj*, svojevrsan omnibus portreta anonimnih Zagrepčana/ki raznih životnih dobi koji su životnu priliku krenuli tražiti u malim oglasima. Sraz potražnje i ponude postaje vezivna nit nekoliko priča i izabrana ljudskog uzorka: mladića kojemu se nude podstanarske sobice neprimjerene njegovu (urbanu) habitusu, djevojke čija vanjšina ni izbliza ne udovoljava zahtjevima manekenskoga posla o kojem sanja, sredovječne samohrane majke koja bi htjela, ali ne uspijeva, pristojno se situirati udajom preko oglasnika i glazbenika skromnih mogućnosti koji više nema kome svirati. Kao sveprisutni posrednik u komunikaciji, tu je dotaknuta i bezlična administracija, metaforički svedena na lajtmotiv metalnog klina za ceduljice na činovničkom pultu, kojemu bezimeni antijunaci »povjeravaju« svoje čežnje zapisane u »ponudama pod broj«.

Prisjećajući se svog dokumentarnog debija u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, autor je, među ostalim, predložio svoje ondašnje muke s izborom dokumentarističke metode, koje su ga zamalo obeshrabrile u ostvarenju tog prvog projekta. Kako pristupiti ljudima u nevoljama i tražiti od njih da ih objelodane pred kamerama? Kako ih taktički predstaviti u životnom ambijentu i svakodnevicu, a da izabrani postupak ne utječe na njihovo uobičajeno ponašanje i liše ga autentič-



Njegovateljica

nosti? Kako ih tako nesavršene, neuspješne ili nesposobne da ponude realiziraju, spasiti od podsmijeha gledatelja koji se voli rugati ljudskim slabostima? Bilo je to očito vatreno krštenje budućeg dokumentarista koji je morao rješavati podjednako teške, ali i uzajamno povezane, metodološke i etičke probleme. Radio je zapravo samo ono što bi trebao raditi svaki dokumentarist svaki kada pristupa »živom« i osjetljivom ljudskom predmetu.

Tragovi tih dvojbi i metodoloških izazova osjećaju se u filmu. Dok kamera prati prvog »oglašivača«, koji uz pratnju jazz improvizacija Boška Petrovića užurbano krstari gradom u potrazi za podstanarskom sobom, svjesni smo da je između momka koji djeluje urbano, gotovo »belmondovski«, i redatelja utvrđen čvrsti itinerar kretanja i obilazaka grada. Istodobno, »akteru« je ponuđeno da sam, u *off-u*, čita novinske oglase po kojima traži stan. Za scenografiju su se pobrinuli sami ambijenti koje obilazi: prigradska dvorišta, bezlični neboderi, skućene sobice s tragovima života i zanimacija prethodnih stanara. U jednom trenutku, omjeravajući, zajedno s »protagonistom«, sobu u kojoj bi trebao živjeti, redatelj »oslobađa« čak i vlastiti komentar: dok se neodlučni mladić ogledava po skućenu sobičku, sa zvučne vrpce dopire gukanje (nevidljivih) golubova, kojima bi taj prostor bio primjerenije stanište. Tako je dokumentaristički debitant već u toj prvoj epizodi filma funkcionalno iskušao nekoliko različitih

postupaka, sugerirajući da bi se iz podstanarske odiseje, moglo izleći još kakvih zanimljivih i napetih priča, pa i za igrani film.

Premda se ni jedan od likova portretiranih u *Ponudama pod broj* ne tretira kao »broj«, već se u svakom pronalazi neka proživljena osobna povijest, koja naposljetku i dovodi do ponuda u malim oglasima, Krelja ipak traži strukturu koja će opslužiti ideju o beskrajnosti tog stvarnosnog mehanizma, koji svakodnevno obnavlja slične egzistencijalne situacije. Takav dojam sugerira svršetak filma, varirajući situaciju iz prve epizode s likom mlada čovjeka koji izlazi na ulicu s primjerkom svježih novina. Traženje po malim oglasima se nastavlja.

Na koncu, i najvažnije, iz *Ponuda pod broj* vidjelo se da je Krelja samo u praksi kinematografski »pripravnik«, jer je njegov debi, realiziran metodama *direktnoga filma*, i u stilskom pogledu imao dobru podlogu u filmofilskom iskustvu i generacijskom senzibilitetu.

Recital i Splendid Isolation — između rituala i ironije

Prema Kreljinim iskazima, reakcije na prvi film bile su dobre, od tadašnje republičke komisije za film dobio i vrlo pristojan »predikat«, pa se Krelja mogao nadati nastavku karijere. No, okretanje smjera prema novoj temi — društvenim

ritualima, najprije u *Budnici* (1971) — koštalo ga je skandal i prijetnje njegovoj redateljskoj karijeri već nakon drugog i trećeg filma iz tog tematskog niza. *Recital* (1972) i *Splendid Isolation* (1973), već nakon prvog prikazivanja, završili su u »bunkeru«, zajedno sa još dva politički »nepoćudna« filma (*Bino oko galebovo* Nikole Babića i *Zameteni trag* Borisa Benažića), gdje su ostali sve do kraja 1980-ih.

Iz *Recitala*, pomalo i stilski netipična kada se sagleda mahom intimistički Kreljin opus, usmjeren na portretiranje ljudi u žrvnju nezahvalna vremena, nezavidnih obiteljskih ili društvenih prilika, jasno je što je moglo zasmetati »autoritetima« tih politički uzavrelih godina. Snimajući film o priredbi na pozornici podravske provincije u povodu »visokog« državnog praznika (Dan Republike), taj obvezatni komunistički obred koji je »o blagdanima« trebao zamijeniti »svetu misu«, redatelj se do te mjere razigrao iskušavajući instrumentarij ironije, da je groteska emfatičnih deklamacija instrumentaliziranih recitatora i amaterskih glumaca u igrokazu postala još grotesknijom. U filmiću koji je toliko uzburkao (političku) birokraciju, a redatelja upleo u političke kontroverzije, Krelji je »asistirao« sam nevidljivi aranžer režimske priredbe, vjerojatno kakav nedužni seoski amater, priređujući scenografiju sastavljenu od propisana ideološkog inventara i »znamenja« (zastave, slike, parole). Na pozornici i izvan nje (u ložama dvorane) složena je »željezna« mizanscena recitala, s jednako »čvrstom« razdiobom recitatorskih dinonica. Persiflirajući tako režirani događaj u kolažnoj strukturi koja ipak uvažava »dramaturgiju« stvarnoga događaja (od intonacije himne do žive piramide što je na kraju priredbe sastavljaju tijela mladića i jedna djevojka), redatelj u dogovoru sa snimateljem (Nikola Tanhofer) primjenjuje sve one postupke koje je kao pripovjedač ljudskih sudbina kasnije izbjegavao, a bili bi i posve neprimjereni. U igri su pomno birani rakursi i planovi kojima podcrtava posebno ideološki »nabrijane« fragmente recitala, »naivno« uprizorene scene igrokaza ili mimiku recitatora. Naglim pokretima kamere (švenkovi i zumovi) ironično se naglašavaju ionako »povišena« mjesta ili anticipiraju planirane smjene recitatora. Tadašnjim cenzorima vjerojatno je zasmetala i vrlo suptilna »podvala« negdje prije sredine filma: opisujući vertikalnim švenkom od pete do glave djevojčicu u »svečanoj« odori, kamera bilježi i slično zlatno raspelo što visi na njezinu lančiću. Taj mali simbol druge, »neprijateljske« ideologije u suočenju s okolnim komunističkim dekorom (naopako rastegnutim jugoslavenskim zastavama i petokrakama) može narasti do neslućenih dimenzija i snažno poantirati grotesknu oktroiranost takvih manifestacija.

Ironijsko-refleksivni modus reprezentacije u dokumentarnom filmu — kojem *Recital* bez dvojbe pripada — nije, kako ističe Bill Nichols u knjizi *Representing Reality*, osobito čest među dokumentaristima. Gledajući povijesno-kronološki, taj modus prikazivanja najkasnije se javlja (1970-ih) kao »razvijeni« oblik dokumentarizma. U doba kada je *Recital* nastajao, bio je tek u povojima (primjerice, u to ga doba prakticira provokativni Godard, a na prostorima bivše Jugoslavije udomaćio se tek među srpskim redateljima), dok među hrvatskim dokumentaristima nije bio naročito popularan, a po svemu sudeći bio je i preopasan. K tome, opservacijski po-

stupci *direktnoga filma* te *interaktivne* metode, koje podrazumijevaju miješanje redatelja u zatečenu stvarnost (primjenjivane u *cinéma vérité*), bile su početkom 1970-ih još u punoj snazi, pa se Kreljina persiflaža, koja je prema Nicholasovoj kategorizaciji i periodizaciji prispodobiva *refleksivnom* obliku reprezentacije, može smatrati s formalnoga i stilskoga gledišta itekako odvažnom i inovativnom. Nichols piše: »U svojem najparadigmatičnijem obliku refleksivni dokumentarac potiče gledatelja da pojača svijest o svojem odnosu prema tekstu i o problematičnom odnosu teksta prema onome što prikazuje.« *Recital* je tako obavio dvostruku zadaću: izrazio je redateljevo stajalište o prikazanoj predstavi i prema onome što ona predstavlja, ali i upozorio na vlastiti, krajnje distanciran način dokumentarne reprezentacije. Drugim riječima, distancirao se i od sustava koji reprezentira provincijska priredba, pa je ovdje riječ, prema Nicholsu, i o političkoj i o formalno-stilskoj refleksiji.

Iste je godine Krelja snimio i *Coprnicu* (1972), film sasvim drugačije naravi, s antropološkim motivima o podravskim »vračarama« i raširenom seoskom praznovjerju. Iako je realiziran drukčijom metodom, kolažiranjem intervjua sa seljanima koji imaju »iskustva« sa coprnicama i prizora u kojima seljanke izvode kojekakve »vradžbine«, u načinu slaganju tih prizora, s ludički akcentiranim detaljima i stilizacijski naglašenim promjenama rakursa na »govornike«, također se zamjećuje ironijski odmak, kao i pokušaj da se same čini čaranja ili odčaravanja uklope u lepršavi i humoristični etnograf-



Prihvatna stanica

ski prikaz podneblja. Dakako, u toj građi, zaigrano prezentiranoj, nije bilo nečeg što bi se moglo proglasiti naročito opasnim ili subverzivnim, premda je i ovdje bila riječ o ideološki »nepoćudnoj« zanimaciji seljana.

No, u onom netom »oslobođenom« paketu s bunkeriranim *Recitalom*, našao se i drugi zamračeni film, *Splendid Isolation* iz 1973, koji već pripada skupini angažiranih Kreljinih dokumentarnih filmova o društvenoj margini, kakve je manjom ili većom učestalošću snimao i kasnije, no možda ponajviše tijekom 1970-ih i 1990-ih. U samom načinu strukturiranja toga filma, koji kontrastira dva statusno različita, a prostorno bliska gradska ambijenta, leži subverzivni potencijal. Podupiru ga izjave beskućnika koji dolaze tražiti prenoćište u prihvatilište smješteno između željezničke pruge i luksuznog zagrebačkog hotela. Preslušavajući namjernike koji su, osim zajedničke nevolje (nedostatak krova nad glavom) donijeli različite osobne (pri)povijesti i uvjerenja, Krelja se učestalo prebacuje u obližnji hotel gdje se odvija modna revija okićena kristalnim dekorom i establišmentom u prvim redovima gledališta. Nema sumnje da je za socijalizam, koji je deklarativno propagirao jednakost i zdušno provodio uravnilovke, ta redateljeva usporedba predstavljala ubojiti kritički žalac. No, ironiju sustava još jače naglašavaju iskazi beskućnika koje zatječe na recepciji prenoćišta ili u nekoj od višekrevetnih spavaonica, poput partizanskog veterana koji je razočaran nebrigom vlasti za zaslužnike ili bakice koja čita svoja pisma u stihu namijenjena drugu Titu. Iz *off-a* se čuju i »sumnjive«, »neprimjerenim« pesimizmom natopljene rečenice poput one: »Roditelji se raduju djeci, djeca se boje budućnosti«, dok panorama ambijenta otkriva u bliskom prostornom dodiru »nevidljive« suprotnosti: baraku Crvenoga križa i velebnu hotelsku višekatnicu. I iz ovog filma, koji se obilato služio promatračkom metodom, kao i iz svih kasnijih, vidljivo je da Krelja nije samo *objektivni promatrač* koji radi inventuru jednoga dijela svoje društvene okoline, nego i redatelj s jasnom stavom, koji je spreman izreći i potkrijepiti upravo vjerodostojnim epizodama iz svakodnevnoga života.

Ovim se filmom autor nije htio i oprostiti od rituala kao teme. Htio je nastaviti s nesuđenom *Himnom*. No, vremena su bila takva da je bilo pametnije ne dirati prevruće krumpire.

Sužavanje fokusa — lica iz »prihvatne stanice«

Kreljini su prvi dokumentarni filmovi svojim temama, ali i stilom, osim povijesnog zrcalili i kinematografsko vrijeme svoga nastanka. Ipak, već je metodološkim prilagodbama temama i predmetima pokazao da ne želi pripadati filmašima »radikalne volje« koji se slijepo drže jedne matrice, podređujući sve u filmu nekoj unaprijed definiranoj formi. Nije pritom bitno mijenjao svoje preokupacije. Nakon prvih socijalnokritički intoniranih portreta običnih ljudi i »sukoba« s režimom zbog *Recitala* i *Splendid isolationa*, počeo je još više sužavati fokus i usmjeravati se na pojedince, kroz čije individualne priče također može itekako precizno ocrtati širi društveni kontekst. Prvi susret s prihvatnom stanicom Crvenoga križa tijekom realizacije filma *Splendid isolation*, bio je »koban« za redatelja sklonog iscrpnoj inventuri, jer je već tada

shvatio, kako piše u svojim sjećanjima, da bi se o svakom nesretnom »štićeniku« takve ustanove mogao snimiti zaseban film. Dvije godine kasnije vratio se na staro mjesto i pronašao »Milku stjuardesu«, protagonisticu *Povratka*, jednog od najmoćnijih socijalnih dokumentaraca ne samo u Kreljinu opusu, nego i hrvatskom dokumentarnom filmu uopće.

U filmu dugom tek petnaestak minuta kao da se zbrojio cijeli život (pa i naslućivana i nimalo ružičasta budućnost) još malodobne djevojčice koja, odbačena od obaju roditelja, uporno bježi iz socijalnih ustanova i domova, želeći se dokopati jedinog preostalog člana svoje obitelji, tete u Njemačkoj. Takvu, dešperatnu i nesretnu, Krelja je pronalazi u zagrebačkoj prihvatnoj stanici, a potom odluči pratiti pokušaj njezina vraćanja u okrilje, kako doznajemo, već razorene obitelji. Redateljeva pisana svjedočanstva o nastanku filma, kao i sam film, daju naslutiti kako je cijeli taj projekt bio iznimno rizičan i neizvjestan, kako zbog same situacije u kojoj se nalazila Milkina obitelj, tako i zbog hirovite i prgave djevojčičine naravi, ali i nepredvidivosti reakcija ostalih ciljanih protagonista na iznenadnu prisutnost filmske kamere u svojem dvorištu. S obzirom na temu, motive i sudionike putovanja u toj dokumentarnoj inačici *filma ceste*, očividno je da se u njegovoj realizaciji odigravalo višestruko i višesmjerno »kroćenje« različitih »goropadnosti«, a ne samo Milkine. Jer, birokracija koja je pratila njezin »slučaj« imala je svoja pravila ponašanja, roditelji neželjena djeteta svoju logiku i opravdanja, Milka svoje razloge za očaj, a dokumentarist mali milijun obzira i faktora kojima se morao prilagoditi. I opet, tu je i draž »slučajnosti« koje mogu odrediti konačan izgled i učinak filma.

Povratak je naposljetku ispio nevjerojatno potentnim spojem (režijski) isplanirana Milkina putovanja kući i neočekivanih, nepriredjenih reakcija majke, poočima i oca na njezin »povratak«. U posljednja dva segmenta Milkina susreta s majkom i ocem pred nama se odvija rasna doku-drama. U jednom jedinom prizoru uhvaćena je drama ženskoga dijela obitelji: dok Milkin očuh pred kamerom iznosi razloge zbog kojih ne može prihvatiti još jedno dijete pod svoj krov, nije-mo lice žene lagano se grči od nelagode, a Milka, koju nitko ništa ne pita, mazi djetesce u majčinu naručju. Kasniji »nastup« inkriminiranog oca, kojega prati glas lokalnog »lola« i nasilnika, priskrbit će filmu dijabolično spektakularnu *vérité* scenu. Svjestan prisutnosti kamere, otac egzibicionističkim žarom »režira« svoj nastup, obraćajući se kameramanu (Ivica Rajković), već zadubljenu u njegovo markantno i osjenčano lice: »Direkt ili profil?« Potom, okrenut uplašenoj kćeri (koja se čuje, ali se ne vidi), izlaže svoju životnu »filozofiju« (čak i u stihu), uvjeravajući »publiku« i samoga sebe da je bio brižan otac i dobar muž, ali pogrešnoj ženi, pa zato ni nije ništa kriv!

Ma koliko »zabavna« bila ta scena snimljena iz ruke i »prikovana« uz lice performerski raspoložena aktera u polumračnom interijeru, toliko su ozbiljne implikacije ove socijalne drame. U procjepu između »propisa« i nemoći birokracije, voluntarizma roditelja te bahato bešćutna patrijarhata što ga predstavljaju otac i očuh, krhka djevojčica koju socijalna radnica uzaludno povlači seoskim putovima, djeluje još

nezaštićenije i osamljenije. Redatelj to stanje lutanja apostrofira čestom uporabom dojmljivih totala i krupnih planova Milkina lica. *Povratak* je ipak, zbog navedenih »slučajnosti«, na koje je redatelj reagirao adekvatnim postupkom, transcendirao priču o djevojčici i preraspodijelio tematski fokus na mentalitet društvene sredine.

»Zaključani«, dokumentarci atmosfere i zvučne sinegdohae

Povratak, među ostalim, govori i o standardima dokumentarne proizvodnje u doba kada su dokumentarci bili prije svega filmovi, a tek onda potencijalna hrana televizijskih programa (a ne obrnuto). Dokumentiralo se znatno jezgrovitije i ekspresivnije. Nije se time samo čuvala filmska vrpca od razmetna trošenja, nego i sam dokumentarni izraz od informativne redundancije i stilske sterilnosti. Krelja je od početka svladavao tu lekciju iz ekonomike, pretvorivši je, prema onoj *manje je više*, u vlastitu korist. Strukture su mu u toj ranijoj fazi eliptične, ali ne i okrnjene; ne pati od gomilanja materijala i ponavljanja, a kada želi zabilježiti, prenijeti ili izazvati emociju, radi to bez prenavljanja, uz pomoć golih činjenica. U tome si dopušta i sitna namještanja situacija i položaja subjekata (kao što su to u *Povratku* intervali Milkina putovanja k roditeljima) iz kojih će u konačnici ipak proizaći autentično unutrašnje raspoloženje osobe ili ozračje životnih prilika koje dokumentira.

Kako vjerodostojnost dokumentarnom filmu jamči svaka metoda koja ne krivotvori bitne činjenice, Krelja je mogao modificirati dokumentaristički pristup, a usput i modelirao drukčije strukture. Između »radnih« posjeta prihvatnoj stanici i dokumentarnih drama njezinih štićenika, snima *Njegovateljicu* (1975). Ovdje ne dolazi do izražaja samo maksimalna redateljeva prilagodljivost »predmetu«, a osobito atmosferi života koji iz dana u dan dokumentaristički pohodi, nego i audiovizualna rafiniranost jezgrovita audiovizualnog zapisa.

Fokusirajući se na anonimnu njegovateljicu u njezinim patronažnim obilascima starih i nemoćnih osoba, redatelj odlučuje samo i jedino promatrati. Lice naslovne »junakinje« jedva i vidimo, čak i kada mu se, nakon sukcesivnih smještanja u gradske eksterijere i interijere stanova pacijenata, kamera maksimalno približi. Zakrivena kosom i uglavnom šutljiva, njegovateljica kao da se opire vlastitoj identifikaciji i legitimaciji, svodeći svoj identitet na ono što radi. Opservacijska metoda *direktnog filma*, oplemenjena pojačanim ambijentalnim šumovima, taktično je i suptilno opslužila odluku da se sačuva samozatajnost humane profesije i osobe koja joj se zdušno i šutke predaje. Zapravo, tema *Njegovateljice* su »njevovani«: nemiost nemoćne starosti u mraku iza zaključanih vrata.

Kamera Ivice Rajkovića vrlo suptilno reagira na ono što se pred njom događa: na bolnu grimasu pacijenta ili nježni dodir njegovateljice. Katkada ih jednim pokretom povezuje. Katkada se, vođena redateljevim uputama, utječe ekspresivnim vizualnim sinegdohama: ostarjelim rukama pacijenta, dijelovima umornih udova ili bolesničkih pomagala. Podjednako je izoštren i »slušni aparat« dokumentarca s jednako

ekspresivnim zvučnim prostorom: na prizorne, ambijentalne šumove (otključavanja vrata, automobilske buke) i zvukove s ulice što prodiru kroz zidove interijera, želeći barem neko dotaknuti taj svijet staračke izolacije i tišine. Nečujna je samo bezimena njegovateljica: nijemi i dinamični katalizator socijalnog kolaža i sasvim osebjunog »filma atmosfere«.

Danas kad je televizija postala sve, takvi se dokumentarci ne snimaju: ne snima ih više ni sam Petar Krelja. Televizija ne podnosi gole šumove; traži obilje riječi, *glave koje govore*, i glazbu, što više glazbe; lica moraju biti vidljiva, identificirana i razgovijetno potpisana. Posve suprotno anonimnosti vegetiranja odnjevovanoj u *Njegovateljici*.

Kako redateljevo zanimanje za ljude iz prihvatne stanice nije završilo s *Povratkom*, dvije godine nakon toga filma vraća se toj ranoj temi i upoznaje Milkina vršnjaka, dječaka koji uporno bježi od kuće, navodno zbog neslaganja s očuhom. U stankama između inventuriranja života štićenika, snimateljski objektiv Ivice Rajkovića u *Prihvatnoj stanici* (1977), nenametljivo se »ugurao« u razgovor između socijalnog radnika, djeteta i majke, koja pred kamerom izjavljuje kako, zbog skućenih životnih prilika, ne može skrbiti o sinu. Zanimljiva je, a istodobno zaprepasujuća činjenica u toj središnjoj sekvenci filma da ni majka, kada otvoreno odbija dijete, ni dječak, kada priznaje svoje delinkventske fakinarije, osim blage nelagode, ne pokazuju naročitu uzajamnu privrženost. Iz promatračkog »ulova« vidimo ipak kako majka (koja ga nutka pecivom donesenim iz kuće), ipak nije toliko bezbrižna i bešćutna, kao što je i dječak samo zaigrano dijete koje, silom prilika, nije imalo od koga, niti je stiglo, naučiti što se smije, a što ne smije raditi. Uz različite verzije priče o njegovoj »nezgodnoj« naravi, sporadično se bilježi komunikacija dječaka s drugim vršnjacima u prihvatnoj stanici, no to ipak ne neutralizira činjenicu da je, izgubivši roditeljsku skrb i ljubav, mali bjegunac, izgubljena i sjetna pogleda, osuđen na svijet bez emocija. Hladnoća probija iz zasjenjenih i zapuštenih interijera prihvatne stanice, ali iz tonske piste koja završava zaključavanjem ulaznih vrata prihvatne stanice. Kao da se time stavlja pečat na još jednu turobnu biografiju.

U portretu dječaka, kao i u srodnom *Povratku*, Krelja je pokazao koliko je moćan izraz ogoljena ljudskog (u ovom slučaju dječjeg) lica, kao odraza izgubljena (katkada i suprotno — pronađena) svijeta. I iz njegovih kasnijih dokumentaraca pamtit će se, osim atmosfere, upravo lica. No, u ovom slučaju, zamjetan je upravo jedan motiv koji će obilježiti nekoliko autorovih »filmova atmosfere« iz toga razdoblja, povezan s tematiziranjem otuđenosti i osame. Motiv »ključa« i zvučni efekt otključavanja i zaključavanja, kojim završava i *Prihvatna stanica*, bio je lajtmotiv *Njegovateljice*, a ujedno je premosnica između dvaju tematskih »ciklusa« u opusu dokumentarista. Prebacivanjem fokusa na djecu iz »funkcionalnih« obitelji, filmom *Vrijeme igre* (1977) na neko se vrijeme oporavlja od beskućnika iz prihvatnih stanica kako bi se pripremao za ulazak u »svijet rada« i svakodnevicu malih ljudi u prigradskom susjedstvu.

Vrijeme igre na neki način već dotiče tu temu, prikazom tipičnog jutra djevojčice iz neke od tek začelih novozagrebačkih četvrti, koju je ritam života osudio na »ključ oko vrata«

i samotna jutra u višekatnici. Film bilježi njezine svakodnevne jutarnje aktivnosti: buđenje, doručak, učenje, odlazak u dućan, kuhanje, ručak, odlazak u školu. Najmanje vremena ostaje za igru, a i tada je djevojčica prepuštena samoj sebi, poput vršnjaka iz prihvatne stanice. No, redateljev pristup sada je nešto drukčiji, ilustrativniji, iako opet proizlazi iz prilagodbe temi i predmetu: tematizira se dnevna rutina djevojčice, pa je njoj podređena i struktura filma. Nema nepredvidivih slučajnosti koje stvaraju tenzije, jer je i svrha prikazati život koji se manje-više mehanički ponavlja, prema unaprijed utvrđenu rasporedu.

Poetiziranje mehaničke svakodnevne

Kao što je na početku karijere bio zaokupljen društvenim ritualima i žrtvama disfunkcionalnog društva/obitelji, u zreloj dokumentarističkoj fazi, a prije iskušavanja u igranoj formi, Krelja je započeo novi tematski ciklus koji unosi i formalne preinake/prilagodbu u njegov dokumentarni opus. Nagoviještena *Njegovateljicom*, otvorena *Vremenom igre*, dokumentarnom se opservacijskom aparatu nametnula obična radnička populacija i njezina rutinska svakodnevica. Do kraja 1980-ih nanizao je više takvih naslova, djelomično i televizijske proizvodnje (od *Strojovođe* i *Prometnika vlakova* iz 1977. do 32. *nadnice* iz 1987). No, egzemplarniji su, a strukturalno razrađeniji iz te etape filmovi *Radni tjedan* (1978) i *Treća smjena* (1981).

Inventuru svakodnevne četveročlane radničke obitelji iz zagrebačkog neurbaniziranog predgrađa u *Radnom tjednu* redatelj strukturira u sedam poglavlja, odnosno sedam radnih dana, od ponedjeljka do nedjelje. Svaki novi dan donosi i fokus na drugoga člana obitelji, a određene svakodnevne situacije (jutarnji odlasci iz kuće, vođenje djece u vrtić, posao, vožnje pretrpanim tramvajima, poslijepodnevni povratak kući) ponavljaju se i zbog same prirode života u blizini grada. U svakoj od obiteljskih dionica biraju se tipične radnje (odijevanje i češljanje djece, zajednički objed itd.), a užurbano s kojom ih roditeljski par (osobito majka) obavlja, uz svu brizičnost prema djeci, naglašava gotovo mehaničku prirodu obiteljske svakodnevne. Dok ambijent prikazan u *Radnom tjednu* — nedovršena i neožbukana dvokatnica na uzbrdici blatnjave prigradske ulice — informira o socijalnom statusu malih ljudi, njihov radni tjedan, komprimiran u dvadesetak minuta, govori o životu koji je unatoč svjedočanstvima o nježnom, zaigranom odnosu između roditelja i djece, pritiješnjen neumoljivim egzistencijalnim ritmovima, pa tako i neusporediv s idiličnom obiteljskom Arkadijom kakvu ti ljudi možda priželjkiju.

Slična teza o otuđujućim posljedicama svijeta (industrijskoga) rada iščitava se iz *Treće smjene*, svojevrsnog tematskog srodnika Golikova antologijskog dokumentarca *Od 3 do 22*, s nešto jačim naglaskom na mehanici tvorničkoga posla. Radnica na traci, napuštajući obitelj u večernjim satima opuštena druženja s djecom pred televizorom, uvodi nas u hladan i anemičan svijet automatiziranih pokreta u kojem ljudsku komunikaciju zamjenjuje brujanje strojeva i zveckanje praznih boca u punionici ulja. Dok (još jednom iznimno rječita) Rajkovićeva kamera fiksira ozbiljna i nijema lica radnica iz noćne smjene, pogleda prikovana na putujuće staklo

pred sobom, tvorničkim ambijentom dominira »mehanički balet« ruku i predmeta, uz »glazbu« prizornih šumova i svjetlosne ritmove što ih proizvode bljeskovi stakla. Čak ni radna stanka, kada utihnu strojevi, ne mijenja turobno ozračje treće smjene, podcrtano fotografijom niskoga ključa: čuje se tek prigušeni ljudski žamor, naziru se umorna ženska lica i konture tijela izvaljenih po skladišnim kartonima i kutijama, iz nekog mračnog kutka pogona viri umorna ruka iz koje dimi cigareta. Tek u neradnim intervalima, simetrično raspoređenim u filmu (putovanje na posao, dnevna stanka, putovanje s posla kući), u zvučnu se pistu diskretno uvlači lirski glazba Arsena Dedića, intimizirajući (i suosjećajući) s anonimnom protagonisticom otupjela života sa strojevima. Na taj način redatelj »omekšava« dojmove što ih ostavlja gotovo klinički promatrana zbilja, a osobito matematički stroga, simetrična struktura dokumentarca, koja bi se mogla i precizno grafički prikazati.

Iznimno obzirna prema zatečenoj stvarnosti, kronologiji života i »žrtvama« tvorničkoga rada, *Treća smjena* nešto naglašenije od *Radnog tjedna*, i zbog tematsko-ikonografskih sličnosti i zbog blage poetizacije mehaničke stvarnosti, svjedoči o Kreljinoj trajnoj i teško raskidivoj povezanosti s filmskim pokretima koji su ga duhovno formirali 1950-ih i 1960-ih: britanskim *Free Cinema* i francuskim *cinéma vérité*. Kod Krelje izostaju, ipak, anarhoidnost i nihilizam kojim su zračili neki od paradigmatičkih filmova nastali pod okriljem tih pokreta.

Radosti stvaranja, sloboda izražavanja: Kovačica, Mariška, Ana i druge cure iz »benda«

Zapravo, koliko god je mladi Krelja katkada bio ironičan, sklon naturalizmu i društveno subverzivan, toliko je u kasnijoj, zrelijoj fazi gotovo primjetno zazirao od prepuštanja beznađu koje je dokumentirao. Čak i tamo gdje stanje svijeta ne izgleda nimalo ružičasto, njegovim akterima ostaje zrnce nade da će ograničenja i nedaće prevladati pozitivnim mišljenjem, emocijama ili kreativnošću. Od sredine 1980-ih pak u Kreljinu se dokumentarizmu, koje je općenito senzibilizirano na sve oblike »ranjivih« ljudskih situacija, osobito na takozvani »nježniji spol«, a pritom je izrazito promatrački (voajerski, ali ne i na »eksploatacijski« način) zainteresirana za povijesnu realnost, događa se i krajnje poticajan spoj koji ga kao autora opsjeda do danas: svojem trajnom predmetu zanimanja — ženama — dodaje onu dimenziju koja im je nedostajala u svijetu prihvatnih stanica, tvornicama ili dnevnim boravcima. Nisu to više sasvim »obične« žene, koje se ponajprije dokazuju kao roditeljice, hraniteljice i njegovateljice, nego osobe koje impresioniraju svojim umijećima, kreativnošću i vitalitetom, a kao takve nadilaze uloge što im ih je namijenilo tradicionalistički postavljeno društvo. Čini se da upravo te žene-stvarateljice, koje u autorovoj perspektivi postaju svojevrsne »hraniteljice duha«, donose i bitan metodološki zaokret njegovoj dokumentaristici. Umjesto opservacijskog modusa reprezentacije, nameće mu se *interaktivni pristup*, s dominacijom ispovijedi, »pseudomonologa« i »maskiranih« intervjua i redateljevom ulogom nevidljiva ispitivača, prisutnosti *in absentia*. Žene više nisu samo žrtve, objekti opservacije u društvenoj sredini, nego osviještene akterice

i samosvjesni subjekti. Sada imaju priliku govoriti o sebi, glasno razmišljati i percipirati svijet oko sebe, a »na primjeru svog života« pokazati kako transcendirati njegove katkada i okrutne (za)datosti. Kao i uvijek do sada, Krelja je maksimalno prilagodljiv svojim »predmetima«, do te mjere da prepušta »govor« filma njihov vlastitu mediju izražavanja.

U prvom dokumentarnom portretu iz tog novog, »ženskog« ciklusa posvećenog stvarateljicama, *Na primjeru mog života*, tu je pogodnost maksimalno iskoristila književnica Slavenka Drakulić, pripovijedajući pred kamerom o svojoj teškoj bolesti, koja ju je, zbog ograničenih mogućnosti liječenja, bila osudila na stanje neizvjesnosti, zapravo na čekanje smrti. Baš kao što je Claude Lanzmann, svjestan neprikazivosti užasa Holokausta arhivskim materijalima i ne/fikcionalnim rekonstrukcijama, u čuvenom dokumentarcu *Shoah* (1985) pustio sudionicima pogroma da ispovijedaju svoja iskustva, tako se i Krelja, svjestan da je proživljeno unutarnje stanje njegove ispovjednice zapravo nemoguće rekreirati ikakvom slikom, tumačenjem stručnjaka ili kronologijom liječenja, odlučio na tu asketsku, radikalno monološku formu. Književnica je pritom dobila priliku da se izražava svojim najjačim oružjima: elokvencijom i optimizmom. I da time redatelj izбор — *manje* — pretvori u (funkcionalno) *više*.

Sličnoga vedrog duha, film *Mariška bend* (1986) morao je računati na druge dokumentarne metode, već i zbog drukčije životne priče i zanimacije koprivničke bakice-violinistice, koja sa svojim bendom po Podravini i drugim gradovima uveseljava puk. Dakako, sami koncerti Mariška benda, zbog zdušne *country* svirke i emfatične reakcije publike, što je kamerom iz ruke pratio snimatelj Mario Perušina, već su dokumentarac za sebe. Krelja, međutim, snima dokumentarni životopis: ima potrebu istaknuti kako je Mariškin izbor violine i glazbe zapravo njezin jedini životni izbor. No, »smirenije«, govorno-ispovjedne dionice, svjedočanstva poznanika i prizori koji dokumentiraju i druge njezine aktivnosti u toj podmakloj dobi (podučavanje djece), sretno su se povezale s koncertima benda u kompaktan Mariškin portret. Tu su dominantne metode *direktnoga filma* (dinamična kamera iz ruke), korespondirale sa živim duhom i vitalnošću muzikalne i dobroćudne starice.

Novu »kap vedrine«, i to pred sam početak Domovinskoga rata, šalje s ekrana naslovna junakinja *Kovačice* (1990), vremenšna i stvaralački prpošna naivna slikarica iz Rijeke. Kamerom Gorana Trbuljaka autor pohodi Kovačicu među zidovima neboderskog stana s pogledom na sivi grad. A tim tmur-



Na sporednom kolosijeku

nim panoramama odmah suprotstavlja zasićeni kolorit fantastične flore što se raskošno proteže slikaričnim staklima. Postignuti ikonografski i koloristički kontrast između depri-mantnog vanjskog svijeta i Kovačice razuzdane imaginacije, ali i pripovjedačke živosti, unatoč jednostavnoj, gotovo »sendvič-strukturi« filma, izvanredno je ekspresivan. *Kovačica* u cjelini djeluje kao oda radosti stvaranja i življenja u vremenu s ratnim mirisom u zraku.

Kreljina potraga za nepoznatim Muzama iz susjedstva nije prestala ni kada su zemljom naveliko grmjeli topovi. Tragom predratnog *Viktorovog leta* (1989), dokumentarca o darovitom mladom gitaristu Viktoru Vidoviću, vratio se autor u sada razrovanu okolicu Karlovca i Viktorovoj obitelji, kako bi, fokusirajući se na još jedan njezin iznimno nadareni od-vjetak, buduću gitaristicu Anu, u filmu *Ana i njezina braća* (1992) posvjedočio da su stvaralački porivi jači od ratnoga stroja. Krelja i ovdje zadržava diskretnu poziciju *prisutnosti u odsutnosti*, pothranjujući intimističko ozračje filma djevoj-činim *voice-over* evokacijama proživljenih ratnih dana u kojima je njezina obitelj često morala strepiti, a gitara zašutjeti, pri čemu je ugodajno nadopunjuje fotografija Enesa Midžića. Taj sjetni, sentimentalno-humanistički otpor svakoj vrsti agresije što su ga, vođeni obzirnim i sentimentalnim autorom, pokazali »Ana i njezina braća«, premda izražajno konvencionalan, svijetlio je u mraku tadašnje hrvatske dokumentaristike, zadojene najgorom vrstom propagande i estetski najjeftinijim produkcijskim modelima.

Sličnim reakcijama na ratni *spleen*, redatelj je Vidovićima (od kojih se tada nije dokumentaristički oprostio) nešto kasnije pridružio *Anu i Josipa u carskome gradu* i *Evinu klasu* (1995). U svim tim pričama o malim umjetnicama, glazba je odigrala važnu ulogu: tješiteljica ili hraniteljica ratom uzdr-

mana duha, postala je ujedno bitan gradivni i ugodajni element njegovih ispovjednih portreta.

Intimom protiv (svake) agresije

Zamrznuvši na dulje vrijeme fiktionalne porive ponovno razbuđene uoči rata trećim igranim filmom *Stela* (1990), Krelja je zapravo u prvoj polovici 1990-ih vrlo intenzivno vodio svoj duhovni rat sa »zlodusima« svih oblika agresije na čovjeka, na način koji je u hrvatskoj dokumentaristici, svdenoj na produkcijski, programski i propagandistički pogon državne televizije, bio rijetkost, ako ne i iznimka. Cijelo to razdoblje televizija je naglašeno forsirala inventuru gubitaka, često garniranu političkim folklorom, primitivnom propagandom i rječnikom mržnje. Proizvodni standardi dokumentarnih emisija odgovarali su programskim (i svjetonazorskim) potrebama HRT-a. Osim što je propustila na vrijeme zabilježiti bitne događaje na terenu, televizijska dokumentaristika nije ni krenula za onima koji su ipak bili najveće ratne žrtve i najpouzdaniji svjedoci o tome što se na terenu dostioga događalo. A izvan televizije, dokumentarna je produkcija gotovo potpuno zamrla. Dokumentaristički refleksi i etički živac Krelju su natjerali da reagira odmah i na ratnu agresiju i na njezinu ideologiziranu medijsku reprezentaciju. Suočen s rijekama nesretnih beskućnika, smjesta je okrenuo objektiv prema traumatiziranoj ljudskoj pozadini rata, pa je već njegov prvi film s tom tematikom, *Na sporednom kolosijeku* (1992), postao metaforom za sudbine koje je krenuo pratiti po izbjegličkim utočištima.

Što se više odmičemo od tog vremena i konteksta, ključni film njegove »ratne« i poratne filmografije djeluje sve bizarnije. U uskom prostoru napuštene kompozicije duge kojih stotinjak metara, ljudi iz ratom okrnjenih obitelji, protjerani iz svojih kuća, na brzinu su uspostavili novi život i pretvorili vlak u mali grad, vagon u obiteljske kuće, perone u koro, a čekaonicu kolodvora u mjesto zajedničkog okupljanja i crkvu. A unutrašnjost vagona, s improviziranim blagovaonicama, spavaonicama i dnevnim boravcima, ispunili su predmetima na brzinu pokupljenim iz vlastitih domova prilikom bijega (prekrivače, prostirke, štrikane ukrase, fotografije i videokazete s vjenčanja), pothranjujući iluziju normalnog života. Svijet sporednog kolosijeka izvana je, koliko nestvaran, toliko i gotovo besprijekorno organiziran i živahan. U skučenim interijerima, gdje redatelj, ponovno nevidljiv, ali duhom prisutan, sluša individualne priče prognanika, pokazuje i svoje drugo, mnogo turobnije lice. Tajna je diskretne privlačnosti Kreljina dokumentarca što te dvije, posve različite i isprepletene slike — kretanja, komunikacije i života na peronu, s jedne strane, te statičnosti i letargije u mračnim vagonima, s druge — drži u zdravoj ravnoteži. Pritom i predmeti zatečeni u vagonima, inserirani među ispovijedi prognanika, imaju dvostruko simboličnu funkciju: uspomene na izgubljeno, oživljene u novom prostoru, istodobno postaju potvrdom vitalnosti i nagovještajem kontinuiteta. No, *Na sporednom kolosijeku* i u formalnom je pogledu precizno promišljena i gotovo simfonijski orkestrirana cjelina, s bogatstvom likova i detalja, a simbolično zaokružena zajedničkom molitvom.

Dakako, kada se ratno stradanje individualiziralo, intimizam je bio istaknutiji, primjerice u trilogiji o prognanicima (*Ku-*

kuruzni put, *Suzanin osmijeh* i *Treći Božić*, 1994), kasnije i u *Američkom snu* (1996), posljednjem u prognaničkom nizu, ali nigdje toliko dramatično kao u slučaju *Zorana Šipoša i njegove Jasne* (1993). I sam se redatelj toliko zanio neobičnom ljubavnom pričom dvoje vukovarskih ratnika, koju je ispovjedno evocirala Jasna, da je naposljetku, premda s distance, na licu mjesta svjedočio o drami njezina iščekivanja hoće li se Zoran, zajedno s drugim oslobođenim braniteljima, vratiti iz zarobljeništva i izaći iz jednog od autobusa u dugom konvoju. Temeljito pripremljena Jasinim ispovijedima, pjesmama i pismima, s tom sretnom i neupitno katarzičnom završnicom film je zaživio kao dokumentarna drama.

Posebnost je Krelje među tada aktivnim »dokumentaristima« (s rijetkim iznimkama iz redova studenata Akademije dramske umjetnosti i mlađe generacije), da je ratne strahote sagledavao isključivo kroz prizmu individualnih lomova i stradanja, birajući uvijek one osobe i priče koje te lomove mogu duhovno i etički nadvladati. Nesretne sudbine nekih njegovih likova nakon snimanja (Zoran Šipoš i Jasna oboljeli su i jedno za drugim umrli, a »američki sanjari« baš i nisu ostvarili svoje snove) znale su demantirati njegov umjereni optimizam, ali ga nisu uspjele i dokinuti. Napokon, ako »objektivni« dokumentarac ne postoji, nego je nužno autorska konstrukcija, onda je i taj optimizam, uz sve ostalo, bitna sastavnica Kreljine konstrukcije, njegova temeljna »predrasuda« i »ideologija«. Na koncu, riječ je o redatelju koji se iskkušavao i u igranom filmu, gdje je takvim pozitivnim »predsudama« ili iluzijama dopušteno postojati, ma koliko ih demantiralo iskustvo stvarnosti, koje je bilo vrelo Kreljinih fiktionalnih konstrukcija.

Umjesto zaključka: Maratonac trči nostalgичni krug

Do druge polovice 1990-ih Krelja je dominirao hrvatskom dokumentaristikom u koju su u to doba počela ulaziti i nova, mlada imena. Istodobno, s pojavom nezavisne radio-nice Factum probudio se i politički dokumentarizam, s potrebom da rasvijetli druga lica bliske prošlosti i svakodnevice. Krelja se ionako sa smirajem rata i izbjegličkih kriza, i dalje radeći u ograničavajućoj televizijskoj produkciji, počeo okretati drugim (i starim) temama te poput svojih prognanika nostalgичno vraćati »doma« — u Stari Grad, mjesto svojega djetinjstva. I taj je poriv, sada posve osobne naravi, urodio kraćim ciklusom filmova / TV emisija s hvarskim temama. A kada se učinilo je živahnog redatelja posve uljuljkao spokoj Hektorovićeve Tvrdalja i starogradske uvale, dogodio se iznenadni kreativni obrat. Otkvaćeni starogradske maratona povukao ga je u još jednu otočku pustolovinu i probudio u njemu eksperimentatora. Ne obazirući se na brbljave i narativne standarde producenta (HRT-a), polusatni *Maratonac*, praćen filmskom ekipom, doslovce je pretrčavao otok, dok je redatelj, dopuštajući mu da se u filmu predstavi svojim glavnim adutom — nogama, iskkušavao izražajne mogućnosti sinagdohe u pokretu. Eksperiment je urodio apartno moćnim dokumentarnim djelom. Ne i posljednjim! Za zaključak o vlasniku »maratonske« filmografije nema boljeg šlagvorta: maraton se nastavlja!

Bogdan Kalafatović

Na primjeru mog života*

Dokumentarni filmovi Petra Krelje (od *Ponuda pod broj* iz 1969. pa do *Radnog tjedna* iz 1978) uvek su bili socijalne konstatacije, jednostavne po iskazu i izuzetno složene po problemskom zahvatu. Ipak, filmovi ovog kritičara i vrsnog dokumentariste retko su nailazili na zaslužan prijem kod kritike, mada ne i kod publike. Film *Na primjeru mog života* možda najbolje ilustruje Kreljino shvatanje filmskog dokumentarizma, njegov metod, njegovu tehniku, njegovu poetiku, ako hoćete. Već i najpovršniji uvidi u Kreljinu filmogra-

fiju nam pokazuju da je reč o reditelju socijalnih dokumentaraca čija ostvarenja plene svojom jednostavnošću i suzdržanošću u izrazu, ali i istančanim režijskim senzibilitetom. Naravno, i angažovanošću: Krelja nikada ne pravi filmove sa tezom, mada probleme iznosi otvoreno i gotovo napadno, opisujući sve elemente jedne konkretne — često potresne — životne situacije. ako to neće da zazvuči banalno, Krelja uvek teži punoći života i takvoj vrsti režijske »discipline« kojom će ta punoća biti na najprikladniji način izražena. Kako



Na primjeru mog života

* Izvorno ponuden beogradskom časopisu *Filmograf*, tekst Bogdana Kalafatovića o filmu *Na primjeru mog života* napisan povodom prikazivanja filma na Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu nije bio objavljen. Kritičar je kopiju teksta poslao redatelju te ga sada ljubaznošću Petra Krelje prvi put objavljujemo (u srpskom izvorniku). (Nap. ur.)

znamo, poštena filmska konstatacija uvek sadrži više pravih problema i pitanja nego bilo kakvo manipulisanje i filmsko »iznuđivanje« stvarnosti.

Kada novinarka i publicista feminističke orijentacije Slavenka Drakulić-Ilić »na primjeru svog života« pred kamerom svedoči o izuzetno delikatnom problemu da teškim bubrežnim bolesnicima ne može biti ukazana pravovremena pomoć zbog pomanjkanja aparata za dijalizu u zagrebačkim zdravstvenim institucijama, ona to čini najpre kao novinar, a tek potom kao težak bolesnik. Podatak da od šestoro bubrežnih bolesnika samo jednom može biti ukazana pomoć zbog oskudnosti naših kapaciteta i nebrige da se takvi aparati iz inostranstva nabave, sam po sebi je više nego zastrašujući; Slavenka Drakulić ga iznosi čak kao »privilegovani« bolesnik čije lečenje nije dovedeno u pitanje, i utoliko je njen iskaz pošteniji i kao svedočanstvo potresniji. Kao dokumentarista Krelja je pronašao svoju temu i ostaje mu jedino da izabere način na koji će je vizuelno uobličiti; on ne interveniše vidljivo gotovo nijednom u građu dokumentarnog, postižući na taj način privid totalnog dokumentarizma. Kroz inteligentan i optužujući iskaz Slavenke Drakulić istina o jednom akutnom problemu dobila je svoju poentu i problemsku težinu; tako je istina o ljudskim sudbinama izbačena u prvi plan.

Pošto je i za najneutralniji i najimpersonalniji filmski kadar nemoguće zaobići izbor pozicije kamere, film Petra Krelje u

trajanju od nepunih petnaest minuta sastoji se iz niza krupnih i polukrupnih planova i — ako se ne varamo — samo jednog jedva primetnog pomaka kamere. Da li nam ta i takva perspektiva slike (ili događaja) obezbeđuje zaista najprikladniju formu kojom se prenosi sadržaj jednog uzbudljivog i potresnog iskaza? Da li tako izabrana vizura može da izdrži ispit autentičnosti? U Kreljinom rediteljskom *parti prisu*, ono što Slavenka Drakulić govori mnogo je važnije od vizuelnog oblikovanja njenog iskaza, a slika služi samo kao komentar i kao dopuna na konotativnom nivou. Rečju, Petar Krelja kao reditelj pravi film sa jasno izraženim problemskim, informativnim ciljem, svesno se lišivši svega onoga što može da umanji delotvornost Drakulićkinog iskaza. Tako je komunikacija sa gledaocem ostvarena na primarnom nivou: sve što se može snimiti u jednom i jednostavnom kadru, Krelja neće snimati u dva ili više kadrova. Reći da je reditelj rukopis neverovatno sažet, suspregnut, gotovo asketičan, nije samo po sebi dovoljno: Krelja je dokumentarist koji bezrezervno izražava veru u značaj i problemsku težinu Drakulićkinog pledoajea. Ovakva vrsta neutralnog, objektivističkog pristupa ostavlja gledaoca u položaj saučesnika, a Kreljina točka gledišta samo osnažuje to saučesništvo koje prethodi gledaočevoj »interpretaciji«. Film *Na primjeru mog života* je jedan od najuzbudljivijih doživljaja u gotovo opštem sivilu martovskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma.

J u r a j K u k o č

Filmografija Petra Krelje

1969.

PONUDE POD BROJ, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Filmski autorski studio (FAS); r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Bubenik; gl.: Boško Petrović; mt.: Katja Majer, ton: Erih Molnar, Vlado Jurković; tehnika: 35mm, c/b, st.; trajanje: 260 metara (9.5 minuta)

1971.

BUDNICA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 280 metara (10 minuta)

COPRNICI, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 258 metara (10 minuta)

1972.

RECITAL, kratkometražni dokumentarni film¹

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Nikola Tanhofer; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 392 metra (14 minuta)

1973.

SPLendid ISOLATION, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Katja Majer; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b i boja, st.; trajanje: 289 metara (10.5 minuta)

1975.

POVRATAK, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 368 metra (14 minuta)

LJETNA FILMSKA ŠKOLA, srednjometražni dokumentarni film [uništen]²

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber, t.: Konstantin Čok; m.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 30 minuta

ZAŠTITA PRIRODE 2, 3, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Radio-Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, st.

IGRA 1, 2, 3, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1976.

NJEGOVATELJICA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Mladen Prebil; as. r.: Vesna

Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 382 metra (15 minuta)

NJEŽNA KOŽA 1, 2, 3, kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1977.

VRIJEME IGRE, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 448 metara (16 minuta)

PRIVATNA STANICA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Mladen Prebil, Boris Gustović; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 466 metara (17 minuta)

STROJOVOĐA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

PROMETNIK VLAKOVA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt.: Višnja Štern; ton: Tomislav Tomljenović; as. r.: Vesna Švec-Krelja

POSJETITE S NAMA AERODROM 1, 2, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Veljko Vlahović, Marijan Šegović, Otto Zake; mt.: Višnja Štern, as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1978.

RADNI TJEDAN, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 576 metara (21 minuta)

PRIČA O BRODU, dokumentarni film (iz ciklusa *PRIČE O MORU*)

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

VELIKA LUKA, dokumentarni film (iz ciklusa *PRIČE O MORU*)

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

POSJETITE S NAMA ŽELJEZNIČKU STANICU, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1979.

GODIŠNJA DOBA, dugometražni igrani film³

Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković, Ante Verzotti; gl.: Arsen Dedić; mt.: Vesna Kreber; ton: Mladen Prebil, Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja

Uloge: Tatjana Ivko (Željka), Rajka Rusan (Višnja), Marina Nemet (Branka), Sanda Langerholz, Boris Buzančić, Vanja Drach, Slavko Štimac, Zvonko Torjanac, Ana Marija Fabris, Lela Margitić, Boris Mihojević, Renata Freishorn, Tanja Kursar, Hermina Pipinić, Mia Oremović, Andrea Šarić, Dževad Alibegović, Edo Peročević, Olga Pivac, Đuro Utješanović, Ljubo Kapor, Mirjana Bohanec i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2789 metara (100.5 minuta)

1980.

KAKO POMOĆI OZLIJEĐENOM DRUGU, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; gl.: Arsen Dedić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

TESAR, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Marijan Šegović; mt.: Ljubica Mikuljan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1981.

VLAKOM PREMA JUGU, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Kinematografi Zagreb, Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Arsen Dedić; sgf.: Zlatko Kaularić Atač; kostim.: Ružica Ištvanović Faneli; mt.: Damir German; ton: Matija Barbalić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ante Dero-nja

Uloge: Marina Nemet (Marina), Franjo Majetić (Biškup), Zlatko Vitez (Branko), Đurđica Šegedin (Goga), Viktor Fabris (Stefica), Tanja Kursar (Biba), Ana Marija Fabris (kuma Lela), Đuro Utješanović (majstor Pero Fatur), Sanda Langerholz (Renata), Vanja Drach (Kukec), Lela Margitić (Mirjana), Smiljka Bencet (Ankica Farkaš), Mladen Crnobrnja (vodoinstalatler), Zvonimir Jurić (Farkaš), Olgica Pivac (gđa Fatur), Andrea Šarić (susjeda), Oleg Sagner (Ogi), Tomislav Kulčar, Đorđe Rapajić i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2631 metar (95.5 minuta)

SELJAČKA BUNA 1, 2, dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Josip Adamček; k.: Marijan Šegović; mt.: Ljubica Mikuljan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

TREĆA SMJENA, dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Ingeborg Filepp; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 10 minuta

1982.

DELOŽACIJA, dokumentarni film [uništen]

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1983.

ZDENKO: ŽIVJETI ILI TOME SLIČNO, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Tanja Duboković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

SEDAM GODINA KAO SEDAM MJESeci, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

UMJETNIČKA TOPOGRAFIJA KOPRIVNICE, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

ZAŠTITA BILJA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1984.

NA PRIMJERU MOG ŽIVOTA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; mt.: Zorana Baltić; ton: Božo Kramarić; as. r.: Ve-

sna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 352 metra (13 minuta)

SAM PROTIV SVIH, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

NAČIN ŽIVOTA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1985.

ŽUTA MINUTA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

IZMEĐU POLJUPCA DO PLJUSKE, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

NEDOVršENA PRIČA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

TISUĆU UDARACA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

JEDAN DRUGI SVIJET, dokumentarni film iz ciklusa **OŠTEĆENA DJECA**

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

TO ČOVJEKA BOLI, dokumentarni film iz ciklusa **OŠTEĆENA DJECA**

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

ŽIVJETI DRUGDJE, dokumentarni film iz ciklusa **OŠTEĆENA DJECA**

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

LJETNA FILMSKA ŠKOLA [III], dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ervin Debeuc; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

JEDAN DAN S RUDARIMA, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

NEPOZNATI ZADAR, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

GRACIŠĆE, ZABORAVLJENI GRAD, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1986.

MARIŠKA BAND, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Mario Perušina; mt.: Višnja Štern; ton: Konstantin Čok; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 330 metara (30 minuta)

ZAGREBAČKI SOLISTI, dugometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Drago Novak; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

POŽEŠKI DODIRI, dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

ZILIK, dokumentarni film

- Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; gl.: Todor Dedić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ŽIVOTNI VRTULJAK — OBITELJSKA PSIHOTERAPIJA**, dokumentarno-igrani film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- PSIHODRAMA**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- U SRCU ISTRE**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- I BACH I TAE KWON DO**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ISTRAŽIVAČKA STANICA PETNICA**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- GDJE BI IM BIO KRAJ**, dokumentarni film (dio ciklusa *TALENTIRANA DJECA*)
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- POŽARNA KUĆA: VATROGASCI 1**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1987.**
- 32 NADNICE**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Zagreb Film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; mt.: Damir German; ton: Matija Barbačić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (11.5 minuta)
- ČETIRI STANDARDNE DEVIJACIJE**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Zagreb Film SDF; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Zlatko Žugčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (24.5 minute)
- PAPIRNATI RAT ZA MORENU**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- KEMPI**, dokumentarni film (dio ciklusa *I GODINE OVE*)
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MARKIRANTI MI SMO KAO JEDAN, SVI SMO**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SLATKO ČOŠE SARAJEVA**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dževad Čolaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- AIDS SE NE DOGAĐA NEKOM DRUGOM**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SPEAK UP 1, 2**, namjenski filmovi
Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1988.**
- POSILJE ŠTRAJKA**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Filmoteka 16, Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Zlatko Žugčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 316 metara (29 minuta)
- JA NE ZNAM ŠTO JE TO SA MNOM**, dokumentarno-igrani film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ŽIVJETI ZAJEDNO**, dokumentarno-igrani film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MENI TREBA LJUBAVI, TOPLINE I RAZUMIJEVANJA**, dokumentarno-igrani film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- MEDU PRIJATELJIMA**, dokumentarno-igrani film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- LUŽNICA I NEHAJ-GRAD**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- LOVREČINA GRAD**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ARENA**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SLOVENSKI FILM DANAS**, dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SPEAK UP 3, 4, 5, 6**, namjenski filmovi
Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1989.**
- VIKTOROV LET**, srednjometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vladimir Trauber; mt.: Višnja Štern; ton: Konstantin Čok; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 363 metra (33 minute)
- DVORAC PEJAČEVIĆ**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1990.**
- STELA**, dugometražni igrani film
Proizvodnja: Uraniafilm, Zagreb, CFS Avala film, Beograd; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Pavao Pavličić; k.: Ivica Rajković; gl.: Arsen Dedić; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; mt.: Višnja Štern; ton: Božo Kramarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja, Dario Vince; dir. filma: Marinko Dodig
Uloge: Anja Šovagović-Despot (Stela), Žarko Laušević (Mato), Miodrag Krivokapić (Mijo), Mira Furlan (Lucija), Ivo Gregurević (Tomo), Davor Janjić (Žic), Zijad Gračić (Edo), Vanja Matujec (Ivanka), Tomica Milanovski (tata Đuro), Zlatko Vitez (inspektor), Luka (Ivan Goran Vitez), Etta Bartolazzi (baka), Ilija Ivezić (komandir), Slobodan Milovanović (putnik), Ingeborg Appelt (Anina majka), Barbara Rocco (Ana), Olga Pivac (prodavačica), Gordan Pičuljan (željezničar), Mladen Čutura (referent), Blanka Budak (Željka), Drago Nusschol (milicionar I), Dario Vince (milicionar II); tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2590 metara (95 minuta)
- KOVAČICA**, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Filmoteka 16, Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern;

- ton: Toni Jurković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 358 metara (13 minuta)
- JA IDEM**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Hrvoje Hitrec; k.: Ranko Karabelj, Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- KRUNA LJUBAVI**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Ranko Karabelj, Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- KAJ SI ČLOVEK NAPRTI, TO TRTI**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun, Ivan Orešković; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- ZLATO MAMINO**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Davorin Gecl, Mirko Faber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- NOVA BAKA IZ ZLATAR BISTRICE**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Davorin Gecl, Mirko Faber; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DJEVOJKA S UDICOM**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- VANBRAČNI ANGAŽMAN**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Lada Kaštelan; k.: Branko Cahun, Milorad Tapavički; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DVORAC VARAŽDIN**, srednjometražni dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- BAN JELAČIĆ**, namjenski film
- Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ZAGREB KAKAV JE NEKADA BIO**, namjenski dokumentarni film
- Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ZAGREB PRIJE POČETAKA**, namjenski dokumentarni film
- Proizvodnja: Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- EUROSONG 90**, namjenski dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1991.**
- LJUBIČIN DAR**, kratkometražni dokumentarni film
- Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Goran Trbuljak; gl.: Davor Rocco; mt.: Dubravka Premar; ton: Božidar Kramarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ljubomir Desantić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 810 metara (29.5 minuta)
- BABY BLUE**, srednjometražni dokumentarno-igrani film (dio ciklusa *ŽIVJETI ZAJEDNO*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja, Maja Gregl; k.: Ranko Karabelj, Davorin Gecl; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- ANTIČKA PULA**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 11 minuta
- KAŠTEL PULA**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tomislav Kovačić; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 9 minuta
- JELENA BRAJŠA 1, 2**, dokumentarni filmovi
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Davorin Gecl; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA U RATU**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ranko Karabelj, Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- 1992.**
- ANA I NEJZINA BRAĆA**, srednjometražni dokumentarni film⁴
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 327 metara (30 minuta)
- NA SPOREDNOM KOLOSJEKU**, srednjometražni dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Željko Turković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 962 metra (35 minuta)
- ZORAN ŠIPOŠ I NJEGOVA JASNA**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filmoteka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ivan Orešković; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta
- DJECA SLIKAJU RAT**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Milorad Tapavički, Oto Zake; mt.: Slaven Zečević, Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA POSLIJE RATA**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ranko Karabelj; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- DJECA I RAT**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija, Klinika za dječje bolesti Zagreb, Sanitet Hrvatske; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- RANJENI ZADAR**, dokumentarni film
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Slaven Zečević; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- ROMEO IBRIŠEVIĆ**, dokumentarni film (dio ciklusa *SVJEDOCI RATA*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- JADRAN MIMICA**, dokumentarni film (dio ciklusa *SVJEDOCI RATA*)
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.
- SREDIŠNJI PLANINSKI POJAS**, fragment u dugometražnom dokumentarnom televizijskom filmu *TO JE HRVATSKA*
- Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta
- BANSKA HRVATSKA**, namjenski dokumentarni film
- Proizvodnja: Filmoteka 16, Mladost; r.: Petar Krelja; sc.: Mario Strecha; k.: Branko Cahun; mt.: Tanja Duboković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

1993.**PETRINE PLETILJE**, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

NIJHOVIH TISUČU OSAMSTO GODINA, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.

KUKURUZNI PUT, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 302 metra (27.5 minuta)

SUZANIN OSMIJEH, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 33 minute

TREĆI BOŽIĆ, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 32 minute

REMEK DJELA HRVATSKE NAIVE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

NAIVNA UMJETNOST POSLIJE 60 GODINA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

HRVATSKA FOTOGRAFIJA OD 1950 DO DANAS 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

TIHOMIR LONČAR (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

VLADIMIR VARLAJ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

VIRGILIJE NEVJESTIĆ (TV IZLOŽBA) [I], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

KARL SIROVY (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

NOVA HRVATSKA UMJETNOST 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

1994.**NJEŽNI U SRCU**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 45 minuta

IVICA PROPADALO (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ZAGREB, STAR, LIJEPI ŽIV (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

OSKAR HERMAN (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

DRAGUTIN JURAK (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

PISANICA — OSLIKANA SKULPTURA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

MILAN KIČIN (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

IVO KALINA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

LJUDEVIT ŠESTIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

GORANKA ŠESTIĆ 1 — EMAJL (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

GORANKA ŠESTIĆ 2 — BAKAR (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ 1848.-1951. 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ŽARKO TOMAZETIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

MATKO TREBOTIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

POETIKA BOJE I FORME (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ANA VIDOVIĆ, glazbeni spot

Proizvodnja: Hrvatska televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; boja, st.; trajanje: 1 minuta

1995.**ANA I JOSIP U CARSKOM GRADU**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1266 metara (46.5 minuta)

TINOV POVRATAK U VRGORAC, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Goran Matović, Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Arsen Dedić; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1103 metra (43.5 minuta)

CROATIAN BLUE HAWAII, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1042 metra (37 minuta)

EVINA KLASA, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Filмотека 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas; mt.: Višnja Štern; ton: Juraj Bregeš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 534 metra (49 minuta)

POŠTANSKA PRIČA, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska pošta i telekomunikacije; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; mt.: Mladen Radaković; ton: Zdravko Dukić, Željko Šošćarić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 41 minuta

ČUDO HRVATSKE NAIVE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

GRUPA TROJICE — ŠPANJOLSKI CIKLUS (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

LJUBO BABIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

VLADIMIR BEČIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

JEROLIM MIŠE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

LJUBO BABIĆ, ŠPANJOLSKI CIKLUS (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

ŽELJKO LAPUH (TV IZLOŽBA) [I], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

HRVATSKI GRADOVI — VARAŽDIN (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

CRKVA MARIJINA UZNESENJA, VARAŽDIN (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

PAŠKA ČIPKA 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.

FRANCUSKI U OSNOVNOJ ŠKOLI, namjenski kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Filмотeka 16; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas, Darko Halapija; mt.: Krno Kušec; as. r.: Vesna Švec-Krelja; boja, st.; trajanje: 17 minuta

1996.**MIRTIN SVADBENI VIJENAC**, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 28 minuta

EMIČIN MISIR, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Ljubica Albahari; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

PROGNANICI, POVRATNICI I IZBJEGLICE U HRVATSKOJ, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, ECTF Europske unije; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Enes Midžić; gl.: Davor Rocco; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 30 minuta

IVAN OBSIEGER (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vilim Folnegović; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

125 VRHUNSKIH DJELA HRVATSKE UMJETNOSTI 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ŠUTEJ — OD IDEJE DO REALIZACIJE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ŠUTEJ — RETROSPEKTIVA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

SLAVKO ŠOHAJ (TV IZLOŽBA) [I], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Vilim Folnegović; mt.: Robert Petrinc; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

1997.**STARI GRAD MOJE MLADOSTI**, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dražen Petrač; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

BRANKO RUŽIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 9 minuta

BRANKO RUŽIĆ — VINJETE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

VALERJE MICHIELI (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

JOSIP SEISSEL 1, 2 (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni filmovi

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

BIDERMAJER U HRVATSKOJ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

NENAD VORIH (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

MUZEJ HRVATSKE NAIVNE UMJETNOSTI (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

SLIKARSKI PORTRETI 19. STOLJEĆA IZ FUNDUSA MODERNE GALLERIJ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

1998.**AMERIČKI SAN**, kratkometražni dokumentarni film [1996-98]

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Silvestar Kolbas, Enes Midžić; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

MOJ BRAT ANTE, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Ante Dudić; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Višnja Štern; ton: Josip Laća; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1049 metara (37 minuta)

SARIN UZMAH, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar, Mladen Tomašić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute
FANTASTIČNE ŽIVOTINJE MILKA KELEMENA, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Miljenko Bolanča; mt.: Davor Javoršek; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 29 minuta

OPERA BESTIAL, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Davor Javoršek; gl.: Davor Rocco; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 49 minuta

VRUTAK VEDRINE, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mirko Kremenčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja, st.; trajanje: 30 minuta

SLAVKO KOPAC (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

IVO REŽEK — FRESKE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

STOLJEĆE HRVATSKOG DIZAJNA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

1999.

KULTNA MOLITVA, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Damir Čučić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

MAGIJA TAPISERIJ, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 28 minuta

ŠKOLSKA SESTRE FRANJEVKE, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 56 minuta

JURAJ I GORDANA MATUNCI, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 31 minuta

DUŠAN DŽAMONJA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Branko Siročić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

IVO REŽEK (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

ORDAN PETLEVSKI (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Davor Javoršek; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

ZVONIMIR LONČARIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Branko Cahun; mt.: Mirko Kremenčić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

ŽELJKO LAPUH (TV IZLOŽBA) [II], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Tvrtko Mršić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 5 minuta

SLAVKO ŠOHAJ (TV IZLOŽBA) [II], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 7 minuta

VIRGILIJE NEVJESTIĆ (TV IZLOŽBA) [II], kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

KOSTA ANGELI RADOVANI (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

2000.

STARI GRAD NJIHOVE MLADOSTI, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Dragan Ruljančić; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 44 minute

DJECA IZ KLAIĆEVE, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Damir Čučić; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 42 minute

SVETI GLASOVI, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute

TOMISLAV BRAJŠA, srednjometražni dokumentarni film (dio ciklusa *SUDBINE*)

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 45 minuta

IVAN KOŽARIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Branko Habuš; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 6 minuta

JOSIP DIMINIĆ (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 10 minuta

700 GODINA ŠIBENSKJE BISKUPIJE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

HISTORICIZAM — METROPOLIZACIJA ZAGREBA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

HISTORICIZAM — SLIKARSTVO, GRAFIKA, FOTOGRAFIJA (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

HISTORICIZAM — STARI OBLICI, NOVE TEHNOLOGIJE (TV IZLOŽBA), kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja

2001.

NIČIJI, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video, boja; trajanje: 39 minuta

SPALJENO SUNCE, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 50 minuta

2002.

MEDITERANSKI KIPARSKI SIMPOZIJ, srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 43 minute

2003.

ISPOD CRTE, dugometražni igrani film

Proizvodnja: Vedis d.o.o. Zagreb, Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; sgf.: Tanja Lacko; kostim.: Latica Ivanišević; mt.: Slaven Zečević; ton: Mladen Pervan, Dubravka Premar, Ruben Albahari; as. r.: Vesna Švec-Krelja; dir. filma: Ankica Jurić Tilić, prod. Veljko Krulčić
Uloge: Rakan Rushaidat (Toni), Leona Paraminski (Zrinka), Relja Bašić (Antun), Nada Subotić (Irma), Filip Šovagović (Ivan), Jasna Bilušić (Dragica), Anja Šovagović Despot (Patricija), Dubravka Ostojić (Ruža), Buga Marija Šimić (Klara), Hrvoje Kečkeš (Hrvoje), Ivo Gregurević (Mato), Goran Grgić (inspektor), Dragan Despot (Gene), Nada Gačešić Livaković (Zora), Zijad Gračić (Elio), Sanda Langerholz Miladinov (Ljubica), Lela Margitić (bolničarka Vlasta), Darija Lorenci (liječnica iz hitne), Ranko Zidarić (Mirko), Nada Klačterka (bakica u bolnici) i dr., tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2948 metara (105 minuta)

2004.

MARATONAC, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl. Davor Rocco; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja; trajanje: 29 minuta

2005.

ANINA AMERIČKA ADRESA, dugometražni dokumentarni film⁵

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Vedis d.o.o. Zagreb; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; ton: Branko Flajpan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX); boja; trajanje: 66.5 minuta

ANDRIANA, kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; mt.: Mladen Radaković; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja; trajanje: 25 minuta

GLAXO SMITH KLINE 1, 2, 3, 4, dokumentarni namjenski filmovi

Proizvodnja: Kinorama; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; ton: Branko Flajpan; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX), boja

2006.

MOJA SUSJEDA TANJA, dokumentarni film

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Hrvatski filmski savez; r.: Petar Krelja; sc.: Petar Krelja; k.: Karmelo Kursar; gl.: Davor Rocco; mt.: Tomislav Topić; ton: Miroslav Jankovečki; as. r.: Vesna Švec-Krelja; tehnika: video (IMX); boja; trajanje: 60 minuta

Bilješke

Filmografski podaci za neke filmove su djelomični i nedostupni. Zahvaljujem Petru Krelji i Vesni Švec-Krelji na iscrpnoj pomoći u skupljanju podataka.

Ova filmografija donosi Kreljine redateljske radove, no on je katkad radio i na filmovima drugih autora: jedan je od scenarista filma *Slučajni život* Ante Peterlića (1969). Za film *Hrvatski triptih* (1993) vidi napomenu 4.

- 1 Filmovi *Recital* (1972) i *Splendid isolation* (1973) neslužbeno su zabranjeni i prvi put su javno prikazani na Danima hrvatskog filma 1992.
- 2 Televizijski dokumentarni filmovi *Ljetna filmska škola* (1975) i *Deložacija* (1982) neslužbeno su zabranjeni i kasnije uništeni.

- 3 Ovaj film nastao je iz tri kraća filma *Usvojenje* (1978), *Zimsko ferije* (1979) i *Probni rok* (1979), koji nikada nisu javno prikazani. Krelja ih je napravio koristeći novac dobiven na natječaju za kratkometražne filmove, unaprijed planirajući da od njih napravi dugometražni omnibus.
- 4 Filmovi *Ana i njezina braća* (1992) i *Na sporednom kolosijeku* (1992) te film Edija Mudronje *Slika rata* spojeni su u dokumentarni omnibus *Hrvatski triptih* (1993), koji je prikazan na Pulsom filmskom festivalu.
- 5 U filmu su korišteni inserti iz Kreljinih filmova *I Bach i tae kwon-do* (1986), *Viktorov let* (1989), *Ana i njezina braća* (1992), njegova glazbenog spota *Ana Vidović* (1994) te filma Radovana Grahovca *Ana i Monika* (1993), svih posvećenih gitaristici Ani Vidović.

Bibliografija Petra Krelje*

Knjige

Golik (urednik i autor uvodne studije), 1997, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
Ispod crte, 2005, Zagreb: Vedis

Prilozi u časopisima

Studentski list

Filmske mogućnosti muzike na filmu (1960)

Film danas (Beograd)

Kino-amaterski hermetizam, 1962, broj (?), str. 13

Razlog

Prostorno mišljenje filma, 1962, 2, 168-173

Filmska kultura

Neslaganja: Bilješke o filmskoj publicistici, 1962, 28, str. 61-63

Neslaganja: Kritičke postfestivalne marginalije, 1962, 29-30, str. 109-112

Neslaganja: Festivali »okrugli stolovi«, 1964, 41-42, str. 102-105

Neslaganja: Bilješke o filmskoj publicistici, 1966, 50, str. 138-140

Optičke varke kod Vorkapića i Truffaut, 1967, 52-53, str. 51-54

»Predvečerje« ili vizuelna kontemplacija o smrti, 1967, 54, str. 17-22

Trst, 1967, 57-58, str. 181-184

Rondo novijeg hrvatskog filma, 1969, 65, str. 29-34

Animacija kao mišljenje, 1969, 66-67, str. 63-68

Dvadeset godina jugoslavenske kinoteke, 1969, 68-69, str. 142, 143

Ubojstvo kao oblik samoubojstva na ekranu, 1970, 70, str. 33-40

Opake žene jugoslavenskog filma, 1970, 71, str. 26-37

Dozivanje prošlosti u »Noći«, 1970, 72, str. 66, 67

Turobni pogled kroz prozor u filmovima Krste Papića, 1970, 73-74, str. 39-48

London: završni račun filmskih festivala, 1971, 75, str. 95-100

Dokumentaristička faktura »Golog otoka«, 1971, 76-77, str. 67-72

Kratki san jugoslavenskog filma, 1972, 78-79-80, str. 35-46

Indiskretna kamera, 1972, 78-79-80, str. 173-182

Osamljenost u filmovima Ante Babaje, 1972, 83, str. 7-20

Čemu neslaganja?, 1972, 83, str. 50

Tomislav Radić + Božidarka Frait = »Živa istina«, 1972, 84-85, str. 28-33

Neslaganja: U osnovi filma leži ideja konflikta, 1972, 84-85, str. 116-122

Stvaralačke mijene Kreše Golika, 1973, 86, str. 118-128

Moja verzija »Čovjeka koji je ubio« Liberty Valancea, 1974, 93-94, str. 97-108

La tierra prometida, 1974, 95-96, str. 77-86

Dokumentarac napušta granice, 1975, 98-99, str. 37-48

Šetnja s ljubavlju i smrću, 1975, 101-102, str. 57-89

Iza hotela Esplanade (Scenariji za autorove dokumentarne filmove »Povratak« i »Prihvatna stanica«), 1990, 33, str. 102-106

Polet

Potvrda stagnacije, 1962, 1, str. 42-45

U sjeni XI Pule, 1964, rujan, str. 4-5

Mikrokozmos jugoslavenske filmske kritike, lipanj 1964, str. 15

Wellesov Shakespeare, ožujak 1965, str. 14

Zagreb i mladi režiseri, 1967, 11-12, str. 55

Toshiro Mifune, 1967, 14, str. 38-39

Povratak Krste Papića, 1968, 3, str. 31, 32

Tri lica Orsona Wellesa u »Trećem čovjeku«, 1968, 17, str. 8 (umetak)

M.A.S.H. (?)

Konje ubijaju, zar ne (?)

Telegram

(1965) Trenutak kritike (uvodne napomene); Trenutak kritike (Krvave pare); Trenutak kritike (Osvetnik); Trenutak kritike (O delirijima jugoslavenskog filma); Trenutak kritike (Beckett); Trenutak kritike (Najduži dan); Nema mira za sineaste

(1966) Reznacija i poticaji; »Tri« ili »četiri«; Kranj 66. (bezazleni aperi-tivi)

(1967) Trst i fantascienza; Nevolje s Lanjijem; Trostruka pobjeda četrna-este Pule; Nema mjesta za kratki metar; Zrcala Orsona Wellesa (1, 2, 3); Vukotićev »Osvetnik«; Je li Andre Bazin stvarno pogriješio?; Sli-ke nestvarnog u Ministarstvu straha; Stop fotografija

(1968) Večeras Pula po petnaesti put; Na pragu novih uspjeha; Druga pulska runda slabija od prve; Rano podne jugoslavenskog filma

(1969) Sedmi festival mašte i utopije

(1971) Skidanje

(1972) Svijet kakav bi trebao biti (br. 58, str. 17)

(1973) Humanizam Hrvoja Lisinskog; Singing in the Rain (br. 68, str. 7)

(1975) Krvavi prijesto

Encyclopaedia moderna

Licem u lice s novim jugoslavenskim filmom, 1967, 5-6, str. 319-325

Put k susjedu ili zapadnonjemačka varijacija na jugoslavensku temu (?)

Naučna fantastika na ekranu i u stvarnosti (?)

Vjesnik

(1968) Portret žestokog filmskog autora; Kralj među filmskim glumcima; Prožimanje pokreta i prostora; Film bez zvijezda; Nadmoć duha nad oružjem

(1970) Fantastični film bez fantazije; Hrvatski film u Kraljevskoj dvora-ni; Metafizika Hitchcockove »Vrtoglave«

(1971) I Britanci se »prave Englezima«

(1972) Godard, Chabrol i Truffaut bez nasljednika; Wody Allen? Neka-kav smiješni momak koji se odjednom popeo na ekran

(1992) Filmsko čudo o životu i smrti

(1995) Putovanje s Tinom (br. 180, str. 20)

Forum

Rat je završen?, 1968, 5-6, str. 987-995

Kolo

1001 Vukotićev crtež, 1969, 5, str. 466-473

15 dana

Izmišljena jednadžba s mnogo lažnih nepoznanica, 1969, 6, str. 13, 14

* Kao prilog portretu redatelja Petra Krelje donosimo i popis njegovih publicističkih tekstova iz Kreljina vlastita arhiva. Neki podaci su nepotpuni, po-gotovo oni za *Telegram* i *Vjesnik* gdje se samo donosi godina i naslov teksta. (Nap. ur.)

Krajolici modernog filma, 1971, 10, str. 3-5
Antinacistički filmovi Fritza Langa, 1980, 4/5, str. 18-21

Prolog

Fragmenti o Hitchcocku, 1971, 13, str. 61-65
Kružno kao pogled na svijet u suvremenom hrvatskom filmu, 1971, 14, str. 3-9

Kamov (Rijeka)

Kinematografija u nas, 1971, 12, str. 1, 21

Revija (Osijek)

Macbeth umire da bi se rodio, 1972, 1, str. 3-7

Republika

Taking off, 1973, 11, str. 1197-1210
Smrt kao svjetonazor, 1977, 7-8, str. 871-876
Mladi hrvatski film, 2004, 9, str. 84-93

Pogledi i iskustva u odgoju i obrazovanju

Pretpostavke za osvrt na film, 1975/76, 1, str. 42-45

Film

Royan, 1975, 1, str. 2, 3
Živi i pusti umrijeti, 1975, 2/3, str. 80
Kasparov san o nekom drugom gradu, 1976, 4, str. 29-33
Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976, 5/6/7, str. 3-4
Subverzivnost Tavijanija u filmu Padre padrone, 1978, 10-11, str. 27-32

Pitanja

Hamlet u Tombstoneu i Mrduši Donjoj, 1976, 3/4, str. 72-80

Fokus

Sex o clock, 1977, 119, str. 10-11

Zbornik radova FilMOTEKE 16

Strujanja u suvremenom filmu, 1965-1978, str. 191-205

Okolo

Frankov grad mrtvih, 1990, 7, str. 11
Bliski susreti, 1990, 14, str. 9

Kinoteka

Nijemi svjedoci vremena, 1992, 37, str. 16-17
Mladi hrvatski film, 1993, 40/41, str. 21-22

Hrvatski filmski ljetopis

Vladekov stol, 1995, 1/2, str. 34-39
Bio sam član pulskog žirija, 1995, 3/4, str. 15-25
Srednji plan: »Do K...«, ili mali prilog filmskom pojmovniku, 1996, 7, str. 21-23
Karizmatika ličnost: razgovor o Kreši Goliku (Petar Krelja, Diana Nenađić, Dražen Ilinčić, Hrvoje Turković), 1996, 7, str. 3-14
Dražen, 1997, 11, str. 121-126 [nekrolog: Dražen Movre]
Jelena: Hrvatsko društvo filmskih umjetnika — poslijepodne, 1998, 13, str. 89-100
Istinita priča o Milki zvanoj Stjuardesa: splendid isolation, 1998, 15, str. 23-38
Važno je zvati se Ernest, 1999, 17, str. 117-119
Posljednje kinopredstave: u povodu Pule '99, 1999, 19/20, str. 83-96
Draži i pouke požeške minute, 2000, 22, str. 113-116
Za pohvalu! (u povodu Tjedna iranskog filma u Zagrebu), 2001, 25, str. 97-103
Stilska koherentnost Dovnikovićeve opusa, 2001, 26, str. 38-49
Režiseri i kritičari, 2001, 27/28, str. 33-49
Mali oglasi: ili (ne)uhvatljivost dokumentarca, 2003, 33, str. 49-76
Životvorna moć dokumentarca, 2003, 36, 151-155
Animirani film na dlanu: 16. Animafest, glavna konkurencija, 2004, 39, str. 15-23
Ritam rada (5. dani filma — mediteranski festival dokumentarnog filma, Široki Brijeg), 2004, 40, str. 32-39
Oživjela Urania — Mörder unter uns (36. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva), 2005, 41, str. 31-36
Na marginama ZagrebDoxa: zaživio iz prve, 2005, 42, str. 25-30

Petočinka (povodom programa Vremeplov na festivalu u Puli), 2005, 43, str. 49-57

Ostavština za budućnost (Hrvoje Turković, 2005, *Film: zabava, žanr, stil: rasprava*), 2005, 44, str. 169-171

Čovjek od stila: Vladimir Vuković, 2006, 45, str. 55-58

Povratak *Timona* (Povodom programa Vremeplov i hommagea Zvonimiru Berkoviću i Zoranu Tadiću na 53. Festivalu igranog filma u Puli), 2006, 47, str. 96-102

Zapis

Dokumentarističko snubljenje života, 2001. (posebni broj), str. 54-62
Neka obilježja hrvatskog igranog filma, 2005. (posebni broj), str. 3-7
Žensko pismo i hrvatski film, 2006. (posebni broj), str. 64-67
Škola medijske kulture u sedam činova, 2006, 55, str. 6-12

Hollywood

Carlito satkan od smrti i snova, 1995, 1, str. 33
Mario — Kaspar Hauzer osjećajnosti, 1995, 2, str. 29
Plavo — rendgenski snimak ženske intime, 1996, 3, str. 29
Benito — čovjek sa zlatnim mudima, 1996, 4, str. 29
Antonio koji donosi smrt, 1996, 5, str. 29
Klub sretnih muškaraca, 1996, 6, str. 31
Nitko nije savršen, 1996, 7, str. 31
Spali tatu! Ispeci dijete! Zatuci mamu!, 1996, 8, str. 31
Bach, Beethoven and roll!, 1996, 9, str. 31
Imamo redatelja, nemamo kinematografiju, 1996, 10, str. 33
Otac, sin i sveti duh — komedije, 1996, 11, str. 31
Drama ubila dvojicu pisaca i gangstera, 1996, 12, str. 31
Što li će roditi policajka?, 1996, 13, str. 31
Holland, Jarmusch, Almodovar, Branagh, 1996, 14, str. 31
Seks, droga i aids, 1997, 15, str. 33
No pasaran!, 1997, 16, str. 33
Istinite laži i hrabrost ratnika, 1997, 17, str. 33
Razgoličena osjećajnost, 1997, 18, str. 33
Kako dosegnuti RAH 3, 1997, 19, str. 33
Jerry nije Dudek, 1997, 20, str. 33
Whitmana zavela ispred zahoda, 1997, 21, str. 33
Popušili svoje!, 1997, 22, str. 33
Čekajući plinsku komoru, 1997, 23, str. 33
Užasniji i od horror, 1997, 24, str. 33
Crno-bijela moć medija, 1997, 25, str. 33
Ubija »s razlogom«, 1997, 26, str. 33
Bond! Jane Bond!, 1998, 27, str. 33
Kako upecati damu?, 1998, 28, str. 33
Najbolji među najgorima, 1998, 29, str. 33
Skidaj se u ritmu muzike za ples, 1998, 30, str. 33
Libido kao carstvo slobode?, 1998, 31, str. 33
Drž se cure!, 1998, 32, str. 32
Poroci suvremenog Hollywooda, 1998, 33, str. 33
Vrisak 2 — analiza jedne sekvence, 1998, 34, str. 33
Melita i Cinco, 1998, 35, str. 35
Vremena raskalašena seksa, 1998, 36, str. 33
Čovjek iz Montane, 1998, 37, str. 33
Je li kino-amater Stjepan Sabljak snimio najbolji hrvatski ratni film 90-tih, 1998, 38, str. 35
Fatalna ljubav, 1999, 39, str. 4
Pepeljugin direkt, 1999, 40, str. 4
Planetarni trijumf Roberta Benignia, 1999, 41, str. 4
Naučila razodijevati muškarca, 1999, 42, 4
S pozicija više sile, 1999, 43, str. 4
Mrtav Pinki prošao bolje, 1999, 44, str. 4
Medeni mjesec na Havajima, 1999, 45, str. 4
Roštiljada od baby krokodila, 1999, 46, str. 4
Režiser ozbiljnih namjera, 1999, 47, str. 4
Woody u tuđem tijelu, 1999, 48, str. 4
Samopromatralačko iskupljenje, 1999, 49, str. 4

- Intimizam suvremenog europskog filma, 1999, 50, str. 6
 Krist u vremenu računala, 2000, 51, str. 33
 Je li Lola namagarčila sudbinu?, 2000, 52, str. 33
 Sve o mojoj majci, igre simulacija, 2000, 53, str. 4
 Bess ili ljubavlju protiv Dogme, 2000, 54, str. 4
 Fucking Amal! Fucking Falls City, 2000, 55, str. 41
 S druge strane sapunica i karnevala, 2000, 56, str. 41
 Veliki Ali »malog« iranskog filma, 2000, 57, str. 31
 Je li Wenders počinio zločin?, 2000, 58, str. 31
 Bogočovjek na ušcima Neretve, 2000, 59, str. 30-31
 Zapad je zapadno, 2000, 60, str. 37
 Rabin, svećenik i Anna, 2000, 61, str. 31
 Prava priča ili kako je Alvin dosegao zvijezde, 2000, 61, str. 40-41
 Zbogom mrska povijesti, 2000, 62, str. 34-35
 Povratak »nevidljivog reza«, 2001, 63, str. 32-33
 Groteskno lice politike, 2001, 64, str. 4
 Brodolom života — Povratak u budućnost IV, 2001, 65, str. 36-37 + 72
 Štrik za slijepu ljubiteljicu musicla, 2001, 66, str. 4
 Moć kuhane čokolade s čilijem, 2001, 67, str. 4
 Srce i imaginacija, 2001, 68, str. 36
 Dvostruki obrtaj, 2001, 69, str. 33
 Toplotni udar s hladnog sjevera, 2001, 70, str. 33
 Ljetni frappe, 2001, 71, str. 34
 Razdražujući miris novca, seksa i smrti, 2001, 72, str. 37
 Desperadosi velegrada, 2001, 73, str. 37
 Otac, sin i sveti duh češkog filma, 2001, 74, str. 29
 Osjećajna kupka kinematografije, 2002, 75, str. 36
 Kolorističke stilizacije, 2002, 76, str. 33
 Kad glumac kroti glumca, 2002, 77, str. 37
 Život je san, 2002, 78, str. 38
 Gospodinu Baueru, sa zahvalnošću, 2002, 79, str. 61
 Iscjeliteljeve boli, 2002, 80, str. 4
 Filmnoirovska egzekucija, 2002, 81, str. 4
 Morski vuk »u ulozu« zadarskog barkajola, 2002, 82, str. 4
 U naručju samohranih majki, 2002, 83, str. 4
 Više časopisa u jednom!, 2002, 84, str. 4
 Žene između Erosa i Thanatosa, 2002, 85, str. 4
 Na krilima »Velebita«, 2002, 86, str. 35
 Duga ruka starih Grka, 2003, 87, str. 35
 Umijeće preživljavanja (na češki način), 2003, 88, str. 29
 Dosegnuti Bellini, 2003, 89, str. 5
 Transcendirao ukletost ulice »8 milja«, 2003, 90, str. 5
 Čovjek koji je ubio Billa Mesara, 2003, 91, str. 5
 Potresna spoznaja o veličini počinjena grijeha, 2003, 92, str. 29
 Telefonska govornica kao »vruća« ispovjedaonica, 2003, 93, str. 5
 Krvni srodnici?, 2003, 94, str. 31
 Noyce, zaboravi Reeda!, 2003, 95, str. 35
 Čega se boji Virginia Woolf?, 2003, 96, str. 29
 Tako mnogo duše, 2003, 97, str. 29
 Ameri: u banku po oružje!, 2003, 98, str. 35
 Pravo lice Prljavog Harryja, 2003, 99, str. 29
 Povratak kino-veterana?, 2003, 100, str. 43
 Labudi pjev akcijskog junaka i profesorice filozofije, 2004, 101, str. 29
 Kada pročitate ime — Višnja Štern, 2004, 101, str. 75
 Karnevalizacija smrti, 2004, 102, str. 29
 Nebo ga mora još dugo čekati, 2004, 102, str. 75
 Pobuna potrošna materijala, 2004, 103, str. 29
 Vera Robić-Škarica, 2004, 103, str. 75
 Heroj(in)ska finale, 2004, 104, str. 29
 Srcem kroz zid, 2004, 105, str. 35
 Čangrizavi Amerikanac, 2004, 106, str. 5
 Pregršt odličnih filmova, 2004, 107, str. 29
 Herojski temelji kineskog zida, 2004, 108, str. 29
 Udri po priči, 2004, 109, str. 5
 Suptilne strukturalne obmane, 2004, 110, str. 29
 Umijeće filma u jednom kadru, 2005, 111, str. 5
 Umjetnost zabave, 2005, 112, str. 5
 Iz Mikeovih vrutaka osjećajnosti, 2005, 113, str. 5
 Zazivanja milosti smrti, 2005, 114, str. 12-13
 Psiholog rascijepljena uma, 2005, 115, str. 4
 Krist i Alah zajedno?, 2005, 116, str. 4
 Roba s greškom, 2005, 117, str. 4
 Pulska petica, 2005, 118, str. 14-15
 Kao na filmu, 2005, 119, str. 4
 Svijet će grcati u čokoladi..., 2005, 120, str. 4
 Tessa mu je dom, 2005, 121, str. 32-33
 Što je grad bez Chaplina?, 2006, 122, str. 24-25
 Ljubav i tortura zbog potomstva, 2006, 122, str. 19
 Cukrio je i cukrio..., 2006, 123, str. 45
 Dokaz ljubavi, 2006, 124, str. 19
 Rat za bušotine, 2006, 125, str. 17
 Plodovi rasizma, 2006, 126, str. 17
 Žena u muškom tijelu, 2006, 127, str. 4
 Američki buzdo, 2006, 128, str. 4
 Simuliranje dokumentarizma, 2006, 129, str. 4
 I žene ubijaju, zar ne?!, 2006, 130, str. 129
- Dubrovnik**
 Oči Mildred Pierce, 1996, 1, str. 43-53
- Vijenac**
 Hrvatski dokumentarni film osuđen na smrt, 1996, 72
 Nalog srca, moć imaginacije, 2001, 198
 Do posljednjeg filma (Iz zgradišta kina — feniks Filmskog centra), 2003, 235
 Vječne žene hrvatskog filma, 2004, 259
 Komedijska u raljama psihološke drame, 2005, 297/299, str. 38-39
 Soba s pogledom (Ciklus mađarskog filma), 2005, 301, str. 32
 Manje može biti više, mnogo više (Kino Tuškanac), 2005, 302, str. 32
 Važno je salutirati, 2005, 303, str. 20
 Srušio mit o latinskom ljubavniku (Kino Tuškanac), 2005, 304, str. 20
 Babajina »Pravda«: kratki igrani filmovi Ante Babaje (Kino Tuškanac), 2005, 305, str. 20
 Go home, mještanče! (Kino Tuškanac), 2005, 306, str. 20
 Tomek kao Bogočovjek (Kino Tuškanac), 2005, 307/309, str. 34
 Fatalni Martinac (Kino Tuškanac), 2006, 310, str. 24
 Filmske skitnje (Program kina Tuškanac u 2006. godini), 2006, 311, str. 25
 Gorka riža vječnih polja (Kino Tuškanac), 2006, 312, str. 26
 Nepotkupljivo oko (Zagreb Dox, međunarodni festival dokumentarnog filma, Zagreb, 19-26. veljače 2005), 2006, 313, str. 1, 32
 Berlin kakav je nekada bio (Kino Tuškanac), 2006, 314, str. 26
 Poslastice sa sjevera (Kino Tuškanac), 2006, 315, str. 26
 Neumoljivi žrvanj (Kino Tuškanac), 2006, 316, str. 26
 Pod gusjenicama (Kino Tuškanac), 2006, 317, str. 26
 Čudljiva Tsugumi (Kino Tuškanac), 2006, 318, str. 26
 Čudo kreacije (Kino Tuškanac), 2006, 319, str. 26
 Xavier u gabuli (Kino Tuškanac), 2006, 320, str. 25
 Izdržana kušnja vremena (Kino Tuškanac), 2006, 321, str. 26
 Iza privida (Kino Tuškanac), 2006, 322, str. 26
 Kraljica u Evinu kostimu (Kino Tuškanac), 2006, 323/325, str. 42
 Nemiri meridijana, pakao europolisa (Međunarodni program 53. festivala igranog filma u Puli, 15 — 22. srpnja 2006), 2006, 326, str. 26
 Ljudi u klompama (Kino Tuškanac), 2006, 327, str. 26
 Vidjeti dublje, 2006, 328, str. 26
- HAK**
 Ponovno paljenje ugaslih peći, 2000, 67, str. 52-55

Bruno Kragić

Jučer, jučer... (nostalgija i melankolija Luchina Viscontija)

Uz Ciklus Luchina Viscontija, Filmski programi, 26. listopada — 6. studenog 2006.

Kao vizualni trag nečega čega više nema, film je, primijetio je Andrej Arsenijevič Tarkovski, inherentno nostalgičan, a sama nostalgija, dodao je, složen je osjećaj koji miješa ljubav prema domovini s melankolijom bivanja daleko od nje. Tarkovski je o tome osjećaju snimio i film indikativna naslova (*Nostalghia*, 1983), a ako se sjetimo da i sama riječ nostalgija, skovana od dva grčkih korijena — *nostos* (povratak) i *al-gos* (bol), ali tek 1688. u nostalgичnoj okrenutosti klasicističke epohe prema antici, pa tako i klasičnom grčkom jeziku — ne znači tek čežnju za izgubljenim domom, odnosno za povratkom u nj, već, čak i više, istu takvu tugaljivu čežnju za iščezlim vremenima, odnosno ako prihvatimo da je za nostalgiju najbitniji aspekt usmjerenja prema prošlosti, tek onda možemo u potpunosti shvatiti primjedbju Tarkovskoga o temeljno nostalgичnom karakteru filmske umjetnosti. Taj je karakter već prije redateljskog prvijenca slavnog Rusa itekako dolazio do izražaja u gotovo svim filmovima Johna Forda i Renéa Claira, a u vrijeme kada je Tarkovski počeo režirati na vrhuncu je karijere bio još jedan majstor filmske nostalgije — Federico Fellini. To razdoblje, šezdesete godine XX. stoljeća, bolje rečeno prva polovica te dekade nekako je, nostalgичno se osvrćući, i razdoblje u kojem su refleksivna nostalgija, ona koja se u definiciji Svetlana Boym u studiji *Budućnost nostalgije*,¹ bavi historijskim i individualnim vremenom, nepovratnom prirodom prošlosti i ljudskom konačnošću (usp. 2005: 98), pa i, s takvim tipom nostalgije povezana, melankolija, kao izrazitije individualizirani osjećaj, postala i značajnom dimenzijom velikog broja filmova. Tako se tada nostalgijsko-melankolijska dimenzija nije mogla prepoznati samo u spomenutih režisera nostalgije poput Forda u njegovim komplementarnim susljednim remek-djelima *Čovjek koji je ubio Li-*

berty Valancea (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) u tragičko-ironijskoj i *Donovanov greben* (*Donovan's Reef*, 1963) u komičkoj inačici, ili Fellinija u autopoetičkom i mekstualnom *Osam i pol* (8 1/2, 1963), u kojem autor nostalgiju sebi svojstveno kontrapunktira ironijom (kao i u kasnijem i najpoznatijem primjeru svoje nostalgije — *Amarcordu* [1973]) ili pak u Orsona Wellesa, možda najromantičarskije (što kada govorimo o nostalgiji nije naodmet podsjetiti) figure filma, u *Ponoćnim zvonima* (*Chimes at Midnight*, 1966), njegovoj kongenijalnoj transpoziciji Shakespearea, lamentu za veselom starom Engleskom ali i iskazu redateljeve preokupacije temom o nestanku metaforičkog zlatnog doba, već se mogla osjetiti i u filmovima paradigmatškog »hermetičnog modernista« Alaina Resnaisa, sve djelima koja su tu dimenziju iskazivala već simptomatičnim naslovima poput *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959), *Prošle godine u Marienbadu* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) i *Muriel ili vrijeme povratka* (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963), također filmovima koji su napose naglašavali neodređenost i fragmentarnost sjećanja. Spomenuta je dimenzija postala i značenjskim temeljem jednog od najboljih filmova režisera koji će nekoliko godina poslije postati najdeklarativniji filmski revolucionar, *Prezira* (*Le mépris*, 1963) Jeana Luca Godarda, barem u onim segmentima u kojima se kao središnja figura pojavljuje Fritz Lang. Čista se pak melankolična dimenzija nametnula i kao protežni osjećaj nekih filmova Michelangela Antonionija i Ingmara Bergmana, autora koji će melankoliju protegnuti i do njezine ekstremne posljedice — depresije, prvi u *Crvenoj pustinji* (*Il deserto rosso*, 1964), a drugi u *Personi* (1966), a možda nije suviše napomenuti da će se Bergman, režiser koji je u prvom razdoblju stvaralaštva znao dočarati ugođaj arkadijske komedije u filmovima poput *Ljeta s Monikom* (*Sommaren med Monika*, 1953) ili *Osmijeha ljetne noći* (*Sommarmattens leende*, 1955), gotovo dvadeset godina poslije vratiti refleksivnoj nostalgiji u jednom od njezinih najraskošnijih filmskih uprizorenja u priči o Fanny i Alexanderu (*Fanny och Alexander*, 1982), da bi dosegla napokon i jedan od svojih estetičkih vrhunaca u tada prezrenom remek djelu profinjene melankolije i tuge, *Gertrud* (1964) Carla Theodora Dreyera.

Nostalgiji (i melankoliji) u tom je razdoblju svoj prilog dao i Luchino Visconti, u čijim je svim filmovima uostalom već Geoffrey Nowell-Smith u svojoj klasičnoj studiji o redatelju² uočio da u krajnjoj instanci nad idejom progressa (kojoj bi Visconti kao deklarirani marksist trebao biti privržen) prevladava emocionalna nostalgija za vremenom koje nestaje



Gepard



Drage zvijezde Velikog medvjeda

(usp. 2002: 215) ili je, dodali bismo, već nestalo. Možda su najuspjeliji filmski iskazi Viscontijeve nostalgije upravo dva filma nastala u prvoj polovici šezdesetih godina: adaptacija romana Giuseppea Tomasiya de Lampeduse *Gepard* (*Il gattopardo*, 1963) i *Drage zvijezde Velikog medvjeda* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965), snimljen prema izvornom scenariju, a naslovljen prema prvom stihu Leopardijeve pjesme iz zbirke *Ricordanze* (*Sjećanja*).

Već sam početak filma o princu od Saline impresivno utjelovljenom, fizionomijom i izrazom, u obličju Burta Lancastera, naznačuje nostalgični duh čitavog filma. Kamera polako vozi prostranim perivojem prinčevske palače (a tu je vožnju Suzanne Liandrat-Guiges opisala i kao putovanje vremenom³) pružajući mješavinu zelenih i smeđe žutih nijansi kasnog ljeta, da bi potom kroz prozor ušla u jednu od soba palače otkrivši pažljivo komponirani prizor aristokratske obitelji kako na koljenima obavlja ritual molitve. Takav završetak dugog kadra ujedno je i prva manifestacija u filmu daljnje vrlo čestih prizora obiteljskih portreta u interijeru, da prizovemo u sjećanje još jedan Viscontijev film, prizora koji statičnim, složenim i razrađenim prostornim kompozicijama više ljudskih figura u barem dva plana, redovito impliciraju

istodobne i naizgled paradoksalne osjećaje zaustavljenog vremena i protoka vremena, odnosno po Henryju Baconu⁴ osjećaj nestajanja onog načina života kojeg pokušavaju predstaviti (usp. 1998: 90), najposlije stoga jer uvijek traju kao produljeni kadrovi. Ti osjećaji, nekovrsna čežnja za prvim, za zaustavljanjem vremena ako već ne za povratkom u prošlost, a svijest o drugome, o neminovnosti protoka vremena konstitutivni su elementi nostalgije općenito, kao i specifične nostalgije Luchina Viscontija, i samog pripadnika klase koja je u XX. stoljeću gotovo odumrla. Još specifičnije, ti su osjećaji konstitutivni i za nostalgiju kao dominantni ugođaj filma *Gepard*, a naposljetku i za nostalgiju kao temeljnu predispoziciju princa Fabrizija Saline, protagonista i fokalizatora filma. Spomenuti Viscontijevi filmski portreti obitelji Salina, dosežu formalni vrhunac u dvjema slikama: onoj, u dugom statičnom kadru, u polutotalu, obitelji dok na terasi palače pod žarkim suncem promatra Salinina nećaka i simboličkog nasljednika Tancredija kako odlazi pridružiti se Garibaldijevim dobrovoljcima, te onoj u također dugom kadru, ali ovog puta ostvarenom laganom vožnjom kamere članova obitelji dok prisustvuju misi u Donnafugati, u kojoj prozračno svjetlo što se probija zatvorenim, masovnim i mračnim

prostorom crkve da bi obasjalo ljudske figure oslikava te iste aristokrate kao prekrivene prašinom, što je nagnalo Bacona da ih prispodobi interijeru crkve (usp. 1998: 90). Naravno, krajnje očita činjenica da nostalgija bolje korespondira ili da se barem lakše izražava u djelima povijesne tematike, odnosno djelima evokacije prošlih vremena u *Gepardu* biva samo potvrđena. Viscontijevo majstorstvo evokacije, ali i ikonografske rekonstrukcije prošlosti osnažuje nostalgijski duh filma, tako i u često spominjanoj i razmatranoj sekvenci bala koja obuhvaća otprilike četvrtinu trajanja cijelog filma. On-kraj likovne, scenografske i kostimografske, raskoši, a i on-kraj elaborirane dinamične mizanscene u kojoj se i kamera i likovi elegantno kreću kroz desetak soba palače, sekvenca bala zauzima posebno mjesto, naglašeno već njezinim trajanjem, i u ovdje razmatranom, nostalgijском smislu, jer do vrhunca dovodi protagonistove osjećaje i sjećanja. U uspjehom pokušaju da filmski uobličiti dugi prinčev unutarnji monolog iz Lampedusina romana, njegove refleksije o promjeni i vraćanju istoga, životu i smrti, dok prisustvuje balu i promatra njegove sudionike, Visconti je kumulirao Lancasterova gledanja ostalih likova, gledanja koja protagonista kontinuirano podsjećaju na prošlost i činjenicu vlastite starosti, gledanja na kojima je redatelj uostalom zasnovao većinu filma uopće. Pritom je odolijevao napasti isključivo subjektivnih kadrova povezavši ih s onim objektivnima, usredotočenima na prikaz samog princa kako luta sobama palače, u razrađenoj izmjeni gledanja s *princom* i gledanja njega kao sre-

dišnje figure u kadru. Ta lutanja metaforički gradiraju i prinčevu povlačenje iz svijeta, jer ne smijemo zaboraviti da Salina kontinuirano ostaje protagonist nad radnjom, takav koji više promatra događaje nego što u njima sudjeluje, i to uvelike vlastitim izborom, a i stoga što su, kako je primijetio Bacon, njegovo dostojanstvo i ugled neupitni (usp. 1998: 88), a takvu prinčevu poziciju Lancasterova fizička impozantnost i dubina pogleda samo potvrđuju. I kada napokon završi sam u jednom salonu, princ biva suočen s Greutzeovom slikom naslovljenom *Smrt pravednika*, predčenom u kadru melankolične sfumato crnine koja, dakako prevladava i na njoj samoj. A kada se, nakon što njegovo samovanje biva prekinuto, princ upusti da u jednom trenutku bude i sudionik, a ne samo promatrač bala, da zapleše s mladom i privlačnom Angelicom, taj prizor biva kontrapunktiran njegovim promatranjem samoga sebe u zrcalu, kao ultimativnom iskazu dvostrukosti na kojoj nostalgija počiva. U svojoj nostalgijčnoj okrenutosti prošlosti, okrenutosti koja vizualnu punoću dobiva uz spomenute scene i u suncem obasjanim pastoralnim kadrovima lova, Salina je i melankolik i to ne samo kao arhetipska melankolična figura samotnog starca u kuli. Melankolija je stanje, da ponovno parafraziramo Svetlanu Boym, usko povezano sa specifičnom refleksivnom nostalgijom, beskrajnim razmišljanjem o ambivalenciji ljudske čežnje i osjećaja pripadnosti (usp. 2005: 32), a čini se da Salina i ne radi ništa negoli razmišlja. Nema stoga u *Gepardu* traga reakcionarnoj restaurativnoj nostalgiji koja pokušava



Drage zvijezde Velikog medvjeda

ostvariti transhistorijsku rekonstrukciju izgubljenog zavičaja ili vremena. Dvaput ponovljena krilatica o tome kako se sve mora promijeniti a da bi sve ostalo isto, koju prvo izgovara Tancredi, beskrupulozno uvjeren u nju, a potom, gorkom autoironijom sam Salina, kao dio dugog dijaloga kojeg zaključuje rezigniranom napomenom da će do promjena jednom ipak doći, ali na gore, dakle iskazom ultimativnog konzervativnog stava, u kontekstu filma ironični je upad u nostalgiju kojeg ta ista refleksivna nostalgija dopušta. *Gepard* će ipak završiti ne ironično nego upravo melankolično, prinčevim postupnim nestankom u ranojutarnjoj tami gradskih uličica, tami iz koje se pojavljuje riječ kraj. Ta će tama potom postati vizualnom dominantom Viscontijevog sljedećeg, crno-bijelog filma *Drage zvijezde Velikog medvjeda*.

Za razliku od *Geparda* gdje je prinčeva melankolija prirodan nastavak refleksivne nostalgije, u *Dragim zvijezdama Velikog medvjeda* — filmu koji se događa u sadašnjosti pa već time gubi jednu važnu komponentu nostalgije, pojavnu rekonstrukciju prošlog doba — melankolija nastaje u rascjepu nostalgije, odnosno čežnje za obnavljanjem prošlosti i sadašnjosti u junakinjina brata, lika koji se prikladno u filmu prvi put pojavljuje u sjeni (što ju bacaju vrata vrta) i, s druge strane, u rascjepu junakinjinog odbijanja sjećanja i sve veće zaokupljenosti njima, iz čega onda proizlazi njezin postupni i rastući pad u sjenu sve do obrata na kraju, vizualiziranog i njezinim oblačenjem u bijelo. Sjena je u tom filmu, u kojem ju uostalom baca gotovo svaki predmet, paradigmatički i vizualno itekako zavodljivi iskaz melankolije, napose kao sastavni dio izrazitih crno-bijelih kontrasta. Težina sjećanja, individualnog ali i kulturnog, kao i nesposobnost suočavanja s prošlošću neprestano se vizualizira, kao u junakinjinu ulasku u mrak majčina salona, a najposlije u njezinu podzemnu susretu s bratom, koji završava postupnim nestajanjem njegova lica kao odraza u vodi. Putovanje od Lausanne do Volterre, gradića koji se ne slučajno nalazi na mjestu etrurskog grada, čime se dodatno naglašava teret prošlosti, jest, kako je to primijetio Nowell-Smith putovanje natrag u vremenu (usp. 2002: 107). Giannijevo samoubojstvo krajnja je posljedica neuspjeha nostalgije, ali i krajnja posljedica melankolije, oba stanja koje se u filmu izrijezom verbaliziraju u Giannijevoj recitaciji (a Gianni je u svojoj želji da prošlost i protok vremena pretvori u privatnu mitologiju paradigmatički nostalgičar), opet indikativno u polusjeni, prvih stihova spomenute Leopardijeve pjesme, stihova koji upravo evociraju slikom zvijezda prošlo vrijeme koje se ponavljanjem te slike ponovno javlja. Činjenica da se epitet zvijezda iz Leopardijeve pjesme koja je dala na-



Gepard

slov filmu da prevesti i drugačije samo osnažuje nostalgijijski karakter filma i onkraj samih užefilmskih činjenica. Zvijezde Velikog medvjeda naime u svom talijanskom originalu *vaghe* mogu biti ne samo drage i zavodljive, već i nejasne ili mutne pa i neuhvatljive, a upravo bi se alternativni epiteti, u trajnoj napasti učitanja, mogli još lakše prisposodobiti nostalgiji jer ona, kao uostalom svako sjećanje na prošlost, nikad nije posve čista, niti se može jasno definirati. Upravo o tome svjedoči i sam film u kojem kako primjećuje García Düttman u svojoj studiji o Viscontiju,⁵ ostaje nejasno što se u prošlosti dogodilo (usp. 2006: 142). U tom su smislu *Drage zvijezde Velikog medvjeda* uvelike pandan, ili zrcalna slika *Geparda*, a u istom takvom smislu, ta su dva filma ključna u Viscontijevu opusu kao koncentracije, ali i vizualni vrhunici osjećaja i ugođaja nostalgije i melankolije, stanja koja su Viscontija trajno zaokupljala u većoj ili manjoj mjeri, o čemu svjedoče i neka druga redateljeva ostvarenja poput *Bijelih noći* (*Le notti bianche*, 1957), transpozicije jednog od najromantičarskijih djela Dostojevskoga, u kojem se kao njihov vizualni ekvivalent nadaju sivi tonovi magle u pretežito tamnim noćima mediteranske zime (u kontrastu spram sjevernjačkom melankolijom prožetog naslova, a i samog izvornika), ili pak *Smrti u Veneciji* (*Morte a Venezia*, 1971) i *Zatvorenog obiteljskog kruga* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974), filmova koji, kako je primijetio Nowell-Smith, snažno evociraju nostalgiju za obitelji kao institucijom (usp. 2002: 214), nostalgiju koja je i u njima opet vizualizirana slikama skupnih figura, kao jednoj od, izgleda, Viscontijevih rekurentnih kompozicijskih inklinacija, koja je pak svoj estetički vrhunac najvjerojatnije dosegla u filmu o jednoj mački.

Bilješke

- 1 Beograd 2005 (izvornik *The Future of Nostalgia*, 2001).
- 2 *Luchino Visconti* (prvo izdanje London 1967; treće izdanje London 2002)
- 3 U studiji *Luchino Visconti* (Madrid 1997).

- 4 U studiji *Visconti: explorations in beauty and decadence* (Cambridge 1998).
- 5 *Visconti: Uvidi u krvi i mesu* (Zagreb 2006).

Krešimir Košutić

Indija, to je zemlja daleka

Uz Ciklus indijskog filma II, Filmski programi, 9-14. listopada 2006.

Što znamo o Indiji?

Indija je po mnogo čem zemlja velikih brojaka: uz Kinu je jedina na kugli zemaljskoj premašila milijardu stanovnika, dok je svojom golemom površinom sedma po redu, prostorno zauzimajući gotovo čitav indijski potkontinent. Graniči s Pakistanom, Nepalom, Butanom, Bangladešom, Mijanmarom i Kinom, a na jugu je oplakuje Indijski ocean, sa Sri Lankom u blizinu i nešto daljim Maldivima. Najveća su gradska područja Mumbai na jugozapadu i Calcutta na rijeci Ganges. U Indiji se govori oko stotinjak jezika u 28 saveznih država i šest upravnih područja, s izdvojenim New Delhijem kao glavnim gradom koji ima poseban status. Ona je i zemlja veličajne tradicije sakupljene u Vedama, predaji koja potječe još iz staroga vijeka, sadržavajući i uzdržavajući u sebi višetisućljetno kulturno naslijeđe. No što u stvari prosječan zapadnjak zna o Indiji? Onaj bi nadobudni vjerojatno rekao da je to zemlja zaostala, s hordama prosjaka i siromaha, u kojoj je šezdeset posto ljudi nepismeno, dvije trećine živi u skromnim uvjetima na selu, a da čak i u najvećim gradovima sasvim slobodno i neometano tumaraju krave jer se kao svete životinje ne smiju tjerati. Onaj bi sklon ezoteriji tvrdio da je upravo indijska tradicionalna duhovnost nadmoćna suvremenoj europskoj kulturi, duhovno iscijedenoj materijalizmom i potrošaštvom. Ekonomisti bi ukazivali na njezin golem gospodarski i ljudski potencijal, kao i na neke prepoznatljive visokoznanstvene osobitosti poput brojnih matematičara i informatičara, koji su već i značajan izvozni proizvod. Ekolozi bi pak opominjali da je uz Kinu i Brazil, zbog pretpostavljiva gospodarskoga i industrijskoga razvoja, najveća nadolazeća ekocidna bomba. Feministice bi zasigurno upozoravale na patrijarhalne vrijednosti, koje su još moćne, zbog čega je život žena na nezadovoljavajućoj razini. Borci bi se za ljudska prava brinuli koliko je još duboko ukorijenjen kastinski sustav, iako je službeno ukinut, te koliko se poštuju prava muslimanske manjine. I tako bi sasvim sigurno svaka zapadnjačka društvena grupa (ekonomska, politička, građanska ili neka ina) nešto rekla o Indiji. No, ponavljam, što mi ustvari znamo o Indiji? Što bi, na primjer, prosječan zapadnjak rekao da ga upitate za mnijenje o indijskom filmu? Pa vjerojatno — ništa! Jer iako je Indija već jako dugo zemlja s godišnje daleko najviše proizvedenih dugometražnih igranih filmova (u posljednje se vrijeme taj broj ponekad penje i na više od tisuću naslova!), prosječan bi zbroj u filmografiji zapadnjačkoga pojedinca teško došao i do broja jedan.

Pučki i umjetnički film

Taj se zbroj vjerojatno ne bi nešto posebno povisio ni da izbor anketiranih suzimo samo na one koji filmska zbivanja u svijetu intenzivno prate, jer je nama zapadnjacima indijski film uglavnom istoznačnica za krajnje egzotičnu filmsku pojavu poznatu po nazivu Bollywood. Ime je to koje primamo poput lika neke endemske životinjske vrste, za koju smo donedavno samo čuli ili je imali priliku vidjeti tek na fotografijama, sve dok i u naše globalno selo nije došao globalistički cirkus i pokazao nam *Devdas* — prvi bolivudski film koji smo i u »zbilji« mogli vidjeti!

Ni najmanje se nemam namjeru izvlačiti iz svoje zapadnjačke kože, jer i da hoću ne bih uspio, ta kako? Što se indijskoga filma tiče, ni sam ne stajah puno bolje od onoga spominjana prosječnoga zapadnjaka, makar do ovoga ciklusa. Upravo zato indijski film nije lako misliti. Kao početni je misaoni potporanj svakako korisno sve ono čime nas znalci mogu poučiti. Kao prvo, naziv je Bollywood vezan samo uz ostvarenja koja su snimljena u filmskim studijima grada Bombaya (sada Mumbaija), no osim u tome gradu, filmska je industrija itekako razgranata i u drugim indijskim državama i njihovim gradovima. Filmsku osebnost koju mi zapadnjaci podrazumijevamo pod tim nazivom, sami Indijci označavaju pojmom *masala*, što je ustvari ime vrlo popularne mješavine začina koja se stavlja u najrazličitija jela i napitke. Poveznica je jasna: radi se o već iskušanom obrascu koji rabi



Satyajit Ray

poznate i naširoko omiljene te religijski i povijesno duboko ukorijenjene sastojke tradicionalnoga kazališta. U pučki se film oni pretaču kao neizostavan udio mnoštva pjevnih i plesnih sekvenca, nevezanih uz samu radnju. U isto nasljedstvo spada i naglašena mimika lica te izražena gestikulacija. Dakle, sve ono što se u suvremenu zapadnjačkome poimanju glume prezire. Pa sad vi prekoračite taj kulturni jaz: na prvi bismo pogled analogiju mogli pronaći u onome što mi zapadnjaci nazivamo *trashom*, jer je i tu preglumljivanje, odnosno, hiperbolizirana gluma, hotimična, te nas nagoni da u njoj uživamo, a ne da je pogrdjemo. No sve je ostalo zato posve različito. *Trash* filmovi su ponajprije parodija komercijalne filmske proizvodnje, dok su indijski *začinjeni* filmovi upravo suprotno — tržišno visoko isplativa roba. Nadalje, *trash* filmovi su po postanku jeftini i jednostavni, popularni indijski su to ponajmanje. Sve nam to kazuje da je usporednica s *trash* filmovima promašena. Gledateljski se prijam Indijaca spram svojih pučkih filmova očito zasniva na nekim drugim temeljima. Upućeni smatraju da je uvijek prisutna ljubav u njih uglavljena na isti način kao što je to i u indijskoj klasičnoj književnosti i kazalištu — kao sveta mitološka kategorija koja podrazumijeva žrtvovanje, ali i kao snaga koja uspijeva nadvladati sve prepreke. U skladu s time postoji i nekoliko važnih pravila, poput onih da nema seksa ni prije ni izvan braka, da se samo jednom istinski ljubi, te da je grješna žena obavezno kažnjena.

Iako populistički film zaprema veliku većinu indijske filmske proizvodnje, postoji i nešto što se naziva *usporedni, umjetnički, autorski film*. Za razliku od pučkoga filma, koji svoje korijene ima u indijskoj tradiciji a upućen je i građaninu i seljaku, ovaj se vid filmske proizvodnje već u svojim počecima otklanjao od populizma i eskapizma (kako temama tako i načinom njihova prikazivanja). U njem nema plesnih i pjevnih sekvenca, osim kao dijela radnje, a neglamurozan je neorealistički filmski stil bio idealan za oslikavanje brojnih društvenih problema.

Velikan

Ciklus je otvoren filmom *Posjetitelj* (*Agantuk*) snimljenim 1992. godine. Njegov je scenarist i redatelj, Satyajit Ray, jedan od najcjenjenijih i najnagrađivanih indijskih filmaša: u Veneciji je 1957. godine dobio Zlatnoga lava za film *Nepokoreni*, te još jednoga 1982. za životno djelo; u Berlinu je pak 1973. godine zaslužio Zlatnoga medvjeda za *Udaljenu grmljavinu*, da bi 1992, na samome koncu svoga stvaralačkoga i životnoga puta, bio ovjenčan i *Oscarom* za životno djelo. Prava je filmska legenda indijskoga autorskoga filma. Rođen je 1921. godine u Calcutti, gdje i umrije 1992. Već je 1950-ih stekao velik ugled, režiravši prema romanima bengalskoga pisca Bibhutibhusana Bandopadhyaya tzv. Trilogiju o Apuu (*Pjesma puta, Nepokoreni, Apuov svijet*). Poznavatelji mu opusa kao velik doprinos navode da se, inzistiravši na snimanju izvan studija, kao i na suzdržanim glumačkim izvedbama svojih glumaca, odmaknuo od stila koji promiče populistička i komercijalna glavnina indijske kinematografije.

Posjetitelj je njegovo zadnje filmsko ostvarenje. Radnja se filma načinje pismom koje dobiva Anila. Pošiljatelj je njezin

ujak Manomohan kojega nije vidjela još od svoga djetinjstva. On je u pismu moli da ga na nekoliko dana ugosti, premda je svjestan toga da desetljećima nisu bili u doticaju. Njezin je muž izrazito sumnjičav spram ujakovih namjera i motiva, te se boji da on možda ne bi izrazio želju da kod njih i ostane. Dodatan problem predstavlja i to što Anila ne može biti sigurna u njegov identitet, budući da ga godinama nije vidjela. Njezin muž Sudhindri sve više negoduje i zbog toga što su već nekako i zaboravili na nj, mislili čak da je mrtav, a sada će nasljedstvo, koje bi u tome slučaju naslijedili, možda pokupiti neki stranac.

Rayev je uradak svojim stilom naoko jednostavan. Donekle podsjeća na razgovorne filmove Erica Rohmera, doduše, bez slikovne namještenosti potonjega, no s razgovorima kao osnovnom, stilskom i sadržajnom potkom filma. Ujak je u tih tridesetak godina izbjivanja putovao svijetom uzduž i poprijeko, pun je najrazličitija znanja i dogodovština, te je posve ugodan sugovornik. No njegova živopisna pripovijedanja Sudhindra ne zanimaju, njega brine samo to je li taj nepoznati čovjek doista pravi Anilin ujak. Dodatan će se zaplet splesti onoga trenutka kada i ujak postaje svjestan njegove sumnjičavosti, te je njemu u prkos čak i potiče. Jedini koji potpuno rastršeno uživa u ujakovu društvu je njihov jedanaestogodišnji sin Satyaji.

Ray nam tim blago komičnim i satiričnim prikazom daje sliku samožive indijske srednje klase, pri čemu je govor osnovno sredstvo kojim se sve supostavlja. Njime se uspostavlja odnos između staroga ujaka i neoprštena Satyajija, ali njime i sumnjičavi Sudhindri neprestance propituje »došljaka« ne bi li utvrdio laže li ovaj ili ipak govori istinu. Ujakove su erudijske pripovijesti sa raznih strana svijeta i iz raznih kultura također i svojevrsan kontrapunkt »odnarođenoj« indijskoj obitelji: one su nekovrsno zrcalo u kojem se ogleda njezino udaljavanje od vlastitih identitetnih i kulturalnih ishodišta. Propitujući ujakov identitet, Anila i Sudhindra nehotice razotkrivaju gubitak vlastitoga.

Indijski Ivica Kičmanović

Gospodin Massey (*Massey Sahib*) igrani je pravijenac redatelja i scenarista Pradipa Krishena (New Delhi, 1949) snimljen 1986, nakon čega Krishen reda još nekoliko filmova, uglavnom za televiziju. Glavni je lik filma Francis Massey, činovnički posve nevažan u golemu britanskome birokratskome sustavu. No on se samim time što radi za Engleze, baštinike uljudbe koju smatra uljuđenijom i naprednijom od svoje indijske, čuti izrazito ponosno. Odijeva se u europski krojena odijela i uživa kada ga drugi Indijci oslovljavaju: *Gospodine Massey!* Naravno, on ipak ostaje samo Indijac obučen u englesko odijelo, a budući da mu razlike tih dvaju svjetova bijahu nepremostive, kraj je za nj, dakako, mogao biti samo tragičan. Njegova se sudba dokončava optužbom za ubojstvo i osudom na smrt jer je u nastupu bijesa ubio jednoga seljaka.

Taj je njegov čin bio obremenjen uzrocima kojih ni sam nije bio svjestan, jer je to bjesnilo ustvari bilo posljedica podsvjesnoga gnjeva spram idololatriziranih Engleza, kojemu se nesretni seljak igrom slučaja našao na putu. Masseyjev grijeh i

grješka bijaše to što je neovlašteno naplaćivao putarinu za novosagrađenu cestu koja nikada ne bi ni bila izgrađena da on nije uspio nagovoriti seljake na rad. I to nakon što su svi engleski pokušaji nagovaranja propali — iako ne bijaše baš jako pametan, ipak intuitivno vrlo dobro poznašao indijski mentalitet. Samo je ubojstvo, pak, bila klasična projekcija, premještanje srdžbe s pravoga izvora frustracije na zamjenski: umjesto da svoju srditost usmjeri na »nezahvalne« i ravnodušne Engleze, on je usmjerava prema svomu, no dostupnomu. Sva tragedija toga sraza kultura vidljiva je u tome što Massey nikako ne shvaćao što to Englezima učini krivo, i zašto sada, nakon sve hvale od svoga engleskoga gospodara, dobi otkaz? Današnjemu motritelju, u svijetu gdje svaka poslovna šuša legalno ubire enormnu proviziju, za taj je sitniš, što ga Massey sebi i svojoj obitelji priskrbivao, lako naći i kulturalna i povijesna olakšanja. Uostalom, Englezima grijeh onoga što Massey radijaše bijaše u legalnosti, a ne u moralnosti. Za eurocentričnu je civilizaciju činiti štogod protupravno automatski kažnjivo. Nemoralnost, kojom ga je kudio njegov engleski gospodar, više bijaše onako usput, da bi ga još više ponizio. Legalnost i engleski pravni sustav Masseyja na koncu dodoše glave. Spasiti se mogao, samo da je shvaćao zapadnjački pravni ustroj. No nije. I zato zaglavi. Međutim, osnovni problem nije bilo to što ga on razborom nije razabrao, već to što ga on dubinski nikako nije mogao pojmiti. On ga jednostavno nije osjećao.

Promatrajući suvremeni svijet, jedno je od pitanja koje se neizostavno javlja sljedeće: kamo nestade sjaj premnogih, nekada blještavih civilizacija? Od Iraka i Afganistana pa do Južne Amerike. Je li za njihov pad kriv europski imperijalizam i namećanje kulturalnih obrazaca koji su im bili strani, ili bi se ta društva tako i tako i sama urušila, jednostavno zato jer je prošlo njihovo vrijeme? Koji god bio odgovor na to pitanje, potiče nelagodu.

Od muslimanske manjine do Mahatme

Shayam Benegal je uz Satyajita Raya najpoznatiji indijski redatelj od onih čiji se filmovi prikazuju u ciklusu. Iz filmološke se literature razabire kako mu je opus ponajviše osvojen oko raznih političkih i društvenih problema. U *Zrnu* (1974), svojem prvom dugometražnom igranom filmu, kritizira veleposjedništvo, u *Kraju noći* (1975) opisuje pobunu seljaka najamnika, a u *Kovitlacu* (1976) pokušaj osnivanja seljačke zadruge. Probleme žena tematizira, na primjer, u *Ulozima* (1977) i *Talismanu* (1978).

Benegal jedini bijaše zastupljen dvama filmovima: biografskom dramom *Stvaranje Mahatme* (*The Making of Mahatma*, 1996) i politički intoniranom obiteljskom dramom *Mammo* (1994). Potonje nam djelo iznaša djelić posljedica dugogodišnjih političkih i vojnih sukoba Indije i Pakistana, koji od 1947. godine i stjecanja nezavisnosti obiju država, kulminirao čak trima ratovima (ne računajući stalno nestabilno kašmirsko područje). Mammo je nadimak Mehmood Begum koja je udajom završila u muževu gradu Lahoreu. Grad nakon razdiobe indijskoga potkontinenta pripada Pakistanu, te Mammo automatski postaje Pakistanka, dok joj je ostatak obitelji (dvije sestre) ostao u Indiji. Nakon muževe smrti, njegova je obitelj ne prihvaća pa se ona vraća u Indi-

ju. No kao Pakistanka teško može dobiti pravo na stalan boravak. Zbog toga na nelegalan način pokušava isposlovati legalan ostanak, ali postaje žrtvom prevare te biva prognana natrag u Pakistan.

Ova nam je politička sastavnica filma pripovijedana sasvim nenametljivo. U prvi je pak plan isturena obiteljska problematika koja se mogla dogoditi bilo komu bilo gdje drugdje u svijetu i koja nema nikakve veze s politikom: obitelj koju Mehmood pohodi u Indiji čine njezina sestra i maleni Riyaz, sestrin unuk. Dječčić odrasta s bakom jer mu je majka još kao malomu nastradala u prometnoj nesreći, dok se otac ponovno oženio i ne želi održavati vezu s njime. Kako bi ga sačuvala od razočaranja, baka ga drži u uvjerenju da mu je oboje roditelja poginulo. Došavši u sestrinu kuću, Mehmood je zajedno s njome jedini rod koji se o njem brine. Usprkos tomu intimističkomu sloju, čitav je film zapravo prožet oporom društvenom kritikom. Jer obitelj je to obilježena na brojne načine: kao muslimani ne samo da su vjerska manjina nego i izazivaju prijezir službene politike zbog dugogodišnjega sukoba omeđena vjerskom pripadnošću; kao skup, koji čine dvije postarije žene i neodrasao momčić, lišena je »stožera« *patera familiasa* u još uvijek patrijarhalnome društvu.

U *Stvaranju Mahatme* je odnos između političke i obiteljske sastavnice preokrenut, te je tako u prvome planu, što nam i sam naslov kaže, ona politička. Posljednjih se godina moglo vidjeti doista podosta filmova koji su nadahnuti životom poznatih pojedinaca, pobrojati ih je sada nepotrebno. Spominjem to zato da u nekakav filmski i stilski kontekst mogu smjestiti Benegalov film. Oba njegova prikazana djela, posebice ovo o dijelu Gandhijeva života, spadaju u ona zapadnjacima ponešto čudna. Nipošto se ne može reći da je on, na primjer, Gandhija idealizirao; junakov odnos spram žene i svojih sinova vrlo je složen, njegovo političko djelovanje prikazano kao takovo da se teško može razaznati kako vo je u stvari — u svakome slučaju nimalo nije jednoznačno. Pa ipak, gluma, stil, sve je to lagano hiperbolizirano. Čitavo ozračje filma zapadnjaku je nekako naivno. Da ne bi bilo zabune, to naivno ne mora pri doživljavanju značiti i nešto loše. Niti je to naivno očito nešto što je slučajno. Jednostavno je drugačije. Pri svem ovom, svjestan sam i da postoji mogućnost stanovite zablude, pa da za stranska djela poštoto tražimo nekakova opravdanja, zbog bojazni da ne ispadnemo isključivi i u strahu od već zloglasne zapadnocentrične oholosti. No budući da su ti mehanizmi vrlo složeni, to nije lako raspraviti.

Tradicija i prava žena

Mirch Masala Ketana Mehte (1986) događa se u zabačenu selu za vrijeme britanske vladavine. Poreznik Subedar u pratnji vojnika dolazi po porezninu, ali mu usput za oko zapne i seljanka Sonbai. Čovjek je on naviknut da dobije ono što želi, te ženino odbijanje ne prihvaća već vrši pritisak na seljane i seoske starješine da nagovore Sonbai da mu se poda. Seljaci ga isprva pokušavaju odgovoriti od toga, napominjući mu da ona ima muža iako on trenutno nije u selu, no budući da je poreznik nepopustljiv, oni ne vide drugoga izlaza

nego da Sonbai na to ipak pristane. Ona pak nepokolebljivo odbija sve njihove privole te bježi u tvornicu začina.

Na prvi je pogled ovo film koji govori o položaju žene u tradicionalnome patrijarhalnome društvu, no u svojoj je biti to film o položaju pojedinca kojega je zajednica spremna žrtvovati zbog straha od sile, kojoj se nije u stanju suprotstaviti. U tome konkretnome slučaju doista žena bijaše ta koja nije smjela reći ne. No isto tako upravo žene bijahu te koje, iako je isprva podržase, kada vidješe da je vrag odnio šalu i te kako zdušno prionuše njezinu privoljavanju. Jedinoga svoga zaštitnika Sonbai imaše u liku staroga čuvara tvornice. Samo je on za nju mario te je to što se događalo doživljavao kao potpuno obezvrjeđivanje istinske tradicije. Štiteći Sonbai i njezinu ugroženu ženskost, on je jedini štitio i načela ljudskosti preko kojih su drugi olako prešli. Na samome se kraju filma on Subedaru, njegovim vojnicima, ali i svojim susedima suprotstavlja, iako je znao da će ga to koštati života. Kraj je filma naglašeno simboličan: stari se čuvar prije sraza odijeva u tradicionalnu opravu čime jasno poručuje koji stav ima spram svih onih koji su pristali na poreznikovu ucjenu; na znakovnoj je razini taj njegov postupak jasno iskazao protivljenje bilo kakvoj mogućnosti da se tradicija zlorabi za čisti oportunizam, da se u njoj nađe okrilje za preziranje moralnosti. S druge strane, čuvarova starost, ali i beskompromisna odlučnost da zaštiti vrijednosti koje je smatrao neupitnim, idahu na sramotu onima koji se Subedaru i njegovim vojnicima nisu ni pokušali suprotstaviti.

Odnos između tradicije i kršenja raznoraznih, napose ženskih prava, u suvremenim je društvenim raspravama često

opisivan kao da je ta jadna tradicija sve ono zlo što je isključilo iz Pandorine kutije. Iako se ne doživljam kao njezin odvjetnik, ponekad možda nije na odmet zadržati i nešto skepse, te se zapitati: nije li uvijek lakše gnjev prebaciti na nešto što nije pravi uzrok naše ljutnje, te samime time ni rješenje za probleme s kojima se možda ne znamo ili ne usudimo suočiti, ako smo ih uopće i svjesni? Uostalom, ta se uboga tradicija najviše i najžešće napada upravo tamo gdje »preživljava« uglavnom u muzejima, folklornim društvima i na televiziji.

Ovaj je ciklus indijskoga filma, u prvome redu, bio recepcijski intrigantan. Čak i u ovakovim, manje-više konvencionalnim filmskim ostvarenjima ima zapadnomu gledatelju nešto strano, nešto što se vjerojatno suodnosi s datostima i osobitostima indijske kulture u cjelini, što se nama nenaviklima na to čini kao svojevrсна grubost, naivnost, primitivnost u onome doslovnome značenju te riječi, kao da se radi o još nedorasloj kinematografiji, zapeloj u djetinjoj fazi razvitka. No sa svim takovim predodžbenim sudovima trebalo bi da budemo nadasve oprezni jer je prijam, pa i onaj filmski, vražja stvar! Uvijek je ograničen koječime: društvenom okolinom, osobnim iskustvom i obrazovanjem, očekivanjima i sugestijama sa strane, duševnim značajem, a pri bivanju u kinodvorani čak i tako neuhvatljivom stvari kao što su protječući trenuci gledanja, relativno kratkim odsječkom vremena u kojem *buka u kanalu* može biti zaglušujuća. No, kako ciklus odmicaše, moram priznati da se moj pogled na nj razvijao u pravcu sve saživljenija doživljavanja.

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

Ken Loach ili film za drukčiji svijet

Vjerojatno nijedan filmski autor u povijesti kinematografije nije bio toliko omiljen kod raznoraznih filmskih žirija kao što je to Ken Loach. Njegovi su filmovi proglašavani najboljima, kada to možda i nisu bili. Zbog čega? Je li on doista jedan od najvećih, najboljih? Ili se tu radi o nečemu sasvim drugom?

Svijet u kojem živimo — recimo to ovdje pojednostavljeno tako — »globalizirana je nepravda«. No ta se nepravda ipak može tematizirati, barem na razini kulture. Umjetnički, odnosno filmski angažman Kena Loacha upravo je stoga bio dopustiv. Kao kulturna reakcija na političku nepravdu; jer u postmodernom kaosu depolitiziranog, neoliberalnog konzumentskog raja, mjesto je politike ispražnjeno.

No, je li kod Kena Loacha baš tomu tako? Posjeduju li njegovi filmovi ipak i nešto više od umjetničkog, odnosno kulturološkog tematiziranja »svjetske nepravde«? Imaju li politički žalac, barem na bazičnoj razini poruke? Naravno!

Ovogodišnji canneski pobjednik, *Vjetar koji njiše ječam* (*The Wind that Shakes the Barley*, 2006) povijesna je politička drama, kao još jedan pokušaj dostizanja »filmske pravednosti«. Iako sigurno ne među najboljima u njegovu opusu, ovaj je film dokaz da vitalni sedamdesetogodišnjak ne odustaje od svoje vokacije — borbe za sve »ponižene i uvrijeđene«.

La lotta continua!

Ken Loach filmski je autor s izuzetnim darom i nadahnućem. Naime, njegov je umjetnički habitus vezan uz stalnu borbu upravo za slabe, ponižene, uvrijeđene... »ljudske, suviše ljudske«. Već sama ta činjenica dovoljna je da ga se tretira s dužnim poštovanjem. Jer, u svijetu u kojem su beskrupuloznost, samoživost i »estetička samodostatnost« postali gotovo legitimnim načelom življenja kao takvog, upravo je traganje za »davno izgubljenom solidarnošću« postalo gotovo jednim relevantnim i »ljudskim« načinom življenja.

Svijet bez ikakvog utopijskog ideala; svijet kao tek fizički fenomen; svijet kao predmet samosvrhovitog obrta Kapitala — to je naša stvarnost, ali, je li i naša zbiljnost? Naime, je li stvaran/realan svijet oko nas doista i zbiljski? Barem na onoj razini na kojoj bi se zborilo o »čovječnosti čovjeka« kao takvog... Kao stvorenja uspravnog hoda, kao stvorenja zajednice umom obdarenih bića, a ne tek kao privjeska globalnom molohu multinacionalnog kapitalizma.

Naravno, parafrizirajući Hegelov iskaz iz *Filozofije prava* — o stvarnome, zbiljskome i onome umnom — želio sam progovoriti o nekom »drukčijem svijetu«. Upravo o takvome drukčijem svijetu želi govoriti i Ken Loach. Cijeli je njegov filmski opus — čije smo selektirane odsječke mogli vidjeti u kratkom ciklusu u okviru Filmskih programa tijekom veljače i ožujka 2005. — svjedok jednog nepravdnog, »stvarnog« svijeta, ali i utopijski zagovaratelj *zbiljskijeg* svijeta, koji bi bio po mjeri čovjeka. Iako ovi iskazi mogu zvučati patetično, u patetici nesklonu globalnom ozračju, upravo je strastvenost onaj moment kod Loacha koji budi nadu. *Nadu*, koja je istodobno krilatica istoimena Malrauxova romana, ali i jedini smisleni preostatak sveopće raščovječenosti na ruševinama milenijskog prijeloma.

Svatko tko danas ne želi ostati ravnodušnim prema nepravdama svijeta koji nas okružuje u barem četiri posljednja desetljeća, u Kenu Loachu imat će poštenog i dosljednog, filmskog i umjetničkog sugovornika.

Autentični autorski angažman

Ken Loach započeo je svoju umjetničku karijeru i »filmsko poslanstvo« na britanskoj televiziji. Na BBC-u je bio redatelj nekoliko provokativnih naslova u okviru serijala *Wednesday Play*. Po tomu je, recimo, blizak i mnogim drugim britanskim filmskim doajenima: Mikeu Leighu, Stephenu Frearsu, Davidu Lelandu... Jedan od tih naslova postao je i ostao zaštitnim znakom angažiranog filma. *Cathy, vrati se kući* (*Cathy Come Home*) napravljen kao film za televiziju 1966, upravo je antologijski uradak autentičnog autorskog angažmana zbiljske snage. Naime, nakon njegova prikazivanja, više ništa nije ostalo istim u britanskom socijalnom sustavu! Ovaj se, iz oronulog i raspadajućeg, polako počeo transformirati u moderni sistem mnogo učinkovitije brige za najugroženije pripadnike društva.

Loach u svom filmu iznosi pripovijest o nemogućnosti dostojne egzistencije u životu mladog bračnog para radničkog podrijetla. Cathy (Carol White), atraktivna je djevojka koja naizgled lagodno uživa u svojoj mladosti. Susrevši veselog i optimističnog vozača Rega (Ray Brooks), njih se dvoje odlučuje upustiti u brak. Žele stan, djecu i »normalni obiteljski život«. No, stvari se počinju odvijati za njih vrlo nepovoljno. Najprije odluče iznajmiti komforan stan, za koji se ispostavlja da si ga ne mogu priuštiti. Reg stradava na poslu, zbog čega i gubi namještenje.

Zatim bivaju istjerani iz podstanarstva... Niti Regova majka se ne želi ponuditi kao njihov privremeni udomitelj... Dolaže i djeca: prvo, drugo, treće... Obitelj seli u automobilsku prikolicu... Požar im odnosi i to stanište... Cathy odlazi u dva socijalna prihvatilišta za majke, no tamo može ostati tek privremeno. Otac više ne može izdržavati nju i djecu... Reg i Cathy se, zbog svih ovih kalvarija, polako otuđuju. Konačno, socijalna služba otima djecu iz Cathynih ruku, dok njezin krupni plan i suze slomljene žene zatvaraju ovaj snažan filmski iskaz, za razliku od krupnog plana nasmiješene Cathy s njegovog početka.

Film je rađen pseudodokumentarnom metodom, na tragu francuskog pokreta *cinéma vérité*, ali i britanskog *Free Cinema*. Ova fingirana dokumentarnost, međutim, vrlo je uvjerljiva i svojim frenetičnim fabularnim razvijanjem stvara dojam istinitosti i neizbježne fatalnosti. Cijela je priča garnirana autentičnim vizualnim i auditivnim svjedočenjem stvarnih sudbina beskućnika u *off-u*. Tu je i narator koji nesmiljeno iznosi statističke podatke o broju nezbrinutih, beskućnika, kao i ljudi s društvenog dna. Sve je ovo garnirano nenaometljivim opisom odnosa prema strancima, te gotovo vizualno opipljivim polaganim rasapom siromašnih britanskih obitelji, prouzrokovanim birokracijom sustava stanovanja. Autorski komentar samog redatelja svemu ovome nije bio potreban. Slika i zvuk sve su izrekli. Ako čovjek »nije imao sreće«, mogao je biti jednostavno zgažen i odbačen od strane nehumanog socijalnog sustava.

Nakon ovog filma razvila se u Britaniji sveopća javna rasprava koja je ipak doprinijela ispravljanju katastrofalnih posljedica takvog sistema. Loachov film priskrbio si je zamalo legendarni status. Britanski filmski institut proglasio ga je 2000. godine drugim najboljim televizijskim programom svih vremena na otoku. Sličnoj tematici, no drukčijim stilističkim načinom, Loach će se vratiti 1994. u filmu *Bubamaro*.

Pravo na otpor

Svoj prvi veliki kinouspjeh Loach (tada još potpisan kao Kenneth) postigao je odmjereno realističnom obiteljskom dramom o odrastanju, prema romanu Barry Hinesa. Njegov je film *Kes* (1969) imao već sve karakteristike suverenog ovladavanja prezentiranom gradom i režijskim prosedeom igranog filma. Stoga, ovaj njegov tek drugi kinematografski film ima sve odlike vrhunskog ostvarenja. Film priča o neprilagođenom dječaku Billyju Casperu (David Bradley). Živeći s majkom i starijim bratom u predgrađu rudarskog gradića Barnsley, on osjeća svu težinu provincijalnog života, kao i disfunkcionalnost obitelji i odrastanja bez oca. Njegov je dan pretrpan obvezama koje ga ne čine zadovoljnim, ispunjenim. Ujutro raznosi novine, dok dan dijeli sa svojim školskim kolegama koji ga ne prihvaćaju, dok ni u obiteljskom okruženju ne nalazi razumijevanje, posebice ne od starijeg brata Juda, zaposlenog u lokalnom rudniku. Sve što mu pričinja radost jest odlazak na livade i u šumu te potraga za gnijezdi-



Kes



Zemlja i sloboda

ma, kako bi si priskrbio mladu pticu za uzgoj i trening. Jednoga dana to mu i uspijeva. Pronalazi mladunče sokola i s njime započinje odnos prijateljstva, ali i roditeljstva, njemu samome zakinut odlaskom oca. Prema imenu danom ptici i sam film nosi naslov. *Kes* postaje jedinim azilom kojemu se Billy posvećuje punim svojim bićem. S njime odrasta i sazrijeva. Kada, na samome koncu, osvetoljubivi Jud bezdušno ubije pticu, znamo da je Billy okončao djetinjstvo i da je okrutno bačen u svijet odraslih.

Loach je film izgradio na premisama svoje prepoznatljive poetike. Iako, čini se, nikada kasnije ni u jedno svoje ostvarenje nije unio toliko emocije. Jer, Loacha su počesto njegovi interpreti držali hladnim, cerebralnim autorom, kojemu njegovi filmovi služe tek za iskazivanje jasno profiliranih socijalnih i političkih teza. Jednako tako, u *Kesu* je Loach na mnogim mjestima i duhovit. To je također karakterna osobina koja se baš i nije pripisivala ovome autoru.

U svim sumornim situacijama okružja koje dominira Billyjevim življenjem u Barnsleyju, Loach je pronašao i stanovite olakšavajuće, rasterećujuće motive. Naravno, oni su sadržani na gledateljskoj, recepcijskoj razini. Primjerice, to su sekvence školske nogometne utakmice, kroz koju se na blago ironičan način razotkriva sva apsurdnost nastave u provincijskoj školi. Sa stanovitim suosjećanjem dana je i sekvenca u lokalnom plesnjaku, jedinom mjestu zabave u lokalnom okružju. (Ova kao da je preslikana iz nekih pjesama grupe JAM, posebice one pod naslovom »Saturday Kids«.) Ipak, ono što ostaje dominantnim dojmom i u ovome Loachovu filmu jest surovost britanskog socijalnog sustava. Klasno društvo ono je koje fatalistički određuje usud stanovništva.

To je, možda, ponajbolje vidljivo u Billyjevom razgovoru o zaposlenju nakon škole. Dezorijentiran, no ipak svjestan da ne želi raditi u rudniku, biva automatski od poslovnog usmjertelja predodređen za fizičke poslove. Billy nema statusa, titule ni novca. Stoga se ozbiljno ni ne spominje neka mogućnost drukčijeg usuda, izlaska iz služenja vladajućoj eliti i klasama.

Loach zorno prikazuje i fizičko nasilje kojemu je Billy izložen. Tuku ga kako učitelji i vršnjaci u školi, tako i njegov brat Jud, koji na koncu ubija Kesa. Tek u svom nastavniku iz engleskog (Colin Welland) Billy pronalazi prijatelja. Kao dojmljiv motiv, asocijativno znakovito stoji i čitanje tekstova iz *Biblije*, naspram posvemašnjeg terora što ga pojedini nastavnici provode nad djecom.

Film je vizualno uobličio Loachov kasniji redoviti suradnik, snimatelj Chris Menges. Njegova fotografija sugestivno kontrastira yorkshireske pejzaže sa sumornim ulicama predgrađa Barnsleyja.

Ken Loach je u filmu *Kes* izuzetno uspjelo iznio priču o odrastanju, okrutnom socijalnom sustavu, ali i o humanosti, o pravu na drugačijost, konačno, o *otporu*. Naime, simbolički postav filma upravo je utemeljen na otporu. Maleni i neprilagođeni Billy pruža stalan otpor svojim snažnijim vršnjacima, bratu i učiteljima, baš kao što i maleni sokol Kes pruža otpor vjetru koji ga nastoji odnijeti suprotnim pravcem od njegove namjere. Bez dociranja i pretjerane sentimentalnosti, ovom zapravo intimističkom pričom o odrastanju Loach je iskazao sve postulate svojeg umjetničkog i društvenog angažmana, što će ih kasnije — s više ili manje uspjeha — dosljedno slijediti.

Dokumentaristička borba protiv moloha

U spomenutom su ciklusu bila prikazana i tri dokumentarna filma. Temeljni filmski rod upravo je primjeren za Loachove umjetničke i društvene intencije. Stoga su i prikazana ostvarenja upotpunila sliku o njegovu filmskom, ali i osobnom habitusu. Film *Na čijoj si strani?* (*Which Side Are You On?*, 1984) logični je nastavak ostvarenja *Pitanje vodstva* (*A Question of Leadership*, 1981). *Pitanje vodstva* televizijski je ekspozice o okončanom najduljem štrajku u Britaniji nakon Drugoga svjetskog rata. Štrajkali su radnici u čeličanicama, i to punih osamnaest mjeseci, od listopada 1978. do travnja 1980. Loach je, uz suradnju Barryja Hinesa, u ovaj televizijski uradak uključio svoj film u kojemu predstavnici sudionika štrajka, njihovi kolege radnici iz drugih industrijskih područja, kao i predstavnici sindikata — raspravljaju o razlozima i uzrocima, te o dometima i postignućima dugotrajne obustave rata. Filmu je pridodan i televizijski razgovor o istoj temi, koji će se intenzivirati u obliku javne rasprave u britanskom društvu i u sljedeće dvije godine. Dakle, Loach je javnosti podastro konkretan problem što će svoju umjetničku elaboraciju dobiti u *Na čijoj si strani?*

Međutim, u *Pitanju vodstva* Loach zapravo tek dokumentira. Nema izravnih komentara autorske prirode. Prisutne su tek izjave sudionika i zainteresiranih u cijeloj stvari. Osim samih radnika čeličane, važni su i presudni bili i komentari rudarskih radnika, radnika s britanskih dokova, kao i onih iz britanske automobilske industrije, »British Leyland«. Konačan je zaključak da je u cijeloj pripovijesti presudan čimbenik bilo temeljno nejedinstvo svih britanskih radnika protiv torijevskog državnog aparata. Naime, radnici željezara nisu se udružili s rudarima, dokerima, a ni s radničkom klasom u ogromnoj britanskoj automobilskoj industriji. Nisu stvorili zajedničku frontu protiv Margaret Thatcher. Stoga je konačna bilanca cijeloga štrajka bilo tek neznatno povećanje plaća i otpuštanje gotovo tri stotine tisuća radnika. Loach u svome pristupu posebice ističe one iskaze koji su upozorili na nedovoljnu klasnu svijest u borbi protiv kapitalističkog moloha. Radnici nisu uspjeli, ali je, ipak, bio osviješten temelj za neke buduće borbe.

Na čijoj si strani? mnogo je zrelije autorsko ostvarenje od svog prethodnika. (Sam naslov podsjeća na jednu od pjesama s antologijskog prvijenca Tom Robinson Banda: »Better Decide Which Side You're On«.) Loach je sada mnogo strastveniji, a i sama je tematika imala mnogo produbljenije posljedice po britansko društvo od štrajka u čeličanicama.

Naime, *Na čijoj si strani?* govori o velikom štrajku rudara u engleskim, škotskim i velškim rudnicima 1984. Film — kroz songove i pjesme, te iskaze sudionika u štrajku i velikim protestnim marševima diljem Velike Britanije — poetizira ljudsku nesreću rudara i njihovih porodica. Njihova je sudbina na taj način izvedena poput grčke tragedije, s korskim komentarima, ali u dubokim ljudskim suosjećanjem autora za njihov usud.

Loach pomno slaže svoje dokumentarne materijale u svrhu izazivanja gledatelja da se *opredijeli*, da ne ostane neutralan u toj ozbiljnoj stvari. Supostavljeni su materijali okupljanja rudara u klubovima, pjesme, kao i bilješke brutalnosti bri-

tanske policije prema radnicima. Gledatelj filma ne može i ne smije, a da ne suosjeća s radničkom klasom. Jednako tako, u gledatelju se, prema namjeri angažiranog filmskog autora, treba pojaviti otpor prema štrajkolomcu McGregoru i njegovoj poslodavki Margaret Thatcher, odnosno vladajućoj kasti beskrupuloznih kapitalista. U tu je svrhu nasilje zorno prikazano, uz usporene snimke policijskog premlaćivanja radnika. Ova usmjerena empatija radikalizirat će se kao autorska metoda i u sljedećim ostvarenjima Kena Loacha. Svoj će, pak, vrhunac doživjeti u višestruko nagrađenom igranom filmu *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995), o Španjolskoj revoluciji izdanoj od strane staljinističke Internacionalne.

Pathos i skepticizam

Prema scenariju Jima Allena, Loach je 1990. snimio film s dugo namjeravanom temom o irskoj borbi za neovisnost. *Skrivena namjera* (*Hidden Agenda*) ostvarenje je koje odiše autentičnim *pathosom*, ali i svojevrsnim skepticizmom glede rješenja pitanja što ih ova tema otvara. Naime, sila britanskog imperijalizma u ovome filmu izgleda nemilosrdno neugrozivom. Loach je svoj film postavio u Belfast kao grad-simbol irskog otpora prema tom imperijalizmu, a kao svoje protagoniste uključio je američke borce za ljudska prava, ali i inspektora-istražitelja katoličkog podrijetla, no protestantskog, torijevskog poslodavca.

»Da bi sistem opstao, ponekad se vlast mora i zloupotrijebiti!« Ova rečenica glavnog negativca filma, inspektora britanskih sigurnosnih snaga Brodiea (Jim Norton) ocrtava cijeli kontekst Loachove irske priče. Dvoje bliskih američkih pripadnika Foruma za ljudska prava na neki način dopijevaju do tonske vrpce koja bilježi desničarsku zavjeru. Cijenjeni američki aktivist Paul Sullivan (Brad Dourif) i istražiteljica Ingrid Jessner (Frances McDormand) — par su koji se sprema iznijeti izvješće o stanju ljudskih prava u Sjevernoj Irskoj. No, uz svu uobičajenu ikonografiju koja prati takva izvješća — opise zlostavljanja optuženika i osumnjičenika za pripadanje ilegalnoj Irskoj Republikanskoj Armiji — Sullivan preko bivšeg britanskog armijskog časnika Harrisa (Maurice Roëves) dopijeva i do nečeg mnogo ozbiljnijeg, vrpce s razgovorom fašistoidnih britanskih političkih zavjerenika. Sullivan ubijaju pripadnici britanske tajne protuterorističke skupine. Kao istražitelj u ovoj političkoj vrlo ozbiljnoj stvari — u mržnjom i netrpeljivošću latentnog stalnog građanskog rata obilježeni Ulster — dolazi najcjenjeniji policijski inspektor Peter Kerrigan (Brian Cox). On se pridružuje američkoj istražiteljici, te njih dvoje upadaju u vrtlog političkih intriga koje sežu do samoga vrha britanskog konzervativnog establišmenta. Na koncu, doušnik Harris biva ubijen, Kerrigan se povlači, iako se činilo da će pokušati razotkriti okrutnu igru i zavjeru službenika vlasti. Tek američka novinarka ostaje s tajnom vrpcom i gorkim okusom u ustima.

Loach priču gradi u maniri najbolje tradicije političkog trile-ra, te s punom sviješću o najboljim filmovima struje političkog filma 1960-ih i 1970-ih. Metodološki, možda je ipak najbliži autorskom postupku Coste-Gavrasa i njegovih najpoznatijih ostvarenja, *Nestali* i *Z. Vizualno*, film je »tvrdo-kuhan«. Loach, za sebe uobičajeno, ne koristi ni jedan sen-

zacionalniji oblik filmskog zapisa. Devastirani krajolici, pužovi, sive zgrade, mračne ulice — prirodni su i realistički okoliš ove opore priče. Iako za tzv. »prosječnog« gledatelja ostaje u mnogim segmentima naporan, *Skrivena namjera* spada u skupinu Loachovih komercijalnih filmova. No, taj podatak kod njega znači tek korištenje više razine produkcijske usluge. Film je na canneskom festivalu dobio specijalnu nagradu žirija.

Od simboličkog znaka do realnog označitelja

Osvrt na opus Kena Loacha upotpuniti ću s dva njegova ostvarenja koja su svojedobno prikazana na HTV-u, odnosno u hrvatskim kinima. *Bubamaro, bubamaro* (*Ladybird*, 1994) ima sjajnu Crissy Rock u naslovnoj ulozi. Njezinu Maggie Conlan život doista nije mazio. Nakon teškog djetinjstva i seksualnog zlostavljanja od strane oca, mladost je provela po socijalnim ustanovama. Rodila je četvero djece od četiri oca. Četiri djeteta različite boje kože, no sličnog usuda. Jorge Arellano politički je bjegunac iz Paragvaja. Tamo je postao nepoželjan jer je štitio one slabije, nemoćne i... drukčije. Tako je postao politički sumnjiv vladajućoj vojnoj hunti. U londonskom karaoke pubu, Jorge (Vladimir Vega) zapazi vedru i prostodušnu Maggie. Zaljubljuje se u nju, premda se na prvi pogled čini da on samo traži mogućnost i razlog ostanka u Britaniji. Kroz niz retrospekcija u prvome dijelu filma, Maggie Jorgeu pripovijeda svoju gorku i oporu životnu priču. Drugi dio prikazuje kako njih dvoje zajednički, snagom ljubavi, prevladavaju izopćenja nepravdnog socijalnog sustava.

Loach, naravno, ne može odoljeti momentu političke kritike. Kroz lik Jorgea, apatrida, zapravo proletera bez domovine, provlači se i Loachu toliko bliska tematika političkog otpadništva i nepravde države. Specifična nepravda kojoj su izloženi Maggie i Jorge u ovome filmu ima ne samo vrijednost simboličkog znaka, već se može upotrijebiti kao realni označitelj radikalno nepravdno strukturiranog britanskog društva, pa i kapitalizma kao takvog. Loach, doista, probleme partikularnih identiteta uzdiže na razinu univerzalnosti.

Već spomenuti film *Zemlja i sloboda* autorov je redateljski *tour de force*. Loach i njegov scenarist Jim Allen uvode nas u priču iz Španjolskog građanskog rata, među republikanske borbe međunarodnih brigada, i predstavljaju nam historijat razočaranja jedne skupine revolucionara koja na vrhuncu svojih uspjeha biva izdanom. Priča je to koja svojim revolucionarnim *pathosom* i emocionalnim nabojem u sebi neizostavno implicira i patetiku. I upravo na ovom najosjetljivijem mjestu tvorci filma pokazuju svoje umijeće, osjećaj i autorski dodir. Podastri su nam film funkcionira na razini *métiera*, ali i na razini nešto zahtjevnijeg kinematografskog uratka, koji svoj život osmišljava u kontaktu s publikom.

Nezaposleni mladić iz Liverpoola, David Carr (Ian Hart), gorljivi pristaša britanske Komunističke partije, odlazi u Španjolsku, gdje se pridružuje međunarodnoj jedinici POUM-a, tj. miliciji španjolske radničke partije, koja se sukobljava s fašistima na području Aragona. S njima doživljava prva borbena iskustva, stječe neponovljiva prijateljstva i zaljubljuje se u hrabru, lukavu i osobitu ljepotu svoje druga-

rice Blance (Rosana Pactor). Isprva još ne krijući svoju pripadnost i odanost Partiji, tijekom vremena spoznaje svu manipulativnu pozadinu u koju zapada republikanska borba protiv fašista. Nakon kratkog boravka u Barceloni, gdje vladaju sukobi između anarhista i komunista, odnosno tzv. »socijalističkih fašista« (partije pod Staljinovim utjecajem) i svih snaga koje nisu izmanipulirane pukom pohlepom borbe za vlast, David se razočara u Partiju, kida knjižicu i vraća se svojoj jedinici POUM-a u Aragon. Baš kada postižu najveće vojničke uspjehe, shvaćaju da su iznevjereni te da se moraju rasformirati.

Ta je završna scena razoružavanja svojevrсни dramski klimaks cijeloga filma, u kojemu na vidjelo dolazi sva tragičnost i iz nje proizišla patetičnost situacije. No, da odmah napomenem, autori su, u bliskoj suradnji s glumcima, ovu sekvencu iznijeli s upravo onoliko patetike koliko je bilo neophodno, koliko je to sam dramski postav tražio. Teatralnost je prisutna do one granice koliko je mogla biti filmski uvjerljivom. Trenutak izdaje tempiran je u onom trenutku kada je gledatelj mogao steći najveći stupanj identifikacije s protagonistima. Scenografski je film riješen na onoj razini koja mu daje autentičnost epohe, čemu se adekvatno i funkcionalno podredila fotografija Barryja Ackroyda. Ukupnom doživljaju filma pridonosi i sjajna glazba Georgea Fentona, s ikonografski uvijek fascinantnim španjolskim revolucionarnim pjesmama.

Vjesnik davno izgubljene politike

Konačno, ovaj ću prikaz Loachova djela zaključiti dokumentarnim filmom u koji najbolje oslikava niz autorovih angažiranih i agitatorskih akcija — ostvarenjem iz 1997. pod naslovom *Treperavi plamen* (*The Flickering Flame*). Tema je ovoga puta bila štrajk liverpoolskih lučkih radnika. U vrijeme samog završavanja filma još se nije znalo kako će ova priповijest završiti. Naravno, kasnije smo bili svjedoci proročanskog Loachova naslućivanja bujanja i metastaza kapitalističkog rasta, uz istodobnu potpunu nebrigu za sudbine radnika i njihovih obitelji.

U rujnu 1995, radi ostvarivanja enormnog profita, liverpolska kompanija Mersey Docks and Harbour, nakon namjerno isprovociranog incidenta, otpustila je najprije pet radnika, da bi kasnije iz poduzeća otjerala još 500 dokera koji su se s njima solidarizirali. To je bio uzrok štrajka koji je potrajao više od godinu dana. Loach svoju priču gradi u naglašenoj opoziciji prema globalnoj »kapitalističkoj ekspanziji radi ekspanzije«, s strastvenom simpatijom prema otpuštenim radnicima. Film je kolaž starijeg dokumentarnog materijala, razgovora s radnicima, ali i neuspjelih pokušaja da se razgovara i s poslodavcima.

Nesmiljene kritika političkog naslijeđa Margaret Thatcher i opet je u središtu filma. No, ovoga puta, Loach apostrofira i korumpirane radničke sindikate. Suptilnim kombiniranjem iskaza poniženih radnika i njihovih obitelji s lažnim obećanjima sindikalnih predstavnika, stvorio je dramsku napetost. No, sama dramska tenzija zasigurno nije bila primarnom Loachovom svrhom. Tragika neizvjesnih sudbina buduće egzistencije radnika na prvome je mjestu.

»Internacionalizam i solidarnost« su pak oni kohezivni, idejni elementi filma. Profetski fatalno, autor je nagovijestio i laburističku izdaju u liku nadolazećeg Tonyja Blaira. (Njegov »Treći put« fatalno je sunovratio britansku ljevicu u bezdan globalizacije!) Na neki je način ovim ostvarenjem Loach sublimirao svoj dotadašnji opus o historijatu engleskog radništva i njegovih borbi. Stoga je ovaj film možda i (po)najbolji primjer njegove umjetnosti.

Iako će jedna moja kolegica kazati da su ustrajnog Kena Loacha »u magičnom festivalskom trokutu Cannes-Berlin-Ve-

necija... 'mazili' kao rijetku vrstu, pa su gotovo svi njegovi filmovi posljednjih petnaestak godina okićeni nekom od uglednih nagrada«¹ — ja bih rekao nešto drugo. Loach nika-ko nije dio globalno prevladavajuće »kulture«, već je vjesnik davno izgubljene »politike«. Upravo negdje između ovih dvaju polova smještena je i njegova navlastita, prema poniženim i uvrijeđenim ljudima usmjerena umjetnost. Umjetnost je to koja nadilazi estetičke kategorije i približava se stvarnome življenju.

Bilješka

1 Iz teksta Diane Nenadić *Ken Loach — sentimentalno rafinirani ljevičar*, katalog Filmskih programa, proljeće 2005.

Dejan D. Marković

Glasovi s margine: uspon i pad američkog nezavisnog filma*

Jedan prijatelj — scenarista — opisuje studijsko razvijanje scenarija kao proces u kome se scenario koji je napisao jedan određeni pojedinac transformiše u scenario koji je mogao da napiše bilo ko. Jedan od razloga zbog koga volimo nezavisne filmove je, verovatno, upravo taj što se vidi da su oni obično pošteđeni ovog procesa. Ili, možda, poslovični preduzimački duh — neophodna komponenta karaktera nezavisnog filmskog stvaraoca — poseduje neku vrstu estetičke energije koja dovodi do svežih, iznenađujućih, vrednih i zabavnih filmova. Ili se tu jednostavno radi o verovatnoći da će se s obzirom na dovoljan broj američkih filmskih stvaraoca koji pokušavaju da se probiju, dovoljan broj kompjutera i kamera, i ne baš uvek dovoljno filmske trake, pre ili kasnije, pojaviti filmovi kojima će uskoro moći da se ispuni knjiga pod nazivom *100 najvećih američkih nezavisnih filmova*, ukoliko ona već ne postoji.

Američki nezavisni narativni film 60-ih

»Oficijelni svetski film ostao je bez daha. On je moralno korumpiran, estetički zastareo, tematski površan, i ima dosadan duh.« (Lionel Rogosin et al., Grupni manifest američkog filma, New York, 1960)



Adolfas Mekas na snimanju filma *Aleluja za planine*

Nimalo ne iznenađuje to što je film 1960-ih direktno odražavao ogroman i nagli društveni i kulturni preokret do koga je došlo tokom te decenije. Ista politika koja je s jedne strane odbacivala postojeći društveni *status quo* (rasna segregacija, seksualna represija), istovremeno je zahtevala od filmova da usvoje nove izražajne forme, paralelne onim koje su već postojale u slikarstvu (apstraktni ekspresionizam, *pop-art*) i književnosti (*beat* pisci). Evropski filmovi, sa svojim iskrenim portetisanjem seksualnosti, poprimili su u Americi novu aktuelnost. Ovo se posebno odnosi na italijanski neo-realizam, kao i na tadašnje najavangardnije filmske reditelje kao što su Godard, Bergman i Fellini, koji su izvršili veliki uticaj na novu generaciju američkih filmskih stvaraoca.¹ Interesovanje za sve oblike »odmetničkog« filma — od socijalnog realiste (*Nothing But a Man* Michaela Roemera, 1964), preko ranog dekonstrukcionista (*David Holzman's Diary* Jima McBridea, 1967) do seksploatacije koja je rušila tabue (*Blood Feast* Herschela Gordona Lewisa, 1963) — ekspozicionijalno je raslo, tako da na ove filmove sada možemo gledati kao na važne komponente američkog nezavisnog narativnog filma — pokret koji ne samo što je razneo u paramparčad postojeće narativne forme, već je takođe predočio aspekte komercijalnog nezavisnog filma danas.

Dok su svi ovi filmovi izrasli iz razočaranih ili obespravljenih američkih potkultura (crnci, *beat* pisci, pobornici politike protesta, hipiji) i svi redom prenosili subverzivnu poruku izraženu tematskim ili stilističkim putem, oni su istovremeno pokrivali ogroman raspon tadašnjih estetičkih i socijalnih preokupacija. Iako su tu bili zastupljeni i veliki i mali filmski studiji (*Wild Angels*, 1966, AIP; *Head*, 1968, Columbia) — tipičan nezavisni *auteur* tog vremena radio je u crno-beloj tehnici, koristeći metode *cinéma vérité* (odnosno »direktnog filma«), često neprofesionalne glumce na autentičnim lokacijama, te različite filmske strategije — neke nove, neke već postojeće — koje su odgovarale dislokacijama i diskontinuitetima do čijih je erupcija dolazilo u američkoj kulturi u celini. Postoji li bolji način da se napadne monolit društvene i seksualne represije od napada na »svetost« linearne naracije?

Nadrealistička filmska komedija Adolfa Mekasa *Hallelujah the Hills*, (*Aleluja za planine*, 1963), na primer, apsorbira istoriju filma u modernističkom okviru, zaobilazeći naraciju putem oživljavanja vizuelne i zvučne strategije stare

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



Reservoir Dogs

koliko i sam film: snimci uz pomoć zenične dijafragme unutar sočiva, ubrzano kretanje, snimanje na autentičnim lokacijama, glumci-početnici i korišćenje muzike na način koji podseća na nemi film — ne samo kao komentar same radnje, već i u sinhronizaciji s vizuelnim materijalom u cilju stvaranja atmosfere čitavog filma.

Ovo pozivanje na nemi film nije predstavljalo ni dosetku niti čistu umišljenost. Neki drugi filmovi iz ovog perioda — *Wedding Party* (1966) i *Greetings* (1968) Briana De Palme i *Crazy Quilt* (1965) Johna Kortyja — kombinuju na izuzetno uspešan i duhovit način modernističke, radikalne vizuelne prizore (bizarni uglovi, diskontinuirana montaža, dvostruke ekspozicije i tzv. *flash forwards* — skokovi unapred u vremenu, do scene do koje će u naraciji tek doći, obično radi postizanja dramatskog ili ironičnog efekta), s metodima nemog filma. Ovi filmovi podsećaju nas na rani film po svojoj otvorenosti, istovremeno ukazujući na fantastične mogućnosti filma kada se radi o estetičkim zadovoljstvima / promenama u društvu. Ovo korišćenje metoda nemog filma, crno-bele fotografije i muzike to potvrđuje. Daleko od toga da budu reakcionarni, ovi filmovi nemerljivo dobijaju od takvih

referenci — oni odišu čistom radošću pravljenja filmova, nesumnjivo bitnom komponentom nemog filma, kao i očiglednom razdraganošću kršenja pravila, očiglednom u mnogim od ovih filmova.

Hallelujah the Hills, poput dela drugih američkih nezavisnih filmskih stvaralaca, ima u podtekstu nedovoljnost materijalnih sredstava, namerno ukazivanje na finansijsku bitku u pozadini samog filma koja je evidentna u onome što vidimo. Mekas nam dopušta da vidimo grube ivice, prosecajući artificialnost da bi rekao, *Da, ovo jeste film!* — koristeći svoja budžetska ograničenja u ime realizma, a ne veštačkog prikrivanja tih ograničenja, poput onog u komercijalnom filmu. Pored očevidnih klasnih rezonanci, ovaj pristup takođe je uvećao saosećajnost svoje publike s filmskim likovima, erodirajući distancu između gledaoca i onog što on/ona gleda — važan motiv u svim granama umetnosti 1960-ih i decenija koja su usledile.

Pulp film

Francuski novi talas ranih 1960-ih stimulisala je stvaralačka tenzija koja je postojala između filma prošlosti i svežih ino-



Pulp Fiction

vacija samih novotalasnih reditelja. Iako je novi talas imao za cilj stvaranje jedne nove vrste filma, sami njegovi stvaraoci u pravilu nisu kretali od nule: za većinu njih pre bi se moglo reći da su prerađivali već etablirane elemente u jednu novu vrstu filmske strukture.

Fanatično divljenje koje su Godard, Truffaut *et al.* gajili prema američkom žanrovskom filmu i delu *auteurs* kao što su Welles, Hawks i Fuller, često se prenosilo i u njihovo sopstveno delo. Godard je posvetio *Do poslednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960) kompaniji Monogram Pictures, tj. propagatorima američkog *pulp* filma 1940-ih. Truffautov *Pucajte na pijanista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), predstavlja »pastiš pun poštovanja prema holivudskim B-filmovima od kojih sam toliko mnogo naučio.« Kao jedan od glavnih pobornika autorske teorije (kao i jedan od njenih najboljih primera), Truffaut je smatrao da je rezultat tenzije nastale između tradicionalnih oblika filmskog dela i lične borbe filmskog stvaraoca s njima važna osnova filmske umetnosti

Trideset godina kasnije, jedan mladi Kalifornijanac razmišljao je na isti način. Za razliku od elokventnog Truffauta, Quentin Tarantino imao je aspiracije da »uništi trag od mrvice hleba« koji su američki žanrovski filmovi ostavili gledaocima da ga slede. Tokom čitavog *Reservoir Dogs* (1992), a posebno *Pulp Fiction* (1994), Tarantino je eksperimentisao sa žanrovskim konvencijama, baš kao što su to radili Godard i Truffaut u svojim najranijim filmovima. Neočekivani obrti

u radnji, neobičan dijalog, insajderske filmske šale i velik broj nekonvencionalnih likova postali su Tarantinovi zaštitni znakovi, na koje on, međutim, ne poseduje autorska prava.

Bilo kako bilo, Tarantinova snažna reakcija u punom je zamahu još od vremena kada je zamrla njegova ljubavna idila sa *Pulp Fiction*. Ikonoklastični članak objavljen u časopisu *Film Threat* 1993. godine razotkrio je sličnosti između *Reservoir Dogs* i honkongškog super-violentnog filma *Grad u vatri* (*Lung fu fong wan*, 1987) Ringa Lama. Neki drugi tekstovi registruju Tarantinov navodni plagijarizam, kao i njegovu nespornost da podeli svoje zasluge. Nimalo ne umanjujući briljantnost njegovih filmova, pomenuta snažna Tarantinova reakcija uspela je da ostavi poprilično udubljenje u njegovom oklopu. Međutim, ono na čemu mu treba odati priznanje, jeste činjenica da Tarantino rado priznaje svoje uzore. On je naučio da pravi filmove gledajući ih i savršeno dobro zna koliko veliki broj filmova je pokrao svoje prethodnike. Njegov nelinearni pristup naraciji, prethodno je već korišćen u nekoliko *noir* filmova 1940-ih i 1950-ih, od kojih je najpoznatiji uticajni kriminalistički film *Uzaludna pljačka* (*The Killing*, 1956) Stanleyja Kubricka. Tarantinovo korišćenje džuboks hitova u cilju naglašavanja radnje na platnu dvadeset godina ranije ostvario je Scorsese u *Tko to kuca na moja vrata?* (*Who's That Knocking At My Door?*, 1967) i *Ulice zla* (*Mean Streets*, 1973). I, najvažnije od svega, Tarantinovo razdragano i ponekad šokantno manipulisa-

nje konvencijama žanrovskog filma prethodno je u potpunosti istraženo u novotalasnim filmovima poput Truffautovog *Pucajte na pijanista* i Godarovog *Bande à part* (1964), čiji je naslov Tarantino iskoristio za ime svoje produkcijske kuće. U svojim naporima da »uništi trag od mrvica hleba«, Tarantino je zapravo sledio svoj sopstveni. Jedna od tih staza odvela ga je pravo u Pariz.

Između 1959. i 1965, Godard i Truffaut, vrh francuskog novog talasa, zajedno su predvodili svoj filmski čopor u pričanju starih priča na novi način. Godardova rana, samopreispitivačka, antikonzervativna žanrovska dela poput *Do poslednjeg daha*, *Bande à part*, *Alphaville* i *Ludi Pierrot* (Pierrot le fou, 1965) doveli su do njegovog kasnijeg, ideološkog perioda, tokom koga su njegovi filmovi jednostavno primoravali svoje gledaoce da preispitaju ne samo prihvaćene konvencije žanrovskih filmova, već i celokupan proces filmskog stvaralaštva. Pragmatičniji Truffaut, krenuo je lakšim, ali ništa manje izazovnijim putem. Od *Pucajte na pijanistu* do *Sirene s Mississippija* (1969), samo Truffautovo delo egzistiralo je nasuprot matrici žanrovskih filmova i neobičnih pravila kojih su se oni držali. Trideset godina kasnije, Tarantinoovo delo kao da implicira da se on kreće istim putem koji se kretao i Truffaut. *Reservoir Dogs* nesumnjivo je eksperimentisao s tim pravilima, dok je *Pulp Fiction* predstavljao sveobuhvatni Tarantinov pokušaj da razbije i onda iznova sastavi ta pravila i na humoristički i na zajedljiv način. I Truffaut i Tarantino grade žanrovske filmove po sopstvenim pravilima, i obojica pokazuju doslednu žudnju da se u tom pogledu drže sopstvenog oružja.

Crni nezavisni film i uticaj italijanskog neorealizma

Još se pamti nagla pojava i nestanak grupe filmova koji su stekli ogromnu popularnost početkom 1970-ih. U tim filmovima igrali su uglavnom crni glumci, u crnim akcionim naracijama koje su obično vešto prikrivale podtekstualne teme crnog nacionalizma i bunta Crne moći (*Black Power*). Ustvari, većinu ovih filmova producirali su holivudski studiji pod kontrolom belaca, s ciljem da kapitalizuju na popularnosti filmova kao što su *Sweet Sweetback Baadasssss Song* (1971) Melvina Van Peeblesa i *Shaft* (1971) Gordona Parks, kao i na prihodu od karata prodatih crnoj publici. S obzirom na ovakve industrijske strategije, ova grupa filmova postala je poznata pod nazivom *blaxploitation*, zahvaljujući kako ekonomskim strategijama filmske industrije, tako i eksploataciji želje crne publike da na velikom ekranu vidi crna lica i teme u neinferiornom položaju.

Kritika *blaxploitation* filmova, kako iz crnih tako i iz belih izvora, dobijala je na intenzitetu u prvoj polovini 1970-ih i doprinela konačnom nestanku ovakvih filmova. Međutim, neke od najvatrenijih kritika toga šta *blaxploitation* zapravo otelovljuje nisu našle mesto ni u mainstream štampi ni u crnim publikacijama, a o njima se ništa nije moglo čuti ni sa crne propovedaonice. One, zapravo, nisu direktno ni usmerene na samu *blaxploitation*. One su došle od grupe crnih filmskih stvaralaca koji su se muvali po Kalifornijskom univerzitetu u Los Angelesu i oko njega 1970-ih i ranih 1980-ih. Ovi filmski stvaraoci postali su poznati pod imenom Lo-

sandžeska škola crnih nezavisnih filmskih stvaralaca, ili jednostavno, *L. A. škola*.

Najistaknutiji od ovih filmskih stvaralaca bili su Charles Burnett, Billy Woodberry, Haile Gerima i Julie Dash. Oslanjajući se na sopstveno iskustvo u crnoj zajednici i različitim političkim i društvenim diskursima toga vremena, uključujući i crni nacionalizam, pokret za građanska prava, ženski pokret, antiratnu retoriku i marksističko učenje, ovi filmski stvaraoci tragali su za estetikom i načinom prezentacije i naracije koji govori o stvarnostima crne egzistencije i stanju crne porodice pod hegemonističkom vlašću belog rasizma i subordinacije. Oni su se takođe oslanjali na dugu i značajnu istoriju crnog nezavisnog filmskog stvaralaštva u Americi, uključujući tu i Lincoln Motion Picture Company 1910-ih, Oscara Micheauxa 1920-ih i 1930-ih, Spencera Williamsa 1940-ih, pa čak i na bele nezavisne filmske stvaraoce 1960-ih, poput Michaela Roemera i Johna Cassavetes, koji su obojica snimali filmove o međurasnim odnosima u svetlu pokreta za građanska prava iz deciderano hegemonističke bele pozicije. Njihovi filmovi predstavljali su protest protiv forme i sadržaja tradicije kojoj su ih učili. Njihova glavna ambicija bila je da prepišu standardni filmski jezik rezova, *fade-ina* i *fade-outa*, kompozicije kadra i kretanja kamere, da bi predstavili svoje lično nestandardno viđenje crnog naroda u Americi i njegove kulture.

Tužna stvarnost stvaralačkog opusa ovih filmskih stvaralaca je ta da on nikada nije doživeo širu distribuciju, da je retko predstavljan u mainstream štampi i da ga je sada skoro nemoguće naći u specijalizovanim video prodavnicama/klubovima. Iako postoji prilično obimno telo akademskih rasprava o ovim filmovima i povremeno dolazi do neke njihove retrospektive, poput prezentacije dela Charlesa Burnetta u njujorškom Lincoln Centeru, ovi filmovi najvećim delom su nepoznati *mainstream* Americi.

Jedna od veza koja se često uspostavlja, ali joj se retko poklanja veća pažnja, jeste uticaj i sličnosti između italijanskog neorealizma posleratne ere i crnog nezavisnog filma *L. A. škole*. Monona Wali nazvala je film *Killer of Sheep* Charlesa Burnetta (1977) »remek-delom američkog neorealizma«. Italijanski neorealizam uglavnom je evoluirao iz devastiranih uslova života nakon Drugog svetskog rata. Realizam je bio osnovna preokupacija svih neorealističkih filmova u njihovoj borbi da prikažu stvarni svet onakav kakav je on bio u to vreme u Italiji.

Velika humanistička remek-dela ovog perioda izlila su se direktno iz društvene matrice u kojoj su sve konvencionalne vrednosti, ukoliko već nisu bile trenutno uništene, dovedene u pitanje, u kojoj je pojedinac u sukobu s društvom, u kojoj se društvena, politička i moralna pitanja neprestano postavljaju u svakodnevnom životu masa. U svojim najboljim ostvarenjima, neorealisti su skrenuli pažnju na probleme od opšteg ljudskog značaja, daleko transcendirajući uske nacionalne granice, i, čini se, zadirući u samu suštinu savremene stvarnosti u svoj njenoj uzdrhtalosti neposrednosti.

Dok prilazimo filmovima poput *Killer of Sheep*, ili *Nothing But a Man* (1964) belog reditelja Michaela Roemera ili moćnom ostvarenju *Bless Their Little Hearts* (1984) Billyja Wo-

odberryja, oni nas ubrzo preplavljaju prizorima i temama koje direktno podsećaju na italijanske neorealističke filmove kao što su *Paisà* (1946) Roberta Rossellinija i *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948) Luchina Viscontija. Sva tri gore pomenuta filma pokazuju brojne bitne sličnosti s neorealizmom koje uvećavaju njihov značaj.

Killer of Sheep otkriva nam Stana, svoj glavni lik, koji pokušava da se nosi sa svojim mukotrpnim životom. Sve što on ima jeste porodica i košmarni posao u klanici. Uprkos ovome, on istrajava u nadi u bolji život, asocirajući nas na tegoban život mnogobrojnih likova u italijanskim neorealističkim filmovima i njihovu borbu da prežive. Duff, glavni junak filma *Nothing But a Man* (*Ništa do čovek*), bori se protiv rasističke društvene klime, neprestano se sudarajući sa zidovima koje bela Amerika podiže oko njega. Ovo nas takođe vraća preokupiranosti italijanskog neorealističkog filma nesposobnošću pojedinca da se promeni, izbegne ili zaobiđe društvene spona koje ga vezuju tamo gde je. Konačno, *Bless Their Little Hearts* snažno je obuzet ulogom koju samo fizičko okruženje ima kada se radi o onima koji su dovoljno nesrećni da budu zarobljeni unutar njegovih granica. Mnogi italijanski neorealistički filmovi, posebno Viscontijev *Zemlja drhti*, istražuju načine na koje surovo fizičko okruženje degradira ljudski duh, posebno ako tome dodamo eksploataciju ili zarobljavanje onih koji moraju da opstaju unutar njega, od strane dominantne klase.

Međutim, takođe je važno istražiti razlike između ovih filmova, kao i sam naš odnos prema neorealizmu. Prateći filmove *Nothing But a Man*, *Killer of Sheep* i *Bless Their Little Hearts* duž istorijske linije koja vodi od 1964. do 1984. dolazimo do toga da se recepcija neorealističke tematike promenila, baš kao što su se promenile i same društvene, ekonomske i kulturne prilike unutar crne zajednice. U ovim filmovima sveprisutne su tri teme. Predstavljanje nade, uzaludnosti i borbe od ključnog su značaja za razumevanje ideologije ovih filmova koji krajnje divergiraju od tradicionalnih *mainstream* formi filmskog stvaralaštva. Kako se svaki pojedinu od gore navedenih crnih nezavisnih filmova bavi ovim temama na različit način, možemo videti kako su ovi filmski stvaraoci pokušavali da izmene imidž crnaca na velikom ekranu, kao i da ga čvrsto utemelje u teme realizma, sasvim suprotno od *blaxploitation* filmova ranih 1970-ih, koji su na sve načine pokušavali da udalje gledaoca od njih. Jednostavno rečeno, filmovi koji su eksploatisali crnce kao takve, težili su da budu eskapistički, dok su crni nezavisni filmovi, koje smo ovde prodiskutovali, težili da dokumentuju i komentarišu stvarnost crne egzistencije u Americi. Ono što je zajedničko za ova tri filma jeste duboki odraz realističkih i neorealističkih ideala. Oni su svi redom preokupirani crnom porodicom i njenim odnosom prema dominantnom belom društvu. *Nothing But a Man* govori o najdirektnijem mogućem konfliktu između belaca i crnaca, dok se i *Killer of Sheep* i *Bless Their Little Hearts* mogu videti kao nastavak tog konflikta, onako kako se on manifestovao nakon pokreta za građanska prava i *Black Power* bunta.

Jim Jarmusch in his own words...

Iako je Jim Jarmusch napravio svoj rediteljski debi filmom *Neprekidni praznici* (*Permanent Vacation*, 1980), *Čudnije od raja* (*Stranger Than Paradise*, 1984) označio je njegov proboj među vodeće američke filmske stvaraoce. Jedna od najuzdržanijih filmskih komedija, *Čudnije od raja* podseća na neki film s Busterom Keatonom za koji su scenario napisali Samuel Beckett i Jack Kerouac, a režirao ga Andy Warhol. To je film koji sjajno afirmiše izreku »poenta nije u tome što kažeš, već u načinu na koji to kažeš.« Stil ovog filma snimljenog u dugim statičnim kadrovima, prepunog otkačenog šarma i suptilnog ali potentnog humora, koji cure kroz njegove razgolićene crno-bele prizore, oličenje je minimalizma. *Čudnije od raja* krenuo je kao mali projekat koji je omogućio Wim Wenders tako što je Jarmuschu dao zalihe neiskorišćene filmske trake koje su mu preostale nakon jednog od njegovih sopstvenih projekata — i postao jedan od najuticajnijih filmova 1980-ih, bacajući široku senku preko čitave nove generacije budućih američkih nezavisnih filmskih stvaralaca. Stil ovoga filma, ili senzibilitet ovoga filma, jasno su emanirali iz ličnosti Jima Jarmuscha, ali su se takođe savršeno uklapali u finansijske okolnosti i ograničenja pod kojim je on morao da radi.

»Mi smo u New Yorku u to vreme, krajem 1970-ih, bili nekako više povezani s muzičkom scenom, svesni toga da nismo virtuozi filmski stvaraoci, ali da imamo nešto što bismo želeli da izrazimo, i ta želja da to izrazimo bila nam je važnija od toga da li imamo visoko profesionalan stav i veliko iskustvo ili ne... Kada sam završio s radom na *Stranger Than Paradise*, neko iz ureda Dina de Laurentisa pozvao me telefonom i zamolio da dođem da se sastanem s njim. Otišao sam u njegov ured i našao se pred njegovim ogromnim radnim stolom koji je veći od moga stana. Razgovarali smo neko vreme. Bio je veoma direktan i pitao me je 'zašto praviš amaterske filmove?' Ja sam ga onda upitao, 'A u čemu je razlika između amaterskog filma i profesionalnog filma?' A on je rekao, 'Profesionalni film košta barem pet miliona dolara.' Sudeći po tome, ja još uvek nisam napravio nijedan profesionalni film.«

Jim Jarmusch bi možda bio prinuđen da se okrene drugim finansijskim izvorima, poput Hollywooda, da ga svetska filmska zajednica nije tako srdačno prigrllila odmah nakon pojave *Čudnije od raja*. Činjenica da su *Čudnije od raja*, *Down By Law* i *Mystery Train* bili veliki hitovi i u drugim zemljama širom sveta, a posebno u Francuskoj, omogućila je Jarmuschu da finansira svoje filmove izvan Sjedinjenih Država i da jednostavno zaboravi na Hollywood.

»U Sjedinjenim Državama teško je doći do novca koji nije privezan konopcima, jer svi žele da unesu neki svoj input u tvoj film. A to nije moj stil rada. Tako da sam imao sreće što sam pronašao finansijere izvan Sjedinjenih Država. *Mystery Train* je 100% finansiran u Japanu. To je donekle čudno, mada se ja lično osećam da sam Amerikanac samo nekom vrstom koincidencije.«

Odnos između Jarmuscha i Hollywooda postao je skoro irelevantan, jer je sa svakim novim filmom Jima Jarmuscha, Hollywood postajao sve svesniji da Jarmusch nije zaintere-

sovan da radi stvari na njihov način, da je to što on radi nešto drugo, i da njemu ne pada ni na pamet da razmišlja o Hollywoodu.

Skretanje ka *mainstreamu*

Mainstream tendencije, već godinama prisutne u američkom nezavisnom filmu, poprimile su različite forme. Da li je, i uolikoj meri, nezavisni film postao žrtva sopstvenog uspeha?

Nezavisni filmski reditelji postali su institucionalizovani, formirajući industriju koja ne funkcioniše toliko protiv Hollywooda, koliko paralelno s njim. Dve legitime industrije — *mainstream* i nezavisna — svaka utemeljena u sopstvenu organizacionu strukturu, savršeno koegzistiraju. Pre jedne decenije, ideja da će takve industrijske sile kao što su CAA ili FOX prigrbliti marginalne igrače bila je nezamisliva. Međutim, kompanija CAA predstavlja »*indie* antikonformistu« Davida Lyncha, a Fox je osnovao Fox Searchlight da bi producirao i distribuirao *art* filmove. Prodor »teškaša« u *indie* (engl. kratica od *independent*) sektor odvija se i dalje punom parom. William Morris Agency nedavno je restruktuirala svoj odeljak za nezavisni film, koji deluje autonomno, s ciljem da unapredi status ove agencije u *indie* carstvu. Ovakav organizacioni poredak stvari automatski je doveo do

(mogućnosti) obezbeđivanja većih budžeta koji omogućavaju duže trajanje snimanja i bolje tehničke uslove.

Analizirajući film *Lianna* Johna Saylesa (1982), Richard Corliss je napisao: »Hendikepirani budžetima od svega \$ 50 000, boreći se s nepoznatim glumcima i improvizovanim planom snimanja, nezavisni filmski stvaraoci zahtevaju gledaočevu suštinsku zainteresovanost, pri kojoj se zanemaruju nedoterana mesta i neizbežne dosadne sekvence.« Prema Corlissu, jedina stvar od koje nezavisni filmski stvaraoci zavise jeste avanturistička publika.

Međutim, u ovom trenutku, dijapazon *indie* filmova je širok i samo mali broj njih, onih istinski smelih, zahteva gledaoce spremne da rizikuju. Većina njih približila se *mainstreamu* i po naraciji i po stilu. Treba istaći da je najveći broj američkih *indie* filmova retko eksperimentalan ili avangardan. Uporedite filmski debi Nicole Holofcener *Walking and Talking*, s njenim daleko širim i istovremeno pretencioznim filmom *Lovely and Amazing*. Uporedite izuzetno smeli film Neila La Butea *In the Company of Men* s njegovim trećim, daleko opštijim i pristupačnijim filmom *Nurse Betty*.

U prošlosti nije bilo nimalo *hip* naći se u malom *indie* filmu. To je bio signal da je karijera dotičnog glumca/glumice krenula nizbrdo. Međutim, danas, pojavljivanje u *indie* filmu ne



Almost Famous

podrazumeva prećutno izvinjenje. Najprofitabilnije zvezde Hollywooda (Bruce Willis, John Travolta itd.) takođe igraju u manjim, nekonvencionalnim filmovima. Willis je rekao *L. A. Timesu*: »S vremena na vreme moram da zadovoljim samog sebe. Na prstima jedne ruke, ne računajući tu i palac, mogu da izbrojim filmove u toku poslednjih par godina na čije sam snimanje s radošću odlazio iz dana u dan.«

Opšte uzev, *indie* filmovi imaju svoju sopstvenu hijerarhiju glumaca. Dvadesetak imena tu dominiraju, krećući se iz jednog projekta u drugi. Među njima su Philip Seymour Hoffman, John Turturro, Eric Stolz, Steve Buscemi, William H. Macy... Na festivalu Sundance 1996. Lili Taylor pojavila se u tri takmičarska igrana filma, uključujući tu i *I Shot Andy Warhol* (Mary Harron, 1996). »Glumci koji žele interesantnu karijeru moraju da donose teške odluke,« kazala je Julianne Moore, »jer su za *indie* filmove malo plaćeni.« Moore mirno navigira između *indie* i komercijalnog sveta, igrajući zahtevne uloge u filmovima poput *Vanje na 42. ulici* (*Vanya on 42nd Street*, 1994), poslednjem filmu Louisa Mallea, i psiho-horora *Safe* Todda Haynesa (1995), za koje je požnje-la veliku pohvalu kritike, istovremeno se pojavljujući u visoko komercijalnim ostvarenjima kao što su *Jurski park 2* Stevena Spielberga (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997) i *Han-nibal* Ridleyja Scotta (2001), nastavku filma *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991).

Nema nikakve sumnje da je Matt Damon uvećao gledanost filma *Gerry* Gusa Van Santa (2002), koji je oštro podelio kritičare. Sličan doprinos dali su Robin Williams u pogledu komercijalnog efekta *One Our Photo* (Mark Romanek, 2002), Jennifer Aniston u *The Good Girl* (Miguel Arteta, 2002), Sigourney Weaver i Bebe Newirth u *Tadpole* (Gary Winick, 2002). Korišćenje etabliranog talenta ne mora nužno da podrazumeva pravljenje kompromisa u pogledu integriteta samog filma ili lične vizije njegovog reditelja. Po nekim mišljenjima, filmu *Far From Heaven* (2002) doprinelo je prisustvo Julianne Moore (koja nije bila velika zvezda kada ju je Haynes izabrao da glumi u *Safe*) i Dennisa Quaida.

U prošlosti, bilo je moguće snimiti mali film, koji je onda pronalazio svoju publiku posredstvom kritičara i usmenim putem. Međutim, dužina bioskopskog života filmova sve je kraća i kraća. *Indie* filmovi, baš kao i oni iz mainstream produkcije, na repertoaru su isuviše kratko da bi se o njima moglo dovoljno saznati usmenim putem. Danas, sve se svodi na marketing i na osvajanje prvog mesta po broju prodatih karata, što predstavlja odraz američke kulture kao polarizovanog sistema između dobitnika i gubitnika (i ničeg između).

Vesti o ukupnoj zaradi od prodatih karata — kako za holivudske, tako i za *indie* filmove — koje se emituju nedeljom ujutru, pre kraja vikenda — postale su veoma popularne i finansijski efikasne. Radi se o takmičenju u tome ko će pobediti ove nedelje. Saznanje o tome koliko para koji film (čak i onaj *indie*) donosi, postalo je nacionalna opsesija.

Studiji prave filmove koje mogu (lako) da prodaju na tržištu, koji će postati hitovi pre nego što krene njihovo prikazivanje. Marketabilnost filmova važnija je od njihove umetničke vrednosti. Filmovi koje studiji najviše vole, jesu oni koje je najlakše prodati. Svet *indie* filmova plaća cenu *hype* marke-

tinga. *The Blair Witch Project* (1999) toliko je naduvan nakon svoje premijere na festivalu Sundance da je njegovo stvarno pojavljivanje u mnogim značajnim pogledima bilo antiklimatično. Poput standardne holivudske robe, film je dostigao svoj vrhunac pre nego što je i stigao u bioskope.

1980-ih, *Liquid Sky*, *El Norte*, *Stranger Than Paradise*, *Blood Simple* pokazali su da filmovi mogu biti i nezavisni i ipak donositi novac. Ne mnogo novca, ali dovoljno da ukloni stigmu s reči »nezavisan« — i pokrije troškove. Producent Christine Vachon (*Happiness*, *Far From Heaven*) se priseća: »Kada smo radili na filmu *Parting Glances* svi su bili srećni što su tu gde se sve to događa. Radilo se po sedamnaest sati na dan, ali sve je bilo prožeto strašću. Svima nam je bilo stalo do tog filma i vizije njegovog reditelja.« Međutim, definicija uspeha, kao što to Vachon primećuje, u međuvremenu se takođe promenila: »U to vreme, smatrali smo da je neki film uspešan ako donese preko milion dolara. Sada, on nije uspešan ukoliko ne donese preko deset miliona dolara.« Po njoj, *indie* filmovi postali su »nalik nekoj industriji, jer je za mali film, bez zvezda, nemoguće dobiti finansijsku podršku.« »Moraš da imaš zaista dobru reputaciju da bi dobio ulogu,« kazala je Lili Taylor *N. Y. Timesu*, »Svi žele nekog ko može da donese još malo više novca na sto. Sve je u distribuciji, a distributer ti onda kaže 'vi nemate ime'.«

Top temu pre tri godine, tokom čitavih šest meseci, predstavljao je neverovatan finansijski uspeh filma *My Big Fat Greek Wedding* Joela Zwicka (2002). S preko 220 miliona dolara prihoda od prodaje karata, to je najpopularniji *indie* film svih vremena, koji je smenio dotadašnjeg rekordera *The Blair Witch Project*, sa profitom od oko 140 miliona dolara. O ovom filmu, koji je napravljen tako da zadovolji široku publiku po svaku cenu, najviše se govorilo povodom njegovog fenomenalnog marketinga i zapanjujućeg upliva. O njegovim umetničkim kvalitetima, naravno, nema mnogo toga da se kaže, osim da su oni za dlaku iznad rutinske TV serije (od njega je kasnije i napravljena TV serija). Film, jasno, nije promovisao vrednosti *indie* filmova, a imao je pozamašan budžet od pet miliona dolara. Koliko se samo zaista inovativnih *indie* filmova moglo snimiti za jednu takvu sumu novca!

1990-ih, kritičari su jadikovali nad nestankom filma na društvene teme s »osrednjim budžetom«. U to vreme, Paul Schrader primetio je sledeće: »S nekoliko izuzetaka, više nema mesta za film od 20 do 30 miliona dolara.«

Filmovi koje su studiji tradicionalno pravili radi osvajanja neke prestižne nagrade prešli su u domen onih nezavisnih. Reč »nezavisan« sada je najčešće čisti eufemizam za film u produkciji nekog malog studija.

Međutim, tokom poslednjih pet godina, Hollywood je iznova prisvojio filmove s »osrednjim budžetom«, s različitim umetničkim i komercijalnim rezultatima: *Ride With the Devil* Anga Leea (Universal), *Election* Alexandera Paynea (Paramount), *Three Kings* Davida O. Russella (Warner), *Almost Famous* Camerona Crowea (DreamWorks), *Punch-Drunk Love* P. T. Andersona (Columbia). Sada je moguće praviti formalno inovativne filmove u okviru sistema. Uzmimo primer karijere Curtisa Hansona, obeležene filmovima realizo-

vanim od strane manjeg, atipičnog studija: *noir* L. A. *Confidential* (1997), šarmantna satira *Wonder Boys* (2000). U Hansonovom filmu *8 Mile* (2002), pa čak i u *Tigerland* Joe-la Schumachera (2000), ima više stilističkog eksperimentisanja nego u većini *indie* filmova.

Posle otprilike čitave decenije izolovanosti i stagnacije, Hollywood je konačno prepoznao svoju jalovost i otvorio svoje kapije. Holivudski studiji gladni su svežeg, vrućeg talenta, koji skoro bez razlike šiklja unutar *indie* filmova. Hollywood je oduvek prepređeno prisvajao najbolje i najblištavije, počev od neme ere, kada su Murnau i Lubitsch dovedeni iz Evrope, do zvučnih filmova, kada su uvezeni brodvejski reditelji poput Cukora i Minnellija.

Dva Spikea (Lee i Jonz), dva Andersona (Wes i P. T.) počeli su u *indie* miljeu pre nego što ih je holivudski sistem namamio i prisvojio — u okviru koga su oni uspeli da nastave dobro da rade. Međutim, čim jedna kohorta *indie* filmskih stvaralaca oseti ukus ugleda i bude prisvojena od strane pomenutog sistema, pojavljuje se nova ambiciozna kohorta, željna da izrazi svoje vizije i pogura stvari sa dna.

Ne radi se uopšte o tome da je došao kraj filmu. Veliki filmovi i dalje se prave, ali oni pre predstavljaju izuzetak nego normu filmskog stvaralaštva. Ljubav prema filmu kao jedinstvenom obliku umetnosti je ta koja je iščezla. Mladi još uvek idu u bioskop, ali im nedostaje istinska strast prema filmu, žudnja da upiju u sebe veličanstvenu prošlost svetskog filma. Nema sumnje, *sinefilia*, onakva kakvu smo znali, je poražena — zauvek je nestao doživljaj teleportacije putem art filmova. Jasno je da nikakvo jadikovanje neće oživeti nestale rituale u zamračenoj filmskoj dvorani. Video revolucija i privatizacija dokolice (više ljudi gleda filmove na videu i DVD-u nego ikad ranije), promenili su sam status filma. Film je postao tek jedan od brojnih (i to ne primarnih) varijeteta kućne zabave.

Filmska kritičarka Pauline Kael izrazila je dileme mnogih kritičara koji pišu o *indie* filmovima. »Ne želim više da slušam škripu guma, revolveraške okrašaje i eksplozije«, izjavila je ona listu *Newsweek*. »Međutim, ne volim ni bezbojnost

scenarijski sputanih filmova kao što je *Lone Star*, i čini mi se da je ono što on kaže prilično tanko. Ipak, mogu da razumem ljude koji odlaze da ga vide, tragajući za nekim vrednostima koje prevazilaze ono što dobijaju od filmova kao što su *Twister* ili *Independence Day*. Međutim, nezavisni filmovi često poklanjaju veću pažnju tematici filma, na račun njegove tehničke strane.« Kael je možda u pravu kada se, recimo, radi o Johnu Saylesu, čija su poslednji filmovi (*Men With Guns*, *Limbo* i *Sunshine State*) bili razočaravajući.

Pa ipak, kada su od nje tražili da izdvoji filmove u kojima je istinski uživala, Kaelova je ne oklevajući navela *The Designated Mourner*, *Vanju na 42. ulici*, *Looking for Richard*, *The Apostle* i prvi sat *Chasing Amy* i *Boogie Nights* — sve redom kvintesencijalne nezavisne filmove.

Kao i kada se radi o bilo čemu drugom, postoji optimistički i pesimistički način gledanja na skretanje *indie* filmova ka *mainstreamu* i *Novom novom Hollywoodu* — ili na rušenje distinkcije između *indie* i studijskih filmova. Prema »*indie* guruu« Robertu Redfordu, nezavisni film »nije nužno šačica ljudi obučenih u crno, koji se muvaju po Sohou, praveći film sa 25 000 dolara. To je, jednostavno, film koji ostaje slobodan da bude ono što jeste.«

Iako se čini da ima isto toliko različitih mišljenja o tome šta je to što čini jedan film »nezavisnim«, koliko i filmova na prošlom filmskom festivalu Sundance, evo neospornog osnovnog pravila koje možemo nazvati pravilom »nezavisnog duha«. Ako je neki film dobar, on se odlikuje »nezavisnim duhom« kojim odudara od svoje holivudske braće, bez obzira na način na koji je on finansiran i produciran. (I, naravno, ako je neki film loš, pitanje njegove »zavisnosti« ili »nezavisnosti« retko će se postavljati.)

Ono što je posebno značajno kada se radi o američkom nezavisnom filmu danas je to da on pruža platformu mnogobrojnim novim glasovima iz različitih delova američke kulture. Možemo očekivati da će *indie* film, u nekom krajnjem ishodu, prisiliti holivudske filmove da u većoj meri odražavaju lice Amerike, promene u njenom stanovništvu, kao i promene u umetničkim glasovima koji se javljaju.²

Bilješke

- 1 Gore pomenuti Lionel Rogosin, pored toga što je i sam pravio nezavisne filmove, odigrao je i kritičnu ulogu filmskog prikazivača kao vlasnik pionirskog njujorškog Bleecker Street Cinema, gde su se mogla videti dela drugih nezavisnih filmskih autora.
- 2 20 najboljih nezavisnih filmova, lični izbor: 1. *Down By Law*, Jim Jarmusch, 1986; 2. *Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984; 3. *Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969; 4. *My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991; 5. *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982; 6. *Drugstore Cowboy*, Gus Van Sant, 1989; 7. *Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino,

1992; 8. *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976; 9. *Blue Velvet*, David Lynch, 1986; 10. *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994; 11. *Mad Max*, George Miller, 1979; 12. *Gimme Shelter*, David i Albert May-sles, Charlotte Zwerin, 1970; 13. *Flaming Creatures*, Jack Smith, 1961; 14. *Lone Star*, John Sayles, 1996; 15. *Barton Fink*, Joel Coen, 1991; 16. *Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989; 17. *The Designated Mourner*, David Hare, 1997; 18. *Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973; 19. *Blood Simple*, Joel Coen, 1984; 20. *Liquid Sky*, Slava Tsu-kerman, 1982.

*M i m a S i m i ć***Miris Zbiljskog**Uz film *Parfem* — povijest jednog ubojice (Tom Tykwer, 2006)

Patrick Süskind, njemački pisac i autor romana *Parfem* (1985), godinama se opirao ideji ekranizacije svojega bestsela, ujedno i jedne od najprodavanijih njemačkih knjiga svih vremena. Dok je producent Bernd Eichinger još prije dva desetljeća bio siguran da po *Parfemu* želi snimiti film, redatelji koje se vezivalo uz projekt bili su, čini se, nešto manje entuzijastični. Oko projekta su jalovo oblijetala velika imena Hollywooda poput Ridleyja Scotta, Martina Scorseseja i Tima Burtona, a navodno je i Stanley Kubrick nakon duljeg razmatranja knjigu odbacio, proglasivši je »nefilmljivom«. Dok su se potencijalni redatelji premišljali, to je činio i autor knjige, da bi na kraju, iz *više milijuna razloga*, prepustio svoje djelo u ruke Eichingerovu producersko-scenarišćkom timu na čelu s redateljem Tomom Tykwerom.

Toliko dvojenja oko ekranizacije *Parfema* nužno skreće pozornost na navodni Kubrickov komentar, i općenito uvriježeno mišljenje da su neke knjige filmljivije od drugih, odnosno da se neke knjige nipošto ne bi smjelo ekranizirati jer postoji mogućnost, pa i velika vjerojatnost, da će se u prijevodu na filmski jezik ubiti umjetnost lijepe riječi u srcima milijunske literarne publike. Ovaj puristički stav, međutim, prilično je smiješan i jednako toliko besmislen uzmemo li u obzir činjenicu da se sva ljudska komunikacija (utjelovljena u simboličkim sistemima od kojih je najznačajniji jezik) zasniva na prevodenju i interpretaciji — pa i kad se događa unutar istoga/materinskoga jezika. Pritom je prevodenje iz jednoga sistema znakova u drugi, bilo da je riječ o pukom prijevodu nekog teksta na drugi jezik, njegovoj filmskoj

ekranizaciji ili, primjerice, adaptaciji u strip, primjer konkretizacije interpretacijskog čina, gdje nova verzija svojom materijalnošću predstavlja prijetnju iluziji jedinstvene i koherentne interpretacije svijeta — svijeta unutar književnog djela, ali i onoga izvan njega.

Zbog zakona tržišta (valja onih petnaest milijuna kupaca knjige ponukati da kupe i DVD), kao i spomenutog imperativa interpretativne koherencije, jedan od glavnih ciljeva visokobudžetnih ekranizacija bit će što veća »vjernost« izvornom tekstu. Utoliko ne čudi da ni Tykwer svojim filmom interpretacijski nigdje ne riskira, već mu je (uz to što vjerno preslikava fabulu romana) glavni cilj filmskim stilskim sredstvima što bolje podražiti, ako ne i zamijeniti ona književna iz Süskindova rada. Da to čini što je doslovnije moguće svjedoče krupni kadrovi protagonista nosa (ukupno 27) kojim se nadomještaju opisi njegovih olfaktivnih iskustava, servirani na do savršenstva dotjeranoj audiovizualnoj podlozi Pariza 18. stoljeća (Jest da likovi govore engleski, no to gotovo da ni ne primijetimo, ogrezli u holivudskoj tradiciji anglofoniziranih multikulturalnih povijesnih sadržaja). Fascinantno detaljno oblikovan svijet filma utjelovljen u toksično prljavim eksterijerima, kostimima i u tisućama živih, autentično gadnih, krezubih statista, uz pomoć narativnog autoriteta Johna Hurta i sugestivnog *soundtrack*a, uistinu uspijeva stvoriti atmosferu prezasićenosti slikom i zvukom, koja se filmskom alkemijom efekta mirisa uspijeva približiti koliko i pisana riječ.

Tu leži i svojevrsan paradoks obaju *Parfema*; Tykwer pokušava što vjernije »prevesti« književni tekst, koji je i sam zapravo svjedočanstvo o nemogućnosti prevođenja (odnosno posredovanja), tematizirajući neuhvatljivost i neizrecivost mirisa, njegovu »neprevodivost«. Na ovoj (impliciranoj) temi film gradi vlastitu filozofiju umjetnosti (pa bi utoliko potencijalna inicijativa za »mirisnu« verziju Tykwerova filma u maniri Smell-O-Visiona/Odorame bila potpuno promašena), uzgred (nesvjesno?) pružajući komentar na poststrukturalističke teorije o psihoseksualnom razvoju.

Već sam naslov filma naznačuje njegove glavne preokupacije. Parfem, koji predstavlja artificijelan, odnosno umjetnički komponiran miris (baš kao što književnost čine umjetnički komponirane riječi) i povijest, odnosno razvoj ličnosti, »jednog ubojice«, glavnog protagonista, Jean-Baptistea Grenouillea. Dakako, »povijest« iz naslova spram »stvarne« povijesti odnosi se jednako kao i parfem prema »stvarnim« (prirodnim) mirisima; drugim riječima, pripadajući žanru historijske fikcije, ova pripovijest komponirana je od dokumentiranog (dakle, uvjetno rečeno stvarnog) povijesnog konteksta i fikcije, da bi rezultat bilo umjetničko djelo specifičnog, jedinstvenog mirisa.

Intradijegetički umjetnik (i ubojica) Grenouille utjelovljenje je stvaralačkog instinkta/poriva. U opsesivnoj želji da destilira miris, odnosno srž/bit svega što postoji (jer se srž stvari može spoznati samo u sferi ne-jezičnog), Grenouille ne radi nikakvu razliku između živoga i neživoga, bivajući istovremeno savršen predstavnik ljudske kulture artificijelnoga i životinjske nekulture opstanka. Upravo ovakav lik neophodan je Süskindu i Tykweru da, svaki svojim sredstvima, pokušaju

doseći »srž« umjetničkog čina. Zanimljivo je, međutim, primijetiti u kolikoj mjeri ova dva naizgled ne tako različita prikaza, određenim naglascima uvjetuju radikalno različite interpretacije umjetništva.

Portretirajući Grenouillea kao autističnog sociopata i psihopata, osobu lišenu svakog osjećaja za moralnost i empatiju, Tykwer do doslovne krajnosti dovodi Wildeovu izreku da je sva umjetnost nemoralna, opisujući sustav vrijednosti unutar kojeg ljudski život ima jednaku težinu kao život životinje u suvremenom (općenito se smatra moralnom) društvu — bivajući sveden na sredstvo postizanja nečijeg užitka i/ili višeg umjetničkog cilja, u ovom slučaju remek-djela kompozicije mirisa. Grenouilleov umjetnički instinkt životinjske je prirode i iza njega, čini se, ne stoji ništa uzvišenije od puke pohlepe, a umjetnička kreacija tek je nuspojava neutažive olfaktivne žeđi. Tykwerov Grenouille organski je genij koji neće prezati od toga da žrtvuje sebe (ili, još radije, druge) na oltar umjetnosti, koju, uostalom, takvom ni ne doživljava, jer se od nje ne osjeća odvojenim, jer je ona njegovo ultimativno Zbiljsko.

Što je, dakako, znak da je vrijeme da krenemo interpretacijskom smjernicom Lacanove (a i Kristevine) teorije o psihoseksualnom razvoju. Zanimljivo li, diskusije radi, činjenicu da su i knjiga i film »umjetne« tvorevine koje su same u jeziku (i kao takve neotuđivi dio Simboličkog), kroz analizu Grenouilleova lika i djela moći ćemo (ču!) se poigrati idejom destilirane umjetnosti kao paradoksalnog posrednika između Zbiljskoga i Simboličkoga.

Ono što je specifično za Grenouillea upravo je njegov otpor »simbolizaciji«, odnosno ulasku u svijet Simboličkog, jezika. Njegovo odbijanje »stvarnoga« svijeta možemo shvatiti i kao posljedicu nevoljkosti da ekstatično Zbiljsko (kojemu ima pristup zahvaljujući svojem iznimno osjetljivom njuhu) nadomjesti bijednim i neadekvatnim Simboličkim. Odbijajući jezik/govor do pete godine života (i u tom smislu uvjetno »preskačući« čitav psihoseksualni razvoj — Edipov kompleks, stadij zrcala, (Zakon) Oca, odnosno falus itd.), Grenouille na neki način prestaje biti ljudskim bićem (simbolizirano i njegovom homocidnom transgresijom, ultimativnim »neljudskim« činom).

Njegov konačni izlazak iz Imaginarnog, paradoksalno, ne znači i izlazak iz Zbiljskog — kad progovori, Grenouille se jezikom služi »anorganski«; jezik očito nije u stanju prenijeti stvarnost (najbolje ilustrirano prizorom u kojem mladi Grenouille iskustvo mirisa pokušava opisati riječima, no na kraju odustaje, svodeći ga na »nešto... nešto«). Esencija Zbiljskoga, dakle, jest miris, a Grenouilleov ulazak/zalazak u jezik svjestan je čin, kao što je Grenouille neprestano svjestan njegova odmaka od Zbiljskog. Boravak u Simboličkom za Grenouillea je kompromis — tamo zalazi tek ne bi li spoznao tehnike očuvanja mirisa. Naposljetku, Grenouilleov cilj je fiksirati neuhvatljivo, ono što je onkraj iskazivoga (označeno), pri čemu njegov stvaralački genij u komponiranju parfema (ili pak pokušaju da se destilira miris/bit nečega/nekoga) stremi postići *apsolutno* označavanje, u kojemu se stapaju označitelj i označeno (stapanje sa Zbiljskim).

Kristeva bi vjerojatno zaključila da Grenouille bira boraviti u zazornome, pa možda i da je sam Grenouille utjelovljenje

zazornoga (u filmu se ovo potvrđuje nebrojenim prizorima natopljenim ogavnošću (leševi, trulež, crvi i sl.) koji se više ili manje izravno povezuju s Grenouilleom. Među njima je možda najznakovitiji eksplicitan prizor njegova rođenja, nakon kojeg ga majka, improviziranim dolačkim omfalatomom presjekavši pupčanu vrpцу, baca među riblju trulež). Ovu sliku uistinu je nemoguće previdjeti i ne povezati sa zazornim, koje obilježava trenutak odvajanja od majke i prepoznavanje granica između sebe i Drugoga/majke. Također, u *Moćima užasa* Kristeva napominje kako su primitivna društva životinje ili životinjsko doživljavali kao prijatnu, predstavnike seksa i ubojstva, pa su ih od vlastite kulture odvajali praksom zaziranja. Ta tko bolje od Grenouillea predstavlja sve od navedenih predmeta zavora; navoditelj na orgije, ubojica, prava životinja! Kristeva veli da je zazorno »ono što uzurpira identitet, sistem, poredak. Ono što ne poštuje granice, pozicije, pravila« — ne bi to bolje izrekla ni da je pred sobom imala Grenouillea.

Kristeva zazorno povezuje s prodorom Zbiljskoga u naše živote, pa je u tom smislu Grenouille istovremeno i privlačan, jer utjelovljuje žudeno Zbiljsko, i sposoban je vlastitom umjetničkom (t/š)nošću katalizirati ovaj prodor. Naime, ultimativna ekstaza u koju ljudi (ne i životinje!) upadaju pri konzumaciji Grenouilleova parfema (nazovimo ga *Le Réel*) u ključnom prizoru orgijanja na gradskom trgu može se lako protumačiti kao vraćanje u Imaginarno, prededipsko, predjezično (orgije u kojima sudionici gube sve inhibicije, kao i potrebu za jezikom), odnosno uranjanje u Zbiljsko.

Ovdje bismo mogli zaključiti da P/parfem daleko bolje od poezije (koju Kristeva preferira) djeluje u prostoru semiotičkog — u prvome redu stoga jer se odriče jezika. Ipak, valja nam se podsjetiti da je Grenouille fiktivan lik i da utjecaj njegova životnoga djela na Lacanove i Kristevine ideje najvjerojatnije neće biti pretjerano revolucionaran, svom svojem potencijalu usprkos.

Nego, vratimo se na tren filozofiji umjetnosti Tykwerova *Parfema* i raspravi o umjetnosti koju provocira. Najveći dio filma lik umjetnika-genija Grenouillea uistinu i funkcionira onako kako sam opisala — kao iskorijenjeni, plutajući *abject* — i kao takav pruža stabilan temelj za gore izvedenu analizu. Međutim, pred kraj filma ova slika potpuno je uzdrmana iznenađujućim nelogičnostima u motivaciji, odnosno nedosljednosti u karakterizaciji glavnoga lika. Dok je od samoga rođenja prikazivan kao hodajući pred-jezični instinkt bez ikakvog osjećaja za društvene uzuse, a kroz ubojstva djevojaka mogli smo svjedočiti i potpunom izostanku grizodušja, u završnim prizorima se — prilično neuvjerljivo — uzrok njegovog homicidalnog ponašanja objašnjava kao (jauknuo bi *the miserable Mancunian*) »a murderous desire for love« — iliti ubojita želja da voli i bude voljen! Nujan i razočaran spoznajom da ekstatični orgijaši zapravo ne vole njega kao osobu, već obožavaju tek njegovu umjetnost, Grenouille rezignirano napušta bakanalijsko stratište, pa se na ribarnici gdje ga je majka nekoć šutnula u otpad i trulež posljednji put laća svojeg umjetničkog djela i prepušta svojoj prirodnoj obitelji prosjaka i prljavaca, koji ga orgazmički proždiru do posljednje molekule mirisa.

Prigovor ovakvom bizarnom i neprirodno nakalemljenom svršetku nije, dakako, u tome da u potpunosti razara koncept Grenouillea kao utjelovljenja (neljudskog, odnosno aljudskog) zazornog, pa tako i tezu ovoga teksta, već upravo u spomenutoj karakternoj nekonzistenciji, što je ujedno i najslabija točka filma. Do ove točke film i knjiga zapravo se najviše razilaze po pitanju stava prema autonomiji umjetnosti, no tu se, na žalost, opet pronalaze i srastaju (poput višestrukog prijeloma noge imobiliziranog maslinovog grančicom). Pojasnit ću.

Dok je u knjizi od samoga početka naznačeno da Grenouillea svi redom odbacuju zbog toga što nema vlastiti miris, pa je time njegova opsjednutost mirisima i žudnja za parfemom zbog kojeg će ga ljudi zavoljeti razumljiva, pa i donekle logična, film ovu informaciju servira prilično mlako, do samoga raspleta je ne obilježavajući kao ključ umjetničkog poriva. Dapače, Grenouilleova autistična opsjednutost mirisima u filmu je u potpunosti egocentrirana, a potreba da stvori savršen miris prikazana je kao stvaralački, životinjski nagon, i ponajmanje žudnja za (tuđom) ljubavlju. Građeci dobra dva sata lik autističnog umjetnika/genija onkraj Simboličkog, Tykwer potpuno (i neugodno, dodat ću) iznenađuje naglom »humanizacijom«, vraćanjem Grenouillea u sistem putem tragične i bolne spoznaje o vlastitoj nevoljenosti, rušeći okrutno fascinantnu konstrukciju nepovredive, autonomne i a-moralne umjetnosti, koju je do maloprije sasvim uspješno gradio. Na kraju smo ostavljeni s prilično šupljom i izlizanom poukom o umjetničkom stvaranju kao posljedici potrebe da budemo istinski voljeni (što zapravo žele i psihopati, samo ne znaju lijepo zamoliti), pri čemu nam, opet, sav umjetnički talent ovoga svijeta neće pomoći ako nas ljudi »ne mirišu«.

Dakako, ne bih bila vjerna samoj sebi ukoliko ne bih ukratko ukazala i na rodne i kulturalne stereotipe koje film u svojem prikazu umjetnika/genija podr(a)žava. Budući da veći dio filma Tykwer u prvi plan stavlja Grenouilleov umjetnički genij i pridružene mu porive, radije no potrebu za ljubavlju bližnjih, valjalo bi razmotriti njegove stvaralačke mehanizme, koji su tim simboličniji što se genij više poistovjećuje sa životinjom (dakle, akulturalnim, asocijalnim bićem, kakav je esencijalno Grenouille). Da bi stvorio savršen parfem, ultimativno umjetničko remek-djelo, Grenouille potrebuje leševe (u knjizi 25, u filmu, da nam ne dosadi, simboličnih trinaest) mladih djevoja, zjenica očiju svojih očeva. Prvo što upada u oči, na žalost, jest prilično izlisan kliše o muškom geniju i riđokosoj muzi vestalki, što leži u hladnu potoku pozirajući velikome majstoru, da bi se sljedeća tri mjeseca liječila od upale pluća. Pojednostavljenim rječnikom rečeno, ukoliko je naš umjetnik uistinu čisti animalni, instinktivni genij kakvim smo ga ponukani doživjeti, njegov (nesvjesni) izbor umjetničkog objekta implicira da su čistoća odjeće, idealne tjelesne proporcije za dano razdoblje, djevičanstvo, bijela put, crvenkaste lasi i skupocjeni parfemi (tj. odlike više klase) oni uzvišeni i božanstveni, nužni sastojci za najuspjelije od svih umjetničkih djela. (Kao što konvencionalno lijepe osobe obično doživljavamo karakterno boljima, tako smo, valjda, skloni vjerovati i da im tjelesne izlučevine opojnije mirišu.) Osim što nam se posredno objašnjava da se ultimativna sinestezijska ekstaza, kako kod muškaraca tako i kod žena, ne



može inducirati procesiranjem muškoga tijela i njegovih mirisa (od sviju žrtava u knjizi i u filmu ni jedna, dakako, nije muškarac, pa ni kakav prepubertetski mladić djevojačke ljepote), uz to se potvrđuje — ultimativnim sućem koji je instinkt — model idealne žene, netom spuzao s kakvog predrafaelitskog kalendara. Naravno, brutalna ubojstva ovih višestruko nevinih djevojaka može bitna su kritika eksploatacije (seksualno i društveno) pasivnih, nezaštićenih žena, no takva vrsta empatične kritike nigdje zapravo ne podriva ponudeni model, a konačni koktel od djevojačkih esencija, esencije »ženskosti«, uistinu se pokazuje kao vrhunaravno umjetničko djelo, i — što je daleko strašnije — krajnje učinkovito sredstvo za manipulaciju masama. (*Parfem* daje do znanja da posjedovanje ove simfonijske esencije »savršenih« djevojaka znači i potpunu moć, odnosno vlast nad ljudima.)

Dakle, simboličkim ubojstvom žene na pragu zrelosti, ovladavanjem njezinom »esencijom«, njezinom seksualnošću (premda pri ubojstvu nisu seksualno »oskvrnute«, njihovo djevičanstvo je ubojstvom oduzeto), muški Bog će zavladata svijetom, ljudi će ga sveudilj obožavati — a podčinit će mu se, ako treba, i Crkva. Ovo je, dakako, jasna preslika uvjeta patrijarhalnog društva, a pritom i njegovih stereotipa o

umjetnosti i umjetničkom (premoćno muškom) geniju. Ne iznenađuje (ipak je riječ o 18. stoljeću) da su žene (osim kurvi) prikazane kao vlasništvo muškaraca, a umjetnost se, poput hemofilije, također prenosi samo muškom linijom.

Tako se nekad živjelo, uzdahnuto ćemo nostalgijom. Ipak, da ne moramo biti žrtvom vremena u kojem živimo potvrđuje rasplet koji se gledateljstvu i čitateljstvu naposljetku nuda, a koji pokazuje kako umjetnik (bez obzira na motivaciju koja ga nagoni na stvaranje) uvijek ima slobodu izbora, te će nerijetko i odbaciti, pa i vlastitim samoubojstvom kritizirati blagodat opresivnoga društvenog sistema! Neki će komentirati da po svim pravilima žanra ubojica, pa čak i kad je glavni lik, na kraju mora nastradati, i u tome svakako ima istine. No, vrijedi također i utvrditi i analizirati od čije ruke stradava i koje su implikacije »zaslužene kazne«. Nije nevažno da u trenutku kad mu čitav svijet leži pred nogama genijalni Grenouille okreće leđa zamamnom obećanju moći, prosvijetljen spoznajom besmisla života u svijetu manipuliranom umjetnošću ili silom, pokazujući se istinskim junakom, anarhoindividualcem, koji zaključuje da u takvu svijetu nema što tražiti.

Literatura

Jacques Lacan, 1983, *Spisi*, Prosveta: Beograd

Jacques Lacan, 1986, *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*, Naprijed: Zagreb

Julia Kristeva, 1989, *Moći užasa: ogledi o zazornosti*, Naprijed: Zagreb

J o š k o Ž a n i ć

Paint It Black (uz dvije ekranizacije romana Jamesa Ellroya)

Romani Jamesa Ellroya, prema nekima ponajboljega suvremenog pisca krimića, osebujna su tkanja. Počinju jednostavno i polagano, nikako *in medias res*, već s dugim uvodima u kojima upoznajemo likove i njihov predživot, da bi se onda u jednom trenutku, uvođenjem u priču središnjeg zločina, zahuktali. Zatim slijedi radnja koja se proteže preko vrlo dugog vremenskog razdoblja (niza godina) i gdje se priča, koja uključuje desetke likova, razgranava do ruba inteligibilnosti — dok se prema kraju tkanje ne rasplete. Tim labirintom zagonetki kreću se Ellroyevi junaci, patologizirani, prošlošću progonjeni, cinični *macho* policajci, nesigurni i izmučeni, ali ne više od onih koji im se nađu na putu.

Ellroyevi su romani šund, svakako, ali onaj tip šunda koji ipak uključuje zrnce kvalitete koje ih uzdiže iznad prosjeka. U slučaju jednog drugog često ekraniziranog popularnog pisca, Michaela Crichtona, to se zrnce može naći u čestom problematiziranju posljedica znanstvenog razvoja po suvremeni svijet, svojevrsnoj, koliko god mršavoj, filozofičnoj srži njegovih romana. Kod Ellroya radi se o nečemu sasvim drugom, što ga povezuje s u nas nedavno dosta prevedenim Svenom Hasselom — ono što te romane čini sočnima i zanimljivima jest *model svijeta* koji nam nude. Modeli su svijeta, kako ukazuje Hrvoje Turković (*Teorija filma*; jasno, sve rečeno vrijedi za film, do kojeg ćemo uskoro doći, kao i za književnost), selektivni, ali sveobuhvatni, te stoga alternantni: »model svijeta (...) jest modelom cijelog svijeta, a ne samo fragmenta svijeta« (287). Ellroyev poslijeratni Los Angeles, kao i Hasselova ratna Europa, stoga postaje jednom mogućom reprezentacijom svijeta u cjelini — a taj je prema Ellroyu (kao i prema Hasselu) mračan, nesretan, perverznan, ciničan i prljav. Takav nihilistički svijet prepun opsesije i zla, s povremenim bljeskovima moguće sreće, informativan je model, vješto izveden te stoga ne sasvim trivijalan, zbog čega Ellroya povremeno vrijedi čitati.

A vrijedi li ga gledati? U ovom tekstu namjeravam usporediti dvije ekranizacije dvaju Ellroyevih romana — *L. A. povjerljivo* Curtisa Hansona (1997) te ove godine u Veneciji promoviranu *Crnu Daliju* Briana De Palme (oba prema istoimenim romanima, dijelovima Ellroyeve tetralogije *L. A. kvar-tet*). Da budem jasan na početku: *L. A. povjerljivo* jedan je od rijetkih filmova koji je bolji od svoga predloška, barem prema mojem sudu; *Crna Dalija* lošija je, pak, od knjige, kao i od filma s kojim ga uspoređujem. Imaju li takve prosudbe glede semiotičkih sustava različitog tipa, jednog simultanog i višestrukog, drugog jednostrukog i sukcesivnog, uopće

smisla? Mislim da imaju: naš um u njima, apstrahirajući, traži priče, pa ne znam zašto ne bismo mogli raspravljati o tome koja je na bolji način ispričana? A »bolje« i »lošije« nisu subjektivne, već intersubjektivne kategorije — kad kažem »*L. A. povjerljivo* je bolji«, to nije tvrdnja o meni, o mome ukusu, već o filmu, i otvorena je raspravi: jezičnoj igri u kojoj će važnu ulogu imati norme i vrijednosti.

L. A. povjerljivo Curtisa Hansona jedan je od najboljih hollywoodskih, pa usudio bih se reći i američkih filmova 1990-ih. Majstorski režiran, izvanredno glumljen i *castiran*, napet, uzbudljiv, opremljen izvrsnom akcijom, atmosferskim glazbom, i, ne zaboravimo onu Hitchcockovu, karizmatičnim arhetipskim negativcem. To, jasno, nije art-film prve kategorije, ali je dovoljno kompleksan i semantički gust da zasluži vrlo visoko vrijednosno mjesto. Nadmašuje svoj predložak na dva načina: kao prvo, svojom narativnom ekonomičnošću i redukcijom brojnih Ellroyevih udvostručenih i redundantnih motiva, te, kao drugo, jasnijim i razgovjetnijim isticanjem osnovne linije fabule, koja je u romanu razvodnjena i potisnuta. Naime, to je priča o trojici muškaraca koji moraju dokazati, ponajprije samima sebi, da ipak još imaju karaktera — o trojici ljudi koji polagano, ali sve jače, počinju shvaćati da su na različite načine izdali sami sebe i da je vrijeme da, stavljajući mnogo toga na kocku, povrate samopoštovanje koje su davno izgubili. Kako kaže, od druge dvojice narativno blago istaknutiji, Ed Exley (Guy Pierce): »*Jednom se radilo o pravdi. Nekako, putem, izgubio sam to iz vida.*«

Tri pripadnika losangeleske policije, Ed Exley, Bud White (Russell Crowe) i Jack Vincennes (Kevin Spacey) počeli su svoje filmske živote na različite načine moralno kompromitirani: Exley je ambiciozni mladi karijerist, koji je prodao nekadašnje ideale za nagrade i priznanja; White je nasilnik opterećen majčinom nasilnom smrću, koji bi se želio baviti pravim detektivskim poslom, ali ga šefovi većinom koriste za prljave poslove premlaćivanja u okviru svojih vlastitih planova; naposljetku, Vincennes je korumpirani šminker koji je davno zaboravio zašto je uopće postao policajac. Sudbine ove trojice ljudi ispreplest će se pri istrazi masakra u kafiću Noćna ptica i suočiti ih s grandioznim negativcem Dudleyem Smithom (James Cromwell), visokopozicioniranim policajcem čiji je cilj preuzeti kontrolu nad organiziranim kriminalom u Los Angelesu. Isprva nepomirljivo sukobljeni (posebice Exley i White), kontrastni karakterom, pristupom i općom impostiranošću, njih će trojica s vremenom shvatiti

da rade na istom slučaju i da moraju surađivati. Kako bi na kraju pobijedili, oni moraju prevladati svoja unutarnja proturječja, kao i ona međusobna — jer, kao i u svakoj dobroj priči, junak se mora istovremeno boriti i protiv negativca i za svoju dušu.

U tom smislu, fabula se, kao prevladavanje prepreka na putu prema stanju ponovnog sklada, odvija na dvije strukturalne razine: *akcijskoj*, na kojoj se radi o zagonetci koju junaci moraju riješiti, te *etičkoj*, na kojoj oni moraju poprimiti drugi skup svojstava od onih koja su imali na početku, razviti se i promijeniti. Pritom oni obavljaju uloge aktivnih likova koji prolaze transformacije, ali su i *pomagači* jedni drugima, neophodni na tome putu transformacije.

Središnji je trenutak filma (knjiga je tu mnogo manje fokusirana) onaj u kojem Exley, nakon što je naizgled riješio slučaj i pokupio nagradu, spoznaje da stvar ni približno nije riješena, te, važnije, da ga to kopka usprkos nagradi do koje mu je toliko (bilo) stalo — shvaća da mu *srce nije na mjestu*. On se obraća svojem poznaniku Vincennesu s prijedlogom da nastave rad na slučaju, makar time ugrožava svoju stečenu reputaciju, a uskoro i vlastiti život. *Što ti želiš, Exley*, pita Vincennes. — *Želim riješiti Noćnu pticu*. — *Noćna ptica* jest riješena. — *Ne*, odgovara Exley, *Želim to učiniti kako treba*.

Glavna je stvar ovdje u tome da je Exleyjeva motivacija u potpunosti *larpurlartistička* — njegov se cilj ne sastoji u tome da pomogne drugima ili da djeluje na korist društva (makar će to proizaći kao posljedica), već samo u tome da dobije neku sasvim unutarnju, privatnu bitku. To »introvertno herojstvo« imat će prilike krajem filma, kad mu se pruži prilika da odustane i okoristi se, još jednom afirmirati. Sličan tip sasvim »privatne« motivacije očitovat će i druga dva središnja lika. U romanu je, s druge strane, Exley, pod pritiskom Whitea, *prisiljen* ponovno otvoriti slučaj koji bi najradije zataškao, te se time snaga ove moralne razine priče velikim dijelom gubi.

Taj suvremeni vestern/moralka priča je o *povratku* izgubljenih ideala, ali i o sazrijevanju, koje znači neizbježni *gubitak* nekih drugih ideala, suviše naivnih da bi opstali. Tako Exley ponovno nalazi sebe u tome da svoj posao obavlja *radi pravde*, ali istovremeno odustaje od suviše idealističkog i udžbeničkog shvaćanja procedure koje bi omelo efikasnost — te time dokazuje svome bivšem nadređenom, a sada protivniku Dudleyu Smithu, da je dovoljno »prljav« za posao koji radi.

Definirani svojim međusobnim oprekama, kao i zajedničkom trans-oprekom prema negativcu Smithu, Exley, White i



L. A. povjerljivo



Crna dalija

Vincennes usloženjeni su još i odnosom prema prostitutki Lynn (Kim Basinger). Svojstva Exleyja i Whitea izlaze jasno na vidjelo u kontrastu s njom i u suptilno, ali jasno obrazloženom njezinu odabiru izravnog i jednostavnog Whitea nad proračunatim karijeristom Exleyjem. Smith i Lynn dvije su čvrste točke na pozadini kojih izlaze na vidjelo i mijenjaju se svojstva naših junaka.

Između Exleyja i Whitea postoji još jedna zanimljiva analogija, ali i opozicija. Naime, obojica su odlučili postati policajci zbog odnosa s ocem, ali na vrlo različite načine: dok Exleyjev odabir proizlazi iz želje da uvijek iznova osvećuje oca, policajca poginulog na dužnosti, a istovremeno se i natječe s njim, White se pak želi uvijek iznova osvećivati ocu, koji mu je ubio majku. Lik Exleyjeva oca iz filma inače je efektan amalgam Exleyjeva oca i brata iz romana, još jedan primjer ekonomičnosti filma (ovdje, konkretno, scenarija) u odnosu na knjigu.

Dok je *L. A. povjerljivo* priča o časti, *Crna Dalija* je priča o opsesiji. Sklonost postmodernističkog konceptualista De Palme prema morbidnom i stravičnom učinile su roman *Crna Dalija* logičnim izborom za ekranizaciju pod njegovom palicom. Iako film, guste i bogate vizualne fakture kojom dominiraju žućkasto-smeđi tonovi, *dobro izgleda* (kamera Vilmosa Zsigmonda), nema ni približno onu *kemiju* koju je imao *L. A. povjerljivo*. Likovi su suviše plošni i nezanimljivi (za što i glumci nose dio krivnje), a redateljski postupak, ne

neočekivano, previše *barokan* za *neo-noir* kakav bi film trebao/želio biti. *Noir* je ipak, rekao bih, klasicistički, škrt i minimalističan žanr.

Crna Dalija priča je o dvojici policijskih partnera i boksačkih suparnika, Buckeyu Bleichertu (Josh Hartnett) i Leeju Blanchardu (Aaron Eckhart), poznatih također i kao gospodin Led i gospodin Vatra, koji se upletu u istragu brutalnog ubojstva mlade promiskuitetne djevojke Betty Short, koja je došla u Hollywood sa snovima da postane glumica. Dakle, opet smo na poznatom terenu Los Angelesa, filmske industrije (čiji su pipci prisutni i u radnji *L. A. povjerljivo*), prljavog losangeleskog policijskog odjela i njegove sprege s politikom (oba filma/romana počinju sa slučajem policijske brutalnosti i njezinim zataškavanjem, te serviranjem javnosti »umivene slike« LAPD-a), iako je to u De Palminu slučaju manje sočno i manje zanimljivo izvedeno. S druge strane, za De Palmu sigurno privlačno, tema *filma* prisutnija je u priči, pa stoga i na filmu, s obzirom na Bettyjine aspiracije, kao i činjenicu da joj je tisak ime Crna Dalija posmrtno dodijelio po uzoru na *noir* triler *Plava Dalija* (1946), snimljenom po scenariju Raymonda Chandlera.

Bettyjino umorstvo postaje Blanchardovom opsesijom, s obzirom na sličnu sudbinu koja je davno zadesila njegovu sestricu (opet tipično ellroyevsko *breme prošlosti*), a ta opsesija s vremenom se počinje protezati i na Bleichertu. Ekstrovert Blanchard i introvert Bleichert, iako u mnogočemu si-

metrični, bivaju, kako u romanu, tako i na filmu, diferencirani, u smislu da fokalizatorsko težište nesumnjivo pripada Bleichertu (on je u romanu pripovjedač u prvome licu, dok je, za usporedbu, *L. A. povjerljivo* ispričan u trećem licu te fokaliziran unutarne, ali mnogostruko, s obzirom na trojicu protagonista). Ta asimetrija omogućuje nam da postupno, iz Bleichertove perspektive, otkrivamo mračnu prošlost i »uprljanost« njegova partnera, osobito nakon što ovaj pogiba u drugoj polovici filma.

Ono što najviše upada u oči pri usporedbi redateljskih postupaka Hansona i De Palme jest De Palmina mnogo veća sklonost stilizaciji i retoričnosti. Osim što, za razliku od Hansona, rabi izvanprizornu naraciju (karakterističnu za *noir*, ali uvijek dvojbenu, što je pokazao slučaj *Blade Runnera* Ridleyja Scotta), montažne spone često rješava zavjesom, te je sklon dubinskim kadrovima i dugim vožnjama, De Palminu režiju ovdje možemo posebno pamtiti po trima scenama. Jedna je dugi subjektivni kadar koji pripada Bleichertu pri ulasku u kuću i upoznavanju obitelji bogatašice Madeleine (Hilary Swank), kad je osjećaj da su sve oči uprte u nje, ga efektno dočaran tako što su *de facto* sve oči uprte u nas. Druga je ironična scena (citatno-dekonstruktivna na način koji, čini mi se, nije prikladan za *film noir*) kad kamera s prikazivanja gole Madeleinine stražnjice prelazi na prikazivanje istog dijela anatomije koji ovoga puta pripada Bleichertu. Naposljetku, ono što mi se čini najupečatljivijom scenom, odnosno dijelom scene, u filmu: kadar koji prikazuje Bleichertu kako u kupaonici razgovara s Blanchardovom bivšom, a sada svojom ljubavnicom Kay (Scarlett Johansson), u trenutku dok otkriva njihove prljave tajne. Bleichertov lik prisutan je, odražavajući se u ogledalima, unutar vizualnog

polja na tri mjesta, a lik Kay, koja stoji uz njega, samo na jednom, odražena uz njega u ogledalu na sredini tog polja. Mnogo se konotacija o višestrukosti i obmani prenosi na taj način.

Dok je *L. A. povjerljivo* film snažnih opreka, *Crna Dalija* prožeta je udvostručenjima, zrcaljenjima i analogijama. Bleichert i Blanchard oponirani su, ali i zrcale jedan drugog, već na razini fonetske sličnosti imena, a posebice kao Kayini ljubavnici. S druge strane, i Kay i Madeleine (koja je, kako se pokazuje, kao i čitava njezina obitelj, upletena u ubojstvo Betty) Bleichertove su ljubavnice. Naposljetku, Madeleine i Betty (Mia Kirshner) nesvakidašnje su slične, vodile su ljubav, a Madeleine je željela svojim ponašanjem oponašati Betty.

Sama pak Betty *odsutno* je središte filma, ali je ipak prisutnija nego u romanu — naime, dok se tamo uopće ne pojavljuje (ni u romanima ni u filmovima nema *flashbackova*), u filmu je gledamo na crno-bijelim snimkama audicija za uloge. Ljupka, tužna, lažljiva, njezine oči ostaju još dugo u sjećanju. Jedan je kritičar primijetio da su te snimke najbolji dijelovi filma.

De Palma film završava brzopleto, a osobito opsesija s Betty koja isprva obuzima Blancharda, a zatim i Bleichertu, kao središnji čimbenik fabule romana, nije uspješno prenijeta. Nema učinkovitog filmskog ekvivalenta rečenicama romana kao što su ove negdje s početka: »Jer naše partnerstvo nije bilo ništa drugo do šeptrljiv put do Dalije. A naposljetku, ona će nas obojicu potpuno posjedovati.« Ili ovoj sa samoga kraja: »Zamolio sam Betty da mi osigura miran put u zamjenu za moju ljubav.«

Igor Bezinović

Nelagoda i znatiželja: kognitivistički pristup filmu *Skriveno* Michaela Hanekea

Interpretacije književnih ili filmskih djela nerijetko se svode na prepričavanje fabule djela i objašnjenja uloge pojedinog djela u opusu određenog autora. Takve su interpretacije primjerene svakodnevnom razgovoru o književnosti ili filmskoj umjetnosti, ali je poželjan i zahtjevniji govor (i pisanje) o filmu.

Ovaj tekst neće poslužiti kako bi gledatelju odgovorio na moguće fabularne probleme koje nije shvatio tijekom gledanja filma *Skriveno* (*Caché*, 2005) Michaela Hanekea. Cilj mi također nije ni interpretirati film u kontekstu ranijeg stvaralaštva Michaela Hanekea, već, na osnovi samoga djela i na temelju kognitivističkog kategorijalnog aparata, objasniti kojim se postupcima Haneke služio kako bi postigao željene spoznajno-emocionalne učinke u gledatelja. Također, cilj je objasniti koja je uloga pojedinih oblika filmskoga zapisa i pojedinih elemenata filmske građe u kontekstu ovog filma kao cjelovitog umjetničkog djela.

Filmu *Skriveno* moguće je prići iz više kuteva. Moguće je proučavati ulogu klase u sadržaju filma, ulogu rase u međuljudskim odnosima, psihoanalitički procjenjivati Georgesove snove, moguće je film smjestiti u Hanekeov stvaralački opus ili pak razmatrati dosljednost fabule filma. Ovdje primijenjena analiza usmjerena je u prvome redu na međuodnose znanja redatelja, strukture filma i znanja i emocija gledatelja. Ne smatram da je kognitivizam nužno najbolja metoda pri analizi umjetničkog djela, već smatram da svaki od navedenih pristupa zahvaća jedan od aspekata filma, odnosno da se različite metode zapravo bave različitim predmetima analize. Kognitivistički je pristup, bez dvojbe, vjeran klasičnoj znanstvenoj metodi i analitičkoj jasnoći i utoliko se razlikuje od velikog broja filmoloških analiza.¹

Tipičan bi »kritički« osvr, kakav se susreće u raznim vodičima za televizijske programe, tek razjasnio fabulu djela. Na adresu dobrostojeće obitelji francuskih intelektualaca iznenada počinju pristizati videokazete snimaka motiva koji se tiču njihovih života, umotane u dječje crteže. Obitelj to duboko potresa i gotovo raspamećuje te dovodi do raznih obiteljskih kriza. Saznajemo da su snimke možda povezane s mladošću glavnog lika Georges, ali ne saznajemo ništa više od toga. U svakom slučaju, savjest glavnoga lika tjera ga na istraživanje podrijetla tih kazeta i kroz film saznajemo mnogo o njegovoj prošlosti. Film angažirano djeluje u korist francuskih nacionalnih manjina (poglavito alžirske), ali istovremeno prikazuje traume pojedinca i međuljudske odnose

članova obitelji i bliskih prijatelja u kriznim situacijama. To je, ukratko, to. Iz same je fabule jasno da filmu nedostaje bitan element: nedostaje jasan svršetak. Stoga smatram da je važno ponuditi objašnjenje zašto je to tako i što je time redatelj želio postići, a to nije moguće učiniti ako se zadržavamo na fabularnoj razini ili na razini rasne ili klasne problematike (iako su i te razine nesumnjivo važne).

Jednostavna fabula, ne baš spektakularna radnja u kojoj se malo toga zbiva, svakodnevni likovi, svakodnevne situacije, temeljni ljudski osjećaji i očekivane reakcije, sve su to elementi koji i nisu garancija za originalno filmsko djelo. Vrijednost ovoga filma je upravo ta što, služeći se svakodnevnom građom, postiže nimalo svakodnevno raspoloženje u umu gledatelja, tjerajući ga na razmišljanje i znatiželju i navodeći ga na osjećaje nelagode i nedefiniranosti, osjećaje toliko netipične za svakodnevne situacije. Jednostavno rečeno, vizualno prepoznatljiv svijet u ovom je slučaju posve neprepoznatljiv, iako mu gledatelj pokušava nametnuti neke interpretativne okvire.

Film i stvarnost ili film i drugi film?

Prosječni gledatelj filmova naviknut je razlikovati film od stvarnosti. Gledatelj tako gledajući film obično barata dvjema ontološkim razinama svijeta. Prva razina obuhvaća stvarnost u širem smislu riječi, dok se druga razina odnosi na film.

Već od prve sekvence filma *Skriveno* Haneke jasno ističe glavni adut svog djela. On, naime, uvodi i treću razinu, a ta je film unutar filma. Kao što je rečeno, francuska obitelj prima kazete sa sadržajem koji ih zbunjuje i plaši. Radi se o dugotrajnim statičnim kadrovima njihove okućnice te o statičnim snimkama iz auta snimanim u total planu. Haneke se poigrava gledateljima na način da dugotrajne statične total planove ubacuje u film na razna mjesta, ne otkrivajući radi li se o razini filma ili razini filma u filmu, tj. razini filmske snimke koju neki filmski lik snima. Samo u iznimnim slučajevima eksplicira da se radi o filmu u filmu time što u idućem kadru daje do znanja da bračni par gleda dotičnu snimku. Međutim, osjećaj nelagode i blage paranoje stvara se na izgled nemotiviranim dugim totalima. Za radnju filma, oni su, dakako, nemotivirani. Neinformativni su, ne odnose se na prethodnu niti sljedeću scenu, zbunjuju gledatelja. Upravo je to, zasigurno, Hanekeova namjera: ubaciti dovoljno velik broj takvih kadrova koji će omogućiti da gledatelj gle-

dajući stvara hipoteze o značenju kadrova, polako gradeći neizvjesnost i znatiželju.

Opravdanje ove teorije može se naći u tehnici snimanja filma. Cijeli je film, naime, snimljen digitalnom kamerom visoke rezolucije, čime je gledatelju namjerno onemogućeno da razlikuje film i film u filmu, što ne bi bilo moguće da su scene filma snimane filmskom, a scene filma u filmu snimane digitalnom kamerom. Kvaliteta slike na ovaj je način zadržana na jednakoj razini duž cijeloga filma i gledatelj ni u jednom trenutku nije siguran gleda li film ili gleda iz perspektive u kojoj netko gleda i snima likove na ekranu. Već je sam taj filmski postupak dovoljan da iritira gledatelja, ali Haneke naravno pribjegava čitavom nizu metoda kojima nama manipulira. Iako koristi razne metode, nejasno razgraničenje ontoloških razina filma ipak ostaje ono po čemu će ovaj film, vjerojatno, ostati zapamćen.

Osnovno načelo analize: redatelj uvjetuje gledateljeve reakcije

Gotovo svi će gledatelji nakon gledanja *Skrivenog* osjećati stanovitu nelagodu te vrlo vjerojatno i znatiželju budući da priča nije dokraja ispričana. Sadržajni faktor koji dodatno zbunjuje svakako je i činjenica da u zadnjem kadru (također dugom statičnom totalu) vidimo razgovor sinova glavnih junaka, koji se u cijelom filmu nisu susretali. Ne čujemo o čemu pričaju, niti je pokazan ikakav napor da nam to bude otkriveno.

Upravo je ta posljednja scena paradigmatičan primjer stvaranja nelagode i znatiželje u ovom filmu. Interpretaciji te scene možemo pristupiti na više načina. U pogledu tradicionalne fabule, na primjer, moglo bi se zaključiti da Madjidov sin informira Georgesova sina o mračnoj prošlosti njegova oca. Također bi se moglo zaključiti da su sinovi zajedno planirali slanje vrpce. Također bi se moglo zaključiti da neka treća osoba snima njihov susret i šalje vrpce. Također bi se moglo zaključiti da su sinovi postali prijatelji, iako njihovi očevi to nisu mogli biti. I tako unedogled.

Cilj kognitivističkog pristupa nije nagađanje tog tipa, već je cilj doći do nekih provjerljivih teza, polazeći od dviju osnovnih premisa: djelo nije autonomni entitet neovisan o vanjskom svijetu, već je stvoreno, te ga je nužno interpretirati ovisno o stvaraocu i o primatelju. Dakle, uloga dijelova umjetnine i umjetničke cjeline procjenjuje se ovisno o tome kako autor želi djelovati na gledatelja (ili čitatelja) i ovisno o tome kako gledatelj percipira i reagira na film (ili kako čitatelj reagira na knjigu). Redatelj, dakle, uvelike uvjetuje kako će gledatelj reagirati.

U *Skrivenom* filmski prostor sveden je na posve jasne lokacije u kojima prosječni pojedinci provode dane. Vrijeme radnje također je jasno predstavljeno, radnja je predstavljena kronološki, uz nekoliko *flashbackova* za koje je jasno da se odigravaju u Georgesovoj mladosti. Kontekst radnje i grada za izgradnju fabule posve su »obični« te stoga u njima ne možemo tražiti elemente kojima Haneke postiže iznimne reakcije gledatelja.



Snimanje filma *Skriveno*

Već je istaknuto da reakcije gledatelja Haneke mami samom strukturom filma, odnosno načinom upotrebe oblika filmskog zapisa i filmske građe. Kadrovi imaju izrazito jednostavnu kompoziciju i u njima je vidljivo sve što bi bilo vidljivo nekom tamo prisutnom promatraču (s iznimkom jednog slučaja o kojem će kasnije biti riječi). Haneke se ne poigrava ni s položajima i kretanjem kamere, već koristi uglavnom statične kadrove i očekivane rakurse. Drugim riječima, Hanekeova poetika uvelike odgovara poetici realizma: svakodnevne situacije prikazane su na svakodnevni način, zvukovi su intradijegetski, ne koristi se glazba, film je rađen kako ne bi odudarao od stvarnosti... Onaj element koji potpuno odudara od realizma ujedno je i cjelokupna originalna Hanekeova ideja: Haneke stvara film u kojem je ono što gledatelj ne vidi znatno više od onoga što on vidi.

Otkud osjećaji nelagode i znatiželje?

Glavni izvor osjećaja nelagode i znatiželje je, dakle, kombiniranje vidljivog i nevidljivog, odnosno *skrivenog* (a ipak bitnog za film). Haneke je imao nekoliko prilika da unutar postojeće priče napetost razvije brzim scenama akcije. Georgesov sin nestaje, Georges zove policiju da uhititi Madjida, Georges putuje automobilom majci na selo. No s razlogom se odlučio posve izostaviti akciju, a scene sukoba svesti na verbalne sukobe. Već iz ove činjenice jasno je da je Haneke odlučio ovim filmom kršiti tradicionalni i vjerojatno najlakši način stvaranja žanrovskog filma (trilera ili drame).

Filmovi načelno uspostavljaju dvije razine reakcije kod gledatelja: s jedne strane gledatelj dobiva »globalni ugođaj«, dugotrajno raspoloženje, a s druge strane osjeća »lokalne emocije«, odnosno kratkotrajne emocionalne reakcije koje se javljaju pri pojedinim scenama (Smith, 2002). Haneke vješto uspostavlja karakterističan globalni ugođaj (nelagoda i znatiželja), a također je omogućio i nekoliko izrazito upečatljivih emocionalnih reakcija na film. Globalno raspoloženje zapravo ne ovisi toliko o pojedinačnim izljevima emocija, koje su prije iznimka nego pravilo u ovom filmu. U svakom slučaju, i raspoloženje i pojedinačne emocije ovise o Hanekeovu poigravanju s očekivanjima gledatelja. Da *Skriveno* gleda osoba koja nikada prije u životu nije pogledala nijedan film, bila bi vjerojatno manje impresionirana Hanekeovim tipom izlaganja od osobe koja je barem donekle upoznata s načinima izlaganja radnje u prosječnom filmu. To je objašnjenje time što gledatelj jednostavno očekuje da mu redatelj u velikoj mjeri olakšava razumijevanje filma. Gledatelj očekuje da film ima uvod, zaplet i rasplet (ili u najmanju ruku nekakav informativni kraj), on očekuje da je u filmu razlučeno bitno od nebitnog i očekuje da redatelj predstavlja fabulu koja ima određenu ideju koju redatelj želi iskazati. U slučaju *Skrivenog* radnja kreće *in medias res*, rasplet ne postoji, a ideja filmske cjeline kao originalnog umjetničkog ostvarenja ravnopravna je, ako ne i nadređena, ideji fabule (osjećaju krivnje i rasne netrpeljivosti).

Posebno zanimljivi aspekt ovoga filma je razlučivanje bitnog i nebitnog. Haneke, naime, u film ubacuje niz scena i motiva čije prisutnost zavodi gledatelja, navodi ga na krivi put interpretacije ili širi mogućnosti interpretacije. Neki od tih motiva su politički program na televiziji, Georgesove kolege

i kućni prijatelji, nestanak njegova sina, scene snimane na bazenu, odnosno sve scene koje omogućuju višeznačne interpretacije i zbunjenost gledatelja. Haneke koristi motive koji se i nakon gledanja doimaju redundantnima za radnju, ali pokazuje se da je upravo to njihova vrijednost za filmsku cjelinu.

Dva Georgesova i Madjidova susreta u Madjidovu stanu dobri su primjeri metode stvaranja nelagode i znatiželje. Prvi susret dovodi do »sentimenta u gledanju filma« (Tan i Frijda, 2002). U tom susretu »junak« filma Georges prvi put nakon djetinjstva susreće siromašnog Alžirca Madjida i Haneke postiže specifični sentiment, premda je to prva scena filma u kojem susrećemo Madjida i premda gledatelj vjerojatno smatra da Georgesu upravo Madjid šalje zastrašujuće snimke. Gledatelj u Madjidu prepoznaje svojevrstnog junaka u nevolji, što je zbilja neočekivano s obzirom da se radi o potencijalnom krivcu. Dodatna specifičnost scena u Madjidovu stanu je ta što se Haneke ne koristi dobro prokušanom metodom krupnih planova (Persson, 2002), kojom bi postigao gledateljsku empatijsku privrženost liku, a unutar pripovjedačkog konteksta koji favorizira upravo taj lik (Plantiga, 2002). Iako je Hanekeu cilj postići isti osjećaj empatije, on ne koristi postojeći recept, a svejedno postiže isti željeni učinak. Dotičnu scenu i film u cijelosti Haneke dodatno komplicira činjenicom da Georges nakon razgovora s Madjidom dobiva snimku tog razgovora. Naravno, ne postaje jasno tko je snimao scenu. To pogoduje i činjenici da se gledatelj na sadržajnoj razini koncentrira na Georgesov osjećaj krivnje, a na razini emocionalnih učinaka na osjećaj nelagode i znatiželje. Analiza redateljeva oblikovanja filma omogućuje, dakle, i zaključivanje o fabuli. Očito je da redateljev cilj nije informirati gledatelja o krivcu (kao u, na primjer, kriminalističkim filmovima), već je njegov cilj usmjeriti gledatelja na osjećaje koji muče Georgesa.

Kombiniranje narativnosti i asocijativnosti

Klasični fabularni film svoju moć ostvaruje trima tehnikama: činjenicom da je film sastavljen od pokretnih slika, erotetičkim pripovijedanjem (pripovijedanjem koje odgovara svakodnevnim mentalnim procesima gledatelja) i varijabilnim kadriranjem (N. Carrol, prema Plantiga, 1999). Zahvaljujući tim tehnikama, gledatelju film postaje razumljiviji i kod raznih gledatelja on izaziva slične temeljne emocionalne reakcije. Prema tome, što je scenarij filma sličniji narativnoj paradigmi, to lakše ostvaruje primarne emocije i njegova je moć veća.

Skriveno nema scenarij koji bi mogao biti svrstan u scenarij narativne paradigme, niti Haneke rabi klasičnu pripovjednu formu. Haneke pripovijeda skrivenu priču, priču bez kraja. Nepostojanje jasnoga početka i kraja više nalikuje stvarnosti i proživljenom iskustvu nego tipičnom filmu, romanu ili noveli. Radnja se duž čitava filma narušava dugim, statičnim kadrovima (snimkama) i *flashbackovima* iz Georgesova djetinjstva, a kad bi te sekvence bile eliminirane, *Skriveno* bi imao tipični stupnjevit siže, odnosno tipičnu narativnu (kronološku) strukturu.

Međutim, Haneke svoj potencijalno dominantno narativni film čini neobičnim upravo kadrovima koji se ne uklapaju u priču, kadrovima čija svrha nije isprva jasna, a u nekim slučajevima nije jasna ni nakon gledanja filma. Način njegova izlaganja je, dakle, kombinacija narativnosti i asocijativnog tipa izlaganja. Tipična sekvenca nalazi se već u prvoj trećini filma: nejasno u mraku vidimo dječaka koji kašlje, što narativnu funkciju dobiva kasnije, tek kada saznajemo da je Georges neopravdano optuživao Madjida u djetinjstvu i da je roditeljima ispričao kako je Madjid iskašljavao krv. Osim te narativne funkcije, sekvenca ima asocijativnu funkciju jer neovisno o radnji ona zbunjuje gledatelja, tjera ga na nagađanje, na stvaranje i propitivanje raznih hipoteza. Ta sekvenca je, jednostavno rečeno, element koji nenadano ruši kontinuitet filma.

Osim *flashbackova* nenadane su i scene snimke koje pristižu na Georgesovu adresu, ali i svi kadrovi koji nalikuju na te snimke. U film su, naime, u nekoliko slučajeva umontirani dugi statični total kadrovi-sekvence i snimke vožnje u automobilu, za koje gledatelj može, ali ne mora, zaključiti da su amaterski snimani i da su film u filmu. Hanekeov trik je taj što se ne drži pravila da nakon svake snimke tog tipa otkrije radi li se o snimci ili ne. I to je jedna od metoda stvaranja nelagode i znatiželje. Rezovi između narativnog dijela filma i asocijativnih sekvenci primjetni su. Osim toga, ti su rezovi u svim slučajevima prilično nemotivirani, te od sedam načela motivacije reza oni odgovaraju samo načelu »iscrpljene informativnosti« (Turković, 2000: 239). Drugim riječima, u trenutku kada sadržaj prethodnog kadra završava započinje idući asocijativni kadar, koji je ubačen na to mjesto čistom autorskom odlukom, a ne zbog objašnjavanja radnje. Kao primjer mogu se navesti scena Georgesova sjećanja sa sela, kada Madjid ubija pijetla, ili scena u kojoj Madjida odvođemo od kuće ili scena u kojoj dječak kašlje. Za sve te scene, kao i za neke scene filma u filmu (snimke) može se reći da bi s jednakim pravom mogle biti umontirane u bilo koji drugi dio filma.

Ubacivanje tih sekvenki u film posve je neuobičajena autorska ideja i prije svega ti elementi asocijativnog izlaganja *post hoc* omogućuju razne pristupe interpretaciji fabule priče. Pojednostavljeno rečeno, Haneke ne želi pričati priču, on priča komade priče, ubacuje sjećanja i zbunjujuće snimke i prepušta gledatelju da film interpretira u tim nedorečenim okvirima. Kao i u stvarnom životu, na nama je da sastavimo priču od komadića istine.

Nerazrađena tema filma

U slučaju u kojem je film cjelokupna priča pružena na dlanu, možemo govoriti o zaključenoj umjetničkoj cjelini, odnosno o filmu s jasnom temom. Koja je tema filma *Skriveno*? Reakcija prosječnog čovjeka na nenadane poremećaje svakodnevice? Nesređeni obiteljski odnosi? Generacijski jaz? Odnos više građanske klase spram siromašnima? Odnos Francuza i imigranata? Nesvjesni porivi poremećenog pojedinca? Osjećaj krivnje prosječnog čovjeka? Odnos osobne prošlosti i sadašnjeg identiteta? Možemo reći da su sve ove teme u jednu ruku tema filma *Skriveno*. Stoga možemo zaključiti da je tema filma slabo uspostavljena. Kao i na razini kadra, i na razini cjeline Haneke nam ne nudi misao vodilju,



svoju temeljnu ideju. Ne priča nam jasnu prošlost glavnog lika, niti nam otkriva što Madjidov sin zapravo želi od Georges, ni koja je uloga Georgesova sina u cijeloj priči, ni tko je snimao razgovor Georges i Madjida, ni kako se priča dalje razvijala... Gledatelj je uvjeren da bi te informacije trebao saznati i njegova znatiželja i nelagoda nakon gledanja filma raste. To, naravno, nije samo posljedica navike gledanja zaokruženih filmova, već je posljedica i urođene ljudske znatiželje i potrebe za cjelovitošću interpretacije svijeta.

Nizom fokusiranih motiva koji zbunjuju stvara se nerazrađena tema filma i najlogičniji prigovor koji se može uputiti Hanekeu jest taj da je u jedan film ubacio sve moguće probleme koji ga more i ostavio ih nerazrađenima. Smatram da taj prigovor ne stoji iz jednostavnog razloga što ne smatram da je zadaća umjetnika razrađivati temu, već je zadaća ostvariti očiđenje gledatelja. Gledajući ovaj film kao zasebnu priču, gledatelj doista ne dobiva dojam završenosti. Međutim, gledajući ovaj film na pozadini filmske tradicije, on je originalno protudjelo, vješto kršenje pravila klasičnog fabularnog filma, te je baš njegova fragmentarnost njegova najjača odlika. Suprotno klasičnom fabularnom filmu, *Skriveno* ima drugi oblik »moći«, on svoju avangardnu moć crpi upravo u antierotetičkom pripovijedanju, nevarijabilnom kadriranju i nepostojanju jasne teme.

Uloga pojmova »stvaratelja« i »gledatelja« u analizi umjetničkih djela

Uvođenjem biološki zadanih sposobnosti gledatelja u analizu umjetničkih djela započela je vjerojatno dugotrajna interdisciplinarna suradnja estetike i kognitivnih znanosti. Univerzalni gledatelj postaje nužan faktor procjene umjetnine, a zajedničke kognitivne i emocionalne sposobnosti i sklonosti ljudi prestaju biti od marginalne važnosti. Procesuiranje informacija u skladu s kognitivnim shemama nastalim u mozgu u nekim paradigmama estetike, znanosti o književnosti ili filmologije doima se kao nešto potpuno nebitno za proučavanje umjetnosti. Međutim, prema Bordwellu, razvojem kognitivnih znanosti krenulo je radikalno udaljavanje kognitivizma kao nove strogo znanstvene paradigme od uvelike proizvoljne metode hermeneutike (Bordwell, 1999). Kognitivizam (filmski formalizam) neodvojiv je od kontekstualne analize filmova, koja ističe ulogu samoga medija. Konačnu strukturu filma i odabir medija nužno je promatrati kao rezultat redateljevih odluka, znanja i želja, pa je kao takav kontekstualizam samo jedan od dva pola moguće kognitivi-

stičke analize. Jedan aspekt analize odnosi se na to kako kognitivni i afektivni aspekti ličnosti redatelja utječu na strukturu filma, a drugi aspekt odnosi se na gledateljevu percepciju te strukture.

U slučaju filma *Skriveno* kognitivistička je analiza zanimljiva zbog najmanje dvaju razloga: film je očito stvaran s namje-

rom da kod gledatelja izazove neuobičajene i specifične emocionalne reakcije. Osim toga, redatelj je posebnu pažnju pridao tome što gledatelj *smije znati*, a što će mu ostati *skriveno*, pa je stoga kognitivistički pristup (u kojem je »znanje« jedna od temeljnih kategorija) u slučaju filma *Skriveno* samorazumljiv.

Bilješke

- 1 Razlika kognitivizma i ostalih teorija mogla bi se pojasniti na ovom primjeru: Georgesov osjećaj krivnje, njegove noćne more i traume iz djetinjstva mogli bi biti zanimljiva građa za neku od psihoanalitičkih teorija. Znanstvenost kognitivista, međutim, leži u tome što svoje te-

orije ne primjenjuju na fiktivni lik, na Georgesu, već promatraju kako pojava Georgesu na filmu utječe na stvarnog gledatelja. Film je, dakle, dio stvarnosti gledatelja i umjetničko djelo nema povlašteni status u njihovoj analizi.

Literatura

- Bordwell, David, 1999, »Argumenti u prilog kognitivizma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 1999, 19-20: str. 7-20.
- Persson, Per, 2002, »Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2002, 30: str. 63-69.
- Plantiga, Carl, 1999, »Osjećaji, spoznaja i moć filma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 1999, 19-20, str. 38-48.
- Plantiga, Carl, 2002, »Scene empatije i ljudsko lice na filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2002, 30: str. 70-78.

- Smith, Greg M., 2002, »Lokalne emocije, globalna raspoloženja i filmska struktura«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2002, 30: str. 30-41.
- Tan, Ed. S. H., Frijda, Nico H., 2002, »Sentiment u gledanju filma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2002, 30: str. 42-50.
- Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Goran Kovač

Za svakoga ponešto

Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, igrani filmovi



Život drugih

Sveopće jadanje po pitanju filmske ponude u Hrvatskoj daleko je već iza nas. Napokon smo došli u fazu kada je ponuda filmova u našoj zemlji postala ravna svjetskoj, a čemu su najviše pridonijeli upravo domaći međunarodni filmski festivali. Iako još uvijek nedostaje učestalija kinodistribucija festivalskih filmova, za što je krivo i nepostojanje specijaliziranih gradskih kinodvorana, filmofili svoju glad za svježim naslovima utažuju putem festivalskih programa. Činjenica je da je filmskih festivala trenutno u nas popriličan broj. Sigurno je da će se zaludenost publike filmskim festivalima morati kad-tad smanjiti, jer sve što je *in*, a što je trenutno u nas slučaj s filmskim festivalima, mora jednom biti i *out*. I tada će doći trenutak kada će za opstanak festivala biti presudna kvaliteta programa, odnosno programski koncept kojima će organizatori festivala morati pridobiti naklonost publike, kritike i na koncu onih koji ulažu novac u njihovu realizaciju. Drugim riječima, polako će se isfiltrirati ono što je uistinu kvalitetno. Iako festivali u Hrvatskoj još uvijek pokušavaju proturati sve i svašta u svojim programima, opstat će oni koji imaju jasnu i originalnu koncepciju koja se prepoznaju i u svijetu te oni čiji je marketing na visokoj razini. Upravo će trud organizatora festivala oko te tri najvažnije stavke donijeti njihovim festivalima dugi vijek.

Profiliranje temeljne koncepcije

Zagreb Film Festival pokazao je u svoja četiri izdanja jasnu koncepciju glavnog programa: u konkurenciju uvrštava debitantske filmove (odnosno prve i druge filmove), a u popratnome programu razne tematski zaokružene programe koji još uvijek nemaju jasniju koncepciju jer se ova iz godine u godinu mijenja. Marketing ZFF-a na visokoj je razini, što dokazuje i velika posjećenost koja je svake godine sve veća. Ove je godine ZFF uzeo još veći zamah te tako iz Savske ulice preselio i u strogi centar: svoj do sada najopsežniji program smjestio je, osim u standardno kino Studentskog centra i kazalište ITD, i u kino Europa, a jedan od razloga korištenja toga kina bila je i potpora njegovu očuvanju.

Ovogodišnji program ponudio nam je pravo obilje. Osim standardnoga glavnog natjecateljskog programa prvih i drugih dugometražnih i kratkometražnih filmova, igranih i dokumentarnih, popratni je program pozornost skrenuo ponajviše programom Moj prvi film u kojem se na velikome platnu (koliko god improvizirano platno u ITD-u može biti veliko) s guštom gledalo prve filmove danas uglednih redatelja poput Kena Loacha, Pedra Almodóvara, Neila Jordana, Anga Leea i Bertranda Taverniera. Zagolicao je i program

Bunker koji je predstavio šest filmova svojevremeno zabranjenih u svojim zemljama: tu se našao crnovalovski Stojanovićev *Plastični Isus* (1971) zbog kojega je autor proveo tri godine u zatvoru, potom zabranjivane Menzelove *Lastavice na žici* (1969/1990) koje su svoju premijeru doživjele dvadeset godina nakon što su snimljene ili Bacsóva staljinistička farsa *Svjedok* (1968). Simpatičan, ali pomalo besmislen pokazao se program Klub 100 u kojem su se prikazivali europski filmovi koji su u svojim matičnim zemljama imali gledanost veću od 100 000 gledatelja. Najčešće to i nisu neki posebno kvalitetni filmovi (sjetimo se samo hrpe francuskih gluposti kojima nas često zna zagnjaviti Cinestar), no, kako ZFF voli populizam, takav je program bio vrlo logičan izbor. Kao, uostalom, i program filmskih matineja na kojem su se našli *Parfem*, *Borat* ili *Babel* koji su ubrzo nakon festivala stigli u redovitu kinodistribuciju. Taj se program očekivano pokazao izuzetno gledanim, jer mnogima je bitno da zvučne naslove među prvim pogledaju na velikome platnu.

Ono što je ove godine poprilično ohrabrilo, za razliku od sklizave prošle godine, dugometražni je program konkurencije. Inače je program ZFF-a od početka složen po principu »za svakoga ponešto« — red hitova (većinom američki nezavisnjaci), red regionalnog filma (filmovi uzeti najčešće s programa Sarajevskog filmskog festivala), red domaćeg filma (nakon pulske premijere slijedi zagrebačka), red filmova za sladakusce (filmovi s *art* predznakom). Tako se ove godine u prvoj skupini našao film *Mala miss Amerike* (prošle je godine to bio Clooneyjev *Laku noć, i sretno*), u drugoj skupini bosanskohercegovačka ratna komedija *Nafaka*, potom rumunjski *12:08 istočno od Bukurešta*, kao i pobjednik sarajevskog festivala, švicarski film *Gospodica*, uzmemo li u ob-

zir da je film bosanskohercegovačka koprodukcija, da ima regionalnu glumačku postavu, da je redateljica iz Hrvatske te da je tema vezana za likove s naših prostora (prošle godine je to bio Cvitkovićev *Odgrobadogroba*), u treću skupinu ide, iako je bio prikazan izvan konkurencije, Nuićev *Sve džaba* (prošle godine to je bio Hribarov *Što je muškarac bez brkova*), a u četvrtu filmovi kao što je *Taxidermia* i *13* (prošle godine bili su to *Napuštena zemlja* i *Gorki san*). Takav se mamac pokazao kao uspješna formula, pa se tako nastavilo i ove godine. Prvi dojam o ovogodišnjoj konkurenciji je vrlo zadovoljavajući, no ipak se stječe dojam da je lanjski festival bio radikalniji u izboru, no manje kvalitetan. Ova je pak godina složena više ziheraški, no, zato je puno kvalitetnija.

Dugometražni filmovi

Sve je započelo pobjednikom Sarajevskog filmskog festivala i dobitnikom Zlatnog leoparda na festivalu u Locarnu, filmom *Gospodica* (*Das Fräulein*), redateljskim i scenarijskim prvijencom mlade švicarske redateljice hrvatskog podrijetla Andreje Štake. U fokusu filma tri su prijateljice s prostora bivše Jugoslavije čiji se životi isprepleću u Švicarskoj: Srpkinja Ruža (Mirjana Karanović) već dugi niz godina vodi lokalnu kantu, Hrvatica Mila (Ljubica Jović) jedna je od zaposlenica kantine, a iz Sarajeva dolazi mlada Ana (Marija Škaričić) koja počinje raditi kod Ruže. Ruža se ne pomišlja vratiti u domovinu, a Mili je to jedini san. Ana, pak, želi proživjeti svoj život što bolje, jer boluje od neizlječive bolesti. *Gospodica* je film koji najviše polaže na vizualni izgled i atmosferu; nekolicina briljantno snimljenih prizora doista ostaje u sjećanju. No, čini se kako neki dijelovi priče kao i dijaloška strana filma djeluju vrlo nametljivo i neuvjerljivo, mada film glumački odlično nose sve tri glavne glumice. Drugi film koji dolazi izravno sa sarajevskog festivala je bosanskohercegovačka *Nafaka* redatelja i scenarista Jasmina Durakovića, inače generalnog direktora Radiotelevizije BiH. Nakon kritičarske karijere te nekoliko kratkih igranih i dokumentarnih filmova, Duraković se odvažio na dugometražni redateljsko-scenarijski prvijenac. Film djeluje produkcijski nadmoćno, jer se, naime, radi o jednom od skupljih bosanskohercegovačkih filmova. No, na žalost, epska priča smještena u dva vremenska razdoblja — Sarajevo za vrijeme i poslije rata — usprkos velikoj galeriji potencijalno zanimljivih likova ostavlja dojam nekonzistentnosti i dramaturške zbrkanosti, a često ga muči i prenapadna simbolika, kao i gomila klišeja. No, zato je treći film pristigao iz konkurencije sarajevskog festivala pravo malo iznenađenje. Riječ je o filmu iz sve vitalnije rumunjske kinematografije, a i o jednom od tri filma u konkurenciji koji zadiru u mračnu komunističku prošlost, *12:08 istočno od Bukurešta* (*A fost sau n-a fost?*) Corneliua Porumboiua, koji, kao i prošlogodišnji Puiujev film *Smrt gospodina Lazarescu*, najavljuje Rumunjsku kao novo europsko kinematografsko vrelo, mada je još uvijek preuranjeno govoriti o bilo kakvom bumu. *12:08 istočno od Bukurešta*, kao i Puiujev film, tematizira suvremene probleme tranzicijskih zemalja i stoga je vrlo blizak hrvatskoj situaciji. Porumboiujev se film bavi reminiscencijama na Ceausescuovo svrgavanje, šesnaest godina kasnije. U jednoj emisiji lokalne televizije (nešto poput zagrebačkog



12:08 istočno od Bukurešta



Taxidermia

OTV-a) trojica sudionika uživo prepričavaju svoje herojstvo kada su izašli na ulični prosvjed kako bi svrgnuli diktatora. Svi su oni isprva heroji iza kojih se kriju velike priče, no, ubrzo se uspostavi da zapravo nitko od njih tada na prosvjedu nije bio prisutan. Doista je dojmljivo kako Porumboiu svoju satiričnu, gorko-slatku komediju smješta u jednu duhovitu filmsku scenu (scena u TV studiju koja traje više od polovine filma) i uspijeva, u prvom redu sjajnim glumačkim interpretacijama, održati pažnju gledatelja i pri tome ga dobrano nasmijati.

Film koji je izazvao ponajviše prašine, a koji također progovara o komunističkim vremenima kao i onima poslije njih i to na potpuno originalan način, mađarski je film *Taxidermia* Györgyja Pálfiya. Čudljivi svjetonazor ovoga autora domaća je publika mogla upoznati još prije četiri godine kada je njegov igrani prvijenac *Hukkle* — film bez ijedne izgovorene riječi — igrao u Motovunu. *Taxidermia* je puno bizarniji film

i zasigurno jedan od gadljivijih filmova koji se mogao vidjeti u posljednje vrijeme, no, vjerojatno i jedan od vizualno atraktivnijih. To je maestralno režirana posveta tijelu i njegovoj eksploataciji, a radnja je smještena u tri vremenska perioda — Drugi svjetski rat, vrijeme komunizma i tranzicijsko vrijeme — a dana je kroz tri lika — djeda, oca i sina. U prvoj priči tijelo se tematizira kroz seksualnost, u drugoj kao simbol uspjeha, dok je u trećoj tijelo izvor frustracija i čežnje za besmrtnošću. Radi se gnjusnom, ali nadasve pametno smišljenom filmu. Treći film koji nas vraća u komunistički režim ujedno je i pobjednik ovogodišnjeg festivala, inače dobitnik niza nagrada po svjetskim festivalima, špijunska drama s elementima trileru *Život drugih* (*Das Leben der Anderen*) Florianu Henckela von Donnersmarcka. Film je smješten u Istočni Berlin 1984, vlasti nemilosrdno kontroliraju građane, a glavni akteri filma su glumica i njezin muž dramski pisac, ujedno i miljenici vlasti. Ipak, jednog dana jedan

partijski službenik dobije u zadatak da ih prisluškuje. On se polako počinje zaljubljuvati u glumicu, a njegovo zapostavljanje odgovornosti prema vlasti imat će kobne posljedice. Film odlično barata dramskom napetošću i gleda se u dahu, no, čini se kako su likovi i odnosi, posebno glumice i njezina muža, postavljeni vrlo površno, a već prežvakana scenografija i kamera koja zelenkasto-plavičastim tonovima sugerira hladnoću partijskog sistema toliko je puta viđena da film s vizualne strane ne donosi ništa zanimljivo.

Mamci za publiku

Dva filma koja su se našla u programu konkurencije bili su pravi mamci za širu publiku. Prvi od njih je američka nezavisna komedija *Mala miss Amerike* (*Little Miss Sunshine*) Jonathana Daytona i Valerie Faris, premijerno prikazana na ovogodišnjem festivalu Sundance, a film je ujedno bio veliko ovogodišnje iznenađenje na američkom *box-officeu*. Ta britka kritika suvremenog američkog načina življenja smještena je u pomaknutu američku obitelj: djed šmrče kokain, otac je neuspješan, majka frustrirana zbog obiteljskih tajni, njezin je brat sklon suicidu jer ga je nedavno ostavio dečko, a njihova sedmogodišnja kći želi pod svaku cijenu postati mala miss Amerike. Na takve američke nezavisnjake i takvu galeriju likova već smo pomalo u američkom filmu zaboravili i čini se kako nas takav film više teško može zaintrigirati, ali usprkos tome, *Mala miss Amerike* ispala je pametno napisana komedija koja se gleda s lakoćom, no, problem je što prikriveno koketira s *mainstreamom* i komotno je mogao biti prikazan u popratnom programu matineja. Drugi film koji je prvenstveno svojom temom privukao publiku je francusko-gruzijska drama *13* (*Tzamet*) Géla Babulania. Film na prvi pogled podsjeća na Fincherov *Klub boraca* ili Nolanov *neo-noir* krimić *Following*, a glavna mu je tematska preokupacija igra ljudskom sudbinom i teror moći. Sebastian je siromašan mladić koji, kako bi popravio vlastitu financijsku situaciju, upadne u klub kockara koji se kockaju ljudskim sudbinama i to tako što sudionici njihove igre pištoljima, u kojima je samo jedan metak, pucaju jedan drugome u glavu. Upečatljiva crno-bijela fotografija jedan je od najvećih aduta ovoga filma, kao i sjajno i s napetošću režirane scene igre. Ideja je odlična, ali ostavlja se dojam da filmu nedostaje neka suvislija poanta. No bez obzira na to, vrlo je vjerovatno da ćemo u dogleđno vrijeme dobiti i američki *remake*.

Nizozemski film *Langer licht* Davida Lammersa upečatljiva je, emocijama nabijena intimna drama o odnosu oca i sina, smještena u predgrađe Amsterdama. Film neodoljivo podsjeća na odličnog *Sina* braće Dardenne. *Sapunica* (*En Soap*), dobitnik debitantske nagrade na ovogodišnjem Berlinaleu, danski je film o odnosu usamljene žene i usamljenog transvestita. Redateljica Pernille Fischer Christensen film je dramaturški razradila prema zakonitostima sapunice, sjajno balansirajući na granici tužnoga i komičnoga, a sirova fotografija i kamera iz ruke neodoljivo podsjećaju na filmove danske Dogme.

Kratkometražni filmovi

Što se tiče ovogodišnje igrane kratkometražne selekcije, ona je bila puno slabija od vrlo dobre prošlogodišnje. Najzani-

mljiviji i najoriginalniji film ujedno je i dobitnik glavne nagrade ZFF-a: riječ je o norveškom filmu *Sniffer* Bobbiea Persera, ovjenčanom i Zlatnom palmom na ovogodišnjem festivalu u Cannesu. U društvu gdje je čovjeku sila teže potpuna nepoznanica i gdje bi bez pomoći metalnih čizmi jednostavno odletio u zrak, jedan čovjek odluči skinuti čizme. Film je metafora skučenosti suvremenog urbanog čovjeka u okovima sumorne svakodnevice. Još jedan pomaknut i neobičan film nastao je u dansko-švedskoj produkciji — *Nevjerojatna smrt gospođe Müller* (*The Amazing Death of Mrs. Müller*) potpisuje redateljski dvojac Alexander Brøndsted i Antonio Tublen. Bizaran film u kojem se razotkriva smrt gospođe Muller koja je položena u lijes licem okrenuta prema dolje ipak ne ostavlja neki osobit dojam, no, zato je španjolska drama apsurdna *U rupi* (*En lo hoyo*) Davida Martína de Los Santosa jedan od boljih filmova u kratkometražnoj konkurenciji. Film započinje scenom u kojoj uplakana žena želi počiniti samoubojstvo u jurećem auto, no, ugrozi motorista koji se strovali u duboku provaliju. Suicidalna žena preživi i pobjegne s mjesta nesreće, a motorist, sav polomljen, ostaje sam ležati u jarku sve dok mu se ne pridruži još jedan nastradali motorist. Njih dvoje čekaju pomoć; nitko ih ne čuje niti vidi. Na koncu ih zatrpava smeće koje se istovara iz kamiona. Film stvara dojmiv osjećaj straha, bespomoćnosti i usamljenosti. Sa snimateljske strane najveći dojam ostavlja australski *Nešto seksi* (*Sexy Thing*) Denie Pentecost u kojem redateljica prikazuje obiteljsko nasilje kroz efektanu priču sa, u isto vrijeme, tragičnim i sretnim svršetkom. Simpatičan je i francuski film *Budi tiho* (*Be Quiet*) Sameha Zoabija o odnosu na relaciji otac-sin; film prati palestinskog dječaka i njegovu oca koji se autom vraćaju kući u Nazaret. Njihov odnos narušava napeta politička situacija, a redatelj vrlo suptilno gradi odnos između privatnosti i politike. U konkurenciji se našao i slovenski film hrvatskog redatelja Marka Šantića *Sretan put, Nedime* koji smo ove godine već imali prilike gledati na Danima hrvatskoga filma, a nakon toga je nagrađen i Srcem Sarajeva za najbolji kratki film.

Na kraju: talent

Još jedan natjecateljski program uveden prošle godine, Kockice, u potpunosti je prošao u znaku dugometražnog nezavisnog igranog filma mladog velikogoričkog redatelja Matije Klukovića, *Ajde, dan... prođi...* Urbana priča koja se odvija na relaciji Zagreb-Velika Gorica, s nizom svakodnevnih likova, doista je jedan od zanimljivijih filmova viđenih posljednjih godina u hrvatskoj kinematografiji. O tom će se filmu još puno govoriti i pisati, a sigurno je jedno — Kluković je napravio zanimljiv odmak u hrvatskom suvremenom filmu, pomak koji se ne smije olako propustiti. Talenti se ne pronalaze lako, a kako Kluković nije nikada upisivao Akademiju, činjenica je da ih se ne treba tražiti samo na tom mjestu.

Sve u svemu ZFF je ove godine ponudio zanimljiv igrani program s ponekim iznenađenjem iz prikrajka. No, čini se kako je nedostajalo hrabrosti za radikalniji izbor, čemu je vjerojatno uvelike doprinio i strah od brojčanog pada posjetitelja festivala koji se iz godine u godinu povećava, a na što ovaj festival polaže veliku pažnju.

J o s i p G r o z d a n i ć

D kao dokumentarci

Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, dokumentarni filmovi

Trend smanjivanja broja angažiranih te društveno i politički kritičnih naslova, primjetan u konkurenciji dokumentarnih filmova na prošlogodišnjem Zagreb Film Festivalu, nastavio se na žalost i ove godine. Svakako, zanimljivih ostvarenja ni ovaj put nije nedostajalo, i to u sasvim pristojnom broju, no ako su se i bavili intrigantnim temama (angažman gvatemalskih prostitutki za ostvarenje njihovih prava, težak život i borba protiv predrasuda tajlandskih transseksualaca, svakodnevnica Černobila dvadeset godina nakon nuklearne katastrofe i sudbine svjedoka tragedije itd.), zamjetna je tendencija dokumentarista da temama svojih filmova pristupaju uz gdje kad kontraproduktivan i nepotreban ironičan odmak i na nerijetko pogrešan, pretjerano humorističan način.

Odluci žirija da Zlatna kolica za najbolji dokumentarac dodijeli filmu *I kao Indija* (*I for India*) Sandhyje Suri uistinu se ništa ne može prigovoriti. S uspjehom prikazana u konkurenciji ovogodišnjeg festivala Sundance, ova britansko-talijansko-njemačka koprodukcija duhovit je, emotivan i dirljiv kolaž prizora iz života indijske emigrantske obitelji Suri na navodno privremenom radu u Velikoj Britaniji, uz istodoban prikaz svakidašnjice njihove rodbine u Punjabu. Emigriravši sa suprugom u Britaniju 1965, mladi liječnik Yash Pal Suri, mučen nostalgijom, odlučuje kupiti po dvije videokamere, projektora i videorekordera, i sa svojim roditeljima redovito izmjenjivati »filmska pisma« o prilagodbi novoj sredini te rastu i odgoju djece s jedne, te promjenama u starom kraju i životima svojih roditelja s druge strane. Realiziran kao kompilacija isječaka obiteljskih filmova snimanih tijekom četiriju desetljeća i inserata iz BBC-eva televizijskog programa iz 1960-ih i 1970-ih, dokumentarac Yasheve mlade kćeri Sandhyje je, iako mu povremeno nedostaje ritma i kritičnijeg pristupa u odabiru raspoloživog materijala, uvjerljiv i vrlo zanimljiv dokument o sudbini jedne ekspatriране obitelji i kulturnim razlikama dviju sredina. Teško se privikavajući na zapadnjački način života, Yash i njegovi ukućani na vlastitoj će koži osjetiti nerazmjer između proklamirane tolerantnosti britanskog društva i stvarne, u pravilu prikrivene i latentne, rasne netrpeljivosti. A nakon neuspješnog pokušaja povratka u domovinu, obitelj Suri će shvatiti da je civilizacijski jaz između Londona i Punjaba prevelik, i da su osuđeni na otuđeni život u londonskom predgrađu. Da ironija bude veća, povijest će se na posljetku ponoviti, jer će Yasheva starija kći odseliti u Australiju i s roditeljima početi komunicirati videovezom.

Za razliku od opravdano nagrađenog filma Sandhyje Suri, turski film *Ja vojnik* (*Ben askerim*) doktoranda teatrologije i magistra vizualnog dizajna Kökena Erguna mogao je ostati i bez specijalnog priznanja žirija. Riječ je, naime, o prvom u nizu kratkih videouradaka u kojima autor tematizira izrazito nacionalistički, militaristički i ideološki obojene proslave turskog Dana državnosti, slične nama dobro poznatim nekađašnjim obilježavanjima Dana mladosti ili ne tako davnoj vojnoj paradi na Jarunu. Naime, svake se godine na najvećim stadionima u zemlji vojnim sletovima slavi godišnjica početka rata za neovisnost turskog naroda, koji je 1919. godine poveo Mustafa Kemal Atatürk. Jedina naznaka navodnog osuvremenjivanja slavljenja velike obljetnice leži u činjenici da su vojničke koračnice u posljednje vrijeme dijelom zamijenili akordi pop pjesama, no opet u prepoznatljivom militarističkom aranžmanu. Ako je suditi po ovom djelcu, suhoparnom i nemaštovitom nizu slika stupajućih vojnika, urlajućeg časnika i naizgled oduševljenog mnoštva okupljenog na stadionu, Ergunov dokumentaristički ciklus ne doima se nimalo obećavajućim i poticajnim.

Proглаšen najboljim dokumentarnim filmom ovogodišnjeg festivala u Karlovym Varyma, *Život u krug* (*Life in Loops — A Megacities RMX*) njemačko-austrijskog multimedijskog umjetnika Tima Novotnyja dinamičan je i vizualno vrlo dojmljiv umjetnički glazbeno-dokumentarni film, premontirana i proširena verzija hvaljenog filma *Megacities* austrijskog filmaša Michaela Glawoggera iz 1997. godine. Vješt看 montaznim zahvatima, frenetičnom izmjenom kadrova, jarkim bojama i zaglušnom glazbom benda Sofa Surfers, čiji je i sam član, Novotny efektно dočarava ozračje megalopolisa New Yorka, Tokija, Bombaya, Moskve i Ciudad de Mexica, svakodnevicu života u njihovim slamovima, predgrađima, četvrtima crvenih svjetiljki i opskurnim okupljalištima besprizornih tipova, te tjeskobne, dehumanizirane i gdje kad tragične sudbine krajnje siromašnih radnika, svodnika, narkodilera, okorjelih narkomana i latentnih pedofila opsjednutim junakinjama manga stripova, koji svojoj čemernoj egzistenciji u pravilu bezuspješно pokušavaju dati neki viši smisao i barem minimum dostojanstva.

Sve do sredine prošlog stoljeća, termin »kathoe« ili »katoey« na Tajlandu je predstavljao isključivo sinonim za transseksualce, da bi se tijekom posljednjih pedesetak godina počeo rabiti i u opisima transvestita i izraženije feminiziranih muškaraca. Slikovit i razmjerno intrigantan, no donekle preduge film neodgovarajućeg prijevodnog naslova *Transvestiti*

(*Kathoey*), debitantsko ostvarenje kineske redateljice Ning Binbin, priča je o četiri mlada tajlandska transseksualca, pripadnika trećespolne zajednice koji, nastupajući kao *drag queens* pod naslagama šminke i ženske odjeće, kirurškim zahvatima pokušavaju realizirati svoj novi spolni identitet i afirmirati se u deklarativno tolerantnom, no uistinu konzervativnom i tradicionalističkom tajlandskom društvu. A kad se brižno napudranim licima zdvojne Eve ili Nicole zakotrljaju suze, unatoč gorku smijehu i hinjenu optimizmu razvidna je sva tragičnost njihova položaja.

Kad cesta krivuda: priče o ciganskoj karavani (*When the Road Bends: Tales of the Gipsy Caravan*), film indijske Britanke Jasmine Dellal, zanimljiv je i prilično zabavan, no također predug i donekle redundantan film ceste u kojem autorica, videokamerom bilježeći skupnu šestotjednu američku turneju Esme Redžepove, popularnih romskih sastava Fanfare Ciocarlia i Taraf De Haïdouks te španjolskih plesača flamenca, gledateljima približava romsku kulturu i način života miroljubivog naroda koji nikad ni na koga nije izvršio agresiju i nikad nije ratovao, no koji je unatoč tome tijekom čitave svoje povijesti bio izložen progonu i torturi. Istodobno glazbeni film i etnografski zapis o jednoj kulturi, dijelom realiziran u romskim naseljima u Španjolskoj, Makedoniji, Rumunjskoj i Indiji, djelo Jasmine Dellal slavi glazbu, ljubav i život u svim njegovim segmentima, podjednako sretnim i tužnim, tjeskobnim i vedrim. Kad »Kraljica Cigana« Esma Redžepova, opisujući uspone i padove svog života podjednako obilježenog glazbom i humanitarnim radom, raspoloženo zapjeva »Čaješukarije«, gledatelj savršeno dobro razumije Johnnya Deppa, velikog ljubitelja romske glazbe i sastava Taraf De Haïdouks.

»Is this only — a fear of radiation? / Perhaps rather — a fear of wars? / Perhaps — the dread of betrayal, / Cowardice, stupidity, lawlessness?« Stihovima pjesme »Radiophobia« ruske

književnice Ljubov Sirote bavi se hvaljeni i nagrađivani istoimeni dokumentarni film angažiranog španjolskog producenta i redatelja Julia Sota. Na dvadesetu godišnjicu nuklearne katastrofe u Černobilu, Soto tematizira taj tragični događaj i njegove još uvijek nesagledive posljedice na lokalno stanovništvo koje, osuđeno na tavanje na egzistencijalnom dnu, kao da namjerno odabire življenje u neznanju i izuzetno nezdravom postapokaliptičnom okruženju, i prebiranje po uspomena života kojeg odavno nema. Dok nekadašnji stanovnici radničkih naselja iz okolice nuklearke obilaze svoje ruševne domove obrasle u travu i korov, i emotivno se prisjećaju školskih dana, prvih ljubavi i tragikomičnih radnih pobjeda, ponekad ne uspijevajući isprva pogoditi svoju kuću ili stan, gledatelj stječe dojam da zid šutnje, laži i licemjerja koji su sovjetske vlasti svojedobno podignule oko Černobila u dobroj mjeri još uvijek egzistira, štoviše da je do danas ostao gotovo neokrznut.

Angažirani pristup i (crno)humorni odmak obilježja su i filma *Zvijezde s pruge* (*Estrellas de la linea*) španjolskog novinara i dokumentarista Chema Rodrigueza, prikazanog u programu Panorama ovogodišnjeg berlinskog festivala. Premda je riječ o još jednom neujednačenom i predugom ostvarenju kojem nedostaje ritma i kritičnijeg odmaka, storijski o emotivnoj Valeriji i njezinim kolegicama Vilmi i Mercy, gvatemalskim prostitutkama koje rade nedaleko La Linee, željezničke pruge koja presijeca gvatemalsku prijestolnicu, svakako ne manjka srca i duše. Dok besprizornim klijentima po cijeni od dva dolara pružaju svoje usluge, Valeria i njezine prijateljice noći, nezadovoljne svojom turobnom svakodnevicom i razočarane omalovažavanjem i prezirom kojima se vlasti odnose prema njima, odlučuju sliku o sebi popraviti formiranjem nogometnog tima i sudjelovanjem na lokalnom prvenstvu u ženskom nogometu. Kad doznaju da bi zbog prirode posla kojim se bave njihovoj »djevojčadi« moglo biti zabranjeno sudjelovanje na prvenstvu, lopti nevične



I kao Indija

djevojke kreću u neravnopravnu medijsku bitku i dokazivanje da je i njima nogomet »više od igre«.

Titula najduhovitijeg i najšarmantnijeg filma festivala zasigurno pripada naslovu *Dijeta Leibovicha* (*Diet Leibovich*), šesnaestominutnom dokumentarnom filmu u kojem mlada izraelska redateljica Avish Leibovich, studentica škole filmske i televizijske režije Sam Spiegel u Jeruzalemu, bilježi zabavne pokušaje započinjanja dijete i skidanja kilograma članova svoje obitelji. Dobivši zadatak snimiti film o svojoj najužoj rodbini, Avish se našla na mukama jer, za razliku od svojih fakultetskih kolega, čiji ukućani proživljavaju drame preluba, obiteljskog nasilja, narkomanske ovisnosti ili razvoda, njezina obitelj kao da nije ni čula za takvo što. Avishina majka, otac i brat hedonisti su, optimisti i veseljaci koji uživaju u životu, smijehu i jedno u drugom. Kad iz zdravstvenih razloga budu prisiljeni krenuti na dijetu, na svakom će koraku tražiti razloge za izbjegavanje tjelovježbe i ispijanja proteinskih mješavina, a čekanje sljedećeg obroka kratit će sanjanjem raskošnih gozbi i sočnih odrezaka. Zdrav odnos prema životu, autoironija, neuništivi optimizam i izraženi smisao za humor, obitelj Leibovich čini efektnim kontrapunktom jednoj drugoj slikovitoj celuloidnoj obiteljskoj zajednici, onoj dobrodušnih mračnjaka Addams.

Od ostalih dokumentaraca bizarnošću se donekle izdvaja nostalgična *Balkanska rock priča* Mladena Vekića, biografska anegdota iz života ekscentričnog pjevača Vladimira »Vlade Morrisona« Doknića, frontmana skupine Balkan Rock Legends kojem se igrom slučaja ostvario životni san da nastupi u kulturnom amsterdamskom klubu Paradiso. Dok samozvana zvijezda dvojbenog sluha i tankog glasa pozornicu di-



Zvijezde s pruge

jeli sa zbunjenim Vladom Divljanom i izgubljenom Marinom Perazić, kroz priču o infantilnom momku koji odbija odrasti jasno se naslućuje krhkost mita o navodno boljoj rockerskoj prošlosti.

Halid Bunić — *Vječni* Damira Jenečeka, studenta režije na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu, još je jedan nostalgični filmofilski podsjetnik na »dobra stara vremena«, razdoblje 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih, desetljeća tijekom kojih je dobrodušni i ambiciozni sarajevski kinooperater Halid Bunić svojim prijateljima i sumještanima uporno pokušavao usaditi ljubav prema sedmoj umjetnosti. Jenečekov je film donekle emotivna, no ne osobito uspješna posveta *Novom kinu* *Raj* Giuseppea Tornatorea i dobu u kojem je, za razliku od današnjeg vremena multipleksa i borbe za opstanak kina Europa, odlazak u kino bio događaj.

Filmografija

4. Zagreb Film Festivala, 16-21. listopada 2006.

Glavni program / Cjelovečernji igrani filmovi

Gospodica / Das Fräulein, Andrea Štaka, Švicarska, Njemačka, Bosna i Hercegovina, 2006, 81'
Sapunica / En Soap, Pernille Fischer Christensen, Danska, 2006, 105'
Taxidermia, György Pálfi, Mađarska, Austrija, Francuska, 2006, 91'
Život drugih / Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmarck, Njemačka, 2006, 137'
Langer licht, David Lammers, Nizozemska, 2006, 85'
Nafaka, Jasmin Duraković, Bosna i Hercegovina, 2006, 115'
13 / Tzemeti, Géla Babluani, Francuska, Gruzija, 2005, 86'
Mala miss Amerike / Little Miss Sunshine, Jonathan Dayton, Valerie Faris, SAD, 2006, 100'
12:08 istočno od Bukurešta / A fost sau n-a fost?, Corneliu Porumboiu, Rumunjska, 2006, 89'
Vrata raja / Heaven's Doors, Swel i Imad Noury, Maroko, 2006, 160'

Glavni program / Kratki igrani filmovi

Sniffer, Bobbie Peers, Norveška, 2006, 10'
Nešto seksi / Sexy Thing, Denie Pentecost, Australija, 2006, 14'
Ptica grabljivica / Rapace, João Nicolau, Portugal, 2006, 23'
Nevjerojatna smrt gospođe Müller / The Amazing Death of Mrs. Müller, Alexander Brøndsted, Antonio Tublen, Danska, 2006, 8'
Moj dečko / Ma Boy, Amy Neil, Velika Britanija, 2006, 10'
Budi tiho / Be Quiet, Sameh Zoabi, Francuska, 2006, 19'
Menged, Daniel Taye Workou, Etiopija, Njemačka, 2006, 20'
Sretan put, Nedime, Marko Šantić, Slovenija, 2006, 13'
U rupi / En el hoyo, David Martín de Los Santos, Španjolska, 2006, 24'
Na prirodan način / Nature's Way, Jane Shearer, Novi Zeland, 2006, 10'

Glavni program / Dokumentarni filmovi

Halid Bunić — Vječni, Damir Nemir Janeček, Bosna i Hercegovina, 2005, 33'
Putujuće kino / Kino objazdowe, Marcin Sauter, Poljska, 2005, 52'
Transvestiti / Kathoei, Ning Binbin, Kina, 2006, 75'
Zvijezde s pruge / Estrellas de la Línea, Chema Rodríguez, Gvatemala, Španjolska, 2006, 90'
Ja vojnik / Ben askerin, Köken Ergun, Turska, 2006, 6'30"
Radiofobija / Radiophobia, Julio Soto, Španjolska, SAD, 2005, 55'
Dijeta Leibovicha / Diet Leibovich, Avishag Leibovich, Izrael, 2005, 16'
I kao Indija / I for India, Sandhya Suri, Velika Britanija, Italija, Njemačka, 2005, 70'
Usnuli grad / Ciudad dormida, Enrique Rodríguez, Španjolska, 2005, 9'
Balkanska rock priča, Mladen Vekić, Nizozemska, 2006, 49'
Kad cesta krivuda: priče o ciganskoj karavani / When the Road Bends: Tales of a Gypsy Caravan, Jasmine Dellal, SAD, 2006, 109'
Joe K, Oscar de Julián, Španjolska, 2006, 17'
Život u krug / Life in Loops (A Megacities RMX), Timo Novotny, Austrija, 2006, 80'
Egerszalók, László Csáki i Szabolcs Pálfi, Mađarska, 2006, 17'

Glavni program / Kockice

Ajde, dan... prodi, Matija Kluković, Hrvatska, 2006, Digibeta, c/b, 102'
Nije da znam nego je to tako, Tanja Golić, Hrvatska, 2006, video, 15'
Torsia, Jakša Borić, Hrvatska, 2006, 35 mm, 17'
U tišini, Luka Rukavina, Hrvatska, 2006, video, c/b, 15'

Kravata, Nikola Ivanda, Hrvatska, 2006, Digibeta, 20'
Mišolovka, Vjeran Pavlinić, Hrvatska, 2006, DVCam/Beta, 11'

Popratni program / Bunker

Plastični Isus, Lazar Stojanović, Jugoslavija, 1971.
Svjedok / A tanú, Péter Bacsó, Mađarska, 1968.
Sunce u mreži / Slnko v sieti, Štefan Uher, Čehoslovačka, 1962.
Komesarka / Komissar, Aleksandr Askoldov, SSSR, 1967/1987.
Lastavice na žici / Skřivánci na nitích, Jiří Menzel, Čehoslovačka, 1969/1990.
Kamení Trag / Spur der Steine, Frank Beyer, DDR, 1966.

Popratni program / Klub 100

Cijela zima bez topline / Tout en hiver sans feu, Greg Zglinski, Švicarska, Belgija, Poljska, 2004.
Vrata do / Naboer, Pål Sletaune, Norveška, Danska, Švicarska, 2005.
Usta na usta / Mun mot mun, Björn Runge, Švedska, 2005.
Adamove jabuke / Adams æbler, Anders Thomas Jensen, Danska, 2005.
Slučajevi običnog ludila / Příběhy obyčejného šílenství, Petr Zelenka, Češka, 2005.

Popratni program / Matineje

Put za Guantanamo / The Road to Guantanamo, Michael Winterbottom, Mathew Santiago Whitecross, Velika Britanija, 2006.
Parfem: povijest jednog ubojice / Das Parfum — Die Geschichte eines Mörders, Tom Tykwer, Francuska, Španjolska, Njemačka, 2006.
Babel, Alejandro González Iñárritu, SAD, 2006.
Borat: učenje o amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan / Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, Larry Charles, SAD, 2006.
Hollywoodland, Allen Coulter, SAD, 2006.

Popratni program / Moj prvi film

Pepi, Luci, Bom / Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Pedro Almodóvar, Španjolska, 1980.
Angel, Neil Jordan, Irska / Velika Britanija, 1982.
Pushing Hands / Tui shou, Ang Lee, Tajvan, 1992.
Urar iz Saint-Paula / L'Horloger de Saint-Paul, Bertrand Tavernier, Francuska, 1974.
Jadnica / Poor Cow, Ken Loach, Velika Britanija, 1967.

Popratni program / Posebne projekcije

Dosje Osijek / Dosije Osijek, Goran Kovačić, Davor Konjikušić, Srbija i Crna Gora, 2006.
Hrvatska (k)raj na zemlji, Oliver Sertić, Hrvatska, 2006.
Shortbus, John Cameron Mitchell, SAD, 2005.
Sve džaba, Antonio Nuić, Hrvatska, BiH, Srbija, 2006.

Popratni program / Posebne projekcije / Dobitnici Jameson nagrade za kratki film

Through My Thick Glasses, Piotr Sapegin, Norveška, 2002.
We Have Decided Not to Die, Daniel Askill, Australija, 2005.
Mebana, Daniel Wallentin, Švedska, 2005.
Susie, Cathy Snelling, Velika Britanija, 2004.
Dos encuentros, Alan Griffin, Španjolska, 2003.
Aria, Claudio Noce, Italija, 2005.
The Beginning of the End, Gustavo Spolidoro, Brazil, 2005.

Nagrade

4. Zagreb Film Festivala, 16-21. listopada 2006.

Glavni program

Zlatna kolica za najbolji cjelovečernji igrani film

DAS LEBEN DER ANDEREN / ŽIVOT DRUGIH, Njemačka, Florian Henckel von Donnersmarck

Specijalno priznanje žirija za cjelovečernji igrani film

A FOST SAU NA FOST? / 12:08 ISTOČNO OD BUKUREŠTA, Rumunjska, Corneliu Porumboiu

Zlatna kolica za najbolji kratki igrani film

SNIFFER, Norveška, Bobbie Peers

Zlatna kolica za najbolji dokumentarni film

I FOR INDIA / I KAO INDIJA, UK, Italija, Njemačka, Sandhya Suri

Specijalno priznanje žirija za dokumentarni film

I, SOLDIER / JA VOJNIK, Turska, Köken Ergun

Kockice

Zlatna kolica

AJDE, DAN... PRODI..., Hrvatska, Matija Kluković

Specijalno priznanje žirija

NIJE DA ZNAM, NEGO JE TO TAKO, Hrvatska, Tanja Golić

Nagrada publike

DAS LEBEN DER ANDEREN / ŽIVOT DRUGIH, Njemačka, Florian Henckel von Donnersmarck

Vip Film Flash Award

DUHOVITE MIJENE SMJEŠNIH LICA, Hrvatska, Jurica Starešinčić

Diana Nenadić

Od »prve« do postavangarde

2. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa — 25 fps, Zagreb, 20-24. rujna 2006.



Napušteni greben 1. dio: prolog

Glas koji je poslije prvog, prošlogodišnjeg izdanja krenuo o Internacionalnom festivalu eksperimentalnog filma — 25fps, očigledno se daleko i dobro čuo. Jasna koncepcija, maksimalno pročešljan program, besprijejkorna organizacija, iscrpan i dizajnerski privlačan katalog festivala, neočekivano dobar odaziv publike i zadovoljni uglednici iz svijeta — sve to donijelo je članovima udruge 25FPS, autorima emisije *Videodrom*, »abortirane« s programa HRT-a (Mirna Belina, Sanja Grbin, Vladislav Knežević, Marina Kožul) više od 1200 novih naslova za strogu selekciju drugog festivalskog izdanja. I novu priliku za uklanjanje svake sumnje u potrebu još jedne manifestacije namijenjene filmskoj vrsti koju u Hrvatskoj malo tko štuje (naročito među filmašima), još manje potpuno razumije, a nema ni ustaljeni prikazivačko/distribucijski kanal. S druge strane, eksperimentalni film u nas ima relativno dugu tradiciju, koja je dobila produžetak i u umjetničkom videu. Kinematografija raspolaže reprezentativnim arhivom avangarde koji je nekoliko puta okružio svijet, pa je festival ujedno najbolje mjesto za razbuđivanje javnosti koja to ili ne zna ili lako zaboravlja.

Organizatori 25fps-a prihvatili su se zdušno, osim prezentacijske, i te »prosvjetiteljske« uloge, odlučivši se za pregledan i možda najkorisniji način predstavljanja domaće i svjetske eksperimentalne baštine. Insertirana u panoramu recentnog svjetskog eksperimenta, okružena autorskim retrospektivama odabranih umjetnika koji ujedno obavljaju zadaću članova žirija, domaća alternativa dobila je prikladan okvir u kojem se može vidjeti gdje se nalazi i koliko vrijedi. Nova, svjetska eksperimentalna produkcija sučeljena je s antologijom »prve avangarde« (nadrealistički i dada film 1920-ih), izumiruća »analogna« kinematografija s digitalnom kakvu

promovira produkcija »onedotzero«, a obje s produkcijom izabranih glazbenih spotova, forme u kojoj je estetika avangarde pronašla prikladan okvir za perpetuiranje, obnavljanje i redefiniranje. Priređivači su se ove godine prigodno sjetili da s eksperimentom nekakve veze ima i Nikola Tesla, koji je i izravno inspirirao alternativce, poput Nam June Paika i Johna Godfreyja (*Global Groove*, 1973), Petera D'Agostina (*TransmissionS*, 1985-90) i Davida Larchera (*videOvoid: TexT*, 1994-96), a radovi su im prikazani u posebnom programu »Bioskop Tesla«.

I autoricu ovih redaka, osim interventnog uskakanja u tročlani međunarodni žiri (umjesto najavljene gošće iz inozemstva), zadesila je prosvjetiteljska zadaća. Trebalo je rekonstruirati događanja u eksperimentalnom filmu/video 1980-ih, pa ih pokušati približiti publici u sedamdesetak prikazivačkih minuta. Nezahvalan posao već i zbog same »tranzicijske« naravi dekade u kojoj su malobrojna središta filmskoeksperimentalne kreativnosti (kinoklubovi) zamirala, da bi ih počela nadomještati medijski »konkurentska« videodomena, doduše s tek nekoliko autora prepuštenih milosti međunarodnim mecena, i familijarnijih s galerijskim prostorom nego kinoekranom. Trebalo je nekako pomiriti dva supostojeća medija i dvije scene te ih svesti na zajednički nazivnik — eksperimentalnu, istraživačku svrhu. Mojim sugovornicima u žiriju, austrijskom filmašu i teoretičaru Peteru Tscherkasskyju i japanskom avangardistu Takahiku Iimuri, bilo je mnogo lakše. Osim gledateljskog, oni imaju i praktično iskustvo, osjetili su istraživačku avanturu u bliskom fizičkom dodiru s filmom, a imali su govoriti isključivo o vlastitome djelu i na taj način nekako rasvijetliti o čemu bi se po njima u tom eksperimentu zapravo trebalo raditi. Redovitijem posjetitelju festivala takvom je zamisli prezentacije i zamisli da svaki član žirija bira svoga laureata ujedno bačen mamac: upoznavši se s radom i razmišljanjima dvojice članova žirija, mogao je nagađati što će na kraju isplivati iz mase, ako su nagrade uopće i važne.

Predavanja i projekcije pokazali su kako su, unatoč generacijskim i kulturalnim razlikama, Iimura i Tscherkassky po mnogo čemu slični, prije svega kao ortodoksni eksperimentatori, što bi u ovom slučaju trebalo značiti da dijele izrazite metamedijske sklonosti. Iimuru (rođen 1937), koji se upustio u eksperimentalnu pustolovinu u zenitu druge avangarde (1960-ih), da bi se kasnije posvetio i videu i multimedijским projektima, u ranijoj fazi, u prvoj polovici 1970-ih, zanimalo je u kakvoj su relaciji vrijeme i pokret, te kako odnos

između objekta slike i njezina okvira/izreza strukturira gledanje filma, odnosno (filmske) slike. Prvi dio njegova programa (*Tempirano 1, 2, 3 / Modeli, prva rola, 24 sličice u sekundi, Ponovljeno / vraćeno vrijeme*) apstraktnog i akromatskog (dadaističkog) registra, ujedno je pokušaj manipulacije vizualnim i slušnim aparatom, pri čemu percepciju slike, tj. trajanja intervala naizmjeničnih prozirnih i bijelih blankova ili linije (kao metafore vremena), ometa »tempirano« ubacivanje zvučnoga signala. Zvuk, ali sada izgovorena riječ, postaje bitan element i drugih dvaju konceptualnih filmova prikazanih u programu. Iimurine šetnje velegradom u *Pričanju u New Yorku* prati palindromska igra/izvrtanje rečenice Jacquesa Derride »Čujem se istovremeno dok govorim«, izgovorene na engleskom jeziku. O temi drugoga rada govori sam naslov, *Slika koja priča — struktura filmskog gledanja*, gdje preispituje razlike između položaja gledatelja i položaja autora kao gledatelja (iza kamere i ispred filmskog platna), u odnosu na okvir i sadržaj filmske slike.

Tscherkassky (1958), lani zapažen i nagrađen u Zagrebu, a prije toga (u drugoj polovici 1990-ih) u Splitu, danas je jedan od najuvjerljivijih autora *found footage* filmova, nastalih intervencijama na već snimljenim materijalima. U doba kada filmska vrpca nepovratno nestaje uzmičući pred sveopćom digitalizacijom, Tscherkassky procesima (višeslojnog) kopiranja i preslagivanja *posuđenih* filmskih isječaka u tamnoj komori, upozorava na specifičnu tvarnost filmske vrpce, a time i na nepremostivu razliku između analognog snimanja i digitalne produkcije slika. Materijalnim recikliranjem nepoznatih amaterskih (obiteljskih) filmova (*Happy-End*, 1996), ili klasičnih filmskih djela (*Arrivée*, 1997/98, *Outer Space*, 1999, *Dream Work*, 2001. i *Instructions for a Light and Sound Machine*, 2005) nastaju dekonstruktivistički filmovi začudnog vizualnog i auditivnog potencijala te apsolutno heretičnog odnosa prema sadržaju i dramaturgiji narativnog *mainstream*-izvornika.

Kada su, dakle, Imura i Tscherkassky izložili svoje fenomenologije filma, koje ga vraćaju njegovim materijalnim teme-



Ja ni(sam) Van Gogh

ljima — vrpce, sličici, projektoru, trebalo je vidjeti koliko i kako ona korespondira s novom eksperimentalnom praksom. A tu se opet pokazalo da su formalistička opredjeljenja tih autora uvelike na umu i selektorima kao predlošci onih istraživanja koje zagrebački festival favorizira. Dakako, festival ne bi bio privlačan kao što jest da se nije šire otvorio prema svijetu eksperimenta, a pritom su selektori pokazali da programiranje ne shvaćaju mehanički, pa su i ovaj put razvitali filmove (u pet zasebnih programa) prema (nekoj) srodnosti njihovih temeljnih koncepata.

Prvi, vjerojatno i najbolji program »U pozadini slike« bio je manje više ispunjen radovima koji se naslanjaju na reprezentacijski (često i nadrealistički registar) potencijal filma, a prvi među njima, *Mirror Mechanics/Mehanika zrcala*, načinom tretmana slike i (de)konstrukcije snimljena materijala, podsjetio je na Tscherkasskyjeve filmove. Ustanovilo se da je autor, Siegfried A. Fruhauf, njegov student, što ne umanje vrijednost djela »opsjednutog« idejom zrcala, zrcalne refleksije/multiplikacije (identiteta). Našlo bi se tu još dalekih Tscherkasskyjevih srodnika, kao što je privlačan *Film noir* Osberta Parkera, svojevrsni kolaž sastavljen od fotografija iz *noir* krimića i novinskih isječaka. Po revizionističkom odno-



Optical Sound

su prema ikonografskom uzorku vesterna to je i *Poppy/Mak* (Tscherkassky mu dodjeljuje posebno priznanje), bizarna nadrealistička persiflaža u kojoj se Australka Sophie Boord poigrava žanrovskim klišeima, odnosno dvojicom omamljenih, inertnih i disfunkcionalnih kaubojaka.

Koketiranje s nadrealizmom u prvom festivalskom programu tu ne prestaje. Matt Hulse i Jost van Veen nastavljaju u konstruktivističkom ambijentu mehanički sklopljenih »likova«, animiranih u filmu *Harrachov/Harašo*, a Chris Cunningham u svojem prvom filmu *Rubber Johnny/Johnny Gumica*, hermetičnoj priči o deformiranom djetetu i psu zaključanom u mračnom podrumu. Bidzina Kanchaveli pridružuje se fantazmagorijom na temu destruktivne naravi seksualnosti: podsvijest muškarca u *7 i pol žena* (*7 1/2 Frauen*) otjelovljuje dekirikovski prostor dugačkog hodnika kojim, pored njegova omamljena i netrpeljiva »čuvara«, zaokupljena svojom guskom, uzaludno pokušava proći sedam posve golih ljepotica. Začudno (teatralno) dekoriran, eksplicitan u tematizaciji erotske manipulacije, film je prožet predmetima simboličnoga naboja (jaje), pa može izazvati oprečne interpretacije. *Body language* ovoga dijela festivalskog programa time nije iscrpljen, jer ljudsko tijelo, korišteno s drugim intencijama, dominira i filmom *Izranjanje* francuskoga videoumjetnika i glazbenika, Stéphanie Broca, koreografskom simulacijom drame ribe kada se nađe izvan vode, odnosno čovjeka neposredno nakon rođenja. U naturalistički izravnom tajvanskom filmu *Bardo* (autor je In Tay-You) ljudsko tijelo već izmrca-



Imaš deset godina

reno krvari u apokaliptičnom ambijentu gdje se religijska ikonografija supostavlja prizorima tjelesne patnje.

Napokon, onkraj tih »ekscenčnih« prizora stoje dvije »prirodne«, tematski neiscrpne geografije, koje ne traže velike intervencije. Prva je brdski krajolik kojem meditativno prilazi Brazilac Luiz Roque Filho, bilježeci mijene koje donosi prisutnost ljudskoga lika. Nekom će se više svidjeti onaj drugi reljef, što ga u filmu markerovskog senzibiliteta *Carell's Reef Part 1: Preface/Napušteni greben prvi dio: prolog* čine (čista dječja) lica. Dojmljivim minimalističkim postupkom kratkotrajnog oživljavanja pokreta na licima djevojčica, zastavljenog stop-fotografijom, Gerard Holthius ometa zadublivanje u svijet skriven iza pogleda, ili ispod mirne površine slike.

U drugom festivalskom programu, naslovljenom »O stvarima«, minimalizam je bio tek jedna od mogućih stilsko-izvedbenih, ali izražajno potentnih opcija. Brazilski autor Marcellys Lima pokazao je njegovu punu snagu u meditativno jednom jedinom kadru filma *Man. Road. River /Čovjek. Put. Rijeka*, fiksirajući u totalu rijeku i mutne ljudske figure što je obilaze ili prelaze. Simbolički označavajući početak i svršetak (životnoga) *puta*, vodena metafora prolaznosti u tom *real-time* isječku pretvara se u opipljivu sliku vremena. Uzgred, istočnjak Imura, kao ni žiri festivala u Oberhausenu prije toga, nije ostao ravnodušan prema ovom zenovski čistom i prozračnom djelu: dodijelio mu je svoje posebno priznanje.

Ostali filmovi u ovoj festivalskoj dionici, s iznimkom ugodajno snažne deskripcije krajolika s kamp-kućicama kojem prijete »brisanje« u *Mijenama* (*Sea Changes*, Rosie Pedlow, Joe King, Velika Britanija), skloniji su fragmentaciji prostora i vremena te *hektičnijem* izrazu. Gianluca Zerial tako nam predložuje sjevernu Indiju u dinamičnom kolažu dokumentaristički zabilježenih detalja iz života ljudi i gradova. Hrvatska autorica Ana Hušman, aktivirajući pritom i blagu ironiju (kontrapunktom animiranih slika voća/povrća u prirodnom i prerađenom obliku te dokumentarnog *off-komentara* prodavačica), slično radi u *Placu*, animacijsko-dokumentarnoj inventuri mrtve prirode i ljudi s gradske tržnice. Idući prema Zapadu, ta razlomljena slika urbane svakodnevice postaje geometrijski oštija, hladnija, sterilnija (pr. *Block/Stambeni blok*, Emily Richardson, V.B.). A u krajnjem slučaju, kada dotakne svijet novca (u kanadskom filmu *Business as Usual/Posao kao i obično* Joea Hiscotta) — somnambulna i orwelovski mračna.

David Russo kao da bježi od tog svijeta i raspoloženja, pa izmišlja dinamičan i izvedbeno složen (animacijsko-igrani) vic o samoj naravi filmskoga posla, a naziva ga *Ja (ni)sam Van Gogh*. Osim vlastitih filmskih umijeća, Russo je pokazao i to da eksperimentalni film može biti duhovit i zabavan. (Autorici teksta činilo se da bi u fazi kada se još »potkupljuje« potencijalna publika eksperimentalnog filma to trebalo istaknuti, pa je *Van Gogh* postao i jedan od festivalskih laureata).

Među »Anim(a)opcijama« (treći program), s doista raznolikim vizualnim, poetskim i strukturalnim, ali dominantno animacijskim opcijama, nije bilo nagrađenih, ali jest pomno promišljenih i majstorski realiziranih filmova bez prostornih, vremenskih, metodoloških i tehničkih granica. Štoviše, program započinje satelitskom preletom iznad Zemlje (*Sat.-Land*, Martin Heckman), eterično koketira s metafizičkim (bes)krajem svodeći konkretni fizički krajolik na apstrakciju (*Density 1*, Patrick Doan; *Elements*, Dariusz Kowalski); plovi akromatski vizualiziranim predjelima prošlosti i sadašnjosti da bi esejizirao o vječno ropskom položaju čovjeka (*Silencijum*, hrvatskog animacijskog dvojca D. Međurečan-M. Meštrović) ili, primjerice, u filmu *Generation/Stvaranje* povezuje ljudski postanak s (Teslinom) domenom prijenosa i veza. Jednako sugestivno i na različite načine temetizirat će se i »nestanak«, u slučaju poetskog *found footagea* Johanneasa Hammela *Last Supper/Posljednja večera*, do rastakanja

starog obiteljskog filma i brisanja intimne memorije. Nemoć je ostati ravnodušan ni prema virtualiziranju zgode jednog paparazza u radu *Apnea* Francuza Claudea Chabota, kao ni prema dekadentnim maštarijama animatorice Katarine Athanasopoulou (*Sweet Salt/Slatka sol*) ili morbidnim sanjarijama latvijskog animatora Gints Apsitsa (*Ministry Mesiah/Mesijina služba*).

Animatori su dobili svoje minute i u dijelu selekcije zvanom »Jezgra«. No, taj kutak apstraktne eksperimentale (*Kosmos* T. Fleisch, *Errata* A. Stewarta, *Interferenzen* — v0.1 M. Knappa, *Circles and Rounds*), bio je ipak i manje zanimljiv dio četvrtog festivalskog programa i možda pogodniji za galerijsku prezentaciju. Ipak, T. Iimura pronašao je u ovom programu svoga favorita. *Projektor obscura* Petera Millera (Grand Prix), osim što je drukčiji od svega na festivalu, korespondira s limurinim metamedijskim tematizacijama prostora između filmskog projektora i platna na koje se projicira slika. Mladi američki autor dosjetio se propustiti negativ kroz projektor, a ne kroz kameru, i osvijetliti ga svjetlom iz kinodvorane, snimajući tako prostor u kojem se film gleda i prazan ekran. I dok se ovaj eksperiment može shvatiti kao posveta kinonapravama koje su osuđene na izumiranje, *Ruby Skin/Koža boje rubina* Eve Heller, blizak *found footage* metodama Tscherkasskyja, shvaćen je kao hommage iščezavajućoj 16 mm filmskoj vrpici. S obzirom na sve veću zastupljenost digitalne slike i animacije u eksperimentalnoj produkciji, nečeg anakronog i »nostalgičnog« ima i u filmu golog dokumentarističkog zapisa *Reste-là! (Ostani ovdje)* Frédérica Tachoua, koji intimno raspoloženje eksternalizira fragmentiranjem prostora prazne obiteljske kuće. Sudeći po filmu *Optical Sound/Optički zvuk* koji su proglasili svojim pobjednikom, selektori festivala nisu osobito nostalgici i vole dinamične vizualne »igračke«, jer riječ je o elegantnoj i precizno ritimički organiziranoj »vizualnoj simfoniji« u kojoj se stari uredski pisaci pretvaraju u glazbala.

Napokon, festival je utajio i žudnju za »živom« akcijom u posljednjem proram »Odmak-priča«. Kao što naslov podselekcije sugerira, riječ je o igranim filmovima s odmakom (od naracije) i pomakom (prema eksperimentu), ili pak, kao u slučaju notornih *ready made* kompilatra, Matthiasa Müllera i Christopha Girardeta, o kreativnom recikliranju filmske klasike. Dio naslova mogao bi se nazvati filmovima stanja ili



Mak

atmosfera (*Inside/Iznutra*, Ph. Hirsch; *Induction/Indukcija*, H. Provost i *Sun in an Empty Room/Sunce u praznoj sobi*, N. Richter), sa začudnim ambijentiranjem i naglašenom vizualnom retorikom. No, publiku je zbog svojeg humornog i zabavljakog potencijala razumljivo osvojio bizarni film Chrisa Shepherd *Silence is Golden/Šutnja je zlato*, priča o životu u susjedstvu ludaka ispričana iz perspektive djeteta. Malo iznenađenje bila je odluka P. Tscherkasskyja da svoj Grand prix dodijeli upravo igranome filmu *Imaš deset godina*, premda priča o praznom dokoličarenju ili »ni o čemu« Paula Leytona nije »bez vraga«. Na koncu, nije »bez vraga« ni to da je festival završio upravo *Kristalom (Crystal)*, spomenutog para Müller-Girardot (lanjski je otvoren njihovim starijim radom *Play/Mirror* iz 2003), upravo zato što u svojim *found footage* kolažima čuveni dvojac radi i svojevrstu inventuru »neprijateljskoga«, klasičnog (mahom holivudskoga filma), aludirajući katkada i na »bolesnu« opsjednutost ili samo znakovitu učestalost nekih predmeta ili motiva. Ovaj put to je bio kristal. Ako, kao što sugerira Gilles Deleuze, u kristalu vidimo vrijeme, dok fenomen kristalizacije uključuje razmjenu između aktualne i virtualne slike, između jasnih i nejasnih slika te između jezgre i njezina okruženja, *Crystal* je bio više nego simbolični epilog festivala koji je promišljeno i dojmljivo povezao razna (kinematografska) vremena, aktualno s virtualnim, a ono na površini s onim ispod površine slike.

Filmografija

2. internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa — 25fps, Zagreb, 20-24. rujna 2006.

Konkurencija

7 ½ WOMEN, Bidzina Kanchaveli, Njemačka, Beta SP, 8'45", 2005.
 ALL THE TIME IN THE WORLD, Semiconductor, Velika Britanija, Beta SP, 5', 2005.
 APNEA, Claude Chabot, Francuska, digibeta, 4', 2006.
 BARDO, Lin Tay-Jou, Tajvan, Beta SP, 10', 2005.
 BLOCK, Emily Richardson, Velika Britanija, Beta SP, 11', 2005.
 BUSINESS AS USUAL, Joe Hiscott, Beta SP, 10' 13", 2005.
 CARELESS REEF PART 1: PREFACE, Gerard Holthuis, Nizozemska, 35 mm, 3'50", 2005.
 CIRCLES AND ROUNDS, Dennis Miller, SAD, dv, 9'20", 2006.
 COSMOS, Thorsten Felisch, Njemačka, 16 mm, 5'15", 2004.
 CRYSTAL, Matthias Müller-Christoph Girardet, Njemačka, 35 mm, 14'30", 2006.
 DENSITY 1, Patrick Doan, Kanada, Beta SP, 3'50", 2005.
 ELEMENTS, Dariusz Kowalski, Austrija, 35 mm, 8', 2005.
 EMERGE, Stéphane Broc, Francuska, DV, 3'40", 2005.
 ERRATA, Alexander Stewart, SAD, 16 mm, 7', 2005.
 FILM NOIR, Osbert Parker, Velika Britanija, digibeta, 3'48", 2006.
 FOSILIZACIJA, Kurt D'Haeseleer, Belgija, DVD, 9'09", 2005.
 GENERATION, David Downes, Novi Zeland, DV, 13'15", 2004.
 GET(T)IN LILÂMÂYÁ, Gianluca Zerial, Francuska, DV, 6'20", 2006.
 HARRACHOV, Matt Hulse, Jost van Veen, Velika Britanija, 35mm, 10', 2006.
 I'M (NOT) VAN GOGH, David Russo, SAD, 35 mm, 5', 2005.
 INDUCTION, Nicholas Provost, Belgija, digibeta, 8', 2006.
 INSIDE, Philipp Hirsch, Njemačka, DV, 7', 2005.
 INTERFERENCES-V0.1, Manuel Knapp, Austrija, Beta SP, 10'12", 2005.
 LAST SUPPER, Johannes Hammel, Austrija, Beta SP, 9'30", 2005.
 LOOKING FOR ALFRED, Johan Grimontprez, Belgija, Beta SP, 10'02", 2005.

MIRROR MECHANICS, Siegfried A. Fruhauf, Austrija, 35 mm, 7'30" 2005.
 MAN. ROAD. RIVER, Marcellvs Lima, Brazil, Beta SP, 2004.
 MAPA, Amit Dutta, Indija, 35 mm, 9', 2005.
 MINISTRY MESSIAH, Gints Apsits, Latvija, Beta SP, 3'07", 2005.
 OPTICAL SOUND, Mika Taanila, Finska, 35 mm, 5'50", 2005.
 PLAC, Ana Hušman, Hrvatska, digibeta, 9', 2006.
 POPPY, Sophie Boord, Australija, 16 mm, 11'30", 2005.
 PROJECTOR OBSCURA, Peter Miller, SAD, 35 mm, 10', 2005.
 RED PROJECT, Luiz Roque Filho, Brazil, Beta SP, 5', 2006.
 RUBBER JOHNNY, Chris Cunningham, Velika Britanija, digibeta, 6', 2005.
 RUBY SKIN, Eve Heller, SAD, 16 mm, 4', 2005.
 SAT.LAND, Martin Heckmann, Njemačka, 35 mm, 10'40", 2006.
 SEA CHANGE, Rosie Pedlow, Joe King, Velika Britanija, digibeta, 5'28", 2005.
 SHOW YOUR TONGUE, Seoungcho Cho, Koreja-SAD, DVD, 6'08", 2005.
 SILENCE IS GOLDEN, Chris Shepherd, Velika Britanija-Francuska, 35 mm, 14'30", 2006.
 SILENCIJUM, Marko Meštrović-Davor Medurečan, Hrvatska, Beta SP, 10"
 SUN IN AN EMPTY ROOM, Norman Richter, Njemačka, 35 mm, 12'50", 2005.
 SWEET SALT, Katerina Athanasopoulou, Velika Britanija, digibeta, 6'40", 2005.
 YOU ARE 10 YEARS OLD, Paul Leyton, Njemačka/Velika Britanija, Beta SP, 12'15", 2004.
 YOU STAY HERE!, Frédéric Tachou, Francuska, 35 mm, 11'45", 2006.
 ZABOLIKA, David Bobichon, Francuska, DV, 4'20", 2005.
 WHAT I'M LOOKING FOR, Shelly Silver, SAD, Beta SP, 15', 2004.

Nagrade

2. internacionalnog festivala eksperimentalnog filma i videa — 25fps

Žiri u sastavu Takahiko Iimura (Japan), Peter Tscherkassky (Austrija) i Diana Nenadić (Hrvatska) dodijelio je tri jednakovrijedna Grand prix filmovima:

PROJEKTOR OBSCURA / PROJECTOR OBSCURA, Peter Miller, SAD
 JA (NI)SAM VAN GOGH / I'M(NOT) VAN GOGH, David Russo, SAD
 IMAŠ DESET GODINA / YOU ARE 10 YEARS OLD, Paul Leyton, Njemačka — Velika Britanija

Zbog iznimne kvalitete radova u konkurenciji, žiri je odlučio posebno pohvaliti radove:

ČOVJEK. PUT. RIJEKA / MAN. ROAD. RIVER, Marcellvs L., Brazil
 NAPUŠTENI GREBEN 1. DIO: PROLOG / CARELESS REEF PART 1: PREFACE, Gerard Holthuis, Nizozemska
 MEHANIKA ZRCALA / MIRROR MECHANICS, Siegfried A. Fruhauf, Austrija
 MAK / POPPY, Sophie Board, Australija
 MIJENE / SEA CHANGES, Rosie Pedlow, Joe King, Velika Britanija

Dejan Kosanović

25 godina druženja sa starim filmovima*

(Le Giornate del Cinema Muto / 25th Pordenone Silent Film Festival,
Pordenone — Sacile, 7-14. listopada 2006)

Najznačajnija međunarodna manifestacija na kojoj se prikazuju stari nemi filmovi, tek pronađeni ili nedavno obnovljeni, svakako su Dani nemog filma (Le Giornate del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival), festival osnovan 1982. godine, koji se održava svake jeseni u italijanskom gradu Pordenoneu, a posljednjih nekoliko godina i u obližnjem gradiću Sacileu. Dane nemog filma je osnovala grupa mladih filmskih entuzijasta okupljenih oko Kinoteke Furlanije u Gemoni (La Cineteca del Friuli). Prve dve godine bio je to festival filmova Macka Sennetta koji je trajao nekoliko dana, da bi se posle kratkog vremena razvio u sedmodnevnu manifestaciju u okviru koje se prikazuju odabrani nemi filmovi iz celog sveta, dokumentarni i igrani, uz učešće i pomoć svih svetskih filmskih arhiva. To je, u vreme osnivanja, bio pravi potez kojim je popunjena jedna praznina na mapi filmskih festivala. Zbog svog ozbiljnog i sistematskog pristupa prikazivanju starih filmova Dani nemog filma su se veoma brzo proćuli, te je za filmske arhive posebna čast i uspeh da dragocenosti iz svojih zbirki prikažu u Pordenoneu/Sacileu. Nove 35 mm i 16 mm kopije restauriranih filmova su tehnički optimalne, a nemi filmovi se prikazuju u odličnim uslovima, uz brzinu projekcije od 16, 18 ili 20 sličica u sekundi, što odgovara prvobitnom načinu prikazivanja. Muzička pratnja svih filmova koji se prikazuju je obavezna: obično samo klavir, ali sve češće i manji sastavi ili pak veliki orkestri. Koristi se originalna muzika komponovana za neki stari film, ukoliko su note sačuvane, ali se u oblasti filmske muzike poslednjih godina javlja i nova specijalnost — komponovanje nove muzike koja se izvodi uživo uz značajne neme filmove.

Poslednjih godina u svetu sve više raste zanimanje za početak kinematografije i filmske umetnosti. Razvija se disciplina koja se među istoričarima filma pretvara u užu specijalnost i popularno naziva *arheologija filma*. To se odnosi na traženje i pronalaženje, obnavljanje i proučavanje starih nemih filmova koji predstavljaju temelje savremenog filma kao umetnosti i pokretnih slika kao sredstva masovne komunikacije. Procenjuje se da je sačuvano samo oko 15-20 % filmske građe snimljene u periodu nemog filma do kraja 1920-ih. Međutim, skoro svakodnevno se otkrivaju izgubljeni ili zaboravljeni filmovi koji su decenijama ležali po magacinima svetskih filmskih arhiva, velikih proizvodnih preduzeća ili u

mnogim privatnim zbirkama. Nova otkrića ili restaurirani stari filmovi na Danima nemog filma stavljaju se na uvid stručnoj javnosti, te je zbog toga ovaj festival i najveći jednogodišnji skup istoričara filma prvog perioda na kome se vidi i saznaje šta je novo u oblasti arheologije filma, te se razmenjuju iskustva i podaci.

Najznačajnija prateća manifestacija festivala je Sajam knjiga na kome se mogu naći hiljade izdanja posvećenih istoriji filma na raznim jezicima (nije greška: ove godine je na sajmu bilo oko 1600 naslova), zatim stari filmski plakati, časopisi i razglednice sa likovima zvezda nemog filma. Sve se to kupuje i prodaje po srazmerno visokim cenama. Pored toga se održavaju redovne tematske izložbe, seminari, prezentacije knjiga i predavanja. S obzirom da je u razvijenim evropskim zemljama i SAD-u sve veći broj univerziteta koji su uveli filmske studije, od približno hiljadu festivalskih gostiju najviše ima mladih ljudi, studenata filma ili filmologa-istraživača.

Na Danima nemog filma stara ostvarenja se uglavnom prikazuju u tematskim ciklusima: ove godine, za 25. jubilej, prikazano je nekoliko izuzetnih programskih celina, ustvari blizu dve stotine igranih filmova, veliki broj dokumentarnih filmova, celovitih ili samo delimično sačuvanih i restauriranih, tako da je iz tog bogatstva svetske filmske baštine teško



Priča o Kellyjevoj bandi

* Tekst donosimo u srpskome izvorniku s minimalnim redaktorskim intervencijama. (Nap. ur.)

izdvojiti neke od naslova. Pokušaću da ipak, na sažet način, čitaocima *Hrvatskog filmskog ljetopisa* ponudim sliku ovog zanimljivog festivala.

U centru pažnje bio je ove godine ciklus od tridesetak nemih igranih filmova iz zbirke Danskog filmskog instituta posvećen stogodišnjici osnivanja prvog danskog preduzeća Nordisk film. Posebnu je senzaciju izazvalo prikazivanje obnovljenog filma *Listovi iz Satanine knjige* (*Balde af Satans bog*, 1920, 158 min.) jednog od najvećih reditelja nemog filma Carla Theodora Dreyera. Četiri epizode grandiozno zamišljenog filma prikazuju *Judino izdajstvo Hrista, Španiju za vreme Inkvizicije, Francusku u doba jakobinske diktature i Gradanski rat u Finskoj 1918. godine*. U svim tim epizodama Satana, koga tumači Helge Nissen, odbačen od Boga, navodi ljude na zlo. Zatim tri filma o trgovini belim robljem koji su pre Prvog svetskog rata izazivali navalu gledalaca u bioskope, kako u Evropi, tako i u tada još malobrojn timer kinematografima po hrvatskim gradovima: *Bela robinja* (*Den Hvide Slavinde*, 1907, 8 min., režija Viggo Larsen), *Trgovina belim robljem* (*Den Hvide Slavehandel*, 1910, 32 min.) i *Poslednja žrtva trgovine belim robljem* (*Den Hvide Slavenhandel Sidste Offer*, 1911, 47 min.), oba u režiji Augusta Bloma. I još niz ostvarenja koja su svojevremeno proslavila danski nemi film.

Na Danima nemog filma već se deset godina, u okviru Projekta Griffith, prikazuju obnovljeni filmovi verovatno najznačajnijeg američkog reditelja perioda nemog filma Davida Warka Griffitha, koji je u svojoj karijeri realizovao (ili bar potpisao) preko 600 filmova, više kratkih (oko 550), negoli dugih (oko 50). Ove godine je prikazano sedam njegovih odabranih filmova snimljenih 1919. i 1920. godine. Pomenuću samo tri: njegov poslednji ratno-propagandni film *Devojka koja je ostala kod kuće* (*The Girl Who Stayed at Home*, 1919, 92 min.), zatim jedan od njegovih najznačajnijih filmova *Verna Suzi* (*True Heart Susie*, 1919, 91 min.) sa Lillian Gish u naslovnoj ulozi, uz muziku koju je za ovu priliku posebno komponovao Italijan Giovanni Spinelli, a uživo izvodio gudački trio. I najzujbudljiviji — *Put prema istoku* (*Way Down East*, 1920, 148 min.), opet sa Lillian Gish u glavnoj ulozi, uz muziku koju je komponovao i izvodio (na organi) Donald Sosin, dok je vokalni deo izvanredno interpretirala američka pevačica Joanna Seaton. Sosin je, inače, američki muzičar koji se specijalizovao za praćenje nemih filmova i već se čitav niz godina pojavljuje na Danima nemog filma.

Drugi klasik američkog nemog filma, Thomas H. Ince, bio je zastupljen sa dvanaest naslova — ne filmova, jer su neki od njih samo delimično sačuvani. Izdvojio bih film *Kukavica* (*The Coward*, 1915, 75 min.) koji se bavi Američkim građanskim ratom, i *Civilizaciju* (*Civilization*, 1916, 86 min.), alegorijsku priču snimljenu usred Prvog svetskog rata, koja se zalagala za mirna rešavanja međudržavn timer sukoba. Muzička pratnja — klavir, na osnovu sačuvanih originalnih partitura.

Zemlja domaćin, Italija, ponudila je program pod naslovom *Pre i posle Cabirije* (*Prima e dopo Cabiria*). Tu je bio jedan od prv timer italijanskih filmskih spektakla — *Odiseja* (*L'Odis-*

sea, 1911, 43 min.) koju su režirali Francesco Bertolini i Adolfo Padovan, a u ulozi Odiseja se pojavio veliki italijanski glumac i reditelj iz perioda nemog filma Giuseppe De Liguoro. I dva filma popularnog glumca-snagatora Bartolomea Pagana koji se proslavio kao Mačista u najpoznatijem italijanskom spektaklu toga vremena *Cabiria* (1914), a zatim je nastavio da pred kamerama prikazuje svoju snagu: *Mačista* (*Maciste*, 1915, 67 min.) i *Zaljubljeni Mačista* (*Maciste innamorato*, 1919). Dva osrednija filma na osnovu scenarija koji su konstruisani da bi omogućili glumcu da pokaže svoju snagu. Snagu je pokazao, ali smisao za glumu nije.

Program *Inkunabule* (*Incunabula*) obuhvatio je 22 kratka filma koji su snimljeni od 1894. godine (znači pre prve projekcije kinematografa u Indijskom salonu 28. decembra 1895) pa do prve decenije XX. stoleća. To je privatna zbirka porodice britanskog putujućeg zabavljača Georgea Williama koji je pre filmova, krajem 19. veka, prikazivao po vašarima fonograf i *lanternu magicu*. Imali smo priliku da vidimo jednodimnutne i dvodimnutne filmove britanskih pionira Birta Acresa i Williama Paula, prva ostvarenja Edisona i Dicksona i neke najstarije filmove Pathéa i Méliésa. To su bili prvi koraci pokretnih slika, ostvarenja koja su u šatre putujuć timer kinematografa privlačila gledaoce dotle neviđenim fenomenom fotografija koje se kreću. Snimana su u jednom kadru zanimljiva zbivanja — *Kengur koji boksuje* (*Boxing Kangaroo*, 1895), *Dresirani psi* (*Performing Animals*, 1895), *Pristajanje pri oseci* (*Landing at Low Tide*, 1896), ali i neke rekonstrukcije događaja pred kamerom: *Anabelin leptirov ples* (*Annabelle Butterfly Dance*, 1894), *Hapšenje džeparoša* (*Arrest of a Pickpocket*, 1895), *Bitka kod San Juana* (*Battle of San Juan*, 1899) itd. Kratke i uzbudljive pokretne slike koje sigurno i među istoričarima filma, a i kod običnih ljubitelja filma, ponovo pokreću pitanje ko je i kada pronašao i prvi prikazao ono što danas nazivamo film?

U okviru Posebnih događaja (*Eventi speciali*) nekoliko divn timer ostvarenja sa velikim zvezdama nemog filma. Sa ekrana ponovo osvajaju, ovoga puta ljubitelje i istoričare filma, danas već zaboravljene zvezde kao što su Louise Brooks, John Gilbert, Rudolf Valentino. U posebne doživljaje treba uvrstiti i stare neme crtane filmove reditelja Pata Sullivana i crtača/animatora Otta Messmera u kojima je zvezda *Mačak Feliks*. Tu je bila i serija tehnički savršenih zvučnih *Luckastih simfonija* (*The Silly Symphonies*) Walta Disneya, ostvarenih u crno-beloj i kolor tehnici u rasponu od 1929. do 1932. godine.

Pored posebn timer programskih celina veliki broj filmova se prikazuje u okviru programa nazvanog *Van kadra* (*Fuori quadro*). Poseban raritet je predstavljao čileanski film *Husar smrti* (*El Husar de la Muerte*) iz 1925. godine koji je režirao Pedro Sienna. U Čileu je između 1910. i 1931. godine realizovano 78 nemih igranih filmova, od koj timer su sačuvana samo tri. Jedan od njih je i ovaj istorijski film o sticanju čileanske nezavisnosti. Veliku dokumentarnu vrednost ima i britanski dugometražni dokumentarni film *Bitka na Sommi* (*Battle of the Somme*) koji je sklopljen od originaln timer materijala iz 1916. godine i sačuvan u Imperijalnom ratnom muzeju (Imperial War Museum) u Londonu. Australijski Naci-



Put prema istoku

onalni arhiv filma i zvuka (National Film and Sound Archive, Canberra) prikazao je, povodom stogodišnjice, sačuvani i restaurirani deo prvog australijskog igranog filma *Povest o bandi Kelly* (*The Story of the Kelly Gang*) snimljenog 1906. godine u režiji Charlesa Taita. Popularna priča iz stvarnosti o razbojničkoj bandi braće Kelly koja se pročula svojim zločinima sve dok nije uništena 1880. godine, kasnije je nekoliko puta poslužila kao predložak za australijske igrane filmove. Mađarski nacionalni filmski arhiv (Magyar Nemzeti Filmarchivum, Budapest) je prikazao nedavno restaurirani dokumentarni film od 50 minuta *Krunisanje Kralja Karla IV i Kraljice Zite* (IV. *Károly Király és Zita Királyné öfelségeik megkoronázása*) realizovan 1917. godine. Jugoslovenska kinoteka iz Beograda je prikazala dva obnovljena filma iz kolekcije nekadašnjeg osječkog kino-vlasnika i distributera Ignaza Reinthalera koji su nedavno pronađeni u Austrijskom filmskom arhivu (Filmarchiv Austria, Wien). To je istorijska drama *Ulrich Celjski i Vladislav Hunjadi*, snimljena 1911. godine u režiji Ilije Stanojevića (Čiča Ilije) koja obrađuje zbivanja u Beogradskoj tvrđavi 1456. godine. Iz iste kolekcije prikazan je i dokumentarni film *Trke na Banjici* iz 1912. godine. Pored toga Jugoslovenska kinoteka je prikazala i *Film o*

montaži (*Film sur le montage*) koji je 1967. godine realizovao u Beogradu poznati francuski istoričar i teoretičar filma Jean Mitry. Naime, Mitry je 1964. bio angažovan od Instituta za film da održi seriju predavanja o estetici filma i filmskoj montaži za jugoslovenske filmske radnike (duži seminar u Beogradu, zatim predavanja u Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu). On je tom prilikom slušaocima prikazivao filmske ilustracije svojih predavanja i iz toga je proizašao i film u trajanju od 92 minuta koji komentariše sam Mitry. S obzirom da je on bio prvi počasni predsednik Dana nemog filma i da nagrada za doprinos razvoju istorije filma koja se dodeljuje u Pordenoneu nosi njegovo ime, prikazivanjem ovog filma povodom dvadesetpetogodišnjice festivala obeleženo je i sećanje na ovog značajnog istoričara filma.

Ovogodišnja izložba u okviru festivala bila je posvećena Charlieju Chaplinu. Bila je to velika postavka dokumentarnih fotografija iz privatnog života ovog velikana filma, koje je snimio Toraichi Kono. Naime, Kono je tokom dve decenije bio vozač, domoupravitelj i lični Chaplinov prijatelj koji se nije odvajao od fotografskog aparata. Tako su nastale impresivne fotografije iz Chaplinovog života i rada. Prikazane su situacije koje su bile nedostupne profesionalnom fotogra-

fima. Kono je počeo da radi za Chaplina 1916. godine, kada je ovaj tek bio u usponu, a napustio ga je 1934. zbog neslaganja sa Paulettom Godard, Chaplinovom trećom ženom.

Prvih godina svoga postojanja Dani nemog filma u Pordenoneu su ulagali velike napore da popune svoj program. Jedan od razloga je svakako bio i taj što se pre dvadeset godina obraćalo daleko manje pažnje na proučavanje početnog perioda razvoja sedme umetnosti. Čak bi se moglo reći da veliki broj filmskih arhiva nije bio ni voljan da javno prikazuje dragocenosti iz svojih zbirki. Kasnije, uporedo sa razvojem festivala, jačalo je i interesovanje svetskih filmskih arhiva za sticanje renomea prikazivanjem svoga blaga u Pordenoneu. Iako danas postoji još nekoliko značajnih filmskih manifestacija posvećenih starim filmovima, kao što je, na primer, festival Ponovo nađeni filmovi (Cinema ritrovato) u Bologni, Pordenone se i dalje nalazi na prvom mestu po značaju. Ali, kao i u celoj svetskoj kinematografiji, svoj uticaj Danima nemog filma nameću veliki i *bogati* svetski filmski arhivi, bilo da se radi o državnim ili privatnim ustanovama. Zbog pritiska velikih, manji arhivi moraju da se bore za svoje mesto na programu — s jedne strane zanimljivim retkostima, s druge strane tehničkim kvalitetima restauriranih filmova. Zbog toga za sve male kinoteke predstavlja međunarodnu afirmaciju i stručni uspeh kada se pojave u Pordenoneu.

I da se na kraju malo osvrnem na prošlost: na sedmim Danima nemog filma 1988. godine tadašnja jugoslovenska kinematografija, odnosno njeni filmski arhivi, nastupili su sa zajedničkim programom od 32 nema filma koji su snimljeni na tlu jugoslovenskih zemalja između 1904. i 1933. godine. Od toga dvanaest filmova iz Kinoteke Hrvatske među kojima su bila tri ostvarenja Josipa Karamana iz Splita i četiri filma Oktavijana Miletića. Danas, verovatno, toliki broj filmova sa ovih prostora ne bi mogao da se nađe na programu ovog festivala, ali su se tokom proteklih godina u Pordenoneu ipak pojavljivali pojedini filmski arhivi novih država nastalih od bivših jugoslovenskih republika. Najčešće je to bila Jugoslovenska kinoteka, ne samo zbog bogatstva svojih fondova, već i zbog stalnog održavanja veza sa Danima nemog filma. Zatim u nekoliko navrata Arhiv Slovenije i Slovenska kinoteka, kao i Kinoteka na Makedonija. Može se zapaziti (bar ja to zapažam) dosledno odsustvo Hrvatske kinoteke, iako ona u svojim fondovima ima ostvarenja za koja bi se našlo mesto u okviru Dana nemog filma. Ne samo da bi se mogli ponovo prikazati, u boljoj tehničkoj opremi, odabrani filmovi Josipa Karamana i Oktavijana Miletića, već bi se tu mogla naći i druga dela koja su skoro potpuno nepoznata i domaćoj i svetskoj stručnoj javnosti.

Kinoizbor

1. Auti (B) **155**
2. Babel (A) **132**
3. Bandidas (C) **170**
4. Bijeli planet (C) **166**
5. Borat (A) **148**
6. Casino Royale (A) **142**
7. Crna dalija (B) **150**
8. Crna kutija (C) **167**
9. Čuvari mora (C) **167**
10. Djeca čovječanstva (A) **134**
11. Dobra godina (B) **153**
12. Dobro čuvane laži (B) **152**
13. Duh u močvari (B) **154**
14. Garfield 2 (C) **168**
15. Glas smrti (C) **166**
16. Heroji neba (C) **167**
17. Kaos (C) **167**
18. Klik — za savršen život (C) **169**
19. Kuća monstrum (B) **156**
20. Kuća na jezeru (C) **166**
21. Legenda o motoru (C) **166**
22. Let 93 (A) **138**
23. Libertine: otrov za žene (B) **159**
24. Ljetna oluja (B) **162**



Babel



Casino Royale

25. Mi nismo anđeli 3: rock'n'roll uzvraća udarac (C) **169**
26. Moja super bivša (C) **168**
27. Mravator (B) **157**
28. Nafaka (B) **164**
29. Opsjednutost (C) **166**
30. Parfem: povijest jednog ubojice (B) **151**
31. Pljačkaš dječjeg lica (C) **169**
32. Pokojni (A) **144**
33. Poroci Miamijs (B) **160**
34. Silent Hill (C) **170**
35. Step Up (C) **167**
36. Superman: povratak (A) **146**
37. Svakog gosta tri dana dosta (C) **168**
38. Taxidermia (B) **165**
39. Teksaški masakr motornom pilom: početak (C) **170**
40. Trgovci 2 (C) **167**
41. Tri sprovoda u Mekisku (A) **140**
42. U milosti oceana (C) **169**
43. Vraćam se (A) **136**
44. Vrag nosi Pradu (B) **163**
45. World Trade Centar (B) **161**
46. Zaštitnik (C) **168**
47. Zlo oko nas (C) **170**
48. Zmije u avionu (C) **169**
49. Žena iz vode (B) **158**

BABEL

SAD, Meksiko, 2006 — pr. Anonymous Content, Central Films, Dune Films, Zeta Film — sc. Guillermo Arriaga; r. ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU; d.f. Rodrigo Prieto; mt. Douglas Crise, Stephen Mirrione — gl. Gustavo Santaolalla; sgf. Brigitte Broch; kgf. Michael Wilkinson — ul. Brad Pitt, Cate Blanchett, Mohamed Akhzam, Gael García Bernal, Monica del Carmen, Cynthia Montañó, Rinko Kikuchi, Kôji Yakusho — 142 min — distr. Blitz

Kad posumnjaju da je vinčesterka, koju je njihov siromašni otac Abdullah za tjeranje šakala kupio od starog Hassana, neispravna, dječaci Yussef i Ahmed odluče je isprobati na autobusu koji se lijeno vuče cestom u marokanskoj pustoši. Za nevolju, tim autobusom putuje veća skupina američkih turista, a hitac ispaljen iz puške teško rani razočaranu Susan, suprugu emotivnog Davida koji putovanjem Marokom pokušava spasiti njihov brak. Istodobno, dvoje Susanine i Davidove djece u Los Angelesu čuva požrtvovna Meksikanka Amelia, starija ilegalna imigrantica kojoj se s druge strane Rio Grandea ovog vikenda ženi sin, te koja djecu uz pomoć nečaka Santiaga na vlastitu odgovornost odluči povesti na vjenčanje. U međuvremenu, u dalekom Japanu, gluhoonijemu tinejdžerici Chieko još uvijek progoni sjećanje na majčinu smrt.



Želeći doprijeti do neba i približiti se Bogu, Noini su potomci, prema biblijskoj *Knjizi postanka*, u drevnom gradu Babilonu, multikulturalnoj i multietničkoj prijestolnici starovjekovne države Babilonije smještene na prostoru južne Mezopotamije, odlučili podići Kulu babilonsku, veličanstveni sedmerokatni zigurat Etemenaki, terasasto zdanje koje je trebalo simbolizirati skladan zajednički život pripadnika više naroda, rasa, jezika i vjera. Razljučen ljudskom ohološću i arogancijom, bijesni je Jahve srušio toranj, njegovim graditeljima i žiteljima pomiješao govorne jezike i osudio ih na nemogućnost međusobne komunikacije i razumijevanja. Umjesto planiranog simbola tolerancije među različitim etnicitetima i kulturama, Babilon je danas simbol urbaniteta iskvarenog nemoralom i svakovrsnim porocima, a Kula Babilonska simbolizira nerazumijevanje, nered i kaos.

Metaforu suvremenog svijeta kao Babilona, odnosno Kule babilonske, impresivno dočarava egzistencijalistička drama *Babel* scenarista Guillerma Arriaga Jordána (*Tri sprovoda u Meksiku*) i redatelja Alejandra Gonzáleza Iñárritua. Ovjenčan Zlatnom palmom za režiju, njihov zasad posljednji zajednički projekt završno je poglavlje modernističke trilogije započete naslovom *Pasja ljubav*, a nastavljene filmom *21 gram*. Počevši sa za Oscara i Zlatni globus nominiranom *Pasjom ljubavlju*, dojmljivim križancem socijalne drame, buñuelovske groteske i krimića, preko maestralno komponirane i izuzetno uznemirujuće tragedije *21 gram*, do iznimno sugestivnim tjeskobnim ozračjem i konstantno narastajućom tragikom obilježenog *Babela*, Arriaga Jordán i Gonzáles Iñárritu majstorski razvijaju priču o osjećajnim, osamljenim, otuđenim i nesretnim pojedincima koje će emotivna neispunjenost, međusobno nerazumijevanje, egoizam, zazor od

drugih i drugačijih, te splet slučajnih tragičnih okolnosti suočiti s gubitkom ili mogućnošću gubitka najmilijih, postupno pretvoriti u zvijeri i naposljetku dovesti do svijesti o gubitku vlastite duše.

Pasja ljubav efektno je i slojevito tematizirala patologiju suvremenog meksičkog društva, točnije velegrada Ciudad De Mexica, prenapučene hiperurbane zajednice rascijepjene nepremostivim klasnim, socijalnim i kulturnim razlikama, čiji su pripadnici deklarativni ljubitelji pasa, no koji se istodobno jedni prema drugima odnose poput zvijeri (donekle predoslovna poanta o krvoločnoj borbi dva lancima privezana brata). Pod možebitnim utjecajem Griffithove *Netrpeljivosti*, *21gram* temu je podigao na kontinentalnu razinu, pozabavivši se, ponovno kroz tragičnim događajem povezane tri priče i različita vremena radnje, krhkim, osjećajnim i nesigurnim ljudima razdiranim unutarnjim sukobima, te suočenim s nasiljem, smrću ali i neočekivanom ljubavlju, u čijim se turobnim životnim storijsama oslikava et(n)ička problematika te rasistički i nacionalistički stereotipi koji opterećuju (da ne kažem presudno definiraju) današnje američko-meksičke odnose.

Uz intimne drame protagonista (Davidova borba za spas Susanina života, pokušaji majčinim samoubojstvom istraumatizirane Chieko da slobodnim erotskim ponašanjem kompenzira gluhoonijemost, otuđenost od oca i gubitak volje za životom), bavljenje rasističkim i nacionalističkim stereotipima druga je najbitnija sastavnica i *Babela*, zaključnog i najuspjelijeg poglavlja trilogije, u kojem je priča o egoizmu, netoleranciji i nerazumijevanju (štoviše, o nepostojanju želje da se druge sasluša i pokuša razumjeti) slojevito značenjski umnožena i podignuta na globalnu razinu. U središnjoj od tri priče filma (točnije četiri, jer se marokanski segment račva na dva podzapleta), hitac iz puške jednog nepromišljenog i neodgovornog marokanskog dječaka, kojem rukovanje oružjem predstavlja svojevrsnu inicijaciju u svijet odraslih, slučajno pogođi američku turisticu, a paranoični američki strah od trećeg svijeta i arapskog terorizma, potpomognut medijskom glađu za senzacijama, osobnu će



kalvariju otuđenih supružnika pretvoriti u globalni simbol huntingtonovskog sukoba civilizacija. Također, središnji motiv virtuozno režiranog američko-meksičkog dijela *Babela*, koji funkcionira kao gotovo zasebna cjelina koja zaslužuje detaljniju elaboraciju, je onaj rasnim i kolonijalnim stereotipima obilježenog odnosa susjeda s dviju obala Rio Grandea, kojim se Arriaga Jordán podrobnije pozabavio u redateljskom kino prvijencu Tommyja Leeja Jonesa, egzistencijalističkoj vestern drami *Tri sprovoda u Meksiku*.

Svakako, *Babel* nije film bez mana. Dramaturški domino efekt povremeno se doima prekonstruiranim, bitni detalji poput potrage za djecom u kalifornijskoj pustoši ostaju zanemareni, plakatnost poruka o iracionalnom rasizmu i strahu od terorizma, ma koliko opisani događaji bili realni i mogući, doimaju se donekle predoslovnima i pretencioznima, a japanski segment priče, unatoč stiliziranosti, maestralnoj režiji i unutarnjoj snazi, većim dijelom filma (točnije do trenutka u kojem počinjemo slutiti razloge djevočine tjeskobe i autodestruktivnosti) snizuje dramski intenzitet i donekle ometa praćenje ostalih dijelova tematsko-narativnog puzzlea. Međutim, to su dobrano zanemarivi prigovori fascinirajućoj i iznimno sugestivnoj, uznemirujućoj i atmosferičnoj cjelini (imponira Inárrituov promišljen i izrazito senzibilan pristup trima različitim kulturama,

potpomognut fotografijom majstora Rodriga Prieta, s efektnim predočavanjem njihovih temeljnih obilježja), kojoj sasvim zaslužno predviđaju skorou oskarovsku žetvu.

»Ako nešto u umjetničkom djelu, konkretno u filmu, treba dodatno objašnjavati, mislim da to djelo gubi svoju snagu i izvornu ideju. To je kao da vam čarobnjak odaje svoje tajne. Film mora sam sebe tumačiti.«, kaže Inárritu, nekad najpopularniji meksički radijski DJ i skladatelj filmske glazbe, koji se tijekom 1990-ih okušao u poslu producenta i redatelja reklama i jedne televizijske serije. Premda je u svojim filmovima i sam povremeno sklon suvišnom ekspliciranju i slanju poruka, Alejandro riječi točno opisuju imanentno svojstvo sedme umjetnosti.

Josip Grozdanić

DJECA ČOVJEČANSTVA

Children of Men

Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Quietus Productions Ltd., Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith, Tony Smith; izv.pr. Arman Bernstein, Thomas A. Bliss — sc. P.D. James; r. ALFONSO CUARÓN; d.f. Emmanuel Lubezki; mt. Alfonso Cuarón, Alex Rodríguez — gl. John Tavener; sgf. Jim Clay, Geoffrey Kirkland; kgf. Jany Temime — ul. Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine, Chiwetel Ejiofor, Charlie Hunnam, Claire-Hope Ashitey, Pam Ferris, Danny Huston — 109 min — distr. Blitz

Studeni, 2027. Preminuo je osamnaestogodišnji 'Baby Diego', najmlađi stanovnik Zemlje nakon što je 2009. rođeno posljednje dijete uslijed neobjašnjive neplodnosti žena. I dok je ostatak čovječanstva utonuo u kaos i nasilje, Velika Britanija održava kakav-takav mir na temeljima represivnog režima koji krajnje brutalno postupa s imigrantima iz cijelog svijeta. U kontakt s malodušnim londonskim službenikom Theom stupa u kontakt njegova bivša ljubav Julian, predvodnica pobunjeničke skupine Ribe. Cilj joj je prebaciti zagonetnu djevojku Kee na obalu što bi lako moglo promijeniti tijek povijesti.

»To je bio kraj civilizacije, kraj svega za čim je čovjek čeznuo od početka svijeta. U samo nekoliko dana čovječanstvo je izgubilo svoju budućnost, jer oduzimanje djece slama srce svakoj rasi i želja za životom prestaje...« Tim je riječima život bez djece opisao bard znanstvene fantastike Arthur Clarke u svom romanu *Kraj djetinjstva (Childhood's End)* napisanom 1953. Ingeniozna zamisao o suvremenom čovječanstvu kao svojevrsnom inkubatoru budućih pripadnika jedinstvene svemirske nadsvijesti, opisana je kroz efektne paralele između sadašnjosti i zamišljene budućnosti. Ukratko, izvanzemaljska rasa nazvana Gospodari preuzima nadzor nad Zemljom u trenutku kada se američka i sovjetska strana pripremaju za prve svemirske letove. Krijući pravi razlog svog dolaska među ljude, Gospodari sljedećih desetljeća zaustavljaju ratove, iskorijenjuju bolesti i omogućuju neviđeni napredak. Međutim, cijena je ogromna. Ljudi će u budućnosti ostati bez sve djece mlađe od deset godina koja će se svojim iznimnim umnim sposobnostima pridružiti spomenutoj nad-

svijesti prepuštajući svoje roditelje i cijelo čovječanstvo polaganom izumiranju.

Nešto slično događa se i u romanu *The Children of Men* britanske književnice P. D. James. Objavljen 1992, roman također otvara pitanje sumorne budućnosti bez djece, ali to čini u posve drukčijem kontekstu od Clarkeove znanstvenofantastične priče o kozmičkoj hijerarhiji i predestinaciji. Izuzme li se pretpostavka o neobjašnjivoj neplodnosti žena, autorica se znatno više referira na opipljive malformacije sadašnjosti, negoli na izmaštane projekcije budućnosti. Uostalom, gledajući ovogodišnju filmsku prilagodbu autorčina teksta ne prevladava osjećaj neviđenog, nego već viđenog. Negdje u televizijskim vijestima. Nagrađenoj reportaži. Ili možda u nekom dokumentarcu. Takav osjećaj nije zaslug samo lucidne proze, pa i poznavanja političke teorije i filozofije vrsne britanske spisateljice koja je ovog kolovoza proslavila 86. rođendan, nego i filmaša koji se prihvatio ekranizacije njenih zamisli. To je meksički redatelj Alfonso Cuarón koji posljednjih desetak godina iznenađuje različitošću projekata, ali ne i autorskom prepoznatljivošću. Filmovi *Mala princeza*, *Velika očekivanja*, *I tvoju mamu također* i *Harry Potter i zatočenik Azkabana* otkrivaju majstora ugođaja, naracije i karakterizacije. Taj triplet koji svojom sinergijom dijeli iznadprosječne od prosječnih filmova došao je do punog izražaja upravo u znanstvenofantastičnom, zapravo antiutopijskom trileru *Djeca čovječanstva*.

Kao što je autorica, proslavljena kriminalističkim zapletima u čijem je središtu tankočutni istražitelj Adam Dalgliesh, svojedobno iznenadila odabirom orwelloske priče, tako je i Alfonso



Cuarón iznenadio sugestivnim prikazom nečeg što nije ni stvarnost ni bajka. Takvo je što najteže prikazati uvjerljivim. Uspjelo mu je to na koncepcijski, ne stilski, isti način kao i Ridleyju Scottu u *Istrebljivaču*. Cuarón, naime, nije priču prilagođavao vizualizaciji, nego upravo suprotno. Svaki vizualni detalj u filmu vuče podrijetlo iz same priče. Tako je Velika Britanija iz 2027. zaživjela kao realističan pogled u sutrašnjicu u kojoj je tehnologija napredovala na lako objašnjiv način; u kojoj arhitektura, odjeća i vozila djeluju kao zamisliv produžetak sadašnjih rješenja; i u kojoj politika sa svojim akterima nije radikalni prekid sa stvarnošću 21. stoljeća nego naprotiv nastavak globalnih i lokalnih trendova započetih negdje između rušenja Berlinskog zida 9. 11. 1989. i rušenja newyorških bliznaca 11. 9. 2001.

Cuarónova *Djeca čovječanstva* nisu ni doslovno prepisivanje literarnog izvornika, ni njegova (pre)slobodna adaptacija. Mada oba pristupa mogu dati izvrsne rezultate, čini se da je u ovom slučaju redatelj učinio najprimjereniji potez. On je iščitao roman prebacivši u filmski format ono najfilmichnije u njemu, dok je političku paradigmu stavio u drugi plan. Ne zato što za njega ima drugorazredno značenje, nego zato što tako predstavljena čini konotativnu kulisu odnosa među likovima i motiva koji ih pokreću. *Djeca čovječanstva* pritom se nastavljaju na recentne filmove u kojima Velika Britanija u neposrednoj budućnosti postaje rigidna autokracija s efikasnim represivnim aparatom vođenim ksenofobijom i izolacionizmom. I dok je film *O za osvetu* to prikazao kroz stripovski milje superjunaka i njegovih antagonista, Cuarónov uradak teži impersonalnosti represije koja djeluje tako još zlokobnije i nepovjeditelje. Već su aktualni politički događaji pokazali da će se ljudi, konkretno birači, u situacijama vlastite ugroženosti prije odlučiti za neslobodnu sigurnost nego li za nesigurnu slobodu. Kada u filmu kamera prikaže kaveze s imigrantima od kojih mnogi razgovaraju na jezicima s područja bivše Jugoslavije, u takve zaključke teško je posumnjati. Bolje rob, nego grob.

Ipak, ključ je i romana i filma, odnos prema djeci. Suoči li se čovječanstvo



ikada s takvim zastrašujućim scenarijem, lako je predvidjeti kolektivno malodušje i suicidalnost. Jedan od najdojmljivijih elemenata priče jest legalno (i komercijalno) zagovaranje samoubojstva. »Vi odlučujete kada«, krilatica je kampanje u kojoj se stanovništvo poziva da samo sebi prikrati život nespremno na život bez djece. U okolnostima represije, resigniranosti i regresije, lik sredovječnog službenika Theo koji će se suprotstaviti i bešćutnim vlastodršcima i bešćutnim revolucionarima, postaje junak usprkos svojoj volji, zapravo njenom nedostatku. Taj je obrat još jedan sloj više u Cuarónovoj višekatnici antiutopijskog diskursa, pragmatičnih poteza i idealističkog žrtvovanja.

Premda priča nužno asocira na književne klasike 1984. Georgea Orwella, *Fahrenheit 451* Raya Bradburyja, *Vrli novi svijet* Aldousa Huxleyja i *Mi* Jevgenija Zamjatina, u Cuarónovu iščitavanju romana P. D. James naglašena je originalnost njenih ideja. To je najzornije u briljantno snimljenoj sceni Theova probijanja kroz zgradu u kojoj pobunjenici uzvraćaju vatru nadmoćnijim snagama policije. Kada Theo napokon stigne do jedine žene na planetu koja je rodila i počne je izvlačiti iz zgrade, obje se sukobljene strane zaustave u šoku od čudesnog, zapravo religijskog prizora. Kada Theo i djevojka Kee sa svojom tek rođenom kćerkom napuste bojište, rat se nastavlja. Pitanje »zašto« gubi smisao, jer je smisao odavno postalo

samo ratovanje neovisno o svom uzroku i kasnijem razvoju događaja.

Ljudska je vrsta destruktivna, ali unatoč tome ne smije joj se povlađivati. *Djeca čovječanstva* nisu nikakav manifest, ali su zato lucidan film na tu temu. Glumačka podjela spoj je imena od kojih se s pravom očekivao uvjerljiv nastup i doista ugodnih iznenađenja. U glavnoj je ulozi Clive Owen, nedvojbeno jedan od najboljih britanskih glumaca danas koji baš kao i Cuarón, redovito mijenja tip projekata, ali u svaki od njih unosi svoj prepoznatljivost. Stoga nije ni čudo da izvrsno parira Michaelu Cainu u ulozi Theova prijatelja Jaspera koji će »sam odlučiti kada.« I dok Julianne Moore kao predvodnica revolucionara Julian relativno brzo napušta fokus priče, na mjesto glavnog ženskog lika uskače sjajna Claire-Hope Ashitey u ulozi trudne Kee. Veoma mlada glumica ostvarila je veoma zreli nastup te u njenom nastupu film dobiva i na svježini i na serioznosti. Njihovim imenima svakako treba dodati i direktora fotografije Emmanuela Lubezika čije je majstorstvo osim spomenutog prizora spašavanja i kadar unutar napadnutog automobila snimljen u punom kutu.

U *Djeci čovječanstva* kinematografija je dobila jedan od cjelovitijih futuroloških radova. Pitanje je samo hoće li današnja djeca doživjeti nešto slično ili će na vrijeme pomisliti na vlastitu djecu...

Boško Picula

VRAĆAM SE

Volver

Španjolska, 2006 — pr. El Deseo S.A., Esther García; izvr.pr. Agustín Almodóvar — sc. Pedro Almodóvar; r. PEDRO ALMODÓVAR; d.f. José Luis Alcaine; mt. José Salcedo — gl. Alberto Iglesias; sgf. Salvador Parra; kgf. Bina Daigeler — ul. Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo, Chus Lampreave, Antonio de la Torre, Carlos Blanco — 121 min — distr. Discovery

Senzibilna Raimunda Madridanka je udana za dangubu i pijanca Paca te majka emotivne tinejdžerice Paule. Dok se s osjetljivom i praznovjernom sestrom Solom prisjeća navodno pokojne majke Irene, Raimunda postaje svjedokinjom Paulina ubojstva silovatelja Paca, i preuzima vođenje gostionice u susjedstvu.

Premda u svojim ostvarenjima, osim donekle u izvrornoj adaptaciji romana *Živo meso* britanske književnice Ruth Rendell, nikad nije bio sklon otvorenu iznošenju političkih stajališta i »slanju poruka«, glasoviti španjolski filmaš Pedro Almodóvar od svoga je prvijenca, komedije *Pepi, Luci, Bom i ostale djevojke iz grupe*, smatran najvažnijim predstavnikom *La Movide*, filmskog, a dijelom i društvenoga pokreta, koji je najjasnije naznačio otklon od vladavine *generalissimusa* Franca i pojavu novih kulturnih i društvenih strujanja u Španjolskoj. Nekadašnji rock-glazbenik, kazalištarac i scenarist *underground*-stripova koji se bavio eksperimentalnim filmom, u svijet sedme umjetnosti ozbiljnije je kročio upravo u doba kraja Francove strahovlade, a usporedno s promjenama u španjolskom društvu moguće je pratiti i stilske, tematske i izražajne mijene u Almodóvarovim filmovima, kao i njegovo autorsko sazrijevanje. Almodóvarov dosadašnji opus okvirno je moguće podijeliti u tri kvalitativno neujednačena, no neosporno intrigantna autorska razdoblja, od ko-



jih je posljednje i najzrelije vrhunac doživjelo prije četiri godine *Oscarom* ovjenčanim filmom *Pričaj s njom*, a u koje se ubraja i najnovija humorna melodrama *Vraćam se*.

Prvu fazu Almodóvarova stvaralaštva (*Labirint strasti*, *Mračne navike*, *Čime sam to zaslužila?*, *Matador*, *Zakon čežnje*), onu koja mu je u okviru matične kinematografije osigurala kulturni status i otvorila vrata svijeta, a koju obilježavaju hipertrofirana emotivnost, vizualna ekspresivnost, sklonost kiču, žarkim bojama i bizarnim pojedinostima, te tematiziranje ženske seksualnosti i sado-mazohizma (često svjesno dovodenih do ruba parodije i karikature), zaključuju dojmljive *Žene na rubu živčanog sloma*, za koje je redatelj osvojio prvu oskarovsku nominaciju za najbolji strani film.

Nakon što je *Ženama...* stekao međunarodni ugled, navedene značajke Al-

modóvarova autorskog rukopisa postupno će se tijekom sljedećih desetak godina mijenjati i bivati ublažavane, da bi se ponekad činilo da je daroviti Iberijac zapao u autorsku krizu (*Kika*, *Cvijet moje tajne*), da više nema što zanimljivo reći, da previše poseže za autorreferencijalnošću i derivativnošću te da mu se novi filmovi svode na ponekad zamorna poigravanja ekscentričnim likovima, dramaturgijom, naracijom i vizualnom (likovnom) komponentom djela.

A onda je 1999. u kina stigla melodrama *Sve o mojoj majci*, dosad najemotivnije i možda najintimističnije Almodóvarovo djelo zaslužno nagrađeno *Oscarom*, koje je autora predstavilo u prilično drukčijem, znatno mirnijem, zrelijem i promišljenijem izdanju. Dakako, (pre)naglašena emocionalnost, *camp*-estetika te galerija slikovitih likova (senzibilnih žena i muškaraca koji se

takvima osjećaju) i njihovih pomaknutih međuodnosa i dalje su bile vidno prisutne, no Pedro više nije ustrajavao na provokaciji, pogotovo ne onoj koja bi bila samoj sebi svrhom. Lucidno se poigravajući metafilmskim elementima, žanrovskim odrednicama psihološke (melo)drame i televizijske sapunice, kao i očekivanjima i osjećajima gledatelja, Almodóvar ispisuje efektanu posvetu Williams / Kazanovu *Tramvaju zvanom žudnja* i Mankiewiczevom filmu *Sve o Evi*.

Melodrama *Pričaj s njom*, nominirana za *Oscara* za režiju i nagrađena pozlaćenim kipićem za najbolji izvorni scenarij, tužna je i ugodajem staromodna priča o strasti, izgubljenoj i (ne)mogućoj ljubavi, nedostatku komunikacije, duševno i emotivno nezrelim osobama (medicinski brat Benigno) odraslim u sjeni posesivnih roditelja (majke), kontrastu racionalnog i podsvjesnog te sudbini i slučaju koji upravljaju ljudskim životima. Riječ je o prvom Almodóvarovu (uvjetno rečeno) »muškom« film, stori o emotivno disfunkcionalnim muškarcima zaljubljenima u žene u komi. I ovdje je Pedro otvoreni zagovornik ženstvenosti i ženskog principa, jer oba muškarca (uz Benignu tu je novinar Marco) »skladne« veze mogu ostvariti jedino s izrazito pasivnim, doslovno komatoznim ženama.

U stiliziranoj melodrami *Loš odgoj*, koja među njegovim novijim naslovima znači svojevrsan vrijednosni korak unatrag, nekad kontroverzan redatelj ponovno se vraća omiljenim temama, propitkivanju seksualnih identiteta i spolnih konvencija, ali i gotovo trendovskom motivu pedofilije unutar crkvenih krugova. Majstorski režirano djelo složene narativne strukture i iznimno sugestivno dočaranih emotivnih stanja i karakternih mijena protagonista donekle kvare nepotrebne metafilmske dosjetke s nerazrađenim triler-skim podzapletom, što pomalo slabi dramsku napetost cjeline.

Kad sam u kinu prvi put odgledao humornu melodramu *Vraćam se*, nagrađenu kasknim *Zlatnim palmama* za najbolji scenarij i skupni ženski glumački nastup, priznajem da me film ostavio pomalo hladnim. Razlozi tomu krili su se ponajprije u potpunom izo-

stanku kiča, stilskih i vizualnih ekstravagancija, izrazito povišenih emotivnih stanja te poigravanja naracijom i dramaturgijom, dakle dosad prepoznatljivih Almodóvarovih autorskih obilježja. Dodatno su me smetali naglašeno eksplicitni zagovor teze o ženskoj samodostatnosti (isprva naznačena potencijalna romantična veza Raimunde i mladića iz filmske ekipe ubrzo biva sasvim zaboravljena), doslovno sugeriranje o neizbježnom ponavljanju sudbina žena prisiljenih ubiti svoje muževe i očeve, preljubnike i incestu sklone silovatelje, kao i pomalo nezgrapna izmjena ironičnih crnohumornih dionica s onim emotivnima. Na drugo gledanje, ipak, stvari su sjele na svoje mjesto. Premda je *Vraćam se* (više značan naslov koji, uz povratak iz »mrtvih« majke dviju središnjih protagonistica, označava i redatelj geografski i tematski povratak Madridu, La Manchi i snažnim ženskim pričama) stilski i narativno zasigurno najkonvencionalniji Almodóvarov film, riječ je o osjećajnoj, osebujnoj, toploj i vrsno režiranoj feminističkoj stori o slojevitih karaktera i raskošnih boja. Izražajnost i bogatstvo emocija koje se čita na licima četiriju glumica (redom izvrsne Penélope Cruz, Lola Dueñas, Carmen Maura i Blanca Portillo u ulogama žena odlučnih ne miriti se sa sudbinama pasivnih žrtava) iznimno snažno plijene gledateljsku pozornost, a bogatstvo životnih pojedinosti,

suptilnih emocija i crnoga humora, kojim se dodatno pojačava ironijski odmak cjeline, filmu daju ugodaj jednostavnosti, lepršavosti i nepretencioznosti.

Razvidno je da je Almodóvar konačno sazio i shvatio da su najdojmljivije priče one ispričane na prividno jednostavan i lak način. Njegov *Volvér* upravo je takvo, intrigantno, duhovito, sjetno, emotivno i komunikativno ostvarenje. A kad Penélope Cruz glasom Estrelle Morente zapjeva naslovnu pjesmu, i najratoborniji je filmski kritičar spreman pred noge Almodóvarovih žena mirno položiti oružje.

Josip Grozdanić



LET 93

United 93

Francuska, Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. Sidney Kimmel Entertainment, Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, Tim Bevan, Eric Felner, Lloyd Levin; izvr.pr. Liza Chasin, Debra Hayward — sc. Paul Greengrass; r. PAUL GREENGRASS; d.f. Barry Ackroyd; mt. Clare Douglas, Richard Pearson, Christopher Rouse — gl. John Powell; sgf. Dominic Watkins; kgf. Dinah Collin — ul. Christian Clemenson, Trish Gates, David Alan Basche, Cheyenne Jackson, Opal Alladin, Starla Benford, J.J. Johnson, Nancy McDoniel — 111 min — distr. Blitz

11. rujna 2001. bila su oteta četiri aviona. Tri su pogodila svoju metu, a ovo je priča o četvrtome od njih.

Što nam danas znači 11. rujna 2001? Čime je zadužio naslijeđe svijeta u kojem živimo? Kakav je svijet bio tada, a kakav je danas? I naposljetku, ne i posljednje, *cui bono*? Naime, onkraj tragedije nevino nastradalih ljudi toga dana, u čiju se korist odvijala ova, sada i filmski uobličena priča o njima? Svi već nekako znamo da svijet nakon 11. rujna 2001. više nikada neće biti isti. Pa ni sličan onome od prije tih zbivanja. Samoubilački teroristički napad na blizanačke tornjeve Svjetskoga trgovačkog centra označio je raskol u globalnom poimanju zbilje. Debordovsko *društvo spektakla* svoj je kataklizmični trenutak doživjelo s televizijskim prijenosom i snimkama zalijetanja dvaju zrakoplova u Blizance. Taj je trenutak bio najveći spektakl! Konačni iskaz medijske civilizacije u njezinu katarzičnom i samorazornom — *autodaféu*. Ipak, toga kobnog dana nije bila riječ o baudrillardovskom *simulacrumu*! Bila je zapravo riječ o probou zbilje u svijet simulacije i medijske atrakcije. O grubu probou realiteta u svijet imaginarnog i simboličkog univerzuma. Tornjevi u

plamenu nisu bili tek efektan filmski trik, nego su postali grobnicom tisuća ljudi u njima i njihovoj neposrednoj blizini. Ljudi su se, nakon početna dojma »montaže atrakcija«, upitali: Što (nam) se događa? I još nikom ni danas nije do kraja jasno *što nam se to (globalno) događa* nakon 11. rujna. Priča o tome kobnom zbivanju govori da su toga dana oteta četiri zrakoplova. Tri od njih, prema planu savršena zločinačkog uma, pogodila su cilj. Dva već spomenuta zaletjela su se u tornjeve njujorškog Svjetskog trgovačkog centra, dok je treći samoubilačku misiju završio među zgradama Pentagona. Što se zbilo s četvrtim?

Upravo o tome govori priča filma *United 93* redatelja i scenarista Britanca Paula Greengrassa. Osebuja dokudrama evocira uspomenu na stradale putnike eponimnoga leta u smrt... Obilježuje njihov otpor islamskim (samo)ubojicama. Paul Greengrass tim filmom, na neki način, nastavlja dokumentarno-fikcionalne opservacije. Greengrassov se dokumentaristički stil razvijao te postajao dinamičniji i intenzivniji iz filma u film, da bi redatelj na velika vrata ušao na globalnu filmsku scenu filmom zasnovanim na istinitu događaju o pokolju katolika od strane protestanata u Sjevernoj Irskoj, *Bloody Sunday* (2002), nositeljem prve nagrade na berlinskom festivalu. Nakon toga redatelj je, prema romanu Roberta Ludluma, snimio i film *The Bourne Supremacy* (2004), s Mattom Damonom kao protagonistom, kojim je postigao vrijedan komercijalni učinak.

Greengrassov posljednji film *United 93* (premijerno prikazan na Festivalu Tribeca potkraj travnja), dakle evocira, odnosno fikcionalizira uspomenu na putnike s istoimenog leta. Dramatur-

ški, u film su ugrađena dva usporedna toka zbivanja. U jednome pratimo rekonstruirana događanja vezana uz kontrolu leta na nekoliko mjesta (New Yorku, New Jerseyju, Bostonu, Clevelandu...), dok se drugi tok zbivanja usredotočuje na protagoniste iz zrakoplova na letu br. 93 i njihovu zlu kob. U film nas uvodi molitva na arapskome. Mračnom monotonijom ona nas upoznaje s protagonistima, za koje znamo da su budući teroristi, a čije uvođenje apostrofira njihov vjerski fundamentalizam kao nesreću što boji ozračje filma. Istodobno pratimo i pripremanje posade leta United 93 za uzlijetanje te čekanje i ulazak putnika u zrakoplov. Među njima, dakako, zapažamo i četvoricu islamskih fanatičnih vjernika, koji su predodređeni za teroriste samoubojice. Oni se distanciraju od ostalih putnika naglašenom uznemirenošću gestikulacije i zlokobnom šutnjom. Kako se film razvija, tako raste i dinamičnost njegova ritma. Isprva usporena radnja — koja prikazuje uobičajenu radnu rutinu uposlenika u kontroli leta te svakodnevne razgovore između posade aviona i njihovih putnika — drastično se ubrzava nakon udara prvog otetog zrakoplova u WTC, da bi postala frenetična uoči fatalnog udara četvrtog aviona u tlo, negdje blizu Shanksvillea u Pennsylvaniji. Dok je prvi tok radnje očigledno rađen u namjeri da se što vjernije, odnosno dokumentarnije, rekonstruira razvoj događaja kobnoga 11. rujna, drugi je usmjeren na fikciju, odnosno zamišljaj toga kako je tekao let zrakoplova United 93.

United 93 nije politički film s jasno izraženom tezom. On uopće i nema neku tezu.

Osim toga, on uopće i nije politički film! Ne spominju se kako George



Bush tako ni al-Q'aeda kao značenjski toponimi. Ali spominju se pojmovi »Bog« i »Ljubav«. Oni su gotovo ključne riječi filma. Tako u prvome dijelu čujemo glavnog otmičara, budućega pilota zrakoplova, kako na njemačkom poručuje nekomu svom »*Ich liebe dich*«; poslije, svi se putnici opraštaju sa svojim najmilijima uz poruke o tome kako ih vole. Jednako tako, u možda najdojmljivijoj sekvenci filma, negdje uoči završetka, svi zajedno mole. Početak molitve »*Oče naš*« montažno se nadovezuje na molitvu Allahu na arapskome, zatim se vraćamo na kršćansku molitvu, potom opet na islamsku, da bi se na kraju obje ispreplele i slile u jednu, unisonu — u smrtnome strahu pred neizbježnim. *Jer, Bog je jedan, samo mu se imena razlikuju!*

Film koji je započeo tromo i usporeno završava dinamično i vrlo ubrzano. Dok se zrakoplov survava uz krikove bijesa i užasa, kamera iz ruke više nam ne daje ni — jedan čisti obris likova, nego jedino tlo što se neumoljivo bliži. Smrt nastupa naglo — zatamnjenjem i potpunom tišinom. Preko tamne plohe ekrana promiču završni natpisi o činjenicama vezanima uz let obrađen u filmu. Premda smo znali što će se u filmu dogoditi, ipak ostajemo nekako zatečeni. Iako smo svjesni fikcije prikazanog, istodobno smo svjesni i prisutnosti smrti. Svjesni neprestane izloženosti smrti u svijetu oko nas. U prikazu ozračja nemoći i smrti, *United 93* sasvim je uspio film. Kao dramaturškoj cjelini nedostatak mu je možda — tek

neravnoteža između infodokumentarnog i fingiranoga fikcionalnog, dakle unekoliko *romantiziranog*! Film nema protagonista u klasičnom smislu riječi. To su i putnici zrakoplova s njegovim otmičarima, kao i djelatnici kontrole leta u civilnom i vojnom sektoru. Ni likovi terorističkih (samo)ubojica nisu prikazani dokraja odbojno. I oni su tek ideološki žrtvovani ljudi prepuni straha i nesigurnosti. No upravo se to i htjelo. Ime avionskog leta, naime *United 93* (što znači *ujedinjeni, zajedno 93*) epinimni je protagonist filma. Kao posveta nevinim žrtvama tragedije, to je bilo i jedino primjereno. Stoga su i odabrani relativno nepoznati glumci. No, koji smisao danas ima pojavljivanje takva filma, onkraj memorijalnog? Kakvo značenje poprimaju događaji prikazani u njemu? Čemu? *Cui bono*? Zajedno s filmovima Olivera Stonea i Petera Marklea, *United 93* obilježava petu godišnjicu američke tragedije nevinih žrtava. Ali, tragedija koja se zbiva svima nama nakon nje *nesumjerljiva je* s ovom.

Neposredna reakcija koja je uslijedila nakon zbivanja prikazanih u filmu bilježi oko četiri tisuće civila ubijenih bombardiranjem u Afganistanu do ožujka 2002. Novi napadi kad god i gdje god se to američkoj vladi sviđi. Već samo broj poginulih u nedavnom jednomjesečnom, sada »krhko primirenu« ratu između Izraela i Hezbole opasno se približio rujanskim žrtvama iz 2001. Novo je u poslijejedanaestogorujanskome svijetu da se *granica između rata i terorizma sve više briše*. Dr-

žavni terorizam SAD i Izraela sve je bliži metodama terorističkih grupa. Jasn, to niukoliko ne opravdava al-Q'aedine »avionske udarne ovnove«. Ni zemaljski ni zračni teroristi koji uništavaju civile nemaju nikakva opravdanja osim političkog proračuna najciničnije vrste. Trebali bismo novoga Marxa, koji bi umjesto 18. *brummairea* napisao 11. *septembar Georgea W. Busha*.

Na kraju ovog teksta ipak ne mogu, a da se ne upitam: zašto je sada, četiri i pol godine nakon kobnih, epohalnih događanja, snimljen i pušten u kinodistribuciju film *United 93*? Zašto upravo sada? Ima li neki dublji razlog ovome fenomenu pojavljivanja nekolicine filmova o 11. rujnu 2001, na petu godišnjicu njegova obilježavanja? Ako bih pokušao biti ciničan, rekao bih da mu je svrha skrenuti pozornost s globalnih zločina oko nas. Rat u Iraku nakon »američkog uvođenja demokracije« dnevno guta pedesetak ljudskih života. Hoće li i on doživjeti svoje komercijalno filmsko uprizorenje? Jer, svaki je ljudski život, kako u božjim očima, tako i u preostalim djelićima ljudske solidarnosti, jednako neprocjenjiv i neponovljivo nenadoknativ. Bit ću još ciničniji. Hoće, i taj će rat biti filmski eksploatiran, ako to može donijeti Profit! Tomu će biti tako sve dok globalni neoliberalni novi svjetski poredak prestane brojiti tek žrtve unutar svojih redova, istodobno u svojim njedrima uzgajajući ono protiv čega se navodno bori — *globalni terorizam*! Sve to, na kraju — uz pohvalu baš filmskim vrijednostima filma *United 93* — trebamo imati na umu.

Dixi et salvavi animam meam!

Marijan Krivak

TRI SPROVODA U MEKSIKU

The Three Burials of Melquiades Estrada

SAD, Francuska, 2005 — pr. Europa Corp., The Javelina Film Company, Luc Besson, Michael Fitzgerald, Tommy Lee Jones, Pierre-Ange Le Pogam — sc. Guillermo Arriaga; r. TOMMY LEE JONES; d.f. Chris Menges; mt. Roberto Silvi — gl. Marco Beltrami; sgf. Merideth Boswell; kgf. Kathy Kiatta — ul. Tommy Lee Jones, Barry Pepper, Julio César Cedillo, Dwight Yoakam, January Jones, Melissa Leo, Levon Helm, Mel Rodriguez — 121 min — distr. Blitz

Otkriće groba s plitko pokopanim ilegalnim imigrantom Melquiadesom Estradam, prilično uznemiri i rastuži grubog i ciničnog starog kauboja Petea Perkinsa. Pete i pokojnik upoznali su se kao radnici na jednom teksaskom ranču, i postupno postali iskreni prijatelji. Dok istragu Melquiadesova ubojstva nevoljko provodi šerif Frank Belmont, Pete se odlučio osobno pobrinuti za izvršenje pravde. Međutim, to bi moglo ugroziti njegovu vezu s udom konobaricom Rachel, koja se nedavno zbližila s razočaranom mladom Lou Ann, suprugom nezrelog i neobuzdanog graničara Mikea Nortona. Kad ubrzo dozna da je upravo neiskusni Norton zabunom ustrijelio Estradu, Pete odlučio kazniti ubojicu i pokojnikovo tijelo prevesti njegovoj obitelji u Meksiko.

Tek nakon što je za sporednu ulogu u akcijskom trileru *Bjeganac* Andrewa Davisa 1993. godine osvojio Oscara, na glumca Tommyja Leeja Jonesa prestalo se gledati kao na vječitog drugog, pouzdanog tumača sporednih uloga u holivudskim filmovima s A-liste, koji, međutim, nije osobit mamac za publiku, i ne zaslužuje da mu se ime na plakatu pojavi iznad naslova. Unatoč impresivnom glumačkom daru i izrazitoj karizmi, Jones je dotad, uz časne iznimke poput nekoliko efektnih sporednih (menadžer pjevačice Lorette Lynn u Aptedovoj *Rudarevoj kćeri*, bi-



znismen Cosmo u Figgisovu *Olujnom ponedjeljku*, narednik Steve Butler u Stoneovom *Nebo i zemlja*) i epizodnih uloga (enigmatični Clay Shaw u također Stoneovu *JFK*), bio osuđen na interpretiranje glavnih uloga u neambicioznim eksploatacijskim filmićima (*Park je moj*, *Crni mjesec*) te na sekundiranje zvučnijim (Gene Hackman u *Živom paketu*) ili atraktivnijim (Steven Segal u *Pod opsadom*) glumačkim imenima. Premda ni Oscar nije pretjerano promijenio činjenično stanje, jer je Jones i sljedećih godina nastavio nastupati u osrednjim (*Odbrojavanje*, *Rođeni ubojice*, *Klijent*) pa čak i izrazito slabim naslovima (*Batman zauvijek*), te bio osuđen na status epizodista, priznanje njegova histrijskog talenta u spoju s ponekom izvrsnom ulogom (*Plavo nebo*) i životnim *imageom* stoika i flegmatika koji mirnu svakodnevicu na svom teksaskom ranču bez imalo razmišljanja pretpostavlja svjetlima reflektora i šetnji crvenim tepihom, od Jonesa su

stvorili kultnu i filmofilima omiljenu osobnost holivudske tvornice snova.

Da se u njemu krije puno više od glumca iznimne energije, autoritativne pojave i nepresušne karizme, Jones je dokazao 1995. godine, kada je, odlučivši iskoristiti svojih 15 minuta slave, za Turnerov TNT Network realizirao scenarijski i redateljski prvijenac, netipični nostalgичni western *Dobri stari momci*. Iz svega prethodno navedenog, razvidno je da Jones, putanjom svoje karijere, glumačkim izlazom, izraženim moralizmom, upornošću, razmjernom samozatajnošću i nenametljivom afirmacijom tradicionalizma i konzervativnih vrijednosti (obitelj, prijateljstvo, čast, požrtvornost), podsjeća na drugu kultnu holivudsku figuru, dvostrukog oskarovca i jednog od najznačajnijih suvremenih filmaša Clinta Eastwooda. Slično Eastwoodu, i Jones je na početku i tijekom karijere nerijetko bio prisiljen nastupati u minornim djelcima nedostojnim svoga glumačkog dara,

neprestano skepticima i osporavateljima dokazivati svoju vrijednost, da bi punu glumačku, a naposljetku i redateljsku afirmaciju doživio duboko u srednjim godinama.

Imajući na umu Jonesov debitantski film, nakon njegova kinoprvijsca *Tri sprovoda Melquiadesa Estrade* (prijevodni domaći naslov ne odgovara sadržaju) jasno je da Jonesa i Clintu povezuje i sklonost vesternu, najautohtonijem američkom filmskom žanru, u tematici, ikonografiji i mitologiji kojeg se najplastičnije oslikavaju tradicionalne vrijednosti američkog društva. I Eastwood i Jones su realisti svjesni da egoizam, materijalizam, bešćutnost i neznanje presudno oblikuju odnose u današnjem dehumaniziranom i otuđenom društvu, i neumoljivo zatiru tradicijske vrijednosti. Također, premda obojica znaju da se takvo stanje na širem društvenom planu ne može i neće promijeniti (štoviše, s vremenom će postajati sve gore), kao da nepokolebljivo vjeruju u mogućnost isкупljenja i mijenjanja nabolje zabludjelog pojedinca.

Stoga ne čudi da je Jones, shodno svojim autorskim preokupacijama i senzibilitetu, za scenarista svog kinodebija, na canneskom festivalu 2005. godine ovjenčanog Zlatnim palmama za najbolji scenarij i glavnog glumca, odabrao glasovitog Guillerma Arriagu Jordána, osobu možda ključnu za međunarodni uspjeh Alejandra Gonzáleza Iñárritua i majstora u pripovijedanju kompleksnih i slojevitih egzistencijalističkih priča koje modernistički oblikuje na više narativnih razina. Arriagin scenarijski predložak temelji se na istinitom događaju iz 1997. godine, kad je američka vojna ophodnja u pograničnom području greškom ustrijelila 18-godišnjeg čuvara koza Esequiela Hernandeza, zamijenivši ga za krijumčara drogom. (Anti)vestern drama *Tri sprovoda Melquiadesa Estrade* intrigantna je moralka koja se sastoji od dvije stilski-narativno zasebne i kvalitativno ne sasvim ujednačene cjeline. Prvi dio iznimno sugestivnim ugođajem i skokovitom naracijom dočarava svakodnevicu sivog i nezanimljivog pograničnog tekšaškog mjestača doslovce smještenog Bogu iza nogu, te gledateljima plastično predočava karaktere marginalaca i gubitnika koji naseljavaju taj

negostoljubivi i poludivlji kraj, ili su se u njega tek nedavno i privremeno doselili. Supružnici Norton, granični policajac Mike, samoživi, nezreli i lakomisljeni ignorant, i mlada i nezadovoljna Lou Ann, karverovski su likovi u čijem se odnosu oslikava egzistencijalna nesigurnost i otuđenost suvremenog (ne samo američkog) društva. Antipod Mikeu Nortonu okorjeli je kauboj Pete Perkins, naizgled grub no na svoj osobit način vrlo senzibilan čovjek, kojem ubojstvo ilegalnog meksičkog imigranta, s kojim se prethodno zbližio vjerujući da je u njemu pronašao iskrenog prijatelja, ne predstavlja tek uobičajeni svakodnevni događaj. Nakon što dozna identitet Melquiadesova ubojice, Pete odluču preuzeti pravdu u svoje ruke, ispuniti pokojnikovu želju za sahranom u rodnom kraju, te istodobno iscrpljujućim putovanjem u Meksiko kazniti i preodgojiti Mikea. Njihovo prenošenje Melquiadesova tijela drugi je dio filma, koji odlikuju nagli prijelaz na sasvim pravocrtnu naraciju, spor ritam i dije-

lom pretjerana epska širina, ali i vrlo uspješno i dojmljivo koketiranje s bizarnim, nadrealnim, apсурdnim i grotesknim, što u sjećanje priziva izvrsno Peckinpahovo ostvarenje *Donesite mi glavu Alfreda Garcije*. Meksička odiseja promijenit će i humanizirati Nortona, ali istodobno i Petea suočiti sa samim sobom. Nakon što uvidi da je njegova veza s konobaricom Rachel mnogo krhkija i površnija no što je mislio, Pete će shvatiti da je i navodno prijateljstvo s Melquiadesom počivalo na lažima. Međutim, njegov ponos i stoicizam neće mu dopustiti potpuno priznavanje vlastite pogreške (koje se djelomično ogleda u odluci da Nortonu poštedi život), već će svjesno odabrati samozavaravanje.

Tijekom priprema za snimanje filma, Jones je glumcima dao zadatak čitanja Camusova *Stranca*, zaglavnog kamena egzistencijalizma. Sasvim razumljivo, jer u njegovom je filmu svatko svakome stranac.

Josip Grozdanić



CASINO ROYALE

SAD, Velika Britanija, Češka, 2006 — pr. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Columbia Pictures, Albert R. Broccoli's Eon Productions Limited, Danjaq LLC, Babelsberg Film GmbH, Stillking Films, United Artists, Michael G. Wilson; izvr.pr. Callum McDougall, Anthony Waye — sc. Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis prema romanu Iana Fleminga; r. MARTIN CAMPBELL; d.f. Phil Meheux; mt. Stuart Baird — gl. David Arnold; sgf. Peter Lamont; kgf. Lindy Hemming — ul. Daniel Craig, Eva Green, Mads Mikkelsen, Judi Dench, Jeffrey Wright, Giancarlo Giannini, Lazar Ristovski, Tom So — 144 min — distr. MGM

Britanski tajni agent James Bond upravo je dobio status 00 što znači da posjeduje dozvolu za ubojstvo. No, njegova šefica M misli da mu je status stigao prerano zbog incidenta u veleposlanstvu jedne afričke države u kojoj je ubio posrednika u preprodaji oružja teroristima. Ne obazirući se na diplomatske zavrzlake, Bond nastavlja potragu za financijašem svjetskih terorističkih organizacija Le Chiffreom. Trag ga vodi u Crnu Goru, odnosno u mondeni kockarnicu Casino Royale gdje se priprema spektakularna kartaška igra čiji je sudionik i Le Chiffre koji bi pobjedom osigurao bajoslovni iznos poslodavcima.

● smišljen je kao najbolji odgovor Zapada na sovjetsku opasnost. Nastao je u vremenu kada je svijet željeznom zavjesom podijeljen na kapitalistički i komunistički blok. Borio se protiv tajnih sovjetskih služba pronoseći ne samo duh slobode i tržišta nego i hedonizma svake vrste. Nakon desetak godina stjecanja popularnosti među čitateljskom publikom uspješno je stigao na filmsko platno. Postao je još popularniji, a njegov glavni glumac od nepoznata, ali markantnog Škota jedan od najpoželjnijih muškaraca na svijetu. Nakon kratke i neuspjehe zamjene glavnog interpret, dobio je novi zamah s novim tumačem. Ne više tako britkim i virilnim, ali zato itekako zabavnim i duhovitim. Rušenje Berlinskog zida nije srušilo i njegovu karizmu unatoč vremenu u kojem je nastao i postao slavan. Godine nakon vesternizacije bivša socijalističkog Istoka učinile su ga među filmskom publikom popularnijim nego ikada. I upravo kada se činilo da će izbor šestog po redu glavnog glumca definitivno ugasiti seriju, opet se dočekaao na noge. Nakon preskakivanja građevin-

ske konstrukcije na Madagaskaru u svom zasad posljednjem filmu, tajni agent 007 doskočio je i odskočio visoko. Serija je preživjela i sad je posve jasno da nisu u pitanju ni glumci, ni ljepotice, ni zlikovci, ni bipolarna podjela svijeta. U pitanju je brand.

Tko voli priče i filmove o Jamesu Bondu, 21. nastavak bondijane *Casino Royale* iščekivao je s popriličnom zebnjom. Sve ono što je dosad asociiralo na seru — naočiti glumci, zanosne krasotice, slikoviti neprijatelji i crno-bijela karakterizacija umotana u prigodničarske političke kontekste — u aktualnom filmu nije stavljeno u prvi plan. No, u međuvremenu je James Bond postao proizvod pop-kulture *sui generis* i nema nikakve dvojbe da ga već četrdeset i četiri godine na filmu održava stil, a ne sadržaj. Tako je i s aktualnim uratkom. Filmu se doista može prigovoriti mnogo toga. Daniel Craig nema fizionomiju koja će vas odmah podsjetiti na tajnog agenta u službi Njezina Veličanstva. Ali je veoma dobar glumac koji i nekog posve drukčijeg od sebe može utjeloviti uvjerljivo. Ustrajavanje na ne osobito filmičnoj kartaškoj igri kao zapletu povratničkog filma, umrtvljuje uvijek ključni dio priče — onaj središnji. Ali je obračun za kartaškim stolom režiran na način da ne oduzima vrijeme nego daje mjesta za kasniju kulminaciju s briljantnom akcijskom završnicom. Romantični uvod u završni obračun odveć je aritmičan i sladunjav. Ali upravo u ovom filmu James Bond djeluje kao najiskreniji ljubavnik. Galerija dobro poznatih ljepotica i seksualnih borilačkih vještina s crnim pojasom, ovdje je svedena na čedno zavođenje i odvođenje u smrt. Ali je film napokon predstavio pravu *flemingovsku* (anti)junakinju zbog koje je 007 u



izvornom romanu i postao nepopravljivi cinik i ženskar. Gotovo se sve slabije točke filma mogu opravdati onim znatno boljim. To ne znači da detalji, pa i segmenti filma nisu manjkavi. Ali još manje znači da je cjelina filma *Casino Royale* razočaravajuća. Dapače.

Ono što prvo upada u oči drukčiji je redateljski pristup. Kao i u slučaju *Zlatnog oka* kojim je trebalo nakon najduže pauze u serijalu inaugurirati novog Jamesa Bonda kao ultimativna posthladnoratovskog junaka za internetski naraštaj, angažiran je Novozealandanin Martin Campbell. *Zlatno oko* postao je veliki komercijalni i produkcijski uspjeh, ali je jedan od najlošijih filmova u serijalu. Pierce Brosnan još je uvijek bio impresioniran likom koji glumi, njegov je antagonist prije pripadao političkoj drami o posljedicama Drugog svjetskog rata nego li samoiro-ničnu akcijskom spektaklu, dok je dinamika filma klecala od jedne prerežirane do druge podrežirane scene. Iako rad istog redatelja, *Casino Royale* u tom je smislu neprepoznatljiv. Vizualno sirova ekspozicija filma snimljena u crno-bijeloj fotografiji efektan je *homage* žanru filma noir koji je povijesno prethodio romanima Iana Fleminga. Na taj je način naglašeno da najnoviji, a kronološki zapravo najmlađi Bond nije nikakav svemogući heroj, već u načelu dobar momak s nekim lošim osobinama. Kada se tijekom filma Craigov Bond samodestruktivno osvrne na sve ikone priče od votke-martini do zavodničkih uleta, jasno je da je novi tip središnjeg protagonista trebao i novi tip pristupa. Fotografija Phila Meheuxa — spoj žarkih i magličastih tonova u kojima i najuobičajeniji prizori djeluju nestvarno — jedan je od najvećih dobitaka takvog pristupa. Akcija je usto pre-rasla turističke vizure, tešku scenografiju i džentlmenke dvoboje te novi Bond izgleda kao jedan od likova u filmu *Yamakasi*, prkoseći gravitaciji gdje god stigne. Od spomenutih skela i dizalica do maestralno osmišljenog i realiziranog finala u ruševnoj venecijanskoj palači.

Danielu Craigu u tom smislu radi ono što se od njega očekuje. Ni u jednom trenutku ne nameće se filmu niti mu se događa da je fasciniran svojim likom. S obzirom da su i ostali likovi zadržani u



granicama uvjerljivosti, glavni zlikovac Le Chiffre izvrstan je kontrapunkt Jamesu Bondu. Hladan, sebljubiv i okrutan. Šteta što je danski glumac Mads Mikkelsen propustio priliku da takvom Le Chiffreu udahne više osobnosti te je riječ o bolje napisanom negoli odglumljenom karakteru. To se nije dogodilo s likom Bondove dvojbenne saveznice Vesper Lynd. Eva Green ostvarila je jedan od najplastičnijih ženskih likova u cijelom serijalu, usporediv s izvrsnom Dianom Rigg kao Tere-som Di Vincenzo u osporavanom filmu *U službi Njezinog Veličanstva*. U oba se filma James Bond zaljubljuje. U oba filma ljubav završava slično. Zlobnici bi dodali da mu ljubav ne leži. Zato je uloga sjajno »legla« darovitoj francuskoj glumici kojoj se u plejadi Bondovih ljepotica pridružila i Ivana Miličević u sasvim solidnoj interpretaciji Le Chiffreove ljubavnice. Ovo je usto jedan od onih nastavaka bondijane čiji su epizodni likovi pripali vrhunskim glumicama i glumcima. Uz sad već prepoznatljivu Judi Dench u ulozi M, u filmu glumi i talijanski internacionalac Giancarlo Giannini te zvijezda *Andela u Americi* Jeffrey Wright koji je sukladno želji producenata da se priča vrati na početak odglumio Bondova kolegu iz CIA-e Felixa Leitera. Zbog te iste želje u filmu nema likova izumitelja Q-a i Miss Money Penny. Takav se scenarijski puritanizam pokazao pretjeranim jer se, kao uostalom i Bonda, i njihove dionice u filmu moglo prikazati sa sta-

novitim odmakom ili uz drukčiji predznak.

Premda je scenarijska trojka Neala Purvisa, Roberta Wadea i oskarovca Paula Haggisa ispred sebe imala istoi-meni roman Iana Fleminga iz 1953. koji je i inicirao kasniji literarni i filmski serijal, *Casino Royale* odmakao se od izvorne priče. Jednim dijelom i razumljivo jer originalni tekst prati Bondov obračun s Le Chiffreom kao suradnikom sovjetske tajne službe SMERSH. Postavlja se pitanje zašto scenaristi nisu osmislili SMERSH-ovu izvedenicu na početku 21. stoljeća? U vremenima kada paradržavne organizacije žare i pale svjetskom politikom postajući sve važnijim akterima međunarodnih odnosa, a terorizam njihov najprepoznatljiviji oblik ostvarivanja ciljeva, film propušta biti izravniji i time konflikt-niji. I ovdje se očito pazilo na političku korektnost i komercijalni uspjeh u svakom djeliću svijeta te se posve anuliralo Flemingovo inzistiranje na polarizaciji i konkretizaciji strana u priči. To je možda i najslabiji dio filma te će se prigovori scenariju nesumnjivo redati i od strane najvećih poklonika serijala.

No, jedna strana u filmu sigurno se neće žaliti. *Mitteuropeizirana* Crna Gora dobila je u filmu svoju najbolju reklamu dosad. Jedini će problem biti kada budući turisti potraže naslovnu kockarnicu negdje u Budvi ili na Cetinju...

Boško Picula

POKOJNI

The Departed

SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Vertigo Entertainment, Initial Entertainment Group, Plan B Entertainment, Media Asia Films Ltd., Brad Grey, Graham King, Brad Pitt, Martin Scorsese; izvr.pr. G. Mac Brown, Doug Davison, Kristin Hahn, Roy Lee, Gianni Nunnari — sc. William Monahan prema filmskom scenariju Alana Maka i Felixa Chonga; r. MARTIN SCORSESE; d.f. Michael Ballhaus; mt. Thelma Schoonmaker — gl. Howard Shore; sgf. Kristi Zea; kgf. Sandy Powell — ul. Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Mark Wahlberg, Martin Sheen, Ray Winstone, Vera Farmiga, Alec Baldwin — 152 min

Bostonska policija kreće u rat protiv organiziranog kriminala. Mladi policajac Billy Costigan infiltriran je u mafiju, a kriminalac Colin Sullivan među policiju.

Pokojni su nastali prema iznimno uspješnim hongkonškim *Paklenim poslovima* (2002), koje su režirali Siu Fai Mak i Wai Keung Lau. Taj svojevrstan *remake* potpisuje po mnogima najveći ili barem jedan od najvažnijih suvremenih američkih filmaša Martin Scorsese, kojemu su gangsterski filmovi (*Ullice zla*, *Dobri momci*, *Casino* i — ponešto različit zbog situiranja radnje u 18. stoljeće — *Bande New Yorka*) možda i najvažniji dio opusa. Većina kritičara u analizi *Pokojnih* bavila se stoga time što je sve uz ambijent Scorsese promijenio i dodao te koliko je to pripomoglo izvornosti njegova djela i njegovoj vrijednosti. Meni se ipak čini zanimljivim zašto je on to uopće učinio. Najjednostavniji bi odgovor bio da se u američkoj, a posebice holivudskoj, produkciji novijega vremena osjeća nedostatak dobrih priča i vrsnih scenarija.

Te nesporne činjenice nedvojbeno je svjestan i Scorsese, jer je već napravio jedan *remake* — *Rt straha* (1991) prema istoimenom filmu J. Leea Thom-



psona iz 1962. To ipak nije jedini, pa vjerojatno ni najvažniji razlog, nego takav izbor treba promatrati u cjelini njegova djela, pa i života. Scorsese je odrastao u njujorškoj Maloj Italiji, kamo je njegova obitelj stigla sa Sicilije, i za tu sredinu neobično bavljenje filmom bilo je nedvojbeno način da se od nje odmakne. Ipak, ona, i to baš onaj njezin mafijaški dio, tema je nekih od njegovih najuspješnijih filmova, pa nisam siguran nema li ponešto istine u tvrdnji američkoga kritičara Davida Thomsona, koji u intrigantnu i polemičkom *Biographical Dictionary of Film* drži Scorsesea vrlo darovitim, ali ne i potpuno sazrelim autorom koji ustrajava na kriminalnim elementima sredine u kojoj je proveo mladost poput odrasle verzije djeteta koje zamišlja da je jednako uspješno kao plaćeni ubojica i kao violinist. Uz to Thomson sumnja i u autentičnost tog Scorsesejeva gangsterskog svijeta, držeći kako on zapravo nema pravoga životnog iskustva, jer je većinu vremena proveo gledajući filmove, i da zato crpi građu baš

iz njih, a ne iz pravoga svijeta svog djetinjstva, a i da Robert De Niro u mnogim Scorsesejevim filmovima zapravo predstavlja autorovu projekciju sebe kao filmskoga junaka u stvarnom svijetu.

Čak i kada bi te Thomsonove strelice pogadale metu, ne mislim da bi nužno morale biti i negativne odrednice. Film nedvojbeno nije život sam, ali često na svojim vrhuncima predstavlja sukob životnih situacija. To ipak ne znači da nužno mora biti realističan, te se autor jednako legitimno može poslužiti svojim filmskim iskustvom. A Scorsese je među američkim filmašima nedvojbeno jedan o najboljih poznavatelja filmske povijesti i kretanja u suvremenoj kinematografiji, i to ne samo vlastite domovine, što je za Amerikanca još neobičnije. On je ujedno jedan od rijetkih velikih američkih filmaša kojemu je znatno važnije da napravi film koji će po njegovu vlastitom mišljenju biti uspješno umjetničko djelo nego da zadovolji zahtjeve Hollywooda i postigne komercijalni uspjeh (kakav doduše

imaju *Pokojni*). Baš zanimanje za filmove iz ostalih zemalja, pa i pomaganje najprije europskim, a potom i drugim filmašima (u posljednje vrijeme navlastito azijskim) da se afirmiraju i u američkoj sredini doveo ga je do *remakea* jednog hongkonškog filma kao dokaza u kolikoj mjeri prožimanje različitih kultura i filmskih baština može pomoći u inoviranju i obnavljanju izvornoga prosedea. Jer bez obzira to što su glavni elementi radnje predložka sačuvani u *Pokojnima*, oni nedvojbeno jesu potpuno Scorsesejev, ali i američki film po atmosferi, duhu i mentalitetu protagonista.

Jedina je dodirna točka bostonske, podrijetlom irske zajednice i za njega uobičajenih Italoamerikanaca katolička vjera, ali je mnogo važnije da su im vrlo slični mehanizmi funkcioniranja organiziranoga kriminala ujedno i znatno drukčiji od hongkonških. Tim promjenama okvira radnje u odnosu na njegove prethodne gangsterske filmove, kao i preradom djela iz kinematografije posve drukčije tradicije, Scorsese kao da naglašava kako njegovo nadahnuće proizlazi iz poznavanja filma više no iz stvarnoga mafijaškog života, ali i da želi pokazati kako je njegovo redateljsko umijeće toliko da će uspjeti stvoriti životno uvjerljivo djelo koje će uz to biti i vrlo slojevito s isprepletanjem više značenjskih razina.

Zato efektna i što se tiče fabule prilično zamršena akcija ima u *Pokojnima* ipak nešto manje istaknuto mjesto no što je u žanru uobičajeno, pa protagonistima ipak nije jedini problem kako preživjeti slijed krvavih događaja, nego moraju shvatiti ne samo što se zbiva oko njih nego i u njima samima, a to nije posve jednostavno. Scorsese ne želi napraviti filmsku sagu o mafiji preko njezinih *bossova* (za što je izvrstan primjer Copollin *Kum*), pa njegovi junaci opet dolaze s dna hijerarhijske ljestvice, no ne samo mafije nego i policije. Za razliku od De Nira u prethodnim filmovima oni nemaju izravne veze s autorovim osobnim iskustvima, što Leonardo DiCaprio i Matt Damon izvrsno iskorištavaju za stvaranje svojih najsloženijih, pa i ponajboljih uloga koristeći se neočekivanim obratima u radnji za pokazivanje skrivenih odlika svojih likova — prvi kao Billy Costi-

gan, policijska krtica među gangsterima, a drugi kao Colin Sullivan, gangsterska krtica u policiji. Iako se međusobno ne poznaju, obojici je zadaća da pronađu tko je onaj drugi. O tome im ovisi ne samo karijera nego i život. Da bi opstali, moraju se potpuno stopiti sa sredinom u kojoj djeluju, što dovodi do krize identiteta koja je jedna od sjajno obrađenih nosećih tema filma. A čim dolazi do psiholoških problema, u Sjedinjenim Državama mora se pojaviti i psihijatrija, ovdje u liku mlade Madolyn (Vera Farmiga) kojoj obojica dolaze na terapiju i obojica je uspijevaju osvojiti, pa će ona u raspletu odigrati važnu ulogu. Neki zamjeraju Scorseseju taj ljubavni trokut (kojeg nema u hongkonškom predlošku) kao suvišan ustupak publici, no meni se čini da ga je redatelj uveo kako bi produbio temu promjene osobnosti u toj posebnoj situaciji, jer psihijatricu obojica osvajaju ne svojom naravi, nego glumeći i pred njom ono što nisu. Osim toga Scorsese i u nizu dojmljivih epizoda (od koje su neke pravi mali glumački biseri) uvijek unosi neke elemente privatnoga života suprotne funkcijama koje ti likovi imaju u dvjema suprotstavljenim, čvrsto hijerarhijski određenim organizacijama. Ne samo po tome nego i po nekim načinima ponašanja i djelovanja one su slične i zapravo u tom preklapanju i djelomičnoj komplementarnosti nude sliku mnogo šire društvene zajednice u mračnom zrcalu.



U stvaranju takve iskošene, no i vrlo složene slike suvremenoga svijeta, Scorsese ni ovaj put nije mogao bez svoga također pomaknuta glumačkog *alter ega*. Jack Nicholson mafijaški je šef Frank Costello, koji ne nastoji samo iz te sredine uzeti sve što može, nego čitav taj svijet formirati po svojoj mjeri. To asocira na tvrdnje o tome kako je umjetnik (pa i filmski autor) neka vrsta Stvoritelja u svijetu djela koje kreira, ali ovdje to, što je itekako važno za Scorsesejev svjetonazor, nije neka vrsta boga, nego potpuno suprotno — đavla. Nicholson u prvi mah izgleda kao gotovo idealan tumač takva lika i u početku to svojim nastupom potvrđuje, ali redatelj nije uspio (ili možda nije želio) obuzdati njegovu već notornu sklonost preglumljivanju i karikaturnosti, što je ujedno jedini nedostatak filma koji je po svim ostalim sastavnicama nedvojbeno remek-djelo.

Tomislav Kurelec

SUPERMAN: POVRATAK

Superman Returns

Australija, SAD, 2006 — pr. Red Sun Productions Pty. Ltd., Warner Bros. Pictures, Original Film, Bad Hat Harry Productions, DC Comics, Got Films, Legendary Pictures, Peters Entertainment, Gilbert Adler, Jon Peters, Bryan Singer; izvr.pr. William Fay, Chris Lee, Scott Mednick, Thomas Tull — sc. Michael Dougherty, Dan Harris prema likovima Jerryja Siegela i Joe Shustera; r. BRYAN SINGER; d.f. Newton Thomas Sigel; mt. Elliot Graham, John Ottman — gl. John Ottman; sgf. Guy Hendrix Dyas; kgf. Louise Mingenbach — ul. Brandon Routh, Kate Bosworth, Kevin Spacey, James Marsden, Parker Posey, Frank Langella, Eva Marie Saint, Marlon Brando — 154 min — distr. Intercom-Issa

Superman slijeće natrag na Zemlju poslije petogodišnje odsutnosti i potrage za svojim kriptonskim korijenima. Vrlo brzo po dolasku shvatit će da je svijet naučio živjeti bez njega, kao i ljubljena mu Lois Lane koja je postala majka blizu bračne luke. U međuvremenu, Lex Luthor brižno priprema novi desant na svjetski mir.

See you in twenty. Bila je to posljednja rečenica, »obećanje« koje je Čovjek od čelika dao ljutome osvetniku Lexu Luthoru u filmu *Superman IV: Potraga za mirom* Sidneyja J. Furieja (1987). U Supermanovu slučaju obećanje nije ludom radovanje, ma koliko Lex Luthor lud bio. Koincidencije li, točno 20 godina kasnije, 2006, on se doista vratio na veliki ekran. S njime i Lex. No, malo je nedostajalo da tako ne bude.

Nakon neuspjeha tragikomične *Potrage za mirom*, Superman je za holivudske producente postao *persona non grata*. - Kada su prva tri *Batmana*, u režiji Tima Burtona, odnosno Joela Schumachera, postali mega-hitovi, ljudi u Warner Brosu okrenuli su ploču i kupili Supermanova prava od Alexandera Salikinda.

Međutim, trebalo im je više od jedne dekade i 40 milijuna dolara, spiskanih prije nego je ijedan kadar uopće bio snimljen, da Supermana ponovno di-

gnu nebu pod oblake. Stripoljubac Kevin Smith (*Trgovci*, *Natjerujući Amy*) proveo je dugo vremena »natjerujući« Čovjeka od čelika i napravio, kažu, potentan scenarij. No, bijesne sugestijske gliste producenta Jona Petersa, koje su uključivale scenu borbe Supermana u crnome odijelu i polarnog medvjeda, kao i Brainiacova *sidekicka* u tijelu gay robota, nagnale su Smitha da pobjegne glavom bez obzira iz Warnerova studija u koji je tada, pun entuzijazma, zakoračio Tim Burton. Entuzijazam mu je ubrzo splasnulo kad su mu se neodlučni *warnerovci* počeli petljati u viziju, u kojoj je vidio Nicolasa Cagea u ulozi Supermana, a Jacka Nicholsona kao Luthora. Projekt je bio stavljen na led, a alternativa je pronađena u duelu *Batman vs. Superman* Wolfganga Peterse, na, sve dok netko halapljivo nije povikao: »Zašto dvije franšize spojiti u jednu i tako napola skresati potencijalni prihod?!« Redateljsku stolicu neko su vrijeme, potom, grijali McG (*Charliejevi anđeli*) i Brett Ratner (*Gas do daske*), ali i njima su prisjele produkcijske nedaće, da bi megafon naposljetku bio tutnut u ruke Bryanu Singeru koji je za Warner Bros taman pripremao remake *Loganova bijega*.

Oduševljeni Singer nije puno dvojio oko preuzimanja režijske funkcije. Singer je s *X-Men* s kojima je 2000. nanovo popularizirao superherojske *muškarce u tajicama*.

Premda je Ratnerov nastavak *X-mena Posljednja fronta* ljetos utržila veću svotu od *Povratka Supermana*, moralni pobjednik tog superherojskog dvoboja ipak je Singer. *Povratak Supermana* superioran je ne samo *Posljednjoj fronti*, već ulazi u gornji dom ekranizacija superherojskih stripova u kojemu prebivaju njegovi *X-Men*, Raimijev *Spider-*





Man (2), Leejev *Hulk* te Burtonov, odnosno Nolanov *Batman*.

Za razliku od Nolanova filma, koji nam je prikazao drukčijeg i sirovijeg Čovjeka-šišmiša, Singerov Čovjek od čelika još je uvijek onaj isti (super)junak, premda ga ovaj put tumači Brandon Routh (dostojan nasljednik Christophera Reevea), ali se zato sve ostalo promijenilo nakon što je godinama tumačio svemirom: Zemlja je postala nasilnije mjesto, a ljudi su nastavili živjeti bez njega, uključujući i Lois Lane (Kate Bosworth, nedostojna nasljednica Margot Kidder) koja je postala majka, sreću pronašla u naručju drugoga (James Marsden) i proslavila se *pulitzerovskim* člankom *Zašto svijet ne treba Supermana?* Međutim, kad Lex Luthor (raspoloženi, primjereno *genehackmanovski* teatralan Kevin Spacey), stupi na scenu, i Lois i ostatak planeta shvatit će kako im je Superman ipak potreban. I te kako.

S dubokim naklonom Christopheru Reeveu i posebice originalnome uratku Richarda Donnera iz 1978, Singer je novomilenijsku inkarnaciju Čovjeka od čelika ušuškao u topao plašt nostalgije. Pa ipak, pritom nije dopustio da mu ljubav prema starome filmu zaslijepi viziju. Poput, recimo, Petera Jacksona kojemu je *kingkongovski* proračun *King Konga* dopustio pretjerivanja u računalnim perverzijama koje nije znao zauzdati. Daleko od toga da *Povratak Supermana* nije akcijski kao *King Kong* (fotorealistično »prizemljenje« ponirućeg jumbo-jeta jedna je od najimpresivnijih scena spektakla u povijesti kinematografije), no Singerov forte nije eskapističko (super)junačenje svojstve-

no viskokobudžetnim ljetnim *blockbusterima*.

Izbrisavši granicu između stripovskog univerzuma i stvarnoga svijeta, Singer je stvorio slojevitu karakternu (melo)dramu kalibriranu zanimljivim ljubavnim trokutom, bolje reći četverokutom (Supermanu, Clarku Kentu i Lois Lane sada se pridružio i njezin zaručnik) te kršćanskim simbolizmom kojega njegovi prethodnici baš i nisu gurali u prvi plan. Singer je u Supermanovu liku i djelu povukao alegorijske paralele između ljudskoga i nadljudskoga (božanskoga), prikazavši »Sina Kriptona« kao svojevrsna Isukrsta koji lebdi nad nama, osluškuje milijarde vapaja ispod sebe i zatim žurno hita u pomoć, a pred kraj filma simbolično/doslovno nosi svijet na svojim leđima i pada na Zemlju u krucifiksnoj pozi. Žrtvujući se za nas, ljude, koji, kako u prologu filozofski veli Jor-El (Marlon

Brando), možemo i želimo biti nezlobni te imamo sposobnosti da činimo dobro. Ali, na žalost, prečesto kršimo ideale koje upravo On zastupa.

Marko Njegić



BORAT: UČENJE O AMERIKA KULTURA ZA BOLJITAK VELIČANSTVENO DRŽAVA KAZAHSTAN

Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan

SAD, 2006 — pr. Dune Entertainment, Everyman Pictures, Four by Two, Major Studio Partners, One America, Sacha Baron Cohen, Jay Roach; izvr.pr. Monica Levinson, Dan Mazer — sc. Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer, Todd Phillips; r. LARRY CHARLES; d.f. Luke Geissbuhler, Anthony Hardwick; mt. Craig Alpert, Peter Teschner, James Thomas — gl. Erran Baron Cohen; sgf. David Maturana; kgf. Jason Alper — ul. Sacha Baron Cohen, Ken Davitian, Luenell, Bob Barr, Pamela Anderson, Alan Keyes — 84 min — distr. Continental

Kazahstanski novinar Borat odlazi u SAD kako bi snimio dokumentarac o takmošnjim običajima. Tamo se pak zaljubljuje u Pamelu Anderson.

Prije godinu dana američku javnost potresao je nečuven skandal. Knjiga *A Million Little Pieces* autora Jamesa Freya, koja se prodavala i reklamirala kao *non-fiction* (dakle, dokumentarni roman), priča o pojedinačnoj borbi protiv zakona, sebe i pakla droge, razotkrivena je kao podla farsa čiste fikcije. Još nevjerovatnije, Frey je svojim pseudo-

konfesijama uspio prevariti i samo utjelovljenje ispovjednoga žanra, katodnu kraljicu — Opru Winfrey. Tako joj je zahvalio što ga je učinila milijunašem, uvrstivši njegovo djelo u svoj čuveni knjižni klub! Za tu priču najvažnije je, ipak, da je Freyev izvorni rukopis isprva redom odbilo sedamnaest izdavača, sve dok se nije dosjetio jadu i svom djelu promijenio žanrovsku etiketu.

Poput likova u kakvu Inárrituovu uratku, koji se koprcaju u nevidljivoj mreži ispresijecanih svemira, James Frey i Oprah Winfrey u jednom trenutku našli su se u nerazmrsivu čvoru tijela i ideologija, čvoru koji se, već ste mogli naslutiti, zove *Borat*.

Upravo je postmoderna skrenula pozornost na problem nestabilnosti istine i znanja, a svojim najjačim oružjem, dekonstrukcijom jezika, praksi znanja i istina, razmontirala je i same temelje zapadne civilizacije. Dakako, tvrditi da je većina ljudi došla u svjestan kontakt s filozofijama postmodernizma potpu-

no je bezumno, no na mjestima do kojih se pipci teorije nisu mogli protegnuti svejedno se stvarao sličan destabilizacijski učinak — makar to bilo samo u obliku hipermedijalizacije zbilje i beskraja niza informacija neutvrdivih stupnjeva istinitosti i autentičnosti kakav je internet.

U nemogućnosti da se u informacijama prezasićenu prostoru privatnoga i javnoga (internet je u tom smislu svojevstan hibrid) razluči fikcija od zbilje, kad prostor fikcije prestane biti jasno ograđen (ili žanrovski etiketiran na koricama knjige) i prelije se u svakodnevicu autentičnih i »tvrdih« praksi politike, ekonomije i/ili povijesti, jasno je da će se stvoriti svojevstan otpor prema fikciji, pa i strah od nje. Rastuća popularnost književnih *nefikcijskih* žanrova (auto)biografije, kao i televizijskih *reality*-žanrova, svjedoči o strahu od fikcije i gladi za autentičnosti i zbiljnosti, za, paradoksalno, lektoriranim i montiranim simulakrumom zbilje.

Paradigmatski primjer te čudesne kombinacije postmodernoga realizma upravo je *Borat*, kriješta vala nove komedije (uz Cohenova *Ali G.*-a, tu su BBC-ev *The Office* i *Extras*, kao i američki *Curb Your Enthusiasm* i, u njezinu najprimitivnijem obliku, *Jackass*) koja kombinira dokumentarnost (bilo da je riječ o tehnici snimanja ili o skrivenoj/lažno predstavljenoj kameri) sa scenarističkom fikcijom, pri čemu se naglasak zadržava na »dokumentarnom« efektu (potenciran i izostankom studijske publike i/ili namontiranoga smijeha). Ta komedija nadahnjuje nalazi u neiscrpnim društvenim tabuima (utvrđenima granicama političke korektnosti), koji se neprestano krše, pa tako i razotkrivaju, čineći istovremeno ventil za kulturne anksioznosti (smiješno), ali i kritiku arbitrarosti ljudskih kultura



(pametno) — što je čini potencijalno privlačnom svim gledateljskim profilima i slojevima, poglavito pripadnicima kultura koji se s prikazanim praksama mogu poistovjetiti.

U slučaju Boratova posjeta Americi pozicija nepoistovjećena gledatelja gotovo je nezamisliva, čime se može objasniti *Boratova* globalna popularnost. Sveprisutna i najprodornija od svih kultura, američka, odjednom postaje Drugo, a donedavno Drugo («Kazahstan») u ruke uzima kolonizatorovo oružje (kameru) i okreće ga protiv nje. Budući da nije riječ o pilotskoj palici, i Amerikanci će se veselo nasmijati, prihvaćajući razdragano šalu na vlastiti račun. Mi Kazahstanci za to ćemo se vrijeme zlobno cerekati gluposti, predrasudama i općenitoj aroganciji Amerike, s ushitom zaključujući da je pravda napokon zadovoljena. Primitivni «Kazahstan» koji gledaš, Ameriko, zapravo si sama!

Sartreovska petlja koja veli da su Kazahstan D/drugi raspleće se, pak, jednim pogledom u zrcalo. Krvoločni nacionalizam i seksizam, primjerice, u *Boratu* svojstva Amerikanaca, lako su prevodivi na sve kulture zapadnoga svijeta, a ništa manje poznato ne djeluju ni brojne manifestacije homofobije, šovinizma i rasizma koje nudi Cohen. Ipak, budući da *Borat* još nije izazvao globalnu političku, ekonomsku, ili barem kulturnu revoluciju, možemo pretpostaviti da je veći dio publike najveći intelektualni užitek crpio iz pogleda na голу Azamatovu stražnjicu kako struže po Boratovu licu.

Ono što je Jamesu Freyu priskrbilo milijunsko čitateljstvo isto je ono što je *Borata* katapultiralo u vrhove filmskih ljestvica od Amerike do Kazahstana — efekt autentičnosti. No, dok su Freya mediji (na čelu s Oprom) naknadno rastrgali jer je prekršio nepisani ugovor između autora i čitatelja, zlouporabivši čitateljsku glad za »istinitom pričom«, prijevare Sache Barona Cohena prolaze nekažnjeno. Hineći autentičnost (kazahstanskog reportera), Borat od svoje »intradijegetičke publike«, odnosno ispitnika unutar filma, izvlači (i poslije po volji montira) reakcije, servirajući ih daleko brojnijoj (kino)publici, a njegove manipulacije možemo opravdati višim umjetničkim ciljem i kritikom ljudske gluposti. No, ne bismo li istom lo-



gikom glupom mogli proglasiti i Freyovu publiku (pa, kad smo već kod toga, i samu Opru), koja uistinu vjeruje da žanrovska etiketa jamči stanovit stupanj autentičnosti?

Zanimljivo je, ipak, zapaziti da su najuspjeliji i najdojmljiviji fragmenti *Borata* upravo oni u kojima se film najviše približava »stvarnosti«, odnosno autentičnosti (u smislu spontane reakcije grupnog subjekta) — a to su prizor s rodea, gdje Borat potpiruje terorističke strasti rednečke publike, kao i spazmodična sekvenca preobraćenja u pentekostalnoj crkvi. U smislu kritike Amerike, ti prizori najsnažnije opravdavaju predrasude o Americi kao brutalnom masovnom političkom subjektu, protiv kojeg se ne može boriti, ali kojem se (tim intenzivnije) može rugati. Ostale dulje epizode *Borata* vezane su uz »privatnije« kulturne prakse (ponašanje za večerom ili instrukcije iz humora), i kao takve više su usmjerene na općenito nego specifično (američko) kulturno. Također, epizoda u kojoj se Borat vozi s momcima iz bratstva nije nimalo specifično američka — dovoljno je da prolistamo bilo koje hrvatske »muške« novine (recimo *Klik*) da bismo se uvjerali u ne toliko različite domaće popularne teorije o muško-ženskim odnosima. Od drugih epizoda u ovom parodijskom križancu dokumentarnoga filma i filma ceste valja izdvojiti i one najmanje uspjele, poput epizode s medvjedom — nepotrebna pretrpavanja apsurdnim (dakle, duhovitim?) »egzotičnim« materijalom, u što bih svrstala i već spomenutu epizodu homo(nimalo)erotičnog valjuškanja Borata i producenta Azamata u hotelskoj sobi. Smi-

ješna i groteskna kako zbog tabua homoseksualnosti, tako i zbog »neestetske« golotinje, ta preduga epizoda, kao i veći dio filma, igra na kartu neprihvatljivog i »neukusnog«, postajući na posljetku sama sebi svrha. Najveći je problem s *Boratom* u tome što *ad nauseam* igra na jednu te istu kartu, kartu draženja kulturalnih tabua, koje tek sporadično uspijeva istinski potkopati i/ili reći nešto »dublje« i složenije o sebi ili o svijetu.

U tom smislu, za one koji vole nešto neizravniji i izvantoaletni humor, *Borat* nudi i intertekstualne sadržaje: referencije na Schlesingerova *Ponoćnog kauboja* ili, pak, nešto poznatiji *Blair Witch Project*, a i sam *soundtrack* filma svojevrsna je parodija teme, jer ne sadrži apsolutno ni jednu skladbu kazahstanskoga podrijetla, nego ga čini čisti balkanski melos. Jezici koji se (osim engleskoga) govore u filmu su poljski, hebrejski, jidiš i armenski, dok se službeni jezici Kazahstana (kazaški i ruski) ne rabe. Te činjenice udvostručuju apsurdnost *Borata/Borata*: hipertrofijom čitave kulturološke farse, ali i paradoksom da većini gledateljstva ta metarazina čitanja upravo zbog vlastitih kulturnih ograničenosti (kojima se film izruguje) neće biti dostupna.

Mima Simić

CRNA DALIJA

The Black Dahlia



Njemačka, SAD, 2006 — pr. Millennium Films, Signature Films, Nu-Image Films, Davis-Films, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG III, Nu Image Entertainment GmbH, Signature Pictures, Rudy Cohen, Moshe Diamant, Art Linson; izvr.pr. Rolf Deyhle, Danny Dimbort, James B. Harris, Henrik Huydts, Josef Lautenschlager, Avi Lerner, Trevor Short, Andreas Thiesmeyer, John Thompson — sc. Josh Friedman prema romanu Jamesa Ellroya; r. BRIAN DE PALMA; d.f. Vilmos Zsigmond; mt. Bill Pankow — gl. Mark Isham; sgf. Dante Ferretti; kgf. Jenny Beavan — ul. Josh Hartnett, Scarlett Johansson, Aaron Eckhart, Hilary Swank, Mia Kirshner, Mike Starr, Rachel Miner, Rose McGowan — 121 min — distr. VTI

Dvojica bivših boksača, Bucky Bleichert i Lee Blanchard zvijezde su losanđeleske policije te istražuju slučaj okrutnog umorstva glumice Betty Short, koju tisak zove »Crna dalija«.

Brian De Palma obožava fatalne dame. U *Blow Out* bila je to Melanie Griffith kao SM-vamp osamdesetih. Potom nam se u *Licu s ožiljkom* ukazala Michelle Pfeiffer kao disko-diva na kokainu. Zatim dolazi Rebecca Romijn Stamos u *Femme Fatale*, portretirana kao inkarnacija idealnog top modela. I na kraju, evo nam u *Crnoj Daliji* tamnokose Hilary Swank, koja preuzima identitet umrle Betty i posjećuje lezbijске klubove u kojima kd lang pjeva *Love for Sale*. Ali tu nešto ne štima. Sve glumice koje se pojavljuju u najnovijem De Palminu filmu, bile one plavokose slatkice vrelih usana ili vamp-crnke, premlade su za ulogu koju im je redatelj dodijelio. Za razliku od Kim Basinger, koja je bila naprosto idealni odabir za ulogu fatalne Lynn Bracken u Hansonovoj daleko uspješnijoj adaptaciji Ellroyeva noira *LA povjerljivo*, inače trećeg dijela onog istog *LA kvarteta* kojem pripada i *Crna Dalija*, Hilary Swank i Scarlett Johansson nisu dovoljno autentične. Isto vrijedi i za *baby-*

face izgled Josha Hartnetta. Zapravo, pravi Vatra i Led, barem u filmskom transferu Ellroyeva tvrdoga *pulpa*, nisu De Palmini detektivi Hartnett i Eckhart, nego Hansonov detektiv Guy Pearce i njegov partner Russell Crowe. Zato jedini pravi izbor ostaje maestralna Mia Kirshner u ulozi starlete Betty Ann Short. Jer, ovdje više nismo ni na terenu Jamesa Ellroya, ni onom De Palminu, barem u odnosu na fenomenalne *Nesalomljive*, ambijentirane u istom razdoblju, čija »normalnost« idealno funkcionira u eksploziji prohibicijskih zakona, pulsirajućih inhibicija i puritanskoga ludila. Za razliku od *Nesalomljivih*, De Palmina *Crna Dalija* je »bolesna«. Onoliko koliko su to bili autorovi prethodni filmovi, *Misija na Mars* ili *Femme Fatale*. Samo što su simptomi te »bolesti« specifični.

Naime, Ellroyjeva je teza dostatno radikalna: holivudski film nije ništa drugo nego trešnja na torti od govana. Torta je izmiješana od sastojaka koje u jednakom omjeru čine prostitucija, pornografija i izopačeni građevinski moguli koji se koriste kulisama filmova Maxa Senetta za gradnju jeftinih stanova. Riječ je dakle o motivu žene kao krvave žrtve na holivudskom odru, čija bi seksualna patologija pomnim uvidom u plan Grada palih anđela bila locirana negdje na pola puta između *Kineske četvrti* i *Mulholland Drive*. No, De Palma ne elaborira tu tezu istom žestinom i mizanscena mu je lišena bilo kakve osobnosti. Zapravo, De Palmin komad satkan je od krhotina istine koja se zrcali na različitim tijelima Betty Short. Jednom je tijelo raskomadano na dva dijela, osuđeno na krvavi osmijeh Conrada Veidta iz Lenijeva nijemoga klasika *L'homme qui rit*. Drugi put ukazuje nam se poput crno-bijele sablasti, osuđene na lascivne *porno-castinge*. Evo nam je zatim u odjeći fatalne *dark*

lady, koja istom žestinom zaluduje i muškarce i žene, omamljena fetišističkim čarima vojnih uniformi. Potom nam se nanovo ukazuje kao duh, koji se zrcali u enigmatičnoj Madeleine Linscott, koja preuzima njezin identitet. No, bilo bi suviše očekivati od De Palme da iskoristi sve ključeve za ulazak u složeni Ellroyev *noir*-labirint. Ona koja otvaraju vrata u piščevo srce tame ostala su izvan brave. Umjesto barokne stilizacije, ovdje je De Palmin postupak više »kubistički«, pogotovu u finalnim dionicama u kojima voajeristički klišeji postaju najizraženiji u svojoj nesavršenosti.

No, koliko god De Palmino rigorozno citiranje Hitchcocka, koje se ovdje manifestira u rasponu od *Ptica do Vrtoglavice*, već postaje pomalo deplasirano (promatrati sekvencu Blanchardove smrti u kojoj je tajanstveni muškarac-sjena zapravo cura čiji androgini izgled priziva Brandona iz filma *Boys Don't Cry*, samo s borsalinom umjesto karirane košulje), u *Crnoj Daliji* mnogo je znakovitiji Paul Leni od dobrog starog Hitcha. Najprije Kay biva užasnuta ugledavši na kinoplatnu Veidtovo unačeno lice, jer je i sama obilježena ožiljkom. A potom se taj isti krvavi osmijeh ukazuje na žrtvinu licu. Uostalom, povjesničar Mike Davis opisao je slučaj Crne Dalije kao losanđelesku inačicu *Imena ruže*, samo što je njezin metafizički misterij još snažniji. De Palmina adaptacija nije ni snažna, a još manje *spooky*, kako je Dalijin slučaj opisao Bucky. Jer, u filmu koji mamu Linscott promatra na De Palmin način, *Crna Dalija* može biti samo neukusna karikatura *film noir*a, čiji su dekor, kolorit i *jazz-soundtrack* odveć živahni da bismo ga tretirali kao punokrvni *noir*.

Dragan Rubeša

PARFEM: POVIJEST JEDNOG UBOJICE

Perfume: The Story of a Murderer

Njemačka, Francuska, Španjolska, 2006 — pr. Constantin Film Produktion GmbH, VIP 4 Medienfonds, Davis-Films, Bernd Eichinger; izvr.pr. Julio Fernández, Andreas Grosch, Samuel Hadida, Manuel Malle, Martin Moszkowicz, Andreas Schmid — sc. Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer prema romanu Patricka Süskinda; r. TOM TYKWER; d.f. Frank Griebel; mt. Alexander Berner — gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek, Tom Tykwer; sgf. Uli Hanisch; kgf. Pierre-Yves Gayraud — ul. Ben Whishaw, Dustin Hoffman, Alan Rickman, Rachel Hurd-Wood, Corinna Harfouch, Paul Berrondo, Sam Douglas, Jaime Montané — 147 min — distr. Blitz

U Parizu u 18. stoljeću Jean-Baptiste Grenouille, rođen bez osjeta mirisa, razvija natprirodni olfaktorni osjet putem kojeg želi kreirati najljepši parfem na svijetu.

Mirisi frezija i crnog ribiza. Kupina, šipka i zelenih jabuka. Ružičastog papra, bijelog cedra i cvijeta naranče. Ili propupale ljubičice i tulipana. Svi mogu biti sastojci za parfem. No mračni junak dojmlija i nezaboravna, a svakako osebujna romana Patricka Süskinda, u potrazi za vlastitim idealnim mirisom na umu ima nešto drugo. No ni knjiga ni film ne prikazuju tog masovnog ubojicu u *straightforwardnom*, trilerskome mentalnome sklopu. Njegova je bit neuhvatljiva. Ne uklapa se, naime, ni u egzemplarne klasicističke književne likove 18. stoljeća i Pariza, u kojemu se odvija radnja, niti njegov duh mogu predložiti onodobne, couperinovske glazbene forme poput šakona i paskalja, bogme niti slikarske zapremnine koje bi ga, kao suvremenika, mogle ocrtavati u nepomičnim likovima zagledanima u svjetlost svijeća Georges-a la Toura; posebice ne portreti Ingresovske čistoće i elegancije. Süskind svog Jean-Baptiste Grenouillea voli uspoređivati s neupadljivom i kob-

nom prirodom krpelja; najviše je on pak nalik gandharvama — tibetanskim nebeskim bićima-miomirisnicima koji manje sami proizvode ugodna isparavanja a više se njima hrane; ili pak kakvoj životinji kojoj nos daje obavijesti kakve ljudima nisu dostupne i uz čiji broj osjetljivih mirisnih stanica od pet milijuna, Grenouilleov zasigurno premašuje i onaj svinjskog rila ili pseće njuške od preko dvjesto milijuna istih. Grenouille svakako dijeli mnogo i sa simbolikom žabe, čije ime evocira, a koja po vjerovanju upijanjem hvata i zadržava zvjezdanu svjetlost i čiji ukočen pogled odaje neosjetljivost i ravnodušnost.

Jer, Grenouilleov ultimativni cilj i jest posjedovanje svjetlosti odnosno esencije života, time možda i prikriivena potraga za besmrtnošću; Tykwer ga međutim iščitava kao osobu željnu ljepote, ili možda ljubavi kroz »miris žene«, on tu više nije (nad)čovjek, anđeo i demon koji teži za stanjem nevinosti kao u knjizi. Süskind pritom, a Tykwer posljedično, u kontroverznom finalu izvrće i propituje Origenov stav o mirisu

kao odrazu vrlina i nosiocu duhovnoga savršenstva, jer oduvijek se neuhvatljivu a ipak stvarnu prirodu mirisa povezivalo s duhovnim i prirodom duše odnosno daha (duša, u Grka *psyche* a latinski *anima*, jest i dah).

Mladi Ben Wishaw pritom ujedno je i karizmatičan i »u sjeni«; u zahtjevnoj roli savršeno utjelovljuje paradoksalne karakteristike nadbića — istovremeno biva i dječaki i opasan, zastrašujuće mračan i nevin. Redatelj pak već od prve scene razbija strah gledatelja (prethodnog čitača romana) da će olfaktorni knjiški lik na audiovizualnom mediju biti pretvoren u sociopatskog već viđenog masovnog ubojicu, a sam film u tipičan triler. Fluidno i suvereno, naime, Tykwer predložava i smrad grada i trule ribe, kao i mirisna polja lavande i ružinih latica Provanse i Grassea; kombinira snovitu mračnost i opojnu bezvremenost, hrabro i izazovno svoju žabu pretvarajući u princa, a potom u Orfeja raskomadana menadama, ispričavši višeslojnu gotsku *bajku za laku noć*.

Katarina Marić



DOBRO ČUVANE LAŽI

Where the Truth Lies



Kanada, Velika Britanija, 2005 — pr. Serendipity Point Films, Ego Film Arts, First Choice Films, Movie Central Network, The Movie Network (TMN), Téléfilm Canada, Robert Lantos; izvr.pr. Atom Egoyan, Colin Leventhal, Donald A. Starr, Daniel J.B. Taylor — sc. Atom Egoyan prema romanu Ruperta Holmesa; r. ATOM EGOYAN; d.f. Paul Sarossy; mt. Susan Shipton — gl. Mychael Danna; sgf. Phillip Barker; kgf. Beth Pasternak — ul. Kevin Bacon, Colin Firth, Alison Lohman, David Hayman, Rachel Blanchard, Maury Chaykin, Sonja Bennett, Kristin Adams — 106 min — distr. Blitz

Mlada novinarka Karen radi na knjizi o karijeri nekoć iznimno popularna zabavljačkog para Lanny & Vince. Dvojica pjevača i komičara naglo su prekinuli nastupe kada je 1957. u njihovoj hotelskoj sobi pronađeno truplo jedne djevojke. Karenin izdavač dogovorio je suradnju s Vinceom, dok Lanny priprema vlastitu verziju njihove karijere. Karen pak započinje vezu s Lannyjem ni ne sluteći što se zapravo dogodilo u kobnoj hotelskoj sobi prije petnaest godina.

»Ovo je nasilni čin cenzure«, izjavio je to kanadski filmaš armenskog podrijetla Atom Egoyan nakon što je američka udruga za predikatizaciju filmova Motion Picture Association of America (MPAA) njegov film *Dobro čuvane laži* ocijenila najstrožim predikatom. To je predikat NC-17 koji tako označenom filmu zabranjuje prodaju ulaznica i općenito gledanje mladima od 17 godina. Posljednjih godina ovaj predikat nije dobilo mnogo filmova (među njima su *I tvoju mamu također*, *Mladi Adam* i *Širom otvorene oči*), pa je lako uočiti što smeta dežurne promatrače. Seks. Manje ili više otvoren. U slučaju Egoyanova filma erotskih prizora ima, ali je svaki prosječni hrvatski (i jugoslavenski) film iz 1980-ih bio znatno prpošniji od stilizirane erotike iz *Dobro čuvanih*

laži. U njima je MPAA najviše zasmetao prizor u kojem se Colin Firth pokušava pridružiti (bezuspješno) Kevinu Baconu i Rachel Blanchard u *ménage-à-trois* u hotelskoj sobi u kojoj su naprasno prekinute dvije sjajne zabavljačke karijere.

Ipak, MPAA učinila je i uslugu Egoyanovu uratku jer je dobio dodatnu reklamu s obzirom da sam film nije izazvao tako povoljne reakcije kao njegovi prethodni projekti, osobito film *The Sweet Hereafter* za čiju je režiju i scenarij nominiran za Oscara. Doduše *Dobro čuvane laži* našle su se 2005. u službenoj konkurenciji Međunarodnog filmskog festivala u Cannesu gdje je Atom Egoyan postigao svoje najveće uspjehe. Ni za ovaj se film ne može ustvrditi da je neuspješan, ali je rafiniranu priču *noirovskog* ugođaja i atmosferičnu rekonstrukciju 1950-ih i 1970-ih kada se zbiva radnja, donekle umrtvio oscilirajući ritam i ne najbolja glumačka podjela. Film je nastao prema romanu skladatelja, tekstopisca i književnika Ruperta Holmesa čija se umjetnička svestranost itekako osjeća u priči. U njoj nije teško raspoznati paralele s karijerama stvarnog pjevačko-glumačkog para Deana Martina i Jerryja Lewisa. I to više u scenskim nastupima, a manje u zbivanjima iza scene. S druge strane, *Dobro čuvane laži* najintrigantnije segmente priče pletu u pozadini. U njoj je *martin-lewisovski* par Lanny & Vince zaglibio u probleme nakon što je u njihovoj hotelskoj sobi pronađen leš djevojke. Kao i u svakom dobrom krimiću, i ovdje je najvažnije pitanje — zašto.

Na to pitanje pokušava odgovoriti glavni ženski lik u filmu. Taj je lik, zapravo njegova glumačka izvedba, najveći nedostatak filma. Inače veoma do-

bra Alison Lohman (*Šibicari*, *Bijeli oleandar*) ovdje je u ulozi novinarke-istražiteljice Karen posve indisponirana ili su je jednostavno »pojeli« izvršni nastupi Kevina Bacina i Colina Firtha u ulogama središnjeg para. Kada u filmu najeksponiraniji lik, a to je u ovom slučaju Karen, nema inicijativu ni u generiranju događaja, ni u interakciji s ostalim likovima, nepovratno se gubi i ritam i logika priče. Iako je to ublaženo slojevitim zapletom punim konciznih odvojaka i britkom analizom društvenog licemjerca u spomenutim desetljećima, *Dobro čuvane laži*, kako se približava rasplet, djeluju sve ihitrenije. Glavna junakinja gotovo ni iz čega donese presudni zaključak, ostali likovi nestanu iz priče bez prave pripreme, a naglašena stilizacija preplavi sve ostalo kliznuvši prema larpurlartizmu. Iako su to mane filma, on je u cjelini zaokružen i, s iznimkom Alison Lohman, odglumljen na pravi način. Likovi Kevina Bacona i Colina Firtha efektne su parafraza dekadentnog šoubiznisa 1950-ih koji se neprestance trzao o lažni moral, mafijaško pokroviteljstvo i nametnute obiteljske vrijednosti. Vjerojatno ni danas stvari nisu puno drukčije, ali se o njima barem javno govori i snimaju filmovi. Pritom svakako treba istaknuti nastup mlade Rachel Blanchard u ulozi studentice-sobarice čija će smrt označiti smrt karijera zabavljačkog dvojca, baš kao i prikaz maratonskog humanitarnog televizijskog šoua u kojem su Lanny i Vince istodobno i pobijedili i izgubili.

Nešto slično dogodilo se i Atomu Egoyanu s *Dobro čuvanim lažima*. Samo što u njegovom slučaju, srećom, nije u pitanju nastavak karijere.

Boško Picula

DOBRA GODINA

A Good Year

SAD, 2006 — pr. Fox 2000 Pictures, Scott Free Productions, Ridley Scott; izvr.pr. Lisa Ellzey, Branko Lustig, Julie Payne, Guy Pechard — sc. Marc Klein prema romanu Petera Maylea; r. RIDLEY SCOTT; d.f. Philippe Le Sourd; mt. Dody Dorn — gl. Marc Streitenfeld; sgf. Sonja Klaus; kgf. Catherine Leterrier — ul. Russell Crowe, Freddie Highmore, Albert Finney, Rafe Spall, Archie Panjabi, Richard Coyle, Tom Hollander, Isabelle Candelier — 118 min

Max Skinner iznimno je uspješan i vrlo samouvjeren londonski burzovni meštar obuzet poslovnim pobjedama. Upravo je primio vijest da mu je umro ujak i da je kao najbliži srodnik naslijedio njegovo imanje s vinogradom u Provansi. Otputuje tamo kako bi prodao nasljedstvo, no na licu mjesta preplavljaju ga ugodne uspomene na djetinjstvo koje je tu proveo u ujakovu društvu. Uz to, za oko mu zapne privlačna i neovisna Fanny, vlasnica lokalnog restorana. U međuvremenu, Max biva suspendiran zbog sumnjivih transakcija, a na imanju se pojavi mlada i zgodnička Amerikanka Christie, tvrdeći da je izvanbračna kći njegova ujaka. Upravo Christie u podrumu vile pronađe boce izvanredno kvalitetnog vina.

Ridley Scott do sad se ogledao u raznim žanrovima, ali nikad ni u jednom komedijskom. *Dobra godina* njegov je prvi izlet u komedijske vode, preciznije u (inter)žanr romantične komedije, i usprkos visokom ugledu koji krasi ovog autora, kritika je film vrlo mlako primila. Reći ću odmah — bez pravog razloga, jer iako ne ide u vrh Scottova opusa, *Dobra godina* s lakoćom se svrstava među najbolje izdanke žanra zadnjih godina. Netko će reći, s obzirom na zasluženo nisku reputaciju žanra romantične komedije, kako to nije mnogo, međutim neovisno o žanrovskim okvirima riječ je pozitivno lakom, lepršavom ostvarenju koje svoju didaktičnu



poruku o potrebi spoznavanja drugačijih životnih vrijednosti i značaju tradicije iznosi s puno šarma i podosta elegancije. Idejni stereotipi u najvećoj su mjeri neutralizirani vrsnim narativnim oblikovanjem i vizualnim stilom koji doduše igra na sigurno (eksploatacija sunca, svjetlosti, vinograda i mediteranske arhitekture Provanse u opreci s visokotehnolškim svijetom korporacijskog Londona), ali u toj igri pruža finu dozu poletnosti i vitalnosti (Provansa), odnosno plastičnu, ali ponovno razigranu sugestiju rata svih protiv sviju (London). Pritom ne treba ispusti iz vida da Scott između dvaju svjetova kojima se bavi eksplicitno ne arbitrira, ne donosi konačne sudove o tome koji je bolji za njegova junaka, ostavljajući kraj filma znakovito otvorenim.

Svakako, najvrednija strukturalna sastavnica Scottova novog ostvarenja jest narativna složenost. Lakoća kojom izražajno profilira čak sedam jakih likova kroz osam glumaca (Freddie Highmore kao Max u dječaćkim godinama), plus još nekolicinu rubnih no pamtljivih (npr. Maxova asistentica, nedorasli konkurent, poslodavac), vrlo je dojmljiva. Unutar narativne strukture koja svojim vremenskim i prostornim smještajem ne nudi osobite mogućnosti razvedenosti, Scott je uspio predstaviti zanimljivu galeriju autonomnih likova od kojih bi gotovo svaki mogao biti nositelj zasebnog filma, što je dobrim dijelom zasluga i redom dra-

žesnih glumaca i glumica. Istina je, dvojica ključnih ljudi vezanih za ovaj projekt, Scott i Russell Crowe, isprva se doimaju pomalo drvenima u komedijskom kontekstu (Scott pritom problem zanimljivo metatekstualno detektira stavljajući svojim likovima u usta razmatranja o tajmingu u komediji i nazivajući psa jednog od likova imenom Tati, dok važnost uspomena i ladanjski ugođaj prožet senzualnošću podcrtava pozivanjem na Prousta), međutim kako vrijeme protječe, postaju sve sigurnijima. Istina je i da se filmu može uputiti još poneki prigovor (npr. prerastanje dječaka Maxa u uspjehom opsjednuta brokera nije najuvjerljivije dočarano), no u cjelini gledajući radi se o, suštinski govoreći, malom, inteligentnom *crowd pleaseru*, kojem kao da su odmogla velika imena što su se oko njega skupila. Jer filmski fanovi očekuju nešto sasvim drugo od giganata Scottove i Crowove vrste, i očito nisu spremni honorirati ovakve »privatne« izlete (film je nastao prema romanu Scottova dugogodišnjeg prijatelja Petera Maylea, za koji mu je sam Scott dao ideju s namjerom da budući roman ekranizira, što se i dogodilo; i Mayle i Scott inače su vlasnici vinograda u Provansi i proizvode vino). Zaključno, *Dobra godina* film je koji nije probio žanrovske granice romantične komedije, ali unutar njih sasvim dobro djeluje.

Damir Radić

DUH U MOČVARI

Hrvatska, 2006 — pr. Interfilm, HRT, Ivan Maloča, Mirko Galić — sc. Anto Gardaš, Edi Mužina, Silvio Mirošničenko prema romanu Ante Gardaša; r. BRANKO IŠTVANČIĆ; d.f. Silvije Jesenković; mt. Goran Guberović — gl. Dalibor Grubačević; sgf. Ivan Ivan; kgf. Sanja Šeler — ul. Ivo Gregurević, Dejan Aćimović, Mladen Vulić, Vlatko Dulić, Marko Pavlov, Robert Váss, Ena Ikica, Luka Buljan — 90 min — distr. Blitz

Dječak Miron i njegova sestra Melita stižu u Kopačevo kod svog prijatelja Liptusa koji ih je pozvao da zajedno provedu zimске školske praznike. Slikovita priroda Kopačkog rita oduševi Liptusove goste i čini se da će troje uživati u igri i druženju. No, njihov vršnjak Halasz završi u bolnici nakon što je, prema vlastitim riječima, ugledao strašna bijelog duha na adi Crna greda. Zeleći pomoći prijatelju, Miron, Melita i Liptus zajedno s mjesnim lovcima odlučuju doznati o čemu je riječ.

Izraz »karta više« u slučaju hrvatskog filma za djecu *Duh u močvari* doista ima smisla. Ni nekoliko mjeseci nakon što je film stigao pred domaću publiku, u kinodvorani nije jednostavno dobiti mjesto po izboru. Ako završite na pomoćnim sjedalima, razlog, zapravo razlozi su puno mlađi od vas. Grlatiji, opušteniji i zadovoljniji. Stoga ne čudi da se na kraju projekcije zalomi i pljesak. Je li to zbog toga što im se film veoma svidio ili zbog toga što tog dana nije bilo škole, manje je važno. Najvažnije je da je hrvatska kinematografija nakon osamostaljenja dobila prvi kinohit namijenjen vršnjacima onih koji su u filmu glavni junaci. Kada je najavlje-



no da će nagrađivani dokumentarist Branko Ištvančić, autor *Plašitelja kormorana*, početi snimati »film o djeci za djecu« mnogi su se uplašili više od kormorana iz Ištvančićeva dokumentarca. Strah je bio opravdan, ali nepotreban. Ištvančiću treba čestitati na izvrsno odabranom projektu. Za razliku od dijela svojih kolega, prvo je pomislio na publiku, a zatim na ono što će snimati. Snimio je, naime, film koji je imao infrastrukturu za uspjeh. Prilagodba naslova iz školske lektire. Dugogodišnja suša kada je riječ o domaćim filmovima za djecu. I prava izvanškolska aktivnost za učenike, učitelje i ravnatelje. Ma, ima li boljeg provoda od zamjene par nastavnih sati odlaskom na kinoprestavu, a sve pod plaštom brige za pisanu riječ i pokretne slike?

Nema dvojbe da je *Duh u močvari* u kontekstu hrvatske kinematografije i kinoprikazivačke djelatnosti uspjeh. Gotovo senzacionalan. Iako će mnogi prigovoriti da su u pitanju organizirani odlasci u kina pod prijetnjom neopravdanih sati, jalu mjesta nema. Ako nakon *Duha u močvari* i drugi hrvatski redatelj zavire u školsku lektiru, Branko Ištvančić dobit će još jednu naknadnu zadovoljstinu. Je li film pritom mogao biti bolji? Drukčiji? Dinamičniji? Maštovitiji? Suvislije odglumljen? Naravno da jest. Ali za bilo kakvu kritiku svakako bi trebalo odgledati film uz puno kino djece. Njihove reakcije itekako vrijede. Kada se u završnici počne raspetljivati tko je bijeli duh iz močvare, u kinu nastane tajac što je dobar dokaz da film dramaturški korespondira s dječjom percepcijom. Ni povremena duhovitost, doduše prvoloptaška, nije bez akcija, baš kao ni prepubertetsko prijateljevanje, junačenje i zaljubljivanje.

To je zasluga izvornog romana. Autor mu je Anto Gardaš (1938-2004) koji je

koherentno spojio klasični koncept dječje družine u kojoj je netko hrabar, netko mudar, a netko znatiželjan, zatim sveltremenu potragu za zagonetnom utvarom te modernu brigu za zaštitu okoliša i samoodrživi razvoj. Ištvančić je svemu tome dodao vlastiti dar za dokumentiranje prirodnih fenomena, ovdje jedinstvenog Kopačkog rita ogrnutog zimom, uz dopadljivu djetinju bezazlenost i ushićenost. Na taj način film djeluje kao da su mu supervizori bili članovi neke od školskih filmskih družina. Zato su ispred kamere sigurno stala djeca glumci iz Osijeka uz nastup Zagrepčanke Buge Marije Šimić u ulozi Aranke.

U izvedbama središnjeg trojca — Mirona, Melite i Liptusa — posebno treba istaknuti tumača potonjeg, Roberta Vassa, dok je Marko Pavlov imao nelaiku zadaću da što više podsjeti na Daniela Radcliffa kao svojevrtni Harry Potter iz Vinkovaca. Ta se redateljeva zamisao čini pragmatičnom, ali ne i najboljom. Mirona je trebalo osmisliti kao originalni lik, ne kao kalkulatorski derivat te film ima popriličan problem što mu je pretpostavljeni glavni junak u sjeni mlađe sestre Melite koju tumači zaigrana Ena Ikica i energičnog starma-log lole Liptusa u interpretaciji Roberta Vassa. Odrasli dio glumačke ekipe čine Ivo Gregurević, Dejan Aćimović i Mladen Vulić u ulogama mjesnih lovaca, koji odmjereno i kolegijalno ni na koji način ne oduzimaju prostor svojim malim kolegicama i kolegama. Oni pak umjesto Hogwarts Expressom dolaze i odlaze prašnjavim i rasklimanim autobusom što je možda i najduhovitiji trenutak filma. Ništa od računalno generiranih čarolija i sova. Dobri su i pravi kormorani. Osobito kada u kinu imaju za koga letjeti.

Boško Picula

AUTI

Cars

SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, Darla K. Anderson — sc. Dan Fogelman, John Lasseter, Joe Ranft, Kiel Murray, Phil Lorin, Jorgen Klubien; r. JOHN LASSETER, JOE RANFT; mt. Ken Schretzmann — gl. Randy Newman; sgf. William Cone, Bob Pauley — glasovi Owen Wilson, Paul Newman, Bonnie Hunt, Tony Shalhoub, Michael Keaton, Jeremy Piven, Tom Hanks, Billy Crystal — 116 min — distr. Continental



Bahati automobil Munjeviti Jurić, opijen svjetlošću reflektora, pošto-poto želi postati number one zvijezda trkaće piste. Na putu da to i postane, pošavši na odmjerenje snaga s najvećim konkurentima, Munjeviti će doživjeti nezgodu na cesti i zapeti u gradiću Bogu iza nogu, čiji ga oci, zbog štete koju je počinio, osuđuju na dobrotvoran rad.

Ako zalutate između dvaju velegradova ili na putu s jednoga kraja Amerike na drugi slučajno skrenete s križanja staze, desno, lijevo, svejedno, pojest će vas mrak. Kako većina filmova sugerira, velika je šansa da ćete nabasati na uspavanu provincijsku vukojebinu u kojoj kazaljka vremena odavno stoji na mjestu, ali zato su njezini tajnoviti, neprijateljski raspoloženi stanovnici vječno u pokretu: protiv vas kuju urote epških razmjera (*Loš dan u Black Rocku* Johna Sturgesa, *Pogrešno skretanje* Olivera Stonea), ili vas, pak, u najgorem slučaju žele živa oderati i servirati za večeru (*Teksaški masakr motornom pilom* Tobe Hoopera).

Pa ipak, ne mora uvijek biti tako. Postoji, naime, stanovita šansa i da u nekom malom gradiću, koji je »vanjski« svijet odavno zaboravio, pronađete svjetlo. Smisao života. Postanete stoput bolja osoba nego što ste bili uz pomoć njegovih »malih ljudi«. To se, recimo,

dogodilo pokvarenom drugorazrednom pjevaču Dinu (Dean Martin) nakon što ga je izdao automobil negdje u nevadskoj zabiti, kad se na važan gig vozio iz Las Vegasa u L.A. u klasiku *Pobjubi me, budalo* (1964) Billyja Wildera, kao i arogantnom velegradskom doktoru Benu Stoneu (Michael J. Fox), u romansi *Doc Hollywood* (1991) Michaela Catona-Jonesa, koji je, dok je s juga Amerike također hitao u L.A., gdje ga je čekala velika karijera plastičnog kirurga, putem zaglavio u Gradyju nakon što je skupim Porcheom skršio drvenu ogradu ispred kuće gradskoga suca.

Petnaest godina poslije *Doca Hollywooda* sličan je scenarij, eto, snašao i Munjevita Jurića, junaka *Auta*, posljednjeg audio-vizualnog 3D-savršenstva studija Pixar, koji je do sada, od 1995. do danas, udahnuo život igračkama, kukcima, čudovištima (iz ormara), ribama i superjunacima. Munjeviti Jurić živi sto na sat. Opsjednut je samim sobom. Pobjeđivanjem i dokazivanjem da je najbrži trkači automobilčić na planetu. Okolnosti se okreću protiv njega i on se, dan prije najvažnijega trenutka u karijeri, nađe u usporu mjestu suca Kurbla Bistra nedaleko opustjele Ceste 66. Iako isprva očajan u namjeri da dade gumama vjetra i dojuri na vrijeme na utrku života, Jurić postupno počne

cijeniti miran život i simpatične »stanovnike« Kurble Bistre.

Redatelj *Auta* John Lasseter (*Priča o igračkama 1&2*, *Život buba*), strastveni ljubitelj crtiča i limenih ljubimaca, svojedobno je izjavio da njegovim venama podjednako kola Disneyjeva krv i motorno ulje. To se u 120 minuta *Auta* itekako čuti. Od svih Pixarovih animiranih spektakala ovaj je možda najbliži poetici diznijske moralke s univerzalnim porukama tipa »Ne sudi knjigu po koricama«, ali je zato i jedan od najmotivnijih. Lasseterovi auti predstavljaju nas, ljude. Vesele se. Tuguju. Pričaju. Zaljubljuju. Imaju razum. Osjećaje. Ambicije. Ima ih mladih i starih. Lijepih i ružnih. Siromašnih i bogatih. Povlačeći znak jednakosti između prijateljstva i obitelji, poput Camerona Crowea u *Elizabethtownu*, Lasseter je s *Autima* pokušao oživiti izumrle tradicionalne vrednote Amerike (i ostatka svijeta). Njegov je crtić strastvena posveta nevinu životu u malim gradićima tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća, kad je ljubav carevala, a (moderna) pohlepa klade valjala. Iz te strasti nastala je vrsta filma koja je nekoć postojala u Hollywoodu, a danas je prava rijetkost. Topla, caprinska priča o ljudima. Par-don, autima.

Marko Njegić

KUĆA MONSTRUM

Monster House



SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. Sony Pictures Animation, ImageMovers, Amblin Entertainment, Relativity Media, Jack Rapke, Steve Starkey; izvr.pr. Jason Clark, Ryan Kavanaugh, Steven Spielberg, Robert Zemeckis — sc. Dan Harmon, Rob Schrab, Pamela Pettler; r. GIL KENAN; d.f. Paul C. Babin, Xavier Pérez Grobet; mt. Fabienne Rawley, Adam P. Scott — gl. Douglas Pipes; sgf. Ed Verreaux; kgf. Ruth Myers — glasovi Mitchel Musso, Sam Lerner, Spencer Locke, Steve Buscemi, Maggie Gyllenhaal, Jason Lee, Catherine O'Hara, Kathleen Turner — 91 min — distr. Continental

Dječak Dado budno motri trošnu kuću svog prvog susjeda, vremenskog gospodina Crnobrnje. Razlog je Crnobrnjivo neprijateljsko ponašanje prema djeci kojima redovito plijeni igračke. Kada košarkaška lopta Dadina najboljeg prijatelja Gustog padne na travnjak mrskog susjeda, dječak će se sukobiti sa starcem koji će završiti u bolnici. Mučen grižnjom savjesti, Dado će zajedno s Gustim i djevojčicom Vesnom odlučiti istražiti nije li uzrok svemu sablasna kuća.

Kada se u jednom animiranom filmu čuju izrazi *sranje*, *ne seri* i *lezba*, a sve vrvi od prepubertetske erotike i aluzija na izvanbračne veze i uživanje opijanja, onda nije riječ o uobičajenom uratku. Uistinu, film *Kuća monstrum* razlikuje se od svojih ultrakorektnih žanrovskih srodnika koji su protekla dva desetljeća postali iznimno unosnom robom svojim producentima. Kako su to immanentno proizvodi za obiteljsku publiku u najširem rasponu, psovke, seks i alkohol stavljeni su podalje od scenarijskih resursa. Ako je nešto krajnje umiveno, ne znači i da je dosadno. Vrijedi i obrnuto. *Kuća monstrum* negdje je na pola puta od pristojnog prema provokativnom, odnosno na pola puta između recikliranja dobro poznatih motiva i njihove duhovite reinterpretacije.

No, film sigurno nije na pola puta kada su u pitanju ambicije. Izvršni su mu producenti Robert Zemeckis i Steven Spielberg, što govori samo za sebe. Ambicije, promišljanje o svakoj sceni i dovoljno sredstava da se sve to skupa realizira na najefektniji način, nije upitno. Naprotiv. Prve su dvije trećine filma izvrsne te *Kuća monstrum* djeluje bolje od najvećeg broja igranofilmskih hororâ na temu ukletih zgrada. Uostalom, ova se animirana priča uvelike oslanja o igrani film. Tako je scenarijski trojac Dan Harmon, Rob Schrab i Pamela Pettler prvotno predvidio igrani film za svoj tekst da bi ga naknadno prilagodio zahtjevima animacije. I drugo, film je realiziran pomoću 3D računalne animacije sve popularnijom tehnikom *motion capture*, kojom se prvo snime pokreti i mimika živih glumaca koji se posebnim senzorima zabilježe u računalima i nakon toga prebace u crtež. Istom je tehnikom ostvaren Zemeckisov film *Polar Express* te je proslavljeni redatelj bio itekako na usluzi mlađem kolegi Gilu Kenanu u radu na njegovom prvimjencu.

Kada se u filmu pojavi lik bejbisiterice glavnog junaka, prvo pomislite da djevojka nevjerojatno sliči glumici Maggie Gyllenhaal. Kada kasnije doznate da je upravo Maggie Gyllenhaal obilježena na snimanju opisanim senzorima kako bi se kreirao lik u priči, shvatite koliko je tehnika *motion capture* moćna i uspješna. Dakako, samo u kreativnim rukama. Filmu se s tehničke strane nema što prigovoriti. Tehnika je pun pogodak, ali ne zbog svojih mogućnosti, već zbog prikladnosti ovako zamišljenoj priči, smještenoj u zahvalan međuprostor između neograničenosti animacije i zadatosti stvarnosti. U tom prostoru odvijaju se najbolji dijelovi fil-

ma koji sve do početka raspleta u posljednjoj trećini izgleda kao mozaik priče o odrastanju, evociranja klasičnih hororâ i humora Woodyja Allena za početnike. Briljantna hiperrealistična ekspozicija s uvelim lišćem uoči Dana vještica i kotrljanjem tricikla raspjevanje djevojčice nastavlja se bujanjem dječje znatiželje potaknute jezivom kućom u susjedstvu koja guta predmete i živa bića te izvrsnim epizodama čiji su (anti)junaci dadilje, rockeri i policajci sa svim svojim stereotipima.

Posebna je pak priča naslovna kuća koja je zaseban lik i krije u načelu dobro složenu tajnu koja će se pokazati ključnom za rasplet. No, tu nastaju problemi. Umjesto da je rasplet tinjajućim ozračjem strave i scenskim minimalizmom istovjetan ostatku filma, redatelj Kenan očito u dosluhu sa svojim mentorima u produkciji, kreće u cirkusantski šou *specijalnih efekata*, čime film definitivno gubi na jezi i minucioznosti. Akcija je u završnici spektakularna, ali posve nepotrebna tim više jer se propustilo naglasiti tragediju središnje kuće. U rukama iole tankočutnijih scenarista kuća bi zbog svoje prošlosti doživjela drukčiju sudbinu od dizanja u zrak. Ali, što ćete. Netko je morao stradati.

To, srećom, nije bio dječji trojac. Dado, Gusti i Vesna, kako glase hrvatske inačice njihovih imena, pametno su dočarani prepubertetlije kojima prvi poljupci u usta i diranje stražnjice znače više od bilo čega. Njima su glasove posudili Dino Jelusić, Vlaho Jarak i Anja Nigović u najboljoj tradiciji domaće sinkronizacije animiranih filmova. Zato i izrazi s početka teksta ne zvuče pretjerano. Vršnjaci se glavnih junaka ionako izražavaju još žesće...

Boško Picula

MRAVATOR

The Ant Bully



SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. Warner Bros. Pictures, Playtone, DNA Productions Inc., Legendary Pictures, John A. Davis, Gary Goetzman, Tom Hanks; izvr.pr. Keith Alcorn, William Fay, Scott Mednick, Thomas Tull — sc. John A. Davis prema knjizi Johna Nicklea; r. JOHN A. DAVIS; d.f. Ken Mitchell; mt. Jon Price — gl. John Debney; sgf. Barry E. Jackson — glasovi Julia Roberts, Nicolas Cage, Meryl Streep, Paul Giamatti, Zach Tyler, Lily Tomlin, Regina King, Bruce Campbell — 88 min

Školarac Lucas trpi svakodnevno maltretiranje krupnijeg vršnjaka i njegovih potčkala. Bijesan što je premali da se suprotstavi nasilniku, Lucas se izživljava na mravinjaku u svom dvorištu. No, ni mravi neće mirno gledati kako im strano biće uništava njihov svijet. Mladi čarobnjak Zoki otkrio je čudesnu tekućinu kojom će Lucasa smanjiti na mravlju veličinu. Kada se to doista i dogodi šokirani će dječak morati naučiti štošta prije nego li se vrati na svoju veličinu.

Evo pravog filma za borbu protiv *bullinga*. Engleska riječ kojom se označuje maltretiranje djece od strane vršnjaka ušla je u hrvatski jezik kao da je ondje oduvijek bila. Nije bila sama riječ, ali u svakodnevi odavno postoji problematično ponašanje dijela djece koja se izživljavaju na svojim slabijim, plahijim i, što je najgore, nezaštićenim kolegama. U školskim klupama, u dvorištima ili jednostavno na putu do kuće. S obzirom na djetinjstvo kao formativno razdoblje u kojem i najmanje psihičke i fizičke traume mogu ostaviti ozbiljne posljedice, isticanje *bullinga* kao značajnog društvenog problema hvale je vrijedna akcija ovdašnjih aktivista za prava čovjeka i djeteta. Stoga američki računalno animirani film *Mravator* vrijedi preporučiti iz barem dvaju razloga. Prvi je veoma dobar uradak dinamične priče, solidne karakterizacije i original-

nih likovnih rješenja, a drugi jasan i razumljiv kontekst u kojem je *bulling* istaknut kao problem, ali i kao ponašanje kojem je moguće doskočiti. Šteta što pritom hrvatski naslov filma nije doslovnije slijedio engleski izvor-nik *The Ant Bully* jer je u *Mravatoru* teško na prvu loptu prepoznati spoj riječi mrav i gnjavator.

Tko je u *Mravatoru* mrav, a tko gnjavator? Tko mekan iznutra, a tko izvana? I jedno i drugo je, što u figurativnom, što u doslovnom smislu, dječak Lucas. Usamljeni osnovnoškolac kojega daleko krupniji vršnjak maltretira po cijele dane u filmu bira pogrešan, ali shvatljiv način reagiranja. Umjesto da se suprotstavi nasilniku, prihvatit će logiku njegovog ponašanja i udariti po slabijima od sebe. Jer — kako film to naglašava — veliki tuku male jer su mali. Lucas će se tako okrenuti mravima u svom travnjaku i dobiti lekciju. Kada ga mravlji vrač smanji na svoju veličinu, dječak će, na radost najmlađe publike u kinu, doživjeti pustolovinu svog života, a sam iskustvo koje će ga učiniti odlučnijim prema jačima od sebe i plemenitijim prema slabijima od sebe. U životu i na filmu ništa novo (*Mravator* asocira i na animirane *Mrave* i na komediju *Draga, smanjio sam djecu*), ali zato scenski razigrano i narativno kompaktno da *Mravator* zavrijedi povoljne ocjene. Redatelj mu je američki animator John A. Davis koji je također napisao i scenarij, prilagodio knjigu Johna Nicklea. Davisu je ovo drugi dugometražni animirani film u karijeri, i to nakon uspješnog prvijenca *Jimmy Neutron: Čudo od djeteta* kojim je 2001. zavrijedio nominaciju za Oscara. Jimmy i Lucas su, već na prvi pogled, djeca istog kreatora. Mali mudrijaši

prepoznatljive fizionomije i s misijom spašavanja cijelog svijeta (Jimmy spašava planet od izvanzemaljaca, a Lucas mravlji svijet od istrebljivača kukaca), pripadaju originalnijim likovima američke komercijalne animacije prethodnih nekoliko godina. K tome, s njima se ciljana publika lako poistovjećuje te nema sumnje da će poruke o *bullingu* pasti na plodno tlo. Osobito jer je akcijski segmet filma režiran u skladu s igranofilmskim spektaklima u kojima je gravitacija odavno prestala biti prepreka, a postala izazov kojem se doskakače na različite načine.

Film u vizualnom smislu (osobito u teksturi pozadine) prednjači u odnosu na (pre)jednostavne dijaloge, ali je to očito zalag obraćanja i predškolskoj djeci. Zato je *Mravator* trebalo sinkronizirati na hrvatski jezik, a ne da u domaća kina stigne isključivo na engleskom jeziku. Ovo je iznimka u pristupu distribucije dugometražnih animiranih filmova u Hrvatskoj, ali su na taj način došli do izražaja izvorni glasovi. I dok Lucasu glas posuđuje mladi i neafirmirani Zach Tyler, izvršno odradivši posao, ostatak je glumačke ekipe *dream team*. Čarobnjak Zoki je Nicolas Cage, njegova djevojka Hova Julia Roberts, mravlja kraljica Meryl Streep, a Stan Paul Giamatti. Redatelj Davis realizirao je šarenu galeriju likova koja će i u svijetu mrava i u svijetu ljudi pokazati da crno-bijela profilacija više ne vrijedi ni u bajkama. Uostalom, današnji školarci nemaju previše iluzija, ali ni razloga za predaju. Ako ih napadne netko veći i jači od njih, to ne znači i da je pobijedio. Veličina je, kako poentira *Mravator*, relativna stvar.

Boško Picula

ŽENA IZ VODE

Lady in the Water

SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Blinding Edge Pictures, Legendary Pictures, Sam Mercer, M. Night Shyamalan — sc. M. Night Shyamalan; r. M. NIGHT SHYAMALAN; d.f. Christopher Doyle; mt. Barbara Tulliver — gl. James Newton Howard; sgf. Martin Childs; kgf. Betsy Heimann — ul. Paul Giamatti, Bryce Dallas Howard, Jeffrey Wright, Bob Balaban, Sarita Choudhury, Cindy Cheung, M. Night Shyamalan, Freddy Rodriguez — 110 min

U bazenu filadelfijskog apartmanskog kompleksa, koji čuva, introvertirani domar Cleveland Heep pronalazi biće iz bajki, tajanstvenu morsku nimfu po imenu Story.

Jedne hladne siječanjske večeri, nema tome dugo, M. Night Shyamalan naučio je kćerkicama ispričati priču za laku noć. Ideja mu je na pamet pala trenutno, čim je bacio oko kroz prozor dječje sobe koji gleda na bazen. Znate naš bazen? Odat ću vam tajnu... mislim da netko živi ispod njega. Klinkama su, treba li reći, obrve crtale upitnike i uskličnike radoznalosti i uzbuđenja. Ispod bazena živi *narf*, rijetka vrsta morske nimfe koja nas posjećuje kako bi nadahnula jednu osobu koja može promijeniti svijet u kojem živimo, nastavio je raspoloženi tata dugo u noć, u zimsku bijelu noć, nakitivši priču svakojakim bićima poput gorostasna orla i *scruntova*, smrtonosnih hijenolikih čudovišta »dresiranih« da ubijaju *narfove*.

Iako je postao poznat po mračnijim pričama, negdje na razmeđu strave i onostranog, a s nezaobilaznim konačnim preokretom, Shyamalan je sutradan ujutro, ganut reakcijama njegovih najmilijih, odlučio okrenuti ploču i napisati priču utemeljenu na »onoj« priči za laku noć. Priču koja govori o tome što bi se dogodilo kad bi ta »priča za laku noć« postala zbilja. Entuzijastični

Shyamalan završeni je scenarij filma, jednostavno nazvanog *Žena iz vode*, odnio u Walt Disney.

Premda su dotad bespogovorno prihvaćali Shyamalanove vizije, bilo da je u njima vidio mrtve ljude (*Šesto čulo*), superjunake koji tek otkrivaju svoje moći (*Neslomljivi*) ili izvanzemaljske krugove u žitu (*Misteriozni znakovi*), Disney je odbio film.

Međutim, kad je Warner ljetos pustio *Ženu iz vode* u kina, pokazalo se da ni publika nije shvatila što je pisac htio reći. Kritika pogotovo. U čemu je kva-ka? *Lady in the Water* počinje bajkovito perspektivno. Glas naratora pripovijeda nam o dvjema nekoć bliskim vrstama ljudi — onima ispod vode i onima koji žive na zemlji, kopnu. Posljednji pretaše slušati mudrije »vodenjake« iz Plavoga svijeta i postase ratnički nastrojeni. Ali, miroljubivi »voden-ljudi« odbijaju odustati od nekadašnjih prijatelja. Svako toliko pošalju emisare na površinu kako bi doprli do jednoga od njih, koji svijet može načiniti boljim...

Dojmljivi predgovor ukazuje na to da je Shyamalan u rukama imao potentan materijal. Ključna je riječ »imao«. Umjesto da razigra zgodnu ideju i do kraja razradi alegoriju o našem društvu (što mu je pošlo za rukom u *Zaselku*), udovoljavanju naših potencijala kao Zemljana i vjeri u moć mita, redatelj je bilo važnije sebi dodijeliti ulogu vizionarskog pisca — kojemu *narf* predviđa da će mesijanskim rukopisom (u pitanju je svojevrsna moderna *Biblija*!?) jednoga dana promijeniti svijet. Zaluđu mu dobra scena u kojoj se grintavi kritičar nađe oči u oči s čudovištem te poput junaka iz *Vriska* shvati kako će nagrausiti, sjajni glumci i vrstan snimateljski rad Chrisa Doylea. Čak ni Doyleova kamera ne može prikriti činjenicu da *Žena iz vode* nije još jedan u nizu neshvaćenih filmova, nego promašaj utopljen u duboku bazenu automa samoljublja.

Marko Njegić



LIBERTINE — OTROV ZA ŽENE

The Libertine



Velika Britanija, 2004 — pr. Mr. Mudd, Isle of Man Film Commission, First Choice Films 2004, Isle of Man Film Ltd., Odyssey Entertainment Ltd., Lianne Halfon, John Malkovich, Russell Smith; izvr.pr. Chase Bailey, Steve Christian, Louise Goodwill, Ralph Kamp, Colin Leventhal, Marc Samuelson, Peter Samuelson, Donald Starr, Daniel J.B. Taylor — sc. Stephen Jeffreys prema vlastitoj drami; r. LAURENCE DUNMORE; d.f. Alexander Melman; mt. Jill Bilcock — gl. Michael Nyman; sgf. Ben van Os; kgf. Dien Van Straalen — ul. Johnny Depp, John Malkovich, Rosamund Pike, Tom Hollander, Tom Burke, Jack Davenport, Samantha Morton, Clare Higgins — 120 min — distr. Blitz

John Wilmot, vojvoda od Rochestera, suvremenik je restauracije u Engleskoj, razdoblja u kojem je obnovljena monarhija nakon diktature lorda-protektora Olivera Cromwella. Slobodoumni plemić daroviti je pjesnik i miljenik kralja Charlesa II koji mu je ujedno i najveći zaštitnik, jer Wilmotov način života i svjetonazora nije u skladu s prevladavajućim moralom. No, cijena je slobode velika: mladi će libertin naučiti i kraljev bijes te oboljeti od neizlječive spolne bolesti.

Kada netko kaže da ga je nemoguće voljeti, treba mu vjerovati na riječ. To tvrdi središnji lik britanske biografske drame *Libertine — otrov za žene* koja je u hrvatska kina stigla s uobičajeno bizarnim naslovom. U izvorniku *The Libertine* film je u domaćem prijevodu izgubio hrvatsku riječ libertinac kojom se označuje slobodoumnik, odnosno razvratnik, ovisno o kontekstu. Usto, engleskoj riječ dodan je *otrov za žene* kako bi se put do kina začinio logikom latinoameričkih sapunica. No, niti je film uradak na čije će projekcije pohriliti publika *Marisol* i *Otimačice*, niti je trebalo podcjenjivati gledatelje koji znaju tko su libertinci, što je doba restauracije u engleskoj povijesti i zašto je John Wilmot, vojvoda od Rochestera itekako zahvalan povijesni lik za scenska uprizorenja. Da su bili dosljed-

ni, prevoditelji su film trebali nasloviti, bez pardona, *Ševac i njegov pijevac 2: Povijesna iskustva* i stvar bi bila posve jasna. Šteta za ovakav propust.

Film je ipak stigao u hrvatske kinodvorane, doduše dvije godine nakon svjetske premijere, ali ništa zato. Riječ je o prenošenju kazališnog komada dramatičara Stephena Jeffreysa na filmsko platno pri čemu se autor teksta prihvatio i scenarijskog posla. Film je režirao debitant Laurence Dunmore i kao početnik kada je u pitanju dugometražni igrani film, ostavio sasvim dobar dojam. Dunmoreov je prvijenac vizualno uistinu dojmljiv rad, a isto vrijedi i za glumačku podjelu. No, film je s pravom dobio prigovore o priči *na pola puta*, jer se svojim središnjim likom više bavi maniristički, a manje sadržajno te na kraju i nije sasvim jasno zašto je engleski pjesnik iz 17. stoljeća bio i ostao kontroverzna ličnost, duboko vezana za vrijeme u kojem je živio i stvarao. Odnosno zašto je bio, kako bi to slikovito opisali ovdašnji stručnjaci za pisanu riječ, *otrov za žene*. John Wilmot doista je bio otrov, ali za sebe samog.

John Wilmot čija je plemićka titula izvorno glasila 2nd Earl of Rochester, rodio se 1647. dvije godine prije smakuća engleskog kralja Charlesa I. (hrvatski prijevod imena je Karlo I. Stuart) kojim je označen početak detronizacije monarhije što će potrajati sve do 1660. i obnove dinastičke vladavine Stuartovih. Upravo je Charles II. kao obnovitelj monarhije postao ključna osoba u Wilmotovu životu. Njih dvojicu u filmu tumače Johnny Depp kao pjesnik-libertin i John Malkovich kao zaštitnik libertina i općenito razdoblja koje je pogodovalo postpuritanskom procvatu svekolike umjetnosti. Stoga je jedno od većih iznenađenja filma poprilično turobno oslikavanje engleske svakodnevice u drugoj

polovici 17. stoljeća. Iznenadujuće, ali ne i razočaravajuće. Snimatelj Alexander Melman napravio je sjajan posao koristeći zrnatu fotografiju prigušenih tonova te ustrajavajući na prirodnom osvjetljenju. Time je naglašen početak novog vremena koje je i dalje pod utjecajem krvavih revolucionarnih događaja pod Oliverom Cromwellom te još uvijek krhko za jači sjaj i raskoš.

Društveni kontekst i scenski ekvivalent u filmu funkcioniraju veoma dobro. Međutim, glavni lik priče koji već na početku filma samosvjedoči o vlastitoj nepopularnosti, prikazan je uz neočekivanu suzdržanost. Wilmot je, naime, više nalikovao na talijanskog pustolova Casanovu i francuskog književnika markiza de Sadea, negoli na unutar sebe konfliktnu osobu ne odveć temperamentnih reakcija. Možda je takvo viđenje redatelja i scenarista legitimna interpretacija Wilmotova života, ali je za nju u filmu ponuđeno premalo argumenta. Znatno je bolje opisan odnos kralja i njegova štićenika te pogubni odnosi ovog nepopravljivog ženskara prema kazalištu kao njegovoj najvećoj strasti. Johnnyju Deppu u tom smislu polazi za rukom utjeloviti ličnost bogate izražajnosti čije su preobrazbe bile i vremenski i umjetnički iznimno zgusnute. Slično vrijedi i za nastup Johna Malkovicha koji je u izvornoj kazališnoj drami tumačio Wilmota te za ostatak uvjerljive glumačke ekipe s decentnim epizodama Rosamund Pike u ulozi Wilmotove supruge Elizabeth Malet i Samantha Morton kao njegove ljubavnice, glumice Elizabeth Barry. Da se u svemu tome našlo više koleričnosti, a manje melankolije, završni bi rezultat bio autentičniji. Uostalom, trebalo je samo bolje iščitati Wilmotove stihove i vjerovati mu na riječ da ga je nemoguće voljeti...

Boško Picula

POROCI MIAMIJA

Miami Vice

Njemačka, SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Forward Pass, Michael Mann Productions, Motion Picture ETA Produktionsgesellschaft & Company, Pieter Jan Brugge; izvr.pr. Anthony Yerkovich — sc. Michael Mann prema serijalu Anthonyja Yerkovicha; r. MICHAEL MANN; d.f. Dion Beebe; mt. William Goldenberg, Paul Rubell — gl. John Murphy; sgf. Victor Kempster; kgf. Michael Kaplan, Janty Yates — ul. Colin Farrell, Jamie Foxx, Gong Li, Luis Tosar, Naomie Harris, Elizabeth Rodriguez, Justin Theroux, Ciarán Hinds — 134 min — distr. Blitz

Mačo-policajci Sonny Crockett i Ricardo Tubbs iz Miamijsa do grla su u undercover-zadatku, koji uključuje razbijanje floridskog narkokartela »iznutra«. Opašna misija pretvara se u nemoguću kada Crockett baci oko, i više od toga, na Isabellu, ženu moćnoga raspačivača droge i oružja Montoye.

Sjedite u kinu. Na velikome ekranu »nabijani« sportski automobil približava vam se munjevitom brzinom. Iznenada usporava u *slow-motionu*. Uz škripu guma. U krupnome planu vidite vozača i suvozača. Crnca i bijelca. Kamera, potom, uokviruje njihovu *fancy* odjeću. Njihove satove. Naočale za sunce. A onda se s brzinomjera seli na



stražnji dio auta. Zumira registarsku tablicu, na kojoj piše VICE. Točno u tome trenutku vozač daje gas do daske, auto u sekundi nestaje s vidika, a prepoznatljiva glazbena podloga ozvuči dvoranu.

Ohrabren čašicom *scotcha*, Jamie Foxx, glumac u usponu, tim je spontano zamišljenim *teaserom* huškao Michaela Manna da na veliki ekran prebaci *Poroke Miamijsa (Miami Vice)*, popularnu TV-seriju iz osamdesetih o crno-bijelom paru policajaca na tajnome zadatku.

Mannu nije bilo svejedno slušati Foxxov nadahnuti govor. Da nije bilo njegova izvršnoproducentuskog blagoslova, »pilot« *Poroka Miamijsa*, autora Anthonyja Yerkovicha, teško bi »aterirao« na male ekrane 1984. Pretvorio se postupno u trendsetersku akcijsku seriju duga vijeka. Drugim riječima, *Poroci Miamijsa* njegovo su čedo koliko i Yerkovichevo. Mann jest *Miami Vice*. I sam je razmišljao o preseljenju serije s maloga na veliki ekran.

A kad se to napokon dogodilo, njegovi *Poroci Miamijsa* dočekani su razmjerno hladno. I od recenzenata i od publike. S obzirom na promašeni marketing domaćeg distributera što je *Poroke Miamijsa* reklamirao kao »spektakularni akcijski triler«, donekle je razumljivo zašto film nije bio privlačan široj publici, koja je, k tome, valjda očekivala stalnu jurnjavu, pucnjavu i eksplozije, ukratko sve ono što je onomad resilo istoi-menu seriju i što suvremeni akciji podrazumijevaju.

Michael Mann je most koji dugi niz godina holivudsku *hi-fi*-komercijalu spaja s *lo-fi*-artom europskoga podrijetla i obratno. Stilist sa stilom i perfekcionista o kojemu francuski i njemački profesori

filma pišu disertacije. Od *Lopova* (1981) preko *Vrućine* (1995) do *Collateral* (2004), Manna su poput magneta privlačile (urbane i krimi) priče pune nasilja i pritajene romantičnosti.

Utoliko je doista bilo iluzorno očekivati da će kinoverzija *Poroka Miamijsa* sadržavati poletni sintisajzerski rock po mjeri Jerryja Bruckheimera, flamingose, aligatore, kulerska *buddy-buddy* preseravanja te sve boje ovoga svijeta na oblacima i košuljama Crocketta (Colin Farrell) i Tubbsa (Foxx).

Poroci Miamijsa za 21. stoljeće sa serijom dijele samo naslov, imena glavnih likova i mjesto radnje. Okrenuvši leđa živopisnu šarenilu osamdesetih, Mann je snimio mannovski film *par excellence* ravan *Collateralu* i gotovo usporediv s *Vrućinom*. Mračnu, noirovski atmosfersku krimi-dramu o socijalnoj i emotivnoj alijenciji murjaka što kriju pravi identitet pa više ne znaju tko su i što su zapravo, dugim kadrovima na digitalnom videu, usput fino oslikavši turobna neonska prostranstva njihova bitka na raskoraku života i smrti, ove i one strane zakona, osamljenosti i melankolije, razuma i bezumlja. Prostranstva u kojima je prijeteća noć življa od dana, a bujan kolorit opstoji tek na nebeskom svodu ili beskonačnom obzoru oceana. Kao kulisa za krasnu romansu policajca i kosooke kriminalke (Gong Li). Pripadnika dvaju suprotstavljenih svjetova koji pronalaze ljubav u krivo vrijeme i na krivome mjestu. Iako su jedno drugome — pravi.

Marko Njegić

WORLD TRADE CENTER

SAD, 2006 — pr. Paramount Pictures, Double Feature Films, Intermedia Films, Moritz Borman, Debra Hill, Michael Shamberg, Stacey Sher, Oliver Stone; izvr.pr. Norman Golightly, Donald J. Lee Jr. — sc. Andrea Berloff; r. OLIVER STONE; d.f. Seamus McGarvey; mt. David Brenner, Julie Monroe — gl. Craig Armstrong; sgf. Jan Roelfs; kgf. Michael Denison — ul. Nicolas Cage, Maria Bello, Jay Hernandez, Maggie Gyllenhaal, Stephen Dorff, Frank Whaley, Connor Paolo, Michael Peña — 129 min — distr. Blitz

Nedugo nakon što tog jutra 11. rujna 2001. stigne na posao, skupina njujorških policajaca predvođena iskusnim Johnom McLaughlinom dozna da se zrakoplov zabio u jedan od tornjeva WTC-a. Dok hitaju na mjesto događaja, policajce iznenadi udar aviona u drugi toranj te se John i njegov kolega Will Jimeno kao jedini preživjeli ubrzo nađu zarobljeni pod ruševinama. Očekujući pomoć, John i Will počnu se prisjećati svojih obiteljskih života, istodobno osjećajući da ih život polako napušta.

Već punih dvadeset godina, točnije od filmova *Salvador* i *Vod smrti*, Oliver Stone brižno gradi *image* kontroverzna filmaša odana ideji liberalizma, scenarista i redatelja koji navodno izrazito kritičkim propitkivanjem najvećih trauma američke povijesti (Vijetnamski rat u filmovima *Vod smrti*, *Rođen 4. srpnja* i *Nebo i zemlja*, atentat na Kennedyja u *JFK-u*), bavljenjem tamnim naličjem politike (zakulisne političke igre i tumačenje lika i djela Richarda Nixona u *Nixonu*, kritika reganizma u *Wall Streetu*), mitskim mjestima popkulture (*The Doors*) i patološkim pojavama u suvremenom američkom društvu (sveprisutno nasilje i medijska manipulacija u *Rođenim ubojicama*), znači noćnu moru američkih konzervativaca, angažiranog autora koji svakim



novim djelom izaziva burne reakcije tamošnje javnosti. Stvaranju takve predodžbe o Stoneu pridonosili su mediji (*LA Times* ga je svojedobno proglasio najopasnijim Amerikancem), političari (Bob Dole je *Rođene ubojice* nazvao noćnom morom izopačenosti), ali i sam Oliver brojnim proračunato kontroverznim izjavama. Premda neosporno posjeduje dar za provokaciju, samoreklamu i izbor pravih tema u pravo vrijeme (bavljenje atentatom na JFK-a na početku prvoga predsjedničkog mandata njegova političkog nasljednika Clintona, dokumentarci o Castru u sumrak njegove vladavine i života), držim da je Stone kalkulantan i konzervativac kojem su liberalizam i kontroverznost redovito tek alibi, autor koji intrigantne teme obrađuje s figom u džepu te koji naizgled napada i potkopava sustav samo da bi ga dodatno učvrstio.

Ako sam prethodno i imao nekih dvojbi, u tom me uvjerenju učvrstio njegov recentni film *World Trade Center*, preduga, pretenciozna i iznimno patetična drama posvećena žrtvama terorističkog napada na Ameriku 2001. Odlučivši se pozabaviti tragičnom sudbinom skupine njujorških policajaca, Stone se usredotočio na prikaz razmjerno ganutljivih, no nepodnošljivo klišeiziranih i trivijalnih osobnih i obiteljskih drama dvojice od njih, Johna McLaughlina i Willa Jimenoa, te probuđena duha za-

jedništva u američkom društvu. Na žalost, premda je isprva inteligentno odlučio zanemariti širi politički kontekst sama događaja, Oliver se nakon zanimljiva i donekle dojmljiva uvoda (sugestivno dočaravanje ozračja tipičnoga njujorškog jutra, dok se grad budi, a pripadnici niže srednje klase iz predgrađa kreću u središte na posao) vrlo brzo izgubio u šećerastoj emotivnosti, općim mjestima pretrpanim slikama obiteljske svakodnevice, suvišnoj i postupno tragikomičnoj i kontraproduktivnoj patetici te posezanju za trivijalnom i naivnom kršćanskom simbolikom. Što, naime, reći o dvaput rabljenu kičastu prizoru Isusa što silazi s bočom vode u ruci, koji se pričinja Hispanoamerikancu Jimenou, ili o podzapletu o prolupalom marincu Davidu Karnesu, kojeg sam Bog uputi u potragu za preživjelim. Stoneovo pučkoškolsko poimanje religioznosti, itekako očigledno u filmu, teško je spojivo s njegovim deklarativnim radikalizmom i sklonošću rušenju tabua.

U nedavnom intervjuu Oliver i sam posredno priznaje da je pred gledateljima »novi« Stone, kojega ne odlikuju nekadašnja hrabrost i jasno izražena stajališta, te koji je skrenuo u »desno«. Na žalost, novi je Stone još pretenciozniji i manje zanimljiv od starog.

Josip Grozdanić

LJETNA OLUJA

Sommersturm

Njemačka, 2004 — pr. Claussen & Wöbke Filmproduktion GmbH, Jakob Claussen, Uli Putz, Thomas Wöbke — sc. Thomas Bahmann, Marco Kreuzpaintner; r. MARCO KREUZPAINTNER; d.f. Daniel Gottschalk; mt. Hansjörg Weißbrich — gl. Matthew Caws, Niki Reiser; sgf. Heike Lange; kgf. Anke Winckler — ul. Robert Stadlober, Kostja Ullmann, Alija Bachleda-Curus, Jürgen Tonkel, Tristano Casanova, Miriam Morgenstern, Marlon Kittel, Hanno Koffler — 98 min — distr. Discovery



Tobi i Achim najbolji su prijatelji. No Tobi prema Achimu osjeća više od prijateljstva.

Premda filmovi koji se bave gay-tema-
ma danas više ne žare niti pale istom
političkom i estetskom energijom kao
što je to bilo ranih devedesetih, s poja-
vom *new queer cinema*, to još ne znači
da nas ponekad nisu kadri ugodno
iznenaditi. No, premda je *Ljetna oluja*
Nijemca Marca Kreuzpaintnera ušla u
zagrebačka ne osobito *gay friendly*-
kina više poput blaga povjetarca nego
olujnoga groma, riječ je o mnogo iskrenijem i pametnijem komadu od medijski eksponirane *Planine Brokeback*. To i ne čudi, s obzirom na recentni kreativni uzlet njemačke autorske kinematografije, od Krohmera i Luthardta pa nadalje. No, kvaziautobiografski Kreuzpaintnerov postupak odbija reciklirati *gay*-ostavštinu možda najpoznatijega njemačkog (filmskog) homoseksualca, velikog R. W. Fassbindera. On je tematski mnogo bliže *mainstream*-retorici tinejdžerskog *gay*-filma. S jedne strane imamo dakle, motiv »izlaska iz ormara«, koji je američki *gay*-film prečesto reciklirao. A s druge strane tu je i njegova »sportska« ambijentacija, dakle zdrav »homoeotski« duh u zdravu tijelu, toliko svojstven američkim elitnim koledžima s njihovim veslačkim regatama i kriketskim turnirima. Dakako,

podžanr »sportskoga« *gay*-filma nije nikakva novost. Sjetimo se, recimo, kulturnoga komada Roberta Townea o dvjema atletičarkama lezbijkama (*Personal Best*), tajlandskim »odbojkašicama« (*Iron Ladies*), islandskim *gay*-nogometašima (*Eleven Men Out*) ili dokumentarca o norveškoj rukometnoj *gay*-momčadi (*Raballder*).

No, koliko god dobre i plemenite bile njihove namjere, filmovi s *coming-out* predznakom slijede dobro znanu trasu. Priča započinje krizama i tjeskobom, a završava bijegom iz zatucane sredine i prihvaćanjem vlastite homoseksualnosti, pa čak i njezinom proslavom na kazališnim daskama (*Billy Elliott*). Ono što *Ljetnu oluju* izdvaja iz hrpe *gay*-filmova s motivom »izlaska« njegova je pametna karakterizacija. Autor ne stavlja u prvi plan (homo)seksualnost likova, nego ga više zanima romantika i sebičnost njihova odrastanja. Jer, dok recentna *mainstream*-produkcija njemačkoga *gay*-filma i dalje robuje holivudskim klišejima u portretiranju homoseksualaca kao muških kurvi i *drag queen*-vedeta ili ih tretira kao aktere lošega homofobnog vica, Kreuzpaintnerov komad film je s »mozgom i mudima«.

Kao i gotovo svaki sportski *gay*-film, tako i *Ljetna oluja* počiva na sukobu običnoga (konvencionalnog) i drugot-

nog (nekonvencionalnog). Samo što je Kreuzpaintner taj sukob obojio političkim i kulturnim naznakama. Bavarskoj veslačkoj momčadi pridodan je epitet »seljačina«. A njihovi berlinski protivnici iz »Queerschlags« su »tеткиce« (inače, Queerschlag doista postoji i njegova je prava momčad uvježbavala glumce kako bi što bolje usavršili »veslačku« taktiku). Dakle, Bavarska je portretirana kao utočište naizgled nepopravljivih konzervi. A Berlin je čarobni brijeg liberalnosti. Njegovi naočiti veslači kao da su izašli iz nekog požutjelog romana Christophera Isherwooda, pisca koji je još tridesetih godina hrabro odbacio svoj berlinski ručnik u lov na dečke koji su se odazivali imenom Bubi, Erwin i Karl. Bilo ih je toliko da bi se njima opskrbile i dvije veslačke momčadi (pročitati njegov autobiografski roman *Christopher and His Kind*). No, kako film odmiče, tako se Bavarci oslobađaju predrasuda i na površinu počnu izbijati njihove skrivene strasti. Metaforički olujni oblaci počinju se nadvijati nad Bavarskom. A rastjerat će ih karizmatična pojava neodoljivoga Tobija alias Roberta Stadlobera. On i njegovi momci dobro znaju što su radili prošlog ljeta. Zato im poželimo mnogo uspjeha na idućoj *gay*-olimpijadi.

Dragan Rubeša

VRAG NOSI PRADU

The Devil Wears Prada

SAD, 2006 — pr. 20th Century Fox, Fox 2000 Pictures, Wendy Finerman; izvr.pr. Joseph M. Caracciolo Jr., Carla Hacken, Karen Rosenfelt — sc. Aline Brosh McKenna prema romanu Lauren Weisberger; r. DAVID FRANKEL; d.f. Florian Ballhaus; mt. Mark Livolsi — gl. Theodore Shapiro; sgf. Jess Gonchor; kgf. Patricia Field — ul. Meryl Streep, Anne Hathaway, Emily Blunt, Stanley Tucci, Adrian Grenier, Trace Thoms, Rich Sommer, Simon Baker — 109 min — distr. Continental

Skromna Andrea Andy Sachs mlada je novinarka koja neočekivano dobije posao tajnice moćne Mirande Priestley, glavne urednice najutjecajnijega svjetskog modnog magazina Runway. Isprva vjerujući da joj se ostvaruje san milijuna djevojaka, Andy će uz pomoć simpatičnog dizajnera Nigela ubrzo upoznati hladnoću i bešćutnost svijeta visoke mode te shvatiti da postupno gubi prijatelje i privatni život.

Kad se 2003. pojavila knjiga *Vrag nosi Pradu*, literarni pravijenac Lauren Weisberger, nekadašnje pomoćnice glavne urednice *Voguea* Anne Wintour, roman s ključem smješten u visoke njujorške modne krugove, smjesta se popeo na vrh liste bestselera *New York Timesa*, gdje se zadržao punih šest mjeseci. Priča o dobrodušnoj i ne odveć ambicioznoj provincijalki, koja postupno pristaje prodati dušu vragu odjevenu u luksuznu dizajnersku odjeću, predvidljivo je privukla iznimno zanimanje čitatelja, koji su ponajviše željeli doznati pikantne detalje o Anne Wintour, »čeličnoj lady« modne industrije, pred kojom klekaju koljena i najrazvikanijih kreatora. Knjigu nisam čitao i ne mogu pouzdano tvrditi, no kažu da je riječ o jednom od ambicioznijih izdanaka *chick-lita*, koji pod formom ležerne, frivolne i ne osobito zahtijevne zabave nudi i podosta oštrijih kritičkih žalaca, osobito o temi *mobbinga*, specifična

oblika ponašanja na radnom mjestu (jedna osoba ili više njih sustavno i manje ili više grubo duševno i mentalno zlostavlja i ponižava odabranu žrtvu sa svrhom ugrožavanja njezina ugleda i dostojanstva) na koje se u suvremenom društvu razvija sve veći senzibilitet. Kažem, možda roman temi *mobbinga* uistinu pristupa na ozbiljniji način, no to nipošto nije slučaj sa satiričnom humorom dramom Davida Frankela, televizijskoga rutinera u čijem se redateljskom portfelju ističu radovi na serijama *Seks i grad* i *Band of Brothers*. Zahvaljujući ne osobito maštovitu scenariju Aline Brosh McKenna (*Pravila privlačnosti*), koja je navodno znatno izmijenila i ublažila provokativnije i subverzivnije detalje književnoga predloška, i tek korektnoj Frankelovoj režiji, ekranizacija romana Lauren Weisberger kao satira funkcionira razmjerno slabo. Unatoč tome, i činjenicama da je riječ o predvidljivoj i dramaturški neujednačenoj cjelini u kojoj se melodramatski i moralistički trenuci pomalo negrapno isprepleću s komičnima, te u kojoj su sporedni likovi Andynih prijatelja posve zapostavljeni i svedeni na klišeje, to još ne znači da *Vrag...* ne zaslužuje palac gore.

Razlozi tomu kriju se ponajprije u nepretencioznosti i neospornu šarmu djela, duhovita i produkcijski dotjerana filma koji nose raspoloženi glumački nastupi. Dok simpatičnu Andy Sachs, djevojku koja će nakon prvobitna nesnalaženja u sebi otkriti dar za vješto prilagođavanje okolnostima i plivanje među »morskim psima«, utjelovljuje neodoljiva i sve traže-

nija Anne Hathaway (*Planina Brokeback*), bezosjećajnu Mirandu Priestley, hladnu manipulatoricu gdjejad svjesnu ispraznosti svog života, izrazitu egoistinu koja nikad ne podiže glas i koja je sposobna iza Andreina andeoskog lica prepoznati sebi sličnu karijeristicu, savršeno tumači dvostruka oskarovka Meryl Streep. Jedini istinski tragični lik filma je modni kreator Nigel (izvršni Stanley Tucci), požrtvovni i slatkorječni slabić koji za razliku od Andree nema hrabrosti dignuti glavu, odlučno se suprotstaviti vragu i pokušati ostvariti svoje snove, no koji će kao čin svojevrsnog iskupljenja na to potaknuti Andy. Dok ona u završnici odlučno i neopterećeno korača ulicom, Mirandin jedva vidljiv osmijeh iza zatamnjenog automobilskega stakla gledateljima daje do znanja da je i »vrag« zadovoljan što mu je žrtva ovog puta umaknula.

Josip Grozdanić



NAFAKA

Bosna i Hercegovina, 2006 — pr. F.I.S.T., Jasmin Duraković, Davor Pušić — sc. Jasmin Duraković; r. JASMIN DURAKOVIĆ; d.f. Mirsad Herović — ul. Lucija Šerbedžija, Aleksandar Seksan, Miralem Zubić, Nensi Abdelsaki, Gordana Boban, Saša Petrović, Feđa Štukan, Mustafa Nadarević — 115 min — distr. Blitz

Posljednji dan 1992. godine u ratnom Sarajevu protječe uz nove žrtve, ali i uz novu ljubav. Mlada Amerikanka Janet koja je u Bosnu i Hercegovinu stigla s jednom inozemnom TV ekipom, prilikom granatiranja upadne u provaliju gdje se zaljubi u ekscentričnog branitelja Crveno Oko. Ni ostali stanovnici susjedstva nisu ništa manje slikoviti: veliki filmofil Ahmed, pjevačica Lana, vlasnik bifea »Kapital« Marks, zapovjednik Šahbej, prostitutka Beba, nje-na kći Meli, pripadnici OUN-a.

I jest sreća i nije sreća. I jest sudbina i nije sudbina. I jest Božje poslanje i nije Božje poslanje. Sve je to nafaka. Turizam kojim se označuje ono što je čovjeku suđeno postao je naslov ambiciozno zamišljene bosansko-hercegovačke ratne drame koja je izazvala različite ocjene. Je li doista riječ o najgorem filmskom uratku koji je snimljen u poslijeratnoj Bosni i Hercegovini ili film redatelja i scenarista Jasmina Durakovića ima i dobrih strana? *Nafaka* je jedan od onih filmskih naslova koje je najbolje pogledati kada se pročitaju i poslušaju sve kritike koje su u međuvremenu napisane i izgovorene. Jer — tada u žarištu nije samo film nego i reakcije koje je izazvao. Film kao film niti je najgori niti najbolji koji je nastao u bosansko-hercegovačkoj kinematografiji nakon Dayton. Da je njegov autor izabrao drukčiji scenaristički pristup i umjesto pretencioznosti pokazao malo više sluha za jednostavnost, *Nafaka* je mogla biti pedantna reinterpretacija stila i na-

racije koji su proslavili pokojnog Roberta Altmana. Jedna priča, puno likova i bezbroj mogućnosti. Ovako je film zbio bezbroj priča, puno likova i samo jednu mogućnost. Eklekticizam.

Jasmin Duraković nesumnjivo je htio prikazati vlastita ratna iskustva kao univerzalno razumljiva i umjetnički metaforična. Prema njegovim riječima rad na filmu započeo je još 1993. kada su Sarajevo i najveći dio Bosne i Hercegovine trpjeli svakodnevnne ljudske gubitke uz zaprepašujuću ignoranciju međunarodne zajednice. Durakovićev je filmski projekt u međuvremenu od kratkometražnog postao dugometražni, protagonisti su stizali i odlazili, a naracija je dobivala i gubila svoje odvojke. Na kraju je *Nafaka* zaživjela kao spoj ratne, humorne i obiteljske drame u kojoj su domaće sukobljene strane postale igračke jedinog pravog negativca u priči — međunarodnih snaga koje su se itekako okoristile mjesnim mržnjama, glupostima i ubijanjem. U središtu su filma, naime, stanovnici jedne sarajevske mahale koji će se usred najtežih ratnih prilika pokazati velikim ljudima da bi u postdaytonskoj BiH postali velikim gubitnicima. Tko im je kriv? Nitko i ništa. Vlastita naivnost i dobrotu.

Kako se u filmu nižu različiti likovi čvrsto povezani jednim prostorom i jednim vremenom, Duraković je trebao izabrati najslojevitiji lik koji će sve razne priče sinergično povezati u cjelinu. Odlučio se za mladu Afroamerikanku koja će se u ratnom kaosu zaljubiti u jednog od mjesnih ekscentrika, zapravo dobrih duša, i postati Sarajka *per se*. Iako se ovaj scenaristički potez čini pragmatičnim kada su u pitanju međunarodni festivali i tamošnji ocjenjivački sudovi, film već u prvim kadrovima



kreće u pogrešnom smjeru. Lik spomenute Janet odveć je plošan i amaterski odglumljen da bi mogao biti poveznica u priči impregniranoj kulturno determiniranim emocijama, postupcima i praznovjerjima. S druge strane, redatelj je imao na raspolaganju lik filmofila Ahmeda koji nakon očeve smrti u kinu umjesto odlaska u SAD bira ostanak u zemlji i odlazak na bojišnicu. Kada se u međuvremenu nesretno zaljubi u kavansku pjevačicu Lanu i zatim u eksploziji mine izgubi obje noge, eto pravog karaktera za ispričati novu dionicu balkanske priče o prokletstvu. Tim više jer se Ahmed ne odvaja od svoje kamere koja bilježi doslovce sve, čak i raskomadane potkoljenice svoga snimatelja.

Upravo to — fokusiranje na najdojmljiviji lik i korištenje dokumentarističkog pristupa — moglo je *Nafaku* učiniti znatno suvislijim filmom. Ovako se sve grči u agresivnoj metaforici poput naslova videoteke (American Dream) i bifea (Kapital), u tek naznačenoj karakterizaciji stripovskog ruha i u fascinaciji nekim drugim filmovima i redateljima koji su odavno napustili Sarajevo, i fizički i moralno (nakalemljena završnica s rijekom, mlijekom, splavom i vatom). Glumačka ekipa u kojoj su i dvoje hrvatskih glumaca Mustafa Nadarević i Lucija Šerbedžija profesionalno odraduje ono što joj je napisano te se malo tko ističe poput Harisa Burine u ulozi Janetine ratne ljubavi Crvenog Oka. I jest sudbina, i nije sudbina, što bi rekla naturalizirana Sarajka. Ali je *Nafaka* mogla biti puno više od toga.

Boško Picula

TAXIDERMIA

Mađarska, Austrija, Francuska, 2006 — pr. Amour Fou Filmproduktion, Eurofilm Stúdió, La Cinéfacture, Memento Films Production, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, Emilie Georges, Gabriele Kranzelbinder, Alexandre Mallet-Guy; izvr.pr. Péter Miskolczi, Gábor Váradi — sc. György Pálfi prema kratkim pričama Lajos Parti Nagyja; r. GYÖRGY PÁLFI; d.f. Gergely Pohárnok; mt. Réka Lemhényi — gl. Amon Tobin; sgf. Adrienn Asztalos; kgf. Julia Patkos — ul. Csaba Czene, Gergely Trócsányi, Piroska Molnár, Adél Stanczel, Marc Bischoff, Gábor Máté, Zoltán Koppány, Géza D. Hegedüs — 91 min — distr. Discovery

Djed, otac i sin, prikazani u tri vremenska razdoblja, potpuni su društveni marginalci koji si s koljena na koljeno prenose loše obiteljske gene.

Možda nijedna zagrebačka filmsko-festivalska jesen nije protekla u tolikom broju najbestijalnijih tortura koje (bolesni) ljudski um može zamisliti. Svemu je očito kumovao efekt Abu Ghraib. Ako je itko uživao na posljednjem izdanju Zagrebačkog filmskog festivala, onda su to bili sadomazohisti. Sve je započelo s Winterbottomovim *Putom u Guantanamo*. Potom se priča nastavila sa Sleuthaneovim *Vrata do*. Zatim je Norvežanina zamijenio ruski rulet u Babluanijevu 13. A kao sperma na torti ukazao se morbidni György Pálfi, motovunskoj publici poznat po uvrnutom *Hukkleu*, koji ne potkazuje rigidni komunizam kao sustav koji je požderao svoju djecu, nego pokazuje kako su njegova djeca požderala ono što im je ponudio, a potom ga povratila. Tako to biva u Palfijevoj Spartakijadi, natjecanju iz brzoga prežderavanja, u kojem pobjeđuje predebeli dječak, inače druga karika od tri naraštaja mađarskih »pišta«, koji nose ukleti gen. Svaka od tri naoko nepovezane epizode ambijen-



tirane u tri različita vremena, s trima različitim akterima, djedom, ocem i sinom, pokušava po svojim ekscesima nadmašiti prethodnu.

Ovo nije prvi put da recentna produkcija mađarskog autorskog filma ironizira odnos ortodoksnoga komunizma prema sportu i pobjeđivanju pod svaku cijenu. To je činio i sjajni Szabolcs Hajdu dok je u *Bijelim dlanovima* pratio životni put gimnastičara od Debrecena do Las Vegasa. No, dok Hajdu pokazuje ljepotu atletski građena tijela, Palfijeve natjecatelji pretvoreni su u spodobе groteskno izobličenih tijelesina, kojima bi čak i Lawrenceova kuća debele mame bila pretijesna. Za Palfija, tijelo je podvrgnuto vječnom mučenju. Tako će već prva epizoda s bizarnim *glory hole* ritualom, dok kokoš ključa junačko spolovilo ugarano kroz rupu nekakve krležijanske barake u predvečerju Prvoga svjetskog rata, probiti granice mazohizma, koliko su god naši staromodni S/M-afiniteti bliži udarcima dobrog starog biča po guzi u Mitchellovu *Shortbusu*, pogotovo kad se domina zove Severin, kako to i priliči nekom tko je gutao Masochovu *Veneru u krznu*. No, već druga epizoda s ocem kao glavnim akterom, portretiranim kao mađarski klon montipajtonovskog Mr Creosotea, priklanja se manje-više onom istom trendu koji slijedi i Sacha Baron Cohen u prizoru Boratova hrvanja s korpulentnim producentom Azamatom. U obama slučajevima redatelj

pokušava izazvati u publike osjećaj gnušanja i odvratnosti. Jer, Palfi nam zapravo poručuje da samo u fašističkoj klimi koja slavi savršeno oblikovana tijela u *fitness*-centrima, performans s nagim Antoniom Lauerom, prirodnim u nesputoj nagosti, može izazvati tako žustre polemike.

Zapravo, Palfijeve tri priče i nisu drugo nego tri različita odnosa prema tijelu. U onoj s djedom tijelo je mršavo i žilavo. U drugoj tijelo je pretvoreno u izobličenu hrpu sala. A u trećoj, koja nadmašuje čak i Cronenbergove najcrnje noćne more, ono je preparirano, dakle, pretvoreno u umjetničku instalaciju od koje bi zastao dah Guntheru Von Hagensu. Ono što je nova europska drama prepoznala kao dramaturgiju krvi i sperme, mađarska je kinematografija u Palfiju proširila na krv, spermu (povremeno i vatru koja riga iz penisa), bljuvotinu i znoj. Na žalost, uza sve te kalkulirane ekscese, film ostao je na razini torture u kojoj djeca trgaju muhi krila. Možda nam ekscesni Mađar doista poručuje da jedemo govna. No, ako vam je doista stalo do istinskih govana, pričekajte Linklaterov kritički intoniran ogled o američkoj brznoj prehrani *Fast Food Nation*. Jer, ako doista postoji najbizarniji eksces vezan uz Palfijev film, to je ona neobična brzina kojom je *Taxidermia* dospjela u mrak hrvatskih kina.

Dragan Rubeša

BIJELI PLANET

La Planète blanche

Kanada, Francuska, 2006 — DOKUMENTARAC — pr. Gedeon Programmes, Bac Films, France 2 Cinéma, Glacialis Productions, Office national du film du Canada (ONF), Canal+, Centre National de la Cinématographie (CNC), Téléfilm Canada, Les Films Séville, Télé münchen Group, New Atlantis,



Bijeli planet

Cinéart, Jean Labadie, Jean Lemire, Stéphane Millière; izvr.pr. Josée Roberge, Jean-Pierre Saire — sc. Stéphane Millière, Thierry Piantanida; r. JEAN LEMIRE, THIERRY PIANTANIDA, THIERRY RAGOBERT; d.f. Jérôme Bouvier, François de Riberolles, Martin Lederer, Thierry Machado, David Reichert; mt. Catherine Mabilat, Thierry Ragobert, Nadine Verdier — gl. Bruno Coulais — 86 min

Pogled na polarne medvjede i njihovo životno okruženje.

OPSJEDNU- TOST

An American Haunting

SAD, 2005 — pr. AfterDark Films, MediaPro Pictures, Midsummer Films, Redbus Pictures, Remstar



Opsjednutost

Films, Sweetpea Entertainment, Christopher Milburn, André Rouleau, Courtney Solomon; izvr.pr. Simon Franks, Zygi Kamasa, Robert Little, Lawrence Steven Meyers, Julien Remillard, Maxime Rémillard, Allan Zeman — sc. Brent Monahan, Courtney Solomon; r. COURTNEY SOLOMON; d.f. Adrian Biddle; mt. Richard Comeau — gl. Caine Davidson; sgf. Humphrey Jaeger; kgf. Jane Petrie — ul. Donald Sutherland, Sissy Spacek, James D'Arcy, Rachel Hurd-Wood, Matthew Marsh, Thom Fell, Sam Alexander, Gaye Brown — 91 min — distr. UCD

Seosko imanje opsjeda neobičan duh. Stanari na tavanu pronalaze stare spise koji im otkrivaju da su njihovi preci imali veze s duhovima još u 19. stoljeću.

GLAS SMRTI

White Noise

Kanada, Velika Britanija, SAD, 2005 — pr. Brightlight Pictures Inc., Endgame Entertainment, Gold



Glas smrti

Circle Films, Universal Pictures, White Noise UK Ltd., Paul Brooks, Shawn Williamson; izvr.pr. Simon Brooks, Stephen Hegyes, Scott Niemeyer, Norm Waitt — sc. Niall Johnson; r. GEOFFREY SAX; d.f. Chris Seager; mt. Nick Arthurs — gl. Claude Foisy; sgf. Michael S. Bolton; kgf. Karen L. Matthews — ul.

Michael Keaton, Chandra West, Deborah Kara Unge, Ian McNeice, Sarah Strange, Nicholas Elia, Mike Dopud, Keegan Connor Tracy — 101 min — distr. Blitz

Uspješni arhitekt nakon smrti supruge pokušava s njome stupiti u kontakt preko audio i videosnimki.



Kuća na jezeru

KUĆA NA JEZERU

The Lake House

SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Vertigo Entertainment, Village Roadshow Pictures, Doug Davison, Roy Lee; izvr.pr. Bruce Berman, Robert Kirby, Mary McLaglen, Geoff Shaevitz, Greg Silverman, Erwin Stoff — sc. David Auburn prema filmskom scenariju Eun-Jeong Kim i Ji-na Yeo; r. ALEJANDRO AGRESTI; d.f. Alar Kivilo; mt. Alejandro Brodersohn, Lynzee Klingman — gl. Rachel Portman, Paul M. van Brugge; sgf. Nathan Crowley; kgf. Deena Appel — ul. Keanu Reeves, Sandra Bullock, Shohreh Aghdashloo, Christopher Plummer, Ebon Moss-Bachrach, Willeke van Ammelrooy, Dylan Walsh, Lynn Collins — 105 min — distr. Blitz

Kate živi u 2006. a Alex u 2004. godini. No ipak, dvojac će se zaljubiti usprkos vremenskoj prepenci.

LEGENDA O MOTORU

The World's Fastest Indian

Novi Zeland, SAD, 2005 — pr. New Zealand Film Commission, WFI Productions Ltd., 3 Dogs and a Pony, New Zealand Film Production Fund, OLC/Rights Entertainment (Japan) Inc., Roger Donaldson, Gary Hannam; izvr.pr. Megumi Fukasawa,



Legenda o motoru

Charles Hannah, Masaharu Inaba, Satoru Iseki, Barrie M. Osborne — sc. Roger Donaldson; r. ROGER DONALDSON; d.f. David Gribble; mt. John Gilbert — gl. J. Peter Robinson; sgf. Robert Gillies, J. Dennis Washington; kgf. Nancy Cavallaro, Jane Holland — ul. Anthony Hopkins, Diane Ladd, Iain Rea, Tessa Mitchell, Aaron Murphy, Tim Shadbolt, Annie Whittle, Greg Johnson — 127 min — distr. Discovery

Burt Monroe preuređuje svoj stari motor marke Indian. Najveća mu je želja otići s motorom na Tjedan brzine.

CRNA KUTIJA

La Boîte noire

Francuska, 2005 — pr. Europa Corp., Michel Feller; izv.pr. Luc Besson, Pierre-Ange Le Pogam — sc. Eric Assous prema kratkoj priči Tonino Benacquista; r. RICHARD BERRY; d.f. Thomas Hardmeier; mt. Lisa Pfeiffer — gl. Nathaniel Mechaly; sgf. Philippe Chiffre; kgf. Christian Gasc, Valérie Ranchoux — ul. José García, Marion Cotillard, Michel Duchaus-



Crna kutija

soy, Bernard Le Coq, Hélène Noguerra, Gérald Larroche, Marysa Borini, Nathalie Nell — 90 min — distr. Blitz

Arthur je preživio prometnu nesreću i u bolnici je. Probudiši se iz kome, ne sjeća se pojedinosti nesreće.

TRGOVCI 2

Clerks II

SAD, 2006 — pr. View Askew Productions, Weinstein Company, Scott Mosier, Kevin Smith; izv.pr. Harvey Weinstein — sc. Kevin Smith; r. KEVIN SMITH; d.f. David Klein; mt. Kevin Smith — gl. James L. Venable; sgf. Robert Holtzman; kgf. Roseanne Fiedler — ul. Brian O'Halloran, Jeff Anderson, Rosario Dawson, Jason Mewes, Kevin Smith, Jason Lee, Ben Affleck, Jennifer Schwalbach — 97 min

Prije deset godina najbolji prijatelji Dante Hicks i Randal Graves bili su trgovci u malom shopping centru. Danas su njihove živote zadesile promjene.

HEROJI NEBA

Flyboys

Francuska, SAD, 2006 — pr. Flyboys Films Ltd., Elstree Film & Television Studios, Electric Entertainment, Ingenious Entertainment, Ingenious Film Partners, Skydance Productions, Dean Devlin, Marc Frydman; izv.pr. David Brown, James Clayton,

Phillip M. Goldfarb, Duncan Reid — sc. Phil Sears, Blake T. Evans, David S. Ward; r. TONY BILL; d.f. Henry Braham; mt. Chris Blunden, Ron Rosen — gl. Trevor Rabin; sgf. Charles Wood; kgf. Nic Ede — ul. James Franco, Scott Hazell, Mac McDonald, Philip Winchester, Todd Boyce, Michael Jibson, Karen Ford, Ruth Bradley — 140 min — distr. MGM

Mladi Amerikanci Blaine, Briggs i Eugene stižu u francusku zračnu luku. Oni samo žele naučiti letjeti, no postat će prvi borbeni piloti u svijetu.

ČUVARI MORA

The Guardian

SAD, 2006 — pr. Beacon Pictures, Contrafilm, A School Productions, Firm Films, Touchstone Pictures, Beau Flynn, Tripp Vinson; izv.pr. Arny Bernstein, Zanne Devine, Charlie Lyons, Peter Macgregor-Scott — sc. Ron L. Brinkerhoff; r. ANDREW DAVIS; d.f. Stephen St. John; mt. Thomas J. Nordberg, Dennis Virkler — gl. Trevor Rabin; sgf. Maher Ahmad; kgf. Mark Peterson — ul. Kevin Costner, Ashton Kutcher, Sela Ward, Melissa Sagemiller, Clancy Brown, Omari Hardwick, Alex Daniels, Adam Peña — 136 min — distr. Continental

Ben Randall je spasilac američke Obalne straže. Nakon nesreće, postaje predavač u elitnoj školi za morske spasioce.

STEP UP

SAD, 2006 — pr. Eketahuna LLC, Summit Entertainment, Touchstone Pictures, Erik Feig, Jennifer Gibgot, Adam Shankman, Patrick Wachsberger; izv.pr. David Garrett, Andrew Golov, Bob Hayward, John H. Starke — sc. Duane Adler, Melissa Rosenberg; r. ANNE FLETCHER; d.f. Michael Seresin; mt. Nancy Richardson — gl. Aaron Zigman; sgf. Shepherd Frankel; kgf. Alix Hester — ul. Channing Tatum, Jenna Dewan, Damaine Raddiff, De'Shawn Washington, Drew Sidora, Rachel Griffiths, Josh Henderson, Tim Lacatena — 100 min.

Siromašni buntovnik i razmažena balerina zaljubljuju se na plesnom podiju uz zvuke hip hopa.

KAOS

Chaos

Kanada, Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. Chaotic Productions, Mobius Entertainment Ltd., Pierce/Williams Entertainment, Epsilon Motion Pictures, Cur-



Moja super bivša

MOJA SUPER BIVŠA

My Super Ex-Girlfriend

SAD, 2006 — pr. S E Productions Inc., New Regency Pictures, Pariah, Regency Enterprises, Arnon Milchan, Gavin Polone; izvr.pr. Bill Carraro — sc. Don Payne; r. IVAN REITMAN; d.f. Don Burgess; mt. Wendy Greene Bricmont, Sheldon Kahn — gl. Teddy Castellucci; sgf. Jane Musky; kgf. Laura Jean Shannon — ul. Uma Thurman, Luke Wilson, Anna Faris, Rainn Wilson, Eddie Izzard, Stelio Savante, Mike Iorio, Mark Consuelos — 95 min — distr. Continental

Arhitekt Matt nema uspjeha sa ženama, sve dok u podzemnoj željeznici slučajno ne pomogne nikome drugom do G — Djevojci.

rent Entertainment, Rampage Entertainment, Michael Derbas, Gavin Wilding; izvr.pr. David Bergstein, Steve Chasman, Huw Penalt Jones — sc. Tony Giglio; r. TONY GIGLIO; d.f. Richard Greatrex; mt. Sean Barton — gl. Trevor Jones; sgf. Chris August — ul. Jason Statham, Ryan Phillippe, Wesley Snipes, Justine Waddell, Henry Czerny, Nicholas Lea, Jessica Steen, Rob LaBelle — 106 min — distr. Blitz

Dvojica policajaca kreću u potjeru za pljačkašima banke.

ZAŠTITNIK

The Bodyguard

Tajland, 2004 — pr. Sahamongkolfilm Co. Ltd.; izvr.pr. Somsak Techarataprasert — sc. Petchtai Wongkamlao; r. PANNA RITTIKRAI, PETCHTAI WONGKAMLAO; d.f. Nattawut Kittikhun; mt. Thawat Sermu Wittayawong — sgf. Sandrine Rouquié — ul. Tony Jaa, Sayan Meungjarern, Apaporn Nakornawan, Aranya Namwong, Petchtai Wongkamlao, Pumwaree Yodkamol, Piphat Api-raktanakorn — 105 min — distr.

Kada sa ocem i dva slona Kham ode odati počast kralju, beskrupulozni lovci na životinje otmu im slonove i odvedu ih u Australiju.

GARFIELD 2

Garfield: A Tail of Two Kitties

Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. 20th Century Fox, Davis Entertainment, Dune Entertainment, In-

genious Film Partners, Major Studio Partners; izvr.pr. Michele Imperato, Neil A. Machlis — sc. Joel Cohen, Alec Sokolow prema stripu Jima Davisa; r. TIM HILL; d.f. Peter Lyons Collister; mt. Peter S. Elliot — gl. Christophe Beck; sgf. Tony Burrough; kgf. Francine Jamison-Tanchuck — ul. Breckin Meyer, Jennifer Love Hewitt, Billy Connolly, Bill Murray, Ian Abercrombie, Roger Rees, Lucy Davis, Lena Car-dwell — 80 min — distr. Continental

Mačak Garfield zamijeni identitet s dvorskim mezimcem Princeom i upada u nevolje.

SVAKOG GOSTA TRI DANA DOSTA

You, Me and Dupree

SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Mary Parent, Scott Stuber, Owen Wilson; izvr.pr. Michael Fottrell, Aaron Kaplan, Sean Perrone — sc. Mike LeSieur; r.



Svakog gosta tri dana dosta

ANTHONY RUSSO, JOE RUSSO; d.f. Charles Minsky; mt. Peter B. Ellis — gl. Theodore Shapiro; sgf. Barry Robison; kgf. Karen Patch — ul. Owen Wilson, Kate Hudson, Matt Dillon, Michael Douglas, Seth Rogen, Ralph Ting, Keo Knight, Todd Stashwick — 108 min — distr. Blitz

Carl i Molly Peterson upravo su se vjenčali i uselili u novu kuću. No kad se k njima useli Randy Dupree, Carlov kum i prijatelj iz djetinjstva, stvari će izmaknuti kontroli.

KLICK — ZA SAVRŠEN ŽIVOT

Click

SAD, 2006 — pr. Columbia Pictures Corporation, Revolution Studios, Happy Madison Productions, Original Film, Jack Giarraputo, Steve Koren, Neal H. Moritz, Mark O'Keefe, Adam Sandler; izvr.pr. Doug Belgrad, Barry Bernardi, Tim Herlihy — sc. Steve Koren, Mark O'Keefe; r. FRANK CORACI; d.f. Dean Semler; mt. Jeff Gourson — gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Perry Andelin Blake; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, Kate Beckinsale, Christopher Walken, David Hasselhoff, Henry Winkler, Julie Kavner, Sean Astin, Joseph Castanon — 107 min — distr. Continental

Arhitekt Michael slučajno dobiva čudesni daljinski upravljač pomoću kojeg upravlja svojim životom.

PLJAČKAŠ DJEČJEG LICA

Little Man

SAD, 2006 — pr. Revolution Royal Productions, Revolution Studios, Sony Pictures Entertainment, Wayans Bros. Entertainment, Rick Alvarez, Lee R. Mayes; izvr.pr. Todd Garner, Joe Roth — sc. Keenen Ivory Wayans, Shawn Wayans, Marlon Wayans; r. KEENEN IVORY WAYANS; d.f. Steven Bernstein; mt. Michael Jackson, Nick Moore — gl. Teddy Castellucci; sgf. Leslie Dilley; kgf. Jori Woodman — ul. Marlon Wayans, Linden Porco, Gabriel Pimental, Shawn Wayans, Tracy Morgan, Kerry Washington, John Witherspoon, Chazz Palminteri — 90 min — distr. Continental

Po izlasku iz zatvora patuljasti kradljivac dragulja odluči odustati od kriminala, ali ne prije negoli izvede još jednu pljačku.



Mi nismo anđeli 3: rock & roll uzvraća udarac

MI NISMO ANĐELI 3: ROCK & ROLL UZVRAĆA UDARAC

Srbija, 2006 — pr. RTV Pink, Radio Televizija Srbije (RTS), Biljana Prvanović; izvr.pr. Srđan Dragojević — sc. Srđan Dragojević; r. PETAR PAŠIĆ; d.f. Vladan Janković, Dušan Joksimović; mt. Marko Glušac — ul. Nikola Pejaković, Srđan Todorović, Uroš Đurić, Nada Macanković, Zlatko Rakonjac, Zoran Cvijanović, Petar Grašo — 90 min

Dorijan je prodao dušu Đavolu kako bi u socijalističkoj Jugoslaviji postao rok zvijezda. No u modernoj Srbiji uspjeh i slava više ne žive u rock 'n' rollu.

ZMIJE U AVIONU

Snakes on a Plane

SAD, 2006 — pr. Hannah Rachel Production Services Ltd., Mutual Film Corporation, New Line Cinema, Patchwork Productions, Craig Berenson, Don Granger, Gary Levinsohn; izvr.pr. Stokely Cuffman,

Toby Emmerich, Penney Finkelman Cox, Michael Fottrell, Justis Greene, Jeff Katz, Sandra Rabins, George Waud — sc. John Heffernan, Sebastian Gutierrez; r. DAVID R. ELLIS; d.f. Adam Greenberg; mt. Howard E. Smith — gl. Trevor Rabin; sgf. Jaymes Hinkle; kgf. Karen L. Matthews — ul. Samuel L. Jackson, Julianna Margulies, Nathan Phillips, Rachel Blanchard, Flex Alexander, Kenan Thompson, Keith Dallas, Lin Shaye — 105 min — distr. Intercom-Issa

Agenti FBI-ja čuvaju svjedoka koji avionom leti na suđenje gangsteru Eddieju Kimu. Kako bi eliminirao opasnog svjedoka, Kim sredi da se u avion uvede na stotine opasnih zmija.

U MILOSTI OCEANA

Open Water 2

Njemačka, 2006 — pr. Orange Pictures GmbH & Co. KG, Peter Rommel Productions, Shotgun Pictures, Universum Film GmbH & Co. KG, Dan Maag,



U milosti oceana

Philip Schulz-Deyle; izvr.pr. Stephan Barth — sc. Adam Kreutner, David Mitchell; r. HANS HORN; d.f. Bernhard Jasper; mt. Christian Lonk — gl. Gerd Baumann; sgf. Frank Godt — ul. Susan May Pratt, Richard Speight Jr., Niklaus Lange, Ali Hillis, Cameron Richardson, Eric Dane, Mattea Gabarretta, Alexandra Raach — 95 min — distr. Blitz

Nekolicina srednjoškolskih prijatelja okupe se na jahti. Jedre i zabavljaju se, no onda im se događa strašna nezgoda.

TEKSAŠKI MA-SAKR MOTOR-NOM PILOM: POČETAK

The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning

SAD, 2006 — pr. New Line Cinema, Texas Chainsaw Productions, Platinum Dunes, Next Entertainment, Vortex/Henkel/Hooper, Michael Bay, Mike Fleiss, Andrew Form, Brad Fuller; izvr.pr. Jeffrey Allard, Toby Emmerich, Robert J. Kuhn, Mark Ordesky, Guy Stadel — sc. Sheldon Turner; r. JONATHAN LIEBESMAN; d.f. Lukas Ettlin; mt. Jonathan Chibnall, Jim May — gl. Steve Jablonsky; sgf. Marco Rubeo; kgf. Marian Ceo — ul. Jordana Brewster, Taylor Handley, Diora Baird, Matt Bomer, Lee Tergesen, R. Lee Ermey, Andrew Bryniarski, Terrence Evans — 91 min

1969. godine dva brata i njihove djevojke naći će se na meti psihopatskog ubojice Leatherfacea.

ZLO OKO NAS

See No Evil

SAD, 2006 — pr. Lions Gate Films, WWE Films, Joel Simon; izvr.pr. Peter Block, Matt Carroll, Vince McMahon — sc. Dan Madigan; r. GREGORY DARK; d.f. Ben Nott; mt. Scott Richter — gl. Tyler Bates; sgf. Michael Rumpf — ul. Glen Jacobs, Christina Vidal, Luke Pegler, Samantha Noble, Michael J. Pagan, Rachael Taylor, Steven Vidler, Penny McNamee — 83 min — distr. Blitz

Osmero mladih prijestupnika ni ne slute što se skriva u podzemlju trulog hotela Blackwell koji moraju renovirati.



Bandidas

BANDIDAS

Francuska, Meksiko, SAD, 2006 — pr. Europa Corp., TF1 Films Productions, A.J.O.Z. Films, Luc Besson; izvr.pr. Jean-Michel Lacor, Ariel Zeitoun — sc. Luc Besson, Robert Mark Kamen; r. JOACHIM ROENNING, ESPEN SANDBERG; d.f. Thierry Arbogast; mt. Frédéric Thoraval — gl. Eric Serra; sgf. Hugues Tissandier; kgf. Olivier Bériot — ul. Penélope Cruz, Salma Hayek, Steve Zahn, Dwight Yoakam, Denis Arndt, Audra Blaser, Sam Shepard, Karl Braun — 93 min — distr. Blitz

Meksiko tijekom druge polovice 19. stoljeća. Samouvjereni Sara Sandoval i nesigurna Marija Alvarez privlačne su Meksikanke koje se, nakon što im bezobzirni revolucionar Tyler Jackson ubije očeve, nađu na istom zadatku. Želeći se osvetiti, Sara i Maria snage udruže s nesprenim istražiteljem Quentinom Cookeom te ubrzo shvate da moćna američka banka prijevarom i ubojstvima otima zemlju meksičkih seljaka.

SILENT HILL

Kanada, Japan, SAD, Francuska, 2006 — pr. Silent Hill DCP Inc., TriStar Pictures, Davis-Films, Konami Corporation Ltd., Lionheart Production House, Metalworks Studios, Don Carmody, Samuel Hadida; izvr.pr. Victor Hadida, Andrew Mason — sc. Roger

Avary; r. CHRISTOPHE GANS; d.f. Dan Laustsen; mt. Sébastien Prangère — gl. Jeff Danna, Akira Yamaoka; sgf. Carol Spier; kgf. Wendy Partridge — ul. Radha Mitchell, Sean Bean, Laurie Holden, Deborah Kara Unger, Kim Coates, Tanya Allen, Alice Krige, Jodelle Ferland — 127 min

Zabrinuta što njezina kći, mjesječarenju sklona djevojčica Sharon, sve češće doživljava noćne more povezane s napuštenim gradom Silent Hillom, emotivna Rose, unatoč protivljenju muža Christophera, s klinkom odlučuje posjetiti gradić svojedobno podignut iznad rudnika, a prije tri desetljeća potpuno uništen požarom. Ipak, Sharon ubrzo po dolasku u Silent Hill zagonetno nestane, a Rose se, prisiljena na borbu za goli život, u društvu odlučne policajke Cybil Bennett nade suočena s užasnim tajnama paklenskim silama opsjednuta mjesta.



Silent Hill

Izbor DVD-a

1. American Dreamz (B) **180**
2. Hvala što pušite (B) **181**
3. Iskupljenje (B) **182**
4. Monthy Python i Sveti Gral (A) **176**
5. Novi svijet (A) **174**
6. Stanlio i Olio (A) **178**
7. Zanimanje: reporter (A) **172**



Novi svijet



American Dreamz

ZANIMANJE: REPORTER

Professione: reporter / The Passenger

Italija, Francuska, Španjolska, SAD, 2006 (1975)
— pr. Compagnia Cinematografica Champion, Carlo Ponti; izvr.pr. Alessandro von Norman — sc. Michelangelo Antonioni, Mark Peploe, Peter Wollen; r. MICHELANGELO ANTONIONI; d.f. Luciano Tovoli; mt. Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli — gl. Ivan Vanda; sgf. Piero Poletto; kgf. Louise Stjernsward — ul. Jack Nicholson, Maria Schneider, Jenny Runacre, Ian Hendry, Steven Berkoff, Ambrose Bia, José María Caffarel, James Campbell — 120 min — distr. Blitz

»Ako pogledate pozornije, ovaj film sadrži dvije perspektive: Lockeovo viđenje Afrike i moj pogled na njega«, riječi su kojima je glasoviti Michelangelo Antonioni, najvažniji autor *neorealizma* duše i redatelj klasičnih naslova poput *Avanture*, *Noći*, *Krika*, *Crvene puštinje* i *Povećanja*, godine 1975. ne posve precizno predstavio impresivnu egzistencijalističku dramu *Zanimanje: reporter*. Kao umjetnik koji s Fellinijem, Bergmanom i Godardom čini poker asova europskog art-filma, Antonioni je majstor kreiranja iznimno sugestivna, tjeskobna, meditativna i melankolična ozračja, realističkoga psihološkog profiliranja otuđenih i razočaranih likova, dubinskoga prodiranja u emotivna i psihička stanja izgubljenih i deziluzioniziranih antijunaka te dočaravanja njihovih egzistencijalnih kriza. Antonioni se i u ovom filmu, djelu polagana ritma u kojem je efektno objedinio teme i protagoniste triju svojih ranijih ostvarenja, *Krika*, *Avanture* i *Povećanja*, bavi protagonistom nezadovoljnim ispraznim životom, osamljenikom u doslovnu i prenesenu značenju, čovjekom očajnički željnom promjene, koji postupno postaje svjestan nemogućnosti njezine realizacije. Identično *Kriku*, u kojem radnik Aldo nakon ljubavnoga brodoloma impulzivno odlučuje raskrstiti s dotadašnjim načinom života, te s maloljetnom kćeri krenuti u besciljno, samorazorno i naposljetku tragično lutanje Italijom, i *Zanimanje: reporter* film je ceste u kojem će nepromišljena protagonistova odluka preuzimanja identiteta nepoznatoga pokojnika imati tragične posljedice. Slično *Avanturi*, u kojoj Anna zagonetno nestaje da više nikad ne bude pronađena, i David Locke (izvršni, primjereno podigrani Jack Nicholson), još jedan tipični Antonio-

nijev junak, osoba dvojbena morala koja je nakon neuspješna grčevitog bijega od svakodnevnoga sivila naposljetku prisiljena suočiti se sa samim sobom i posljedicama svoje pogrešne odluke, nakon susreta s enigmatičnim i uskoro pokojnim Robertsonom inscenira vlastiti nestanak i pod izmijenjenim identitetom pokuša započeti novi život. Za razliku od *Avanture*, čiju priču pratimo i Annin karakter donekle upoznajemo iz očista njezine rodbine i onih koji za njom tragaju, u *Zanimanju: reporter* Davidov nestanak nije povezan ni sa kakvom tajnom, a zbivanja su predočena iz pozicije sama Locke. Slično *Povećanju*, u kojem je protagonist Thomas, fotograf izmučen sivim i dosadnim bivstvovanjem, mizantrop i egocentrik iza kojega je propali brak, i televizijski reporter David Locke čovjek je koji kreira posrednu, lažnu sliku svijeta, i koji želi pobjeći od otuđene žene. Njihovi radovi (fotografije i snimljeni intervjui) u obama su ostvarenjima iskorišteni kao svojevrstan »film unutar filma« (odnosno medij unutar medija), pogled na koji promatraču daje donekle drukčiju percepciju onoga za što je vjerovao da je zbilja. Thomas tako na svojim fotografijama uočava ubojstvo koje u perivoju nije vidio, a Lockeova supruga i producent kao da gledanjem Davidova intervjua s vođom sjevernoa-



fričkih pobunjenika počinju otkrivati njegovu drukčiju osobnost.

Od sama početka Antonioni i njegovi suscenaristi, Peter Wollen i čest Bertoluccijev suradnik Mark Peploe (*Posljednji kineski car*, *Čaj u Sahari*, *Mali Buddha*), iznimno ekspresivno i sugestivno, prikazom Lockeova nemogućnošću komunikacije uvjetovana lutanja Saharom, predočavaju njegovu osamljenost, izgubljenost i očaj. Nakon što preuzme identitet neočekivano preminula slučajnog znanca Robertsona, David se ponada da je pred njim novi početak i neki drukčiji, ljepši i možda uzbudljiviji život. U tom će ga uvjerenju nakratko poduprijeti snop novčanica koji dobije od Robertsonovih klijenata, kupaca oružja, i osobito poznanstvo s mladom i atraktivnom studenticom arhitekture (Maria Schneider). Nepridržavanje građanskih konvencija, osjećaj potpune slobode od bilo kakvih obveza i odgovornosti, trenutna egzistencija bez razmišljanja o sutrašnjici te spoj djevojčine mladosti i njegova iskustva upravo je ono što Davidu treba. No dok njemu lutanje Europom (još jedna poveznica s *Avanturom*) i veza s privlačnom studenticom, u kojoj prepoznaje sebi sličnu čudakinju, znače na žalost kratkotrajno udisanje života punim plućima, djevojci je Locke tek još jedna stuba na putu sazrijevanja i emancipacije. Paradoksalno, u trenucima kad konačno po njegovu vjerovanju počinje živjeti, David shvaća da ga prevareni Robertsonovi klijenti progone poput zvijeri, da unatoč slobodi ima sve manje životnoga prostora, i da ga na kraju očekuje sudbina kakva je možda zadesila i samoga Robertsona.

Kad umrem, ostavite balkon otvoren.

Dijete naranče jede, vidim sa svog balkona.

Kosac žito kosi, čujem sa svog balkona.

Kad umrem, ostavite balkon otvoren,

piše Federico García Lorca u pjesmi *Oproštaj*, a njegovi stihovi vrlo točno opisuju sugestivno i dojmljivo ugođaj posljednje, po prilici desetominutne sekvence Antonionijeva filma. Dok David iscrpljen bježanjem pred ženom, producentom i progoniteljima polako u sobi provincijskoga španjolskog hotela tone u san, dijelom fatalistički pomiren s neizbježnom tragičnom sudbi-



nom, a djevojka tiho napušta sobu i izlazi pred hotel, kamera Luciana Tovolija sporo se primiče balkonskom prozoru i proviruje van. Ondje se u ljetno poslijepodne igra dječak, pored njega trčkara pas, a prigušeni zvukovi laveža, dječje vike i automobilskoga motora, u kombinaciji s nijansama okeanom obojenih eksterijera, učinkovito stvaraju ozračje sparna i zagušljiva dana u kojem se vlažni zrak gotovo može rezati nožem. Kad iz prispjela automobila iziđu dvojica muškaraca, u njima prepoznavamo prevarene Robertsonove klijente, koji će u tišini hotelske sobe bešumno životom kazniti Davidu.

Zanimanje: reporter, film koji je cijenjeni američki kritičar Andrew Sarris svojedobno nazvao »dnevnikom dvadesetog stoljeća«, čudesna je karakterna studija pojedinca koji, mučen egzistencijalnim beznadom, sama sebe svjesno osuđuje najprije na formalni, a potom i stvarni nestanak.

Josip Grozdanić

NOVI SVIJET

The New World

SAD, 2005 — pr. New Line Cinema, Sunflower Productions LLC, Sarah Green Film Corp., First Foot Films, The Virginia Company LLC; izvr.pr. Toby Emmerich, Trish Hofmann, Bill Mechanic, Rolf Mittweg, Mark Ordesky — sc. Terrence Malick; r. **TERRENCE MALICK**; d.f. Emmanuel Lubezki; mt. Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein, Mark Yoshikawa — gl. James Horner; sgf. Jack Fisk; kgf. Jacqueline West — ul. Colin Farrell, Q'Orianka Kilcher, Christopher Plummer, Christian Bale, August Schellenberg, Wes Studi, David Thewlis, Yorick van Wageningen — 135 min — distr. Issa

Priča o indijanskoj kraljevni Pocahontas poznata je velikom broju američke djece kao jedna od formativnih legendi o stvaranju njihove nacije, dok ju je ostatak svijeta upoznao uglavnom putem animiranoga filma iz Disneyjeve studija. U svom četvrtom filmu *Novi svijet* tu legendu povijesnim činjenicama na kojima je utemeljena približava jedan od najizvornijih američkih autora Terrence Malick, koji se afirmirao sedamdesetih godina *Pustarom* i *Božanstvenim danima*, da bi tek nakon dva desetljeća stanke 1998. snimio *Tanku crvenu liniju*. Malick brižljivo bira ambijente koji će dojmljivo prikazati početak 17. stoljeća te u Virginiji uz obalu rijeke nedaleko od mjesta gdje su se Englezi tada iskricali i izgradili utvrdi koja će postati Jamestown nalazi još nedirnutu prirodu, gdje se iz djevičanskih šuma kroz travu pojavljuju Indijanci na kakve nismo navikli u vesternima. Prvi dodir dviju rasa nije neprijateljski — Englezi s čuđenjem prate ponašanje tih drukčijih ljudi, koje nazivaju *the Naturals* — prirodni, ali se ne

protive njihovu dodirivanju i neobičnu ponašanju, dok se Indijanci vjerojatno pokušavaju uvjeriti da stvarno postoje toliko različita bića da su morala stići s neba (kako u jednom trenutku pomišljaju) ili nekih drugih neslučenih daljina. Isto takva pozornost prema povijesnim činjenicama vidljiva je i u prikazu engleskoga građenja zaklona od dasaka, koje je tek s mnogo mašte moguće nazvati tvrđavom.

Uvodne sekvence pokazuju ipak da Malick unatoč pomnu rekreiranju detalja neće krenuti putem puke rekonstrukcije događaja, nego da ga u prvom redu zanima način na koji će dvije potpuno različite civilizacije pokušati shvatiti jedna drugu. Pritom ih on tretira kao ravnopravne i podjednako razvijene, ali u različitim smjerovima. Indijance toga doba prikazuje kao mnogo razvijenije no što ih se obično drži, ali to je civilizacija koja nastoji živjeti u potpunom skladu s prirodom, dok su Englezi predstavnici zapadne, bjelačke civilizacije, koja nastoji prirodu pokoriti i iskoristiti za razvoj svoje vrste. Slikovno je ta razlika posebice naglašena u opreci između divlje ljepote američkog krajolika i završnih sekvenca u Engleskoj, kojima dobrim dijelom dominiraju pejzaži vrtova u kojima je raslinje ljudskom rukom oblikovano u sklad geometrijskih figura. Malick pritom pokazuje kako nisu samo Englezi otkrili novi svijet, nego da i oni predstavljaju novi svijet domorocima.

Malick svjesno nastoji koliko god je to moguće izbjeći uvođenje današnjeg gledanja na tadašnje događaje i znanje o onome što se dogodilo nakon početka naseljavanja. Tada se (po njemu) činilo da postoji niz mogućih vrlo različitih rješenja u rasponu od sukoba do suživota, jer prvi dodir nije bio nasilan.





Naseljenici ipak i bez sukoba nisu sposobni preživjeti u prirodi koju nedovoljno poznaju, pa se vođa ekspedicije kapetan Newport (efektna epizoda Christophera Plummera) vraća s brodovima i dijelom posade u Englesku po namirnice, dok satnika Smitha (Colin Farrell), kojega je najprije zbog pobunjeničkih stajališta osudio na smrt, a potom pomilovao kao jedinoga profesionalnog vojnika, određuje da vodi skupinu koja će pronaći domorodačkoga kralja i pokušati dogovoriti trgovinu koja bi Englezima omogućila preživljavanje. No, nakon duboka ulaska u indijansko ozemlje napadnuti su i ubijeni svi osim Smitha, za kojega se založi mlada kći poglavice kojem je ona najdraža od stotinjak njegove djece. Ta djevojka (u sjajnu tumačenju Q'orianke Kilcher, koja je u vrijeme snimanja imala tek četrnaest godina), koju Malick doduše nigdje ne imenuje kao Pocahontas, zbog svoje je mladosti (a i znatizelje) najotvorenija prema drukčijem načinu života i pokušava ga shvatiti. Tu započinje i ljubavna priča, jer djevojka provodi većinu vremena sa Smithom. Prijelaz od neverbalne komunikacije na obostrano učenje onoga drugog jezika vodi do naklonosti koja je kod nje poput mnogih prvih ljubavi apsolutna i ne želi vidjeti nikakve prepreke realizaciji, dok je dvostruko stariji Smith i pored iskrene zrele ljubavi i svjesti o tome da je to vjerojatno najčišći osjećaj koji je ikada doživio, istodobno svjestan i nepremostivih teškoća koje bi ih čekale u pretpostavljenom zajedničkom životu.

Iako su u međuvremenu naučili dovoljno riječi da bi se mogli sporazumjeti na bilo kojem od dva jezika, Malick njihove

ve odluke i postupke objašnjava putem njihovih misli koje se čuju u *offu*, a upravo to je i glavna zamjerka znatnoga broja kritičara nesklonih Novom svijetu, jer da je unutarnji monolog suvišan u objašnjavanju onoga što je jasno iz same slike, te da je uz to i nepotrebno poetiziran. Čini mi se da to nerazumijevanje Malickova postupka proizlazi iz očekivanja da će film koji je tako minuciozno rekreirao čak i detalje koji pripadaju vremenu u kojem se radnja zbiva biti ponajprije realistična povijesna rekonstrukcija početaka britanske kolonizacije Sjeverne Amerike. Autor je doduše išao u dekonstrukciju legende, ali je od početka vidljivo da ga ponajviše zanima odnos između dva naroda koji nemaju zajedničkih tradicijskih i svjetonazornih sličnosti. Unutarnji monolog u odnosu indijanske kraljevine i engleskog časnika ukazuje da nepoznavanje jezika nije jedina, pa ni najveća prepreka dijalogu, te je upotrijebljen da bi se pokazalo kako čak ni dvoje ljudi koji se vole ne mogu međusobno komunicirati o dubljim osjećajima i bitnim shvaćanjima.

Poetizacija njihova tijeka misli upravo je znak naglašena odmaka od realističnog opisa zbivanja i stilizacije koja je izrazita od početka do kraja cjeline podvrgnute promišljenoj i vrlo dosljednoj dramaturgiji čije se kretanje ne temelji na razvitku fabule nego otkrivanju novih područja svijesti vrlo različitih ljudskih bića i promjenama koje donose njihovi doticaji. Zato su ključni elementi radnje prikazani u vrlo kratkim efektinim sekvencama — prve zime Englezi preživljavaju zahvaljujući djevojci koja im sa suplemenicima donosi hranu, nezadovoljstvo oca koji drži da

će zbog toga stranci ostati i osvajati sve više zemlje, donoseći nepoznate bolesti i postupno uništiti starosjedioce (to je jedini trenutak u kojem Malick odstupa od težnje da ne uvodi današnju perspektivu u davne događaje), sukob koji iz toga proizlazi, ali koji dolazi prekasno da bi Indijanci zatrli naseljenike, izgradnja prvoga naseljeničkog gradića, razlozi Smithova odlaska i njegove želje da se kraljevni kaže da je poginuo, njezina tuga jer se zbog pomoći strancima ne može vratiti svojem narodu, naposljetku udaja za Engleza koji je proživio sličnu intimnu tragediju (Christian Bale) te njihov posjet engleskom dvoru.

Malicku je daleko važnije kako ti događaji djeluju na oblikovanje karaktera protagonista i njihova odnosa prema drugoj civilizaciji i svijetu koji ih okružuje. Postupno postaje sve očitiije da je i tom filmu, kao i u prethodnima, Malick očaran okolišem i da je uz sukob različitih tradicija i doživljaja svijeta za film jednako ključan i odnos prema prirodi. Takav postupak započinje razlaganjem legende na sastavne dijelove i njihovim prizemljenjem u nizu realističnih, povijesno autentičnih pojedinosti, ali onda uz pomoć visokoestetizirane kamere Emmanuela Lubezkog i specifične atmosfere koju stvara glazba Jamesa Hornera (oslonjena na Wagnera) uspostavlja vlastitu samosvojnu stilizaciju koja iz tih elemenata u jednom trenutku približenih faktografiji zapravo stvara novi mit, izrazito poseban film koji nimalo ne zaostaje za Malickovim prethodnim remek-djelima.

Tomislav Kurelec



MONTY PYTHON I SVETI GRAL

Monty Python and the Holy Grail

Velika Britanija, 2006 (1975) — pr. Michael White Productions, National Film Trustee Company, Python (Monty) Pictures Limited; izvr.pr. John Goldstone — sc. Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin; r. TERRY GILLIAM, TERRY JONES; d.f. Terry Bedford; mt. John Hackney — sgf. Roy Smith; kgf. Hazel Pethig — ul. Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin, Connie Booth, Carol Cleveland — 91 min — distr. Blitz

Prije no što je 5. listopada 1969. u BBC-evu noćnom terminu prvi put izgovorio kultnu rečenicu »And now for something completely different«, John Cleese je, zabrinut zbog mogućega neuspjeha projekta koji upravo pokreću, kolegi Michaelu Palinu izrazio bojazan da bi njihov serijal mogao biti prvi humoristični *show* u povijesti koji će publiku, podjednako studijsku kao i onu ispred malih ekrana, ostaviti potpuno hladnom i bez ikakvih reakcija. Uistinu, u godini koju su obilježili krvavi pohod Charlesa Mansona, smrt Briana Jonesa i promoviranje anemičnoga Charlesa Windsora u princa od Walesa, zamišljeni humoristični serijal pun neobuzdanih apsurdnih dosjetki, otvorena ismijavanja licemjerja i malograđanštine baš svih segmenata britanskoga društva (politike, religije, znanosti, medija, kulture, sporta...) i nemilosrdno (auto)ironično sprdanje s *establishmentom*, ispočetka se doimao potencijalno osuđenim na propast ili, u boljem slučaju, stjecanje kulturnog statusa među odabranom publikom zasićenom sivilom koje je tada dominiralo otočkim malim ekranima.

A spomenutu frazu »And now for something completely different«, koja potpisniku ovih redaka proteklih dvadesetak godina služi kao svojevrsan lakmus-papir kojim među svojim sugovornicima i vršnjacima otkriva osobe slična ukusa, senzibiliteta, kulturnog profila i smisla za humor, pajtonovci su posudili baš iz BBC-evih vijesti, u kojima su spikeri njome označavali mijenjanje rubrika i prelazak na ležernije teme. Kad su se te kasne listopadske večeri prije punih 37 godina televizijskim eterom prvi put razlegli zvuci Sosusine *Koračnice zvona slobode*, postalo je jasno da pojavom *Letećeg cirkusa*



Montyja Pythona televizijski humor doživljava revolucionarne promjene nakon kojih više ništa neće biti isto. *Leteći cirkus...* konačni je naslov serijala koji se, prema zamisli nekadašnjih studenata s Cambridgea Johna Cleesea i Grahama Chapmana, već dokazanih humorista i autora serije *At Least the 1948 Show!*, njihovih kolega s Oxforda Michaela Palina i Terryja Jonesa, godinu dana mladeg polaznika Cambridgea Erica Idlea te Amerikanca Terryja Gilliama, prethodno trebao zvati *Owl Stretching Time*, *The Toad Elevating Moment*, *Vaseline Review* i *Bun, Wackett, Buzzard, Stubble and Boot*, da bi nakon *Baron Von Took's Flying Circus* i *Arthur Megapode's Flying Circus* Cleese predložio *Python's Flying Circus*, čemu je naposljetku pridodano ime Montyja Bodkina, protagonista humorističke proze P. G. Woodhousea.

Već nakon prve epizode, u kojoj su se našli legendarni skečevi *Arthur Two Hole Jackson* i *Najsmješniji vic na svijetu* (priča o ubojitoj šali kojoj podlegne svatko tko je pročitao), gledatelji su shvatili da iznimno inteligentan pajtonovski humor s odgodom nije za svačiji ukus. Polusatni TV-program, koji je riječima »It's!« otvarao Michael Palin pomaknutom parafrazom prepoznatljive scene iz *Robinsona Crusoea*, slavni je britanski humor obogatio jedinstvenom kombinacijom nadrealizma, anar-

hoidnosti, bizarnosti, nonsensa i apsurd, a nakon isprva skromne gledanosti suludi skečevi i njihovo besmisleno povezivanje, dosjetke bez poente prekidane u naizgled ključnim trenucima, šašave Gilliamove animacije, kao i subverzivno, (auto)ironično i urnebesno zabavno poigravanje televizijskim medijem i očekivanjima publike, serijalu su osigurali nepodijeljenu naklonost gledateljstva, a njegove autore prometnuli u omiljenu »zločestu djecu« kojooj apsolutno ništa nije bilo zabranjeno.

Pajtonovci su taj status objeručke iskoristili i bespoštednu podsmijehu podvrgnuli baš sve, zadrigle političare, ukočene i tupave vojne časnike, samodopadne umjetnike, crkvene dostojanstvenike sklone upletanju u svaku poru društva, hipertrofirane povijesne mitove, nedodirljive ideološke svete krave i svakovrsne društvene nastranosti, pritom žestoko ismijavajući ljudsku prijetvornost, lažni puritanizam i licemjerje. Upravo činjenici da John Cleese i društvo u radu, podjednako sastavljeno od fizičkih gegova i verbalnih prepucavanja, nisu držali ni do kakvih ograda ili (ne)pisanih društvenih pravila, možemo zahvaliti to što njihov svojedobno avangardni humor i ubojite dosjetke i danas posjeduju svježinu i aktualnost istovjetne onima u doba premijernoga prikazivanja. Šestosatni izbor skečeva iz *Letećeg cirkusa...*, koji su za DVD-izdanje izabrali i obradili sami pajtonovci, nudi još jedan uvid u raskošan humoristični dar nenadmašnih satiričara i majstora crnoga humora, autora legendarnih dosjetki o Dennisu Mooreu, mrtvoj papigi, eksploziranju pingvina, ministarstvu smiješnog hodanja, šamaranju ribom, španjolskoj inkviziciji, traženju idiota ili zloglasnoj braći Pirana koju u snovima progoni bodljikavi jež Norman.

Nakon što su tijekom treće sezone emitiranja *Letećeg cirkusa...*, u kojoj je udio nedorađenih ili poluuspjelih skečeva znatno porastao, shvatili da im vrelo nadahnuća polako presušuje, te nakon što je John Cleese odlučio napustiti skupinu i krenuti u realizaciju serijala *Fawlty Towers*, pajtonovci su logičan izlaz potražili u snimanju filmova. Zanimarimo li kolaž TV-skečeva *A sad nešto sasvim drugačije* iz 1971, četiri godine poslije realiziran *Monty Python*

i *sveti gral* prvi je pravi pajtonovski film. Temeljito izokrenutom pričoo kralju Arthuru i vitezovima okruglog stola, te njihovu traganju za svetim gralom, pajtonovci se pod redateljskom palicom Terryja Gilliama vrlo domišljato i duhovito poigravaju arturovskim legendama, skromne financijske okvire od nedostatka vješto pretvarajući u prednost. Dok kralj Arthur i njegovi vitezovi »jašu« bez konja, čiji topot oponašaju paževi lupanjem polovicama kokosovih oraha, u njihovim susretima s divovskim vitezovima koji govore »Ni!«, sa 160 pohotnih djevice, krvoločnim bijelim zecom i ratobornim Crnim Viteзом koji u borbi sa Sir Lancelotom gubi dijelove tijela, pajtonovci nude i danas itekako aktualne i urnebesno duhovite apsurdne komentare o socijalnim pravima te klasnoj i spolnoj (ne)jednakosti. Crtu besmisla veći dio cjeline dodatno efektно naglašava momcima omiljeno metafilmsko poigravanje formom i strukturom djela (paževa napomena da je Camelot samo maketa, umetanje plesnih točaka, vitezovi ubiju znanstvenika koji gledateljima pokuša približiti legendu o kralju Arthuru), no u tome se u samooj završnici krije druga od dvije, premda zaneimarive, slabosti *Svetog grala*. Uz to što je i ovom prigodom riječ o mozaiku



mjestimice predugih i kakvoćom ne sasvim ujednačenih dosjetki, na kraju se, scenom u kojoj policija uočio odlučne bitke s Francuzima uhiti Arthura i vitezove, stječe dojam da pajtonovci nisu znali kako »smisljeno« zaokružiti cjelinu. No to su uistinu nevažni prigovori djelu kojem će novo luksuzno trostruko DVD-izdanje s mnoštvom izvrsnih dodataka dodatno zacementirati kulturni status.

»Životni cilj svakoga pravog engleskog džentlmena jest sigurno dospjeti do groba, a da se pritom nijednom ozbilj-

nije ne osramoti«, rekao je jednom prigodom John Cleese, majstor u interpretiranju krutih i priglupih birokrata kamena lica. Uz iznimke pokojnoga Grahama Chapmana i Terryja Gilliama, koji u Hollywoodu stvara sve teže gledljive filmove, Cleeseu, svjetskom putniku Michaelu Palinu i ostalim pajtonovcima savjest može biti sasvim mirna.

Josip Grozdanić

STANLIO I OLIO (FRA DIAVOLO, BONNIE SCOTLAND)

SAD, 2006 (1933, 1935) — pr. Hal Roach Studios Inc. — sc. Jeanie Macpherson, Frank Butler; r. HAL ROACH, CHARLES ROGERS, JAMES W. HORNE; d.f. Hap Depew, Art Lloyd, Walter Lundin; mt. Bert Jordan, William Terhune — gl. Daniel-François Auber — ul. Stan Laurel, Oliver Hardy, Dennis King, Thelma Todd, June Lang, William Janney, Anne Grey, Vernon Steele — distr. Issa

Kad se govori o Stanu Laurelu i Oliveru Hardyju, uz imena komičara u nas poznatih kao Stanlio i Olio uvijek se navodi da je riječ o najpopularnijem komičarskom paru u povijesti sedme umjetnosti, darovitim pjevačima, plesačima, glumcima i zabavljačima, čijim karijerama nimalo nije naštetio prelazak s nijemog na zvučni film, koji su s manjim prekidima zajedno nastupali puna tri desetljeća, za to vrijeme snimili više od sto pedeset naslova (od čega 27 dugometražnih), te koji su najveće uspjehe na filmu ostvarili pod producersko-redateljskom paskom legendarnog Hala Roacha i uz suradnju redatelja Lea McCareya.

Kao sin glumice Margaret Metcalfe i svestrana britanskog kazališnog umjetnika Arthura J. Jeffersona, mladi Arthur Stanley Jefferson na daskama je koje život znače debitirao već kao šesnaestogodišnjak u jednom glasgovskom teatru. Nastupajući s vodviljskom trupom Freda Karnoa, Stan se tijekom Karnoove američke turneje okušao kao alternacija velikom Charlieju Chaplinu, što ga je motiviralo da oстане u Americi i sreću potraži u Hollywoodu. Godine 1917. Laurel u filmu *Sretan pas* prvi put slučajno surađuje s Oliverom Hardyjem, nakon čega se sljedećih nekoliko godina vraća vodvilju te filmskoj scenaristici i režiji.

Za razliku od Stana, koji je obiteljskim zaledem bio predodređen za sudbinu histriona, Oliver Norvell Hardy bio je potomak ugledne američke odvjetničke obitelji škotsko-britanskih korijena, koji je u mladosti upravljao malim kinom, tijekom svojih dvadesetih godina nastupao kao partner glasovitog Bustera Keatona i zvijezde vesterna Bucka Jonesa, da bi 1925. utjelovio Limenog



Drvosječu u *Čarobnjaku iz Oza* Larryja Semona.

Godinu poslije Laurel i Hardy odvojeno su se pridružili producentu i redatelju Hala Roachu, te 1927. na nagovor Lea McCareya postali stalan glumački par. Komika u njihovim filmovima uvijek se zasnivala na naglašavanju suprotnosti višega, bučnijeg, jačeg i krupnog Hardyja i nižega, tišeg, slabijeg i mršavog Laurela. Autoritarnom, pompoznom i nametljivom Oliju kontrapunktiran je smušeni slabić Stanlio, dobrodušna kukavica uvijek na rubu plača. Odnos Laurela i Hardyja sličio je relaciji dvojice neodgovornih i nezrelih dječaka, a nerijetko je bio obilježen i naznakama sadomazohizma. Premda se u njihovim filmovima Oliver stalno isticao kao vođa infantilna tandema sklona nepromišljenu upadanju u koje-kakve nevolje, ključne odluke o konačnom izgledu filmskih cjelina redovito je donosio Stan.

Na žalost, za razliku od djela neumrloga Charlieja Chaplina, čiji filmovi, priče kojih su također izgrađene oko kontrasta velikog i malog, bogatog i siromašnog, odnosno jakog i slabog, gledateljsku pozornost i danas plijene gotovo podjednako kao i u doba nastanka, ostvarenja dvojca Laurel-Hardy nagrizao je zub vremena. Naslovi *Sinovi pustinje*, *Stanlio i Olio na Divljem zapadu*, *Brucoši na Oxfordu* i drugi svakim

novim gledanjem gube na svježini, zanimljivosti i duhovitosti, te se doimaju neusporedivo manje poticajnim od pustolovina Skitnice. Držim da se najvažniji razlozi tomu kriju u nepresušnu bogatstvu duha Chaplinovih filmova, njihovu angažmanu, društvenoj kritičnosti, osjetljivosti za socijalne probleme i život tzv. običnog čovjeka, kao i empatiji i humanizmu s kojima se Charlot odnosi prema likovima, što je u djelima Stanlija i Olija vidljivo tek u tragovima. Za razliku od Skitnice, osamljenika, nesretnoga sanjara i vječnoga gubitnika nasmiješena lica, Oliver Hardy praktički je neprestano namrgođen i prilično antipatičan egoist, prgavac i sebičnjak koji se prema odveć budalastu Stanu Laurelu nerijetko ophodi na ponižavajući način. Također, ni njihovi nerijetko predugi, odveć djetinjasti i neduhoviti gegovi danas ne posjeduju nekadašnji šarm ni ludičku dimenziju, što s Chaplinom svakako nije slučaj.

Zoran primjer tomu nedavno su na DVD-u objavljene komedije *Fra Diavolo* Hala Roacha i Charleyja Rogersa te *Bonnie Scotland* Jamesa Hornea. Na početku zajedničke karijere Laurel i Hardy često su posezali za opernim i operetnim predlošcima, a uz naslov *The Bohemian Girl*, pustolovna mjuzikl-komedija *Fra Diavolo* općenito se smatra njihovom najuspjelijom adaptacijom nekog opernog libreta. Riječ je o dinamičnoj i razmjerno zabavnoj, no neujednačenoj, dobro razvučenoj i pomalo nezgrapnoj ekranizaciji nekad iznimno popularne i danas povremeno izvođene komične opere *Fra Diavolo, ou L'hôtelier de Terracine* Daniela François-Esprit Aubera, premijerno prikazane davne 1830. Pojavivši se u kinima 1933. pod naslovom *Fra Diavolo*, priča o dvojici nesprenih luralica koji se, nakon što postanu žrtvama pljačkaša, odluče pridružiti zloglasnom razbojniku markizu de San Marcu / fra Diavolu (Dennis King), isprva je na američkom tržištu, zbog skepticizma publike prema operi, dočekana vrlo hladno, da bi promjenom naslova u *The Devil's Brother* broj gledatelja postupno počeo rasti. Na žalost, najveći problem filma svakako nije njegov naslov. Uistinu duhovite humorne situacije (scena sa Olijevim vješanjem, izvođenje naizgled jednostavne igre

Kneesy, earsy, nose, burleskna završnica) prilično su rijetke, ključni dramski motivi nerazrađeni (zaplet s markizovim pokušajem krađe nakita frivolne dame Pamele Rockburg u tumačenju Thelme Todd) i neuvjerljivi (teško je povjerovati da fra Diavolov raskošni tenor ljudima ulijeva toliki strah), a Stanovi i Oliverovi gegovi ponekad se doimaju nepotrebnim dramaturškim dodacima i gubljenjem vremena.

Slično se može reći i za dvije godine poslije realiziranu pustolovnu komediju *Bonnie Scotland* iskusnoga Jamesa Hornea, redatelja velikoga broja TV serija, kratkih i B-filmova. Storijska o doživljajima pohlepnoga gospodina Hardyja i njegova nerazdvojna i prostodušna prijatelja McLaurela, odbjeglih američkim zatvorenicima koji stižu u Škotsku nadajući se bogatu nasljedstvu McLaurelova preminula djeda, da bi naposljetku u vojnim odorama dospjeli u Indiju, doima se poput svojevrstne parodije filma *Lives of a Bengal Lancer*, ranoga hita Garyja Coopera premijerno prikazana nekoliko mjeseci prije. Pomalo zbrkan zaplet i neuredna naracija prate dvije usporedne i potpuno nepovezane priče, od kojih je ona o klišeiziranim ljubavnim (ne)zgodama pukovnika Gregora McGregora (Vernon Steele) i romantične Lorne MacLaurel (June Lang) tek okvir za nizanje Laurelovih i Hardyjevih manje ili više uspelih gegova. U odnosu na *Fra Diavola* valja priznati da su oni ovdje ipak ponešto zabavniji, a duhovitošću se izdvajaju scene prženja ribe na krevetu hotelske sobe i plesnim koracima izvedena čišćenja dvorišta indijske vojarne.

Sredinom 1950-ih godina veliki Billy Wilder želio je surađivati sa Laurelom i Hardyjem, a za njih je već imao izrađen scenarij. Na žalost, u toj ga je nakani omeo Hardyjev moždani udar. Unatoč tomu, legendarna Stanlyjeva rečenica »Ako itko od vas bude plakao na mom pogrebu, nikad više s njim neću razgovarati!« zvuči tako tipično wildevski.

Josip Grozdanić

AMERICAN DREAMZ

SAD, 2006 — pr. NBC Universal Television, Depth of Field, Rodney M. Liber, Andrew Miano, Paul Weitz; izv.pr. Kerry Kohansky, Chris Weitz — sc. Paul Weitz; r. PAUL WEITZ; d.f. Robert Elswit; mt. Myron I. Kerstein — gl. Stephen Trask; sgf. William Arnold; kgf. Molly Maginnis — ul. Hugh Grant, Dennis Quaid, Mandy Moore, Willem Dafoe, Jennifer Coolidge, Sam Golzari, Marcia Gay Harden, Chris Klein — 107 min — distr. Continental

Ima nečega pomalo perverzno u pokušajima Hollywooda da naglasi ljubav Arapa prema zapadnoj pop glazbi. Kao da nam time želi naglasiti da su, eto, i Arapi civilizirani ljudi koji su spremni prihvatiti i štovati *American Way of life*. Takav je bio lik teorista iz Spielbergova *Münchena*. A takav je i irački mudžahedin Omer Obeidi u *acid-pop*-komediji Paula Weitzza, ovaj put snimljenoj bez pomoći brata Chrisa. Omer naprosto obožava brodvejske mjuzikle, osobito *Chorus Line*. Možda najbolji odgovor na to dao je Michael Winterbottom u *Putu za Guantanamo*, kad njegov slučajni turist koji se našao na krivom mjestu u krivo vrijeme, zatočen poput životinje u kavezu, repa pred kretenskim američkim vojnikom, čija je jedina mantra »*Shut the Fuck Up!*«.

Braća Weiss često su se voljeli poigravati sintagmom »američkog načina života«. Možda ima nešto i u obiteljskim genima. Njihov djed Paul Kohner bio je legendarni holivudski producent i agent, čiji je klijent bio i Billy Wilder, čovjek koji je tu istu sintagmu često stavljao pod satiričku oštricu (sjetimo se Wilderova agresivnog Cagneyja, koji Rusima pokušava u Zapadnom Berlinu prodati Coca-Colu). A njihova majka, glumica Susan Kohner, radila je s Douglasom Sirkom (*Imitacija života*). Uostalom, Sirk bi poput Wildera zasigurno



bio oduševljen sekvencom Weitzova filma u kojoj Omera nagovaraju njegovi američki rođaci da zajedno odu u šoping, na što im on odgovori, »Pa bili smo prošli tjedan!« Omer je, naime, netom doputovao u Ameriku nakon duljega boravka u iračkom logoru za obuku terorista i sada on biva podvrgnut novoj vrsti manipulacije, jer je njegova uloga potrošača svedena na »dužnost« koja se mora izvršiti. Od njega se naprosto traži da postane stalno aktivan potrošač, jer kapitalistički mehanizam bez njega ne bi mogao funkcionirati. Kao što je Al-Qaida tražila od njega da postane poslušni Alahov mučenik, tako i kapitalizam sada traži od njega da postane poslušni potrošač. Jer, taj isti poziv za odlazak u šoping ima tada gotovo identičnu simboliku kao i onaj televizor kojeg je u Sirkovu remek-djelu *Sve što nebo dopušta* dobila na dar Jane Wyman kao nadomjestak za životnog partnera. Samo što televizor sada zamjenjuje prodajni centar.

U eri u kojoj *reality* TV i emisije poput *Američkog idola* čine bit američke demokracije, a Bushov režim tek je »najobičnija epizoda u povijesti američke zabave«, Weitzova satira možda nema tako snažan potencijal kao lutkarska

ekstravagancija Treya Parkera i Matta Stonea *Team America*, premda su proizvod iste škole humora. A s obzirom na mračnu notu njegove političke premise, karakterizacija likova prilično je »mekana«. No, zato je njihova zamjena uloga izvedena inteligentno. Jer, *American Dreamz* i nije drugo nego lukavo osmišljena manipulativna igra. Najprije će Omerom manipulirati al-Qaida kako bi ga pretvorila u bombaša samoubojicu, a potom i njegovi rođaci kako bi ga pretvorili u instant-zvijezdu. Na isti način, priglupom navijačicom iz Ohija manipuliraju mediji i ambiciozna majka, koja je želi pretvoriti u pop-zvijezdu kalibra Christine Aguilere. A predsjednikom svedenim na beskorisnu marionetu manipulira njegova administracija. U suludoj završnici koja spašava film uloge se mijenjaju. Onaj koji je trebao biti antiamerički raspoloženi terorist postaje zaluden američkim snom. A onaj koji je trebao zagovarati i predstavljati taj san, na kraju poludi i počne se ponašati poput al-Qaide. Jer, priglupi američki predsjednik možda i vjeruje da je placebo nekakav ilegalni lijek. Ono što ne shvaća je to da je i sam postao placebo.

Dragan Rubeša

HVALA ŠTO PUŠITE

Thank You for Smoking



SAD, 2005 — pr. Room 9 Entertainment, TYFS Productions LLC, ContentFilm, David O. Sacks; izvr.pr. Michael Beugg, Alessandro Camon, Max Levchin, Elon Musk, Edward R. Pressman, John Schmidt, Peter A. Thiel, Mark Woolway — sc. Jason Reitman prema romanu Christophera Buckleya; r. JASON REITMAN; d.f. James Whitaker; mt. Dana E. Glauberman — gl. Rolfe Kent; sgf. Steve Saklad; kgf. Danny Glicker — ul. Aaron Eckhart, Maria Bello, Cameron Bright, Sam Elliott, Rob Lowe, William H. Macy, Robert Duvall, Katie Holmes — 92 min — distr. Discovery

»Michael Jordan igra loptom. Charles Mason ubija ljude. Ja pričam.« Kaže to u završnici filma *Hvala što pušite* njegov glavni junak. Ili možda antijunak? Protivnici pušenja sigurno neće dvojiti, ali film daje puno argumenata da se washingtonski lobist Nick Naylor, glasnogovornik tvrtke koja u javnosti štiti interese duhanske industrije, proglasi jednim od plastičnijih filmskih junaka američke kinematografije u posljednje vrijeme. Ne samo to. Ova humorna drama s elementima satire jedan je od najkonciznijih i najuvjerljivijih uradaka na temu odnosa s javnošću koji se mogu pronaći u domaćim knjižnicama i videotekama. Ovdajšnji bi PR-ovci svakako trebali i čuti i vidjeti što to poručuje gospodin Naylor neovisno rade li u Rovinju, Zadru ili Zagrebu. Neovisno jesu li dio profitnog ili neprofitnog sektora. I neovisno jesu li uvjereni borci protiv pušenja na javnom mjestu ili pak nestrpljivo iščekuju svoju čik-pauzu.

Vizualno iznimno razigran, ali sadržajno itekako kompaktan film, prvijenac je Jasona Reitmana. Mladi američki filmaš upravo je napunio 29 godina, ili kako je to sam istaknuo na sjajnoj uvodnoj špici, on je *established* 1977. Odrastajući uz oca, proslavljenog redatelja Ivana Reitmana, mladi je Reitman umjetnički sazrijevao u poticajnoj oko-

lini, o čemu svjedoče i nagrade za njegove duhovite kratkometražne filmove (*In God We Trust*, *Consent*). Kako je prelazak s kratkog na dugi metar prijelomnica za filmaše, a da se ne govori o sumnjičavosti prema nastavaljačima obiteljske tradicije kakvu je svojedobno doživjela Sofia Coppola, Jason Reitman s debijem *Hvala što pušite* nije imao lak zadatak. Izabrao je ekranizaciju romana Christophera Buckleyja, sam napisao scenarij te okupio poštovanja vrijednu glumačku ekipu stavivši u prvi plan pomalo neočekivano Aarona Eckharta. Ove su se Reitmanove odluke pokazale dobrima, a još više odluka da film zaživi kao neprestano laviranje između drame i satire. Jer — nije jednostavno biti duhovit kada je u pitanju karcinom uslijed pušenja, maloljetnik koji boluje od njega ili nevladine udruge koje se suprotstavljaju »industriji smrti«, financijski kudikamo moćnijoj od sebe.

Uostalom, glavni protagonist ni ne skriva da je na strani onih zbog kojih u SAD-svaki dan umre 1.200 ljudi. No, svoje lobiranje za proizvođače cigareta Nick Naylor odraduje kao vrhunski profesionalac. Kakav, to se najbolje vidi u uvodnim kadrovima kada kao gost popularnog talk-showa *Joan* doslovce uništi argumentaciju protivnika pušenja. »Vi želite da dječak umre jer ćete na tome profitirati. Ja želim da preživi i da nastavi s pušenjem«, argumenti su kojima se na prvu loptu nije lako suprotstaviti. Upravo na prikazivanju središnjeg lika kao kreativnog pojedinca čelične volje, briljantnog debatiranja i razoružavajućeg šarma, Reitmanov film dobiva na uvjerljivosti i duhovitosti. Usto, nije sve stavljeno na jednu kartu. Uz Aarona Eckharta kao Nicka Naylora filmom defilira niz izvršnih epizodista koji su dobili zahvalne likove i dijaloge. Nick se tako u resto-

ranu redovito sastaje s ostalim »trgovcima smrti«, odnosno lobistima proizvođača oružja i alkohola u interpretaciji Davida Koechnera i Marije Bello. Njihova izmjena iskustava i savjeta pravo je remek-djelce unutar filma. Slično je i s Naylorovim susretom s hollywoodskim majstorom zabave i trendova kojeg tumači Rob Lowe. Kako ubaciti cigarete u visokobudžetni film s Bradom Pittom i Catherine Zeta-Jones u situaciji kada u američkom filmu puše, citiram, samo psihopati i Europljani, još je jedna bistra domišljatost. Ipak, *Hvala što pušite* nije film isključivo o dimu i punim pepeljarama.

U cijelom filmu nitko ne puši. Ovo je rad na temu uspješnog prodavanja magle kako to opisuje glavni (anti)junak čiji suradnici, ako treba, u medijima mogu osporiti i gravitaciju. Uz ovakve opaske, film plijeni i gotovo stripovskom izmjenom kadrova koja galvanizira i ritam i humor. Uz priču i režiju, gluma je treća važna stavka Reitmanova filma te uz spomenuta imena vrijedi istaknuti Williama H. Macyja u ulozi senatora koji se (ne)uspješno bori protiv duhanske industrije, zatim Roberta Duvalla kao barda te iste industrije te Sama Elliotta kao najvažnije spone između dvije suprotstavljene strane. Njegovim izborom jedna će strana popuštiti. Film ni približno.

Boško Picula

ISKUPLJENJE

Don't Come Knocking

Francuska, Njemačka, SAD, 2005 — pr. EuroArts Medien AG, Filmförderung Hamburg, HanWay Films, Medienboard Berlin-Brandenburg, Network Movie Film-und Fernsehproduktion, Recorded Picture Company (RPC), Reverse Angle International, Reverse Angle Pictures GmbH, Road Movies Filmproduktion, arte France Cinéma, Karsten Brünig, In-Ah Lee, Peter Schwartzkopff; izv.pr. Jeremy Thomas — sc. Sam Shepard; r. WIM WENDERS; d.f. Franz Lustig; mt. Peter Przygodda, Oli Weiss — gl. T-Bone Burnett; sgf. Nathan Amondson; kgf. Caroline Eselin — ul. Sam Shepard, Jessica Lange, Tim Roth, Gabriel Mann, Sarah Polley, Fairuza Balk, Eva Marie Saint, Rachel Amondson — 122 min

Nekad jedna od perjanica njemačkoga novog vala, koji je neke od najistaknutijih i najboljih filmova napravio nakon što se rečeni val »smirio«, te se činilo kako će nastaviti karijeru kao redatelj »na kojega računamo«, Wim Wenders već dvadeset godina nije snimio igrani film vrijedan pozornosti.

Iako je za pop-rock-glazbu oduvijek bio iznimno zainteresiran — negdje je rekao da ga je isprva najviše zanimalo snimiti kadrove koji sliče oмотnicama albuma i singlica britanskih grupa iz 1960-ih poput Kinksa, a zatim u te filmove staviti što više omiljenih pjesama — tijekom posljednjega desetljeća njegovog zanimanje za film nekako je naglašeno palo u sjenu zanimanja za glazbu. Odnosno, većina toga što snima kao da nastaje samo kao način za dodatno dru-

ženje s notama — *Willie Nelson at the Teatro* (1998) snimka je koncerta velika *countryja*; *Buena Vista Social Club* (1999) dokumentarac je o suradnji američkoga gitarista Rya Coodera s kubanskim glazbenicima; *Hotel od milijun dolara* (2000) snimljen je prema (ne baš najsuvlisijem) scenariju irskoga rockera Bona Voxa iz skupine U2; *BAP film* (2002) dokumentarac je o njemačkom rock sastavu iz naslova; *The Soul of a Man* (2003) epizoda je dokumentarne serije o povijesti *bluesa* *Land of Plenty* (2004) nosi naslov po pjesmi Leonarda Cohena sa *soundtracka*...

Nema se Wendersu zbog toga što zamjeriti — nije se on »prodao« i ne snima gluposti pod utjecajima komercijalnih diktata, a *Buena Vista Social Club* bio je povelik hit i uvelike je pridonio pojačanu zanimanju publike širom svijeta za kubansku glazbu — no čini se da je izgubio strast, motivaciju i nadahnuće za filmsko stvaralaštvo. Pokreće ga i zapravo zanima glazba, ali, eto, nije glazbenik, nego redatelj, pa režira, a ne svira.

Osim toga, u zlatnom razdoblju, 1970-1987, Wenders je snimio desetak iznimnih filmova, među kojima dva — *Paris, Texas* (1984) i *Nebo nad Berlinom* (1987) — ulaze u kategoriju klasika. I zato Wendersovoj dugotrajnoj stvaralačkoj jalovosti ne prigovarano zbog Wendersa, nego zbog nas, zbog toga što smo ostali lišeni kvalitete i užitka kakav nam je nekoć gotovo pouzdano pružao.

Njegov posljednji film, kod nas preveden kao *Iskupljenje*, razmjerno je tipična wendersovska drama o muškarcu zatečenom u krizi identiteta, otuđenu osamljeniku koji pokušava posložiti i shvatiti kockice okoliša u kojem živi.

Sastavljen od prepoznatljivih sastojaka kako Wendersova, tako i svijeta autora priče, suscenarista i glavnoga glumca Sama Shepada, kao što su snimke lijepih krajolika i gradskih veduta koje nekako odražavaju izoliranost likova (direktor filmske fotografije Franz Lustig nagrađen je Europskom filmskom nagradom), nesigurni i neodlučni pokušaji junaka da povežu pokidane (rodbinske) odnose, usporenost zbivanja i namjerno omalovažavanje važnosti »čvrste priče«, svojevrsna krutost likova koji kao da su smješteni negdje između stvarnosti / uvjerljivosti i vizije stvarnosti / namjerne stilizacije, *Iskupljenje* po motivima, smještaju i izgledu donekle nalikuje na prethodnu suradnju Wendersa i Shepada, široko obljubljeni *Paris, Teksas*. No, ono što je ondje funkcioniralo sada ne funkcionira. Neslinava sentimentalnost *Paris, Teksasa* i uspješni rezultati ostvareni na skliskom terenu bili su, čini se, posljedica redateljeve strasti i iskrene vjere u rad i smisao svih upletenih te ozbiljne želje da napravi ozbiljan film. *Iskupljenje* ostavlja dojam da je napravljeno lijevom rukom, u režiji čovjeka kojemu se sve to čini poprilično besmislenim i uzaludnim, kojemu jednostavno nije stalo, kojega sve to, zapravo, ne zanima dovoljno te radi s pola volje. Moglo bi se, doduše, reći kako i njegov junak veze s članovima obitelji obnavlja također s pola volje, te da se stanje duha redatelja i lika kojim se bavi prigodno poklapaju, pa film na kraju i dočarava takav osjećaj. No, bio bi red da to učini na filmski zanimljiv, a ne na mlitav način.

Janko Heidl



Zlatko Vidačковиć

Bobo Jelčić sam je povukao film iz Pule

Povodom teksta Gorana Kovača o filmu *Ono sve što znaš o meni* (HFLJ, 47)

U 47. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* u rubrici Kinorepertoar na stranici 136. objavljen je osvrt Gorana Kovača na film *Ono sve što znaš o meni* Bobe Jelčića i Nataše Rajković u kojem je više prostora posvećeno napadima na Festival igranog filma u Puli nego kritici filma. U tekstu je izneseno nekoliko neistina u vezi s Festivalom.

1. Nacionalni filmovi u konkurenciji tradicionalno se, od osnutka Pulskog festivala, prikazuju u Areni (i konkuriraju, osim za nagrade žirija i kritike, i za nagradu publike, koja je najstarija nagrada festivala). Film koji nije na 35 mm vrpici (ili na HD-u, koji je od prošle godine prihvatljiv za ulazak u konkurenciju) ne može se, zbog velikog formata ekrana, iznimno velike udaljenosti projektora od platna i projekcije na otvorenom, u Areni prikazati dovoljno tehnički kvalitetno. To nije elitizam festivalske direkcije, već objektivna i u praksi provjerena činjenica.

2. Nije točno da je Festival igranog filma u Puli odbio film *Ono sve što znaš o meni*. Naprotiv, kao umjetnički ravnatelj festivala predložio sam Festivalskom vijeću da se navedeni film, koji svojim videoformatom ne zadovoljava statutarne uvjete za ulazak u konkurenciju (ni tehničke za projekciju u Areni), prikaže izvan konkurencije u dvorani Zajednice Talijana, gdje su tijekom festivala prikazivani i filmovi nekih od najuglednijih svjetskih redatelja današnjice. Festivalsko vijeće prihvatilo je moj prijedlog i film je prema prihvaćenoj programskoj tablici trebao biti prikazan 18. srpnja 2005.

No, nakon što je Ministarstvo kulture potvrdilo da navedenom filmu neće odobriti sredstva za prebacivanje na 35 mm vrpcu, Bobo Jelčić je obavijestio festival da povlači film iz programa te da će ga prikazati na festivalu u Motovunu.

3. Nije točno da je za film u pulskoj konkurenciji bitan predznak »državni« niti da Pula »nemilice odbija male, niskobudžetne filmove, digitalnom videotehnologijom snimljene hrvatske filmove, nastale mimo državnog natječaja«. Upravo su te 2005. godine u konkurenciju uvršteni nezavisni niskobudžetni filmovi (prebačeni na 35 mm vrpcu na prijedlog savjetnika za film Ministarstva kulture) *Pušća Bistra* Filipa Šovagovića te *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. Tomislava Radića, koji je na koncu postao apsolutni pobjednik festivala, osvojivši Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatnu arenu za režiju i Zlatne arene za najbolju glavnu mušku i glavnu žensku ulogu, u konkurenciji visokobudžetnih filmova poput *Snivaj, zlato moje* i *Dva igrača s klupe*. Štoviše, to nije prvi put da nezavisni film pobjeđuje u Puli — sjetimo se samo trijumfa nezavisnih filmova *Fine mrtve djevojke* i *Mon-do Bobo*.

Zaključno, iz svega navedenog vidljivo je da su teze Gorana Kovača činjenično neutemeljene, a zaključci proizvoljni i tendenciozni.

**Zlatko Vidačковиć, umjetnički ravnatelj
Festivala igranog filma u Puli**

E n e s M i d ž i ć

O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe

Povodom reagiranja Dejana Kosanovića *Filmska limenka nije sasvim prazna* (HFLJ, 47)

U osvrtu na moj članak *Krunidba srpskog kralja i Šibenska luka ili arheološko istraživanje prazne filmske limenke*,¹ dr. Dejan Kosanović člankom *Filmska limenka nije sasvim prazna*² s više korisnih podataka potvrđuje moje navode, kojima sam ukazao na zabluđu, nedovoljnu i krivu atribuciju tzv. prvoga sačuvanog hrvatskog filma. Ne znam govori li ta dugogodišnja zabluđa samo o površnosti ili o pomanjkanju volje da se istraži i iznese već poznata istina.

Tekst, vrlo uljudan, zanimljiv i opširan, čitatelju se nameće kao mjerilo stvari. Dr. Kosanović odmah na početku svog članka, nakon priznanja mom tekstu (»koristan doprinos proučavanju rane povijesti hrvatskoga filma«) tvrdi:

»Ali, u tome tekstu je veliki broj nedorečenih podataka, pogrešnih pretpostavki i zaključaka koji svakako proizilaze iz nedovoljne obaveštenosti autora i nepotpunog uvida u raspoloživu i javno dostupnu izvornu građu. To bi moglo da dovede u zabluđu ne samo neke buduće istraživače rane hrvatske filmske prošlosti (nadam se da će ih biti), već i širi krug zainteresovanih čitalaca Hrvatskog filmskog ljetopisa.«

Naravno, ima nedorečenih podataka, jer moj članak upravo je pisan stoga što su podaci ranijih istraživača, pa i aktualnih povjesničara nedorečeni, te ih ja tek vraćam na svjetlo dana, ispitujem, nadopunjujem ili ispravljam. Povod mom radu, traženju odgovora, upravo su neki nedorečeni, nejasni i nedovoljni recenzentski zahvati u knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*,³ vezani uz filmski zapis *Šibenska luka*.

No, ne mogu se ipak složiti s tvrdnjom o velikom broju pogrešnih pretpostavki i zaključaka koji mogu dovesti u zabluđu, nego je upravo zabluđa moje pretpostavke nazivati pogrešnima. Članak dr. Kosanovića mnogo je širi od stručnog problema vezanog uz *Šibensku luku*, te je isto tako nemoguće zanemariti neke konstatacije i stavove (ne samo sa stručne strane) koji se odnose na otuđenu i uništenu hrvatsku filmsku baštinu.

1. U svom reagiranju dr. Kosanović sumnja u neke objavljene i svima dostupne podatke iz literature koje sam koristio u elaboraciji problema oko *Šibenske luke* i poslijeratnom postupanju s arhivskim filmovima. Autori knjige su poznati, s nekima je dr. Kosanović blisko surađivao ili pisao o njima, no njihove navode nije ispravljao.

2. Referirajući se na neke moje usputne, iako možda jetke navode o uništavanju filmske građe nakon Drugog svjetskog rata, dr. Kosanović naprosto odbija mogućnost da je u tome sudjelovala onodobna vlast, a jedva priznaje da se bilo što i zbilo.

3. Razumljive su mi njegove reakcije na moje možda oštre primjedbe o Jugoslovenskoj kinoteci. Konačno njegov cijeli stručni život vezan je uz Kinoteku, bio je i predsjednik njezina upravnog odbora. Ali problem je veći od mojih usputnih primjedbi i njegove elaboracije.

4. Komentirajući moje navode o hrvatskoj filmskoj građi, otuđenoj policijskim i političkim metodama, i koja nije vraćena iz Beograda, iznio je teze koje zasigurno otvaraju mnoga nova pitanja, zbog tvrdnje da se radi o ratnom plijenu koji je Jugoslavija (?) u Drugom svjetskom ratu osvojila u Hrvatskoj.

Kako nakon takvih kvalifikacija i tematskih primjedbi čitatelji i neki budući istraživači ne bi bili u posvemašnjoj zbunjenosti, osjećam obvezu odgovoriti na iznesene tvrdnje. Posebice su zanimljive interpretacije, koje zbog duha jednog nesretnog doba iz kojega izrastaju, a kojeg ujedno oživljavaju, nepotrebno i vjerojatno nehotično opravdavaju ono što se zbivalo, od povijesnih prikrivanja do prikrivanja povijesti.

Ad 1. — O Šibenskoj luci i Krunisanju...

Još jednom sam provjerio navode iz svog članka u kojem sam, nakon što je niz godina krivo navođeno, utvrdio da *Šibenska luka*, film br. 1 u Hrvatskoj kinoteci, nije samostalni film, već sekvenca iz dokumentarnog i putopisnog filma *Krunisanje kralja Petra I Karadorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* (Velika Britanija, 1904, producent Arnold Muir Wilson; snimatelj Frank Mottershaw; restaurirano u Jugoslovenskoj kinoteci, koja je vlasnik materijala).

Za hrvatsku je filmsku povijest to bitan podatak čije ispuštanje dovodi u zabluđu da je *Šibenska luka* samostalni film, a za koji smo neko vrijeme čak mislili da ga je snimio Stanisław Noworyta. Dr. Kosanović je recenzent knjige *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, a za film pod brojem 1, naslovljen s *Šibenska luka* stoji komentar:

»Dejan Kosanović upućuje nas na 1904. godinu i snimatelja Franka S. Mottershawa od kojeg je film naručio Arnold Muir Wilson, publicist i počasni konzul Kraljevine

*Srbije. Film je snimljen nakon njihova boravka u Kotoru te putovanja duž dalmatinske obale.*⁴

Recenzent, iako je znao, nije upozorio na činjenicu da se ne radi o samostalnom filmu već sekvenci iz filma *Krunisanje*... Dr. Kosanović u svom članku kaže da nije ukazao na tu činjenicu, jer:

...smatrajući da popis filmova (katalog) nije naučna rasprava i ne iziskuje opširan opis istraživačkog puta od pogrešne pretpostavke do provenog saznanja.

No svaki znanstvenik, povjesničar i istraživač zna da katalog neke zbirke, muzeja, a u ovom slučaju Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu, predstavlja temelj za znanstvena, stručna i druga istraživanja, i koji treba svojim vjerodostojnim i potpunim podacima pružiti mogućnost za daljnje ispravne pretpostavke i zaključke. Stoga se u recenziji ne opisuje istraživački put, već samo verificira temeljni podatak (»provereno saznanje«), ukazuje na grešku i upućuje na izvor. Za to je bila dostatna tek jedna napomena, pa makar i u krajnjoj bilješci, u kojoj se imenuje film iz kojega potječu snimke šibenske luke, čime se ispravlja dugogodišnja zablude.

Ako se (ne) zna da je pri tome sniman i Zadar (na što je tek upozoreno u mom članku), s čime hrvatska stručna i kulturna javnost nije upoznata, dobiva se dojam da se prikriva ime britanskog filma *Krunisanje*..., a i podrijetlo snimaka Šibenika i Zadra (kao uopće i postojanje snimaka Zadra).

Unatoč tome, uz nekoliko korisnih nadopuna mom članku, za koje zahvaljujem, dr. Kosanović se pita i zaključuje:

»Nije jasno u čijem se 'komentar' navodi da je film snimljen izvorno na 17,5mm filmskoj vrpici'. Prema tim 'ne sasvim jasnim navodima', čiji se izvor ne pominje, i sam kolega Midžić je rezervisan. Sasvim sigurno nema nikakvog osnova za takve pretpostavke.

Čudi me to razmišljanje, jer ti su navodi preuzeti iz knjige *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci*, na str. 52, koje je dr. Kosanović recenzent. Moguće je da je taj podatak unesen nakon njegove recenzije, ali je objavljen. Upravo i taj podatak dovodi u zabludu, pa se nije u njoj smio naći, što sam naglasio. Taj je navod trebalo komentirati davno prije mog članka, po izlasku recenzirane knjige. Jasne su moje rezerve, ali je trebalo ukazati na taj podatak i njegove reperkusije.

Upravo su te recenzentske praznine i komentari doveli do mog članka, u kojem dr. Kosanovića tek uzgred citiram kao izvor dragocjenih podataka. Stoga mi nije jasno zašto potiče pitanja koja je sam ranije trebao razriješiti i na koja je odgovor mogao sam dati prije više godina, neovisno o recenziji. Konačno, on je autor koji objavljuje redovito u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, a članak o *Krunisanju*... alias *Šibenskoj luci* bio bi njegov značajni i novi prilog za povijest filma u Hrvatskoj.

U svom reagiranju nadalje, između ostalog, dr. Kosanović ističe, dovodeći u sumnju moje navode, ali i pretpostavke:

»Kojom je kamerom film snimljen nije poznato, te su sve pretpostavke dopustive. Ipak, kao putokaz može da služi

podatak koji sam 1985. objavio u svojoj knjizi/disertaciji: 1937. godine je anonimni novinar beogradske Politike napisao da je 'filmski operater iz Engleske sa aparatom Bristol, koji je tada bio najmoderniji, snimio nekoliko scena sa svečane revije kroz Beograd i vojne revije trupa na Banjici (...). Rezervisan sam i prema podatku da je Frank Storm Mottershaw bio učenik Robert William Paula, te da je zbog toga koristio Paulovu kameru.«

Vjerujem da je dr. Kosanović previdio da se pozivam na recentne knjige njegova kolege Stevana Jovičića iz Jugoslovenske kinoteke, koji je jedan od pokretača rekonstrukcije filma *Krunisanje*... Stevan Jovičić u svojoj knjizi *Od kamere opskure do video-filma*⁵ (u kojoj se posebno zahvalio i dr. Kosanoviću na pomoći pri pisanju) iznosi:

»Sledeće godine Pol je započeo prodaju svog uređaja, ali se on malo koristio pre 1900. godine. Filmovi koji su snimljeni uz pomoć ovog uređaja reklamirani su u katalozima kao filmovi panorame. Jedan od najpoznatijih i sačuvanih filmova koji su u prvoj deceniji filmske umetnosti snimljeni tim uređajem je Krunisanje kralja Petra I u Beogradu 1904. godine. Film je snimio njegov učenik Frank Storm Mottershaw (Frank Storm Mothershaw) iz Šefilda (Sheffield).«

Pa i neki drugi izvori, britanski, koji su se bavili Robertom Paulom i Frankom Mottershawom, usput govore o tome da je Mottershaw radio kod Paula:

»He [Robert Paul] employed a staff of very able technicians, some of whom — G. H. Cricks, J. H. Martin, Jack Smith, Walter Booth and Frank Mottershaw — went on to achieve success in their own right.«⁶

Dr. Kosanović se nadalje pita, pa onda i zaključuje, iako u mom tekstu stoji uredan odgovor:

»Ne znam ko bi bio 'privatni imatelj' od koga bi Hrvatska kinoteka nabavila svoj film broj 1? Osim Jugoslovenske kinoteke taj materijal legalno niko ne poseduje. Mislim da se radi o kopiji materijala koji je svojevremeno nabavio u Jugoslovenskoj kinoteci Mladen Juran za svoj film Živučić fotografije (1983).«

Naveo sam da se radi o Mladenu Juranu i napisao:

»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.«

Isto tako precizno sam i vjerodostojno opisao kako je redatelj Mladen Juran kupio 16 mm snimku *Šibenske luke*. Ako pak dr. Kosanović smatra da nitko osim Jugoslovenske kinoteke ne posjeduje *legalno* materijal (unatoč kupnji), mogao je i trebao (kao predsjednik savjeta te ustanove i kad je to pročitao u knjizi koju recenzira) skrenuti na to pažnju dr. Mati Kukuljici, pročelniku Hrvatske kinoteke.

Toliko o zabludama i nejasnim zaključcima o *Šibenskoj luci*. Sada je, nadam se, što se stručne strane tiče, sve jasno.

Ad 2. — O uništavanju filmske građe

Dr. Kosanović iz mog teksta izvlači zaključak da poslijeratnu komunističku vlast proglašavam primitivnom i besmisleno glupom. To je netočno i nebitno za problem na koji ukazujem, ali su važni navodi iz kojih to navodno proizlazi, iako uzgred spomenuti u polurečenici. Napisao sam:

»Nakon što je nova vlast nakon Drugoga svjetskog rata svjesno uništila veliku količinu filmskog gradiva, važna je preostala filmska građa iz Hrvatske, što zakonskom odredbom, što stjecajem okolnosti, što političkim i političkim intervencijama prebačena u Beograd.«

Piše dr. Kosanović:

»Postoji zablude — posebno i u Srbiji i u Hrvatskoj — da je 'nova vlast nakon Drugog svjetskog rata svjesno uništila veliku količinu filmskog gradiva' (kako navodi Midžić). Istorija filmske arhivistike u drugoj Jugoslaviji (DFJ, FNRJ, SFRJ) nije ni proučena, ni napisana, dokumenti nedostaju, ali neke su istorijske činjenice, bar delimično, ipak poznate. Još za vreme rata Vrhovni štab NOV i POJ je doneo direktivu o čuvanju pronađene i od neprijatelja zaplenjene arhivske i fotografske građe, što se odnosilo i na film. Nažalost, to nije uvek dosledno sprovedeno i svakako je znatan deo domaće filmske građe uništen tokom Drugog svetskog rata (a ni ranije nije bio sistematski čuvan). Ali nova vlast, bez obzira na političke ciljeve, nije bila toliko primitivna i besmisleno glupa da filmsku građu namerno i svesno uništava. (...) Priče da su stari nitratni filmovi korišćeni za proizvodnju industrijskog lepila i navodno za proizvodnju fiskulturnih patika u tvornici Borovo 1947. godine možda imaju nekih osnova, iako u dokumentaciji Jugoslovenske kinoteke piše da se radilo samo o ustupanju viška kopija nekih filmova.«

Ne znam što je rađeno s filmovima iz Srbije, ali pitanje je što zna dr. Kosanović o onodobnoj situaciji u Hrvatskoj? Nema to veze s direktivama Vrhovnog štaba ni poviješću nenapisane filmske arhivistike. Govori se, pisano je i potvrđivano da je uništavano, a što to nije u upisano u nečijem arhivu nije relevantno za ovaj navod. Također je besmisleno osporavati te tvrdnje odlukama Vrhovnog štaba NOVJ iz 1943. i nenapisanim zapisnicima o onome što se nije smjelo dogoditi, pa se dakle nije po dr. Kosanoviću ni dogodilo.

1. Ako dr. Kosanović u svom tekstu ostavlja mogućnost da je ipak uništavano (a piše), zašto piše da su u zabludi povjesničari koji govore da je uništavano. Pa on sam u kontekstu Borova piše da »u dokumentaciji Jugoslovenske kinoteke piše da se radilo samo o ustupanju viška kopija nekih filmova.« Što znači samo i što znači višak? Čijih filmova? Mnoge razine i prostore otvara ta rečenica koja govori ne samo o Kinoteci, već i ljudima koji time opravdavaju uništavanje (koje naziva ustupanje). Tko je ustupao i čiju građu? Svako uništavanje je strašno; ja se brinem o hrvatskoj građi.

2. »Javna tajna« je da se to zbivalo. Dobro, neka je netočna »javna tajna« da se to dogodilo s velikom količinom filmske građe samo iz Hrvatske, ali svi znamo da su javne tajne istinitije od službenih istina. (Jedna dječja uspomena — sasvim

nestručni iskorak: sjećam se da se početkom 50-ih godina u našim uličnim dječjim igrama uvijek znalo naći nitratnog 35 mm filma, koji smo koristili kao pogonsko gorivo u izradi »raketa«. Odkud je to dolazilo? Netko nam je to davao u velikim količinama.)

3. Jedan je bivši direktor Jugoslovenske kinoteke, u uredničkom krugu *Filmske enciklopedije* 1980-ih godina u Zagrebu, izjavio sa zgražanjem da je u Borovu uništeno 400.000 m filmskog materijala. Nemam razloga ne vjerovati respektabilnoj osobi kojoj je to izravno rečeno. Također poznajem osobu, partizana, komunistu i filmskog radnika, koji je to, po vlastitu pričanju, radio. Pod stare je dane taj svoj teret povjerio relevantnim i vjerodostojnim osobama (ne meni), šutljivim sudionicima onodobnog skupa u Centralnom komitetu.

4. O odvoženju filmske građe u Borovo na uništavanje piše se u jedinom cjelovitom prikazu hrvatskog filma i filma u Hrvatskoj od mr. Ive Škrabala, i to u dva izdanja.⁷ O prvom izdanju te knjige dr. Kosanović je govorio s odlučnim protestom i opasnom kritikom za ono vrijeme, zajedno s brojnim sudionicima na znamenitoj tribini u organizaciji Centra centralnog komiteta saveza komunista Hrvatske za idejni i teorijski rad »Vladimir Bakarić« i časopisa *Filmska kultura*. Umjesto da se bavi glavnim Škrabalovim »krimenom« — što je (na)pisao *hrvatska kinematografija*, a ne *kinematografija u Hrvatskoj* — mogao je tada reći, između ostaloga, kako nije uništavana filmska građa o kojoj Škrabalo uzgred piše, te da su to sve zablude i podvale. Ni u 72 stranice trobroja *Filmske kulture* s raspravama tada utjecajnih društvenopolitičkih radnika, filmaša (i dr. Kosanovića) nema ni riječi osporavanja tog navoda, osim ukazivanja Gorana Babića na taj podatak.⁸

5. Uostalom u knjizi, kojoj je dr. Kosanović bio recenzent, *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci*, na strani 19. je napisano:

»Godine 1949. osnovana je Jugoslavenska kinoteka u Beogradu kao savezna institucija, rješenjem Komiteta za kinematografiju FNRJ, odmah po uništenju velikog fonda filmova prikupljenih za vrijeme Drugog svjetskog rata, što nije slučajna koincidencija, već dokaz rigidnosti tog političkog sustava prema kulturnim dobrima drugačijeg kulturnog i političkog promišljanja.«

6. Kako se kao povjesničar ne zapita, gdje su i kako su nestali bez traga hrvatski igrani filmovi, praktički svi igrani filmovi do Drugog svjetskog rata: *Brcko u Zagrebu* (1917), *Matija Gubec* (1917), *Vragoljanka* (1918), *Dvije sirote* (1918), *Mokra pustolovina* (1918), *Tko* (1918), *Dama u crnoj krinki* (1918), *Jeftina košta* (1919), *Brišem i sudim* (1919), *Kovač raspela* (1919), *Grička vještica* (1920), *Strast za pustolovinom* (1922), *Dvorovi u samoći* (1925), *Ciganska krv* (*Dobrotvorka Balkana*), (1927), *Njih dvoje* (1927) i još mnogo štošta nespecificirano. Nije nađena ni jedna upropaštena ili neupotrebljiva kopija, nije nađena ni jedna jedina filmska sličica, negativa ili pozitivna. Nije uočena ni jedna prazna limenka na kojoj bi bar pisalo da je u njoj od toga nešto bilo. Gdje su? Nestalo bez traga. U Borovu?

7. Osim u Borovu uništavalo se i na drugi način. Iz nitratne je vrpce vađeno elementarno srebro. To se zna. To su radili

u laboratoriju Jadran filma. Pa razgovarali su ti ljudi o svom poslu, a nisu, eto, obavijestili o tome arhiviste i povjesničare filma te dužnosnike Kinoteke. Netko im je ipak te filmove isporučio. Tko je bio vlasnik tih filmova, ako ne *narod i narodna vlast*.

Zaista mi se čini suvišnim i neprimjerenim čitatelje opterećivati »prevaziđenim političkim razlozima«, »zabludama povjesničara«, »mojim zabludama« itd. Ali o dokumentiranom planiranju uništavanja i nebrizi propadanja u narednim poglavljima.

Ad 3. — O Jugoslovenskoj kinoteci

Piše dr. Kosanović i priznajem da je djelomično u pravu:

»Pretpostavka autora teksta da 'filmsko gradivo koje je nacionalno vlasništvo (Hrvatske) zasigurno propada u nebrizi pohrane u Jugoslovenskoj kinoteci' je proizvoljna, netačna i verovatno proizilazi iz potpunog nedostatka informacija. Boreći se sa velikim materijalnim teškoćama Jugoslovenska kinoteka dosledno i na najbolji mogući način čuva sve nitratre filmske materijale u svojim fondovima, bez obzira gde su nastali. Nebriga pohrane materijala snimljenog u Hrvatskoj koji zasigurno propada u nebrizi pohrane, što kolega Midžić pretpostavlja u svom tekstu, samo je nepotrebna aluzija kojom se neki drugi problemi pokušavaju obojiti danas već prevaziđenim političkim razlozima.«

Neću trošiti prostor u opravdanju navoda *nebriga propadanja*. To nije nepotrebna aluzija već tehničko-tehnološka činjenica. Cijenim napore, ali ako naša filmska imovina i u jednom metru propada, a propada jer je nemoguće s velikim materijalnim teškoćama koje priznaje dr. Kosanović sačuvati svu građu, onda je to ipak propadanje naše građe u tuđim rukama, prema tuđoj procjeni važnosti materijala i eventualnim prioritetima čuvanja. Uostalom iz pohvalnog članka dr. Kosanovića u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* o knjizi dr. Mate Kukuljice, koja opisuje problem propadanja nitratre vrpce, dr. Kosanović je svjestan što se s tom građom događa.

Recimo da je neumitnost propadanja tek moja objektivna spekulacija, ali pozivanje na »prevaziđene političke razloge« pokušaj je diskvalifikacije i prikrivanja evidentnog problema i pravog stanja stvari koje je mnogo gore.

O odnosu Jugoslovenske kinoteke prema hrvatskoj arhivskoj građi postoje i dokumenti koji govore sasvim suprotno od navoda dr. Kosanovića. U *Informaciji o trofejnom arhivskom filmskom materijalu koji je SSUP ustupio Jugoslovenskoj kinoteci* koji Uprava za Informatiku SSUP-a podnosi 9. X. 1986. Đuri Pešutu, šefu službe državne sigurnosti Hrvatske, piše:

*»7. Jugoslovenska kinoteka je (4. 4. 1968. godine) preuzela filmski materijal od filmskih novosti (1.880 kutija), a gramofonske ploče i ostali materijal koji se nalaze u Muzeju revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije Kinoteka nije preuzela.
(Prilog 7)*

*Kinoteka tek ovih dana vrši popis preuzetog filmskog materijala od 'Filmskih novosti'. Prema ugovoru između SSUP-a i Jugoslovenske kinoteke, trebalo bi da Kinoteka izvrši ovaj popis i ustanovi u kakvom je stanju dokumentacija pa o tome obavesti SSUP i komisijski, zapisnikom, da to konstatuju i da utvrde koji je deo dokumentacije neupotrebljiv radi uništenja.«*⁹

Jugoslavenska policija dogovara s Jugoslavenskom kinotekom uništavanje (neupotrebljive) hrvatske građe. Što sad? Kako je postala neupotrebljiva i zašto uništavati? Policija konstatira 1986. da Jugoslovenska kinoteka nije 18 godina od preuzimanja ništa učinila za sređivanje građe, iako se ugovorom iz 1968. popis i stanje građe moralo obaviti u roku od godinu dana. Isto tako za građu je trebalo osigurati da se »čuva prema uobičajenoj praksi i preuzima mere za njihovu konzervaciju i spasavanje u granicama raspoloživih sredstava«.¹⁰ Od 1968. do 1986. godine — punih 18 godina — ta je građa bila nepopisana i nepregledana u Jugoslovenskoj kinoteci. Nepregledana i neobrađena građa propada. Tko onda govori istinu o brizi ili nebrizi?

Kako je pak filmska građa iz Hrvatske dospjela do i od jugoslavenske (tajne) policije do Jugoslovenske kinoteke posebna je priča. Hrvatska je filmska građa već prije toga uništavana i dogovorom (i ugovorom) policije, Muzeja revolucije naroda Jugoslavije iz Beograda i Filmskih novosti iz Beograda sredinom 1960-ih.

Ad. 4. — O ratnom plijenu

U pobijanju mog navoda da je hrvatska filmska građa policijskim i političkim metodama oteta dr. Kosanović iznosi stavove koje ni stručno ni znanstveno ni s politički »prevaziđenim« argumentima nije moguće prihvatiti. Piše dr. Kosanović:

»Posebno je ostao nerešen problem priznavanja pravnog statusa filmskog fonda NDH koji je u Jugoslovensku kinoteku dospao kao materijal zaplenjen od neprijateljskih snaga 1945. godine, te se i dalje vodi kao takav, a ne kao hrvatsko kulturno nasleđe. Međutim, i na tu građu se odnosi isti zaključak o mogućnosti kopiranja uz snošenje troškova, dok bi originalni materijal i dalje bio vlasništvo Jugoslovenske kinoteke. Da podsetim: takve zaplene neprijateljskog filmskog materijala su izvršili i zapadni i istočni saveznici krajem Drugog svetskog rata, a nešto od toga još uvek nije u potpunosti vraćeno Nemačkom saveznom filmskom arhivu (Bundesarchiv-Filmarchiv).«

Upravo je pitanje kako je materijal »dospao« u Jugoslovensku kinoteku. To pak što se tamo vodi taj »materijal zaplenjen od neprijateljskih snaga 1945. godine« i u kojoj rubrici Jugoslovenske kinoteke to je sasvim nevažno. Ako u inventarskim knjigama postoji rubrika *materijal zaplenjen od neprijateljskih snaga 1945. godine*, to je neistina i nečija »osvetnička pravda« nad hrvatskim kulturnim naslijeđem i hrvatskom arhivskom građom. Konačno, to je izvedeno u režiji SSUP-a (savezna UDBA), a upleteni su DSUP NR Hrvatske (republička UDBA), Muzej revolucije naroda Jugoslavije iz Beograda, *Filmske novosti* iz Beograda i konačno Ju-

goslovenska kinoteka. Navikli smo na to, ali nisam očekivao da je to otišlo tako daleko da se usuđuju tvrditi ono što sljedeći navodom »Da podsetim...«

Ne želeći oživljavati teška vremena navodim dio teksta uglednog hrvatskog filmologa i jednog od pregovarača u postupku povrata filmske i druge arhivske građe, dr. Mate Kuljice:

»... među odnesenim filmskim gradivom, koje oni iz političkih razloga čak i u službenim razgovorima nazivaju ustaški žurnali, pored 175 žurnala iz vremena NDH nalaze se svi žurnali njemačke produkcije, čuvene UFA-e, talijanski žurnali Luce, te niz drugih žurnala važnih za povijesno istraživanje tog razdoblja. Original prvoga hrvatskog dugometražnog igranog filma *Lisinski* iz 1944, kao i antologijskoga djela Šešir Oktavijana Miletića iz 1938. također se nalaze u Beogradu, uz dokumentarne filmove o Stjepanu Radiću. U glasilima možemo čitati da je riječ o trofejnom filmskom gradivu, ili ratnom plijenu, što ukazuje da će i pored potpisanog sporazuma o povratu arhivskoga gradiva taj put biti ispolitiziran, mukotrpan i dugotrajan.«¹¹

Kako je arhivska građa postala ratni plijen, kako to tvrdi dr. Kosanović? Po kojem je to scenariju razrađeno? Maštoviti partijski, policijski, arhivistički i drugi scenarijski aktivisti imaju više mogućnosti, ali tada treba odgovoriti na pitanja:

1. U kojoj su to bitci zarobljeni filmovi *Lisinski*, *Šešir* i ostala filmska građa?
2. Koja je to vojska porazila i okupirala Hrvatsku da bi u njoj stekla ratni plijen?
3. U kojim su to vojnim arsenalima neprijateljskih snaga, koje je naslijedila JNA, bili pohranjeni filmovi, da bi postali ratni plijen?
5. Tko je oslobodio Hrvatsku?
6. Tko je porobio Hrvatsku? Kada i koliko puta?

Ako se pak radi po načelima po kojima su istočni i zapadni saveznici stjecali ratni plijen u Njemačkoj (a Hrvatska je po dr. Kosanoviću time izjednačena s nacističkom Njemačkom), onda je pitanje tko je zadobio taj ratni plijen od istočnih i zapadnih saveznika? Najjednostavnije je izjednačiti nas s nacistima i praviti se kao da nije postojao hrvatski NOB, a da zbog ipak brojnih hrvatskih partizana i komunista visokih saveznih rukovodioca ne treba obaviti »zasluženu denacifikaciju« te zemlje. Sasvim je onda logično da se i prema našoj arhivskoj građi postupa kao prema ratnom plijenu. Mi dođemo kao »ratni plijen«. To se u civiliziranom svijetu zove kulturocid.

Piše prof. Jozo Ivanović, također jedan od pregovarača u povratu građe, prije moga i dr. Kosanovićeva teksta:

»Početkom lipnja 2004. stupio je na snagu Sporazum o pitanjima sukcesije imovine, prava i obveza bivše SFRJ, koji je potpisan 2001. u Beču i potvrđen u Saboru u ožujku 2004. Među ostalim pitanjima, u aneksu D uređuju se i načela za sukcesiju arhivskoga gradiva državnih arhiva bivše SFRJ, odnosno povrat odnesenoga gradiva.

Na osnovi tog aneksa o pitanjima sukcesije Hrvatskoj trebaju biti vraćeni svi arhivi i dokumentacija koji su nastali radom upravnih tijela, teritorijalnih jedinica, javnih službi i drugih stvaratelja koji su djelovali, odnosno imali sjedište na području Hrvatske. Tu je riječ o povratu, a ne o raspodjeli gradiva, jer se člankom 2. aneksa potvrđuje međunarodno priznato načelo provenijencije prema kojem arhivi pripadaju ondje gdje su i nastali.«¹²

Što se je zapravo zbilo s filmskim gradivom koji spominjem? Kaže prof. Ivanović:

»Prema dokumentaciji koja nam je dostupna, To je gradivo iz tadašnjeg poduzeća Dubrava film preuzeo DSUP NR Hrvatske da bi kasnije bilo predano Muzeju revolucije u Beogradu, uz napomenu da će filmovi i žurnali biti vraćeni, a potom od SSUP-a Jugoslavenskoj kinoteci. U toj se cjelini nalaze vrijedni filmski žurnali, dokumentarni filmovi koji se velikim dijelom odnose na Hrvatsku, strani filmovi, prvi tonski hrvatski dugometražni film *'Lisinski'* i drugi.«¹³

Sada je jasno tko je i kada odnio građu. Građa je iz Dubrava filma policijski odnošena od 1958. do 1962. Filmski su materijali policijski pregledavani, policija je identificirala osobe koje se pojavljuju u filmskim žurnalima, otvarali i upotpunjavali dosjee te »postupalo« prema tim osobama na određeni način.¹⁴

Građu je DSUP NRH predao Muzeju revolucije i *Filmskim novostima*. Evo kako to opisuje načelnik uprave za informatiku SSUP-a:

»Sačinjen je zapisnik (16. 9. 1962. godine) sa potpisnicima preuzetog materijala, u kome se konstatuje, da će isti biti komisijski pregledan i selektiran za potrebe 'Muzeja revolucije naroda Jugoslavije', 'Filmskih novosti' i DSUP NR Hrvatske, a nepotrebni materijali će se komisijski uništiti. Zapisnik su potpisali predstavnici DSUP NR Hrvatske (Dokmanović Nikola) i 'Muzeja revolucije naroda Jugoslavije' (Živković Dušan, Lukić Dragoje i Damjanović Petar).«¹⁵

Predstavnici državnih institucija, policajci, muzealci i dokumentaristi dogovorili uništenje (hrvatske) građe koja im nije potrebna. Sljedećim je zapisnikom od 26. 9. 1962. utvrđeno, kako to navodi načelnik uprave za informatiku SSUP-a:

»U zapisniku se konstatuje da će, prema ranijem dogovoru, svi materijali posle upotrebe biti vraćeni DSUP NR Hrvatske. Zapisnik su potpisali predstavnici DSUP NR Hrvatske (Dokmanović Nikola), 'Muzeja revolucije naroda Jugoslavije' (Živković Dušan) i 'Filmskih novosti' (Miletić Djordje i Miljanović Marko).«¹⁶

Iako je primopredajom dogovoreno da se ostatak neuništene građe vrati, u priču se uključuje SSUP, kome je građa predana 24. studenog 1965. Zatim je isti posao obavljala savezna policija na saveznom nivou. Kada su se oni namirili, posebno formirani odjel unutar Službe državne bezbednosti SSUP-a predlaže da se građa preda Jugoslavenskoj kinoteci (?!). To je učinjeno ugovorom od 27. 9. 1967. uz suglasnost

Prilog 1.

Z A P I S N I K

=====

sastavljen dana 20. VI. 1958 godine prilikom preuzimanja filmova
od poduzeća "Dubrava film" za DSUP NRH.

Prisutni od Dubrava film:

GOMAZ ĐURO

Prisutni od DSUP NRH:

ČANKOVIĆ NIKOLA i
BORIĆ MILAN

Preuzeti su slijedeći filmovi:
Dokumentarni filmovi strane produkcije

	F I L M	VERZIJA	ROLA	METARA
1 /13/	SCIPION AFRINANSKI	talijski	4	2350
2 / 29/	NEPRIJATELJ SLUŠA	njemački	5	2600
3 /30/	ŽIDOV SUS	njemački	5	2650
4 /37/	ŠTUKA	njemački	5	2550
5 /40/	TITANIK	njemački	5	2250
6 /44/	DOKUMENTOO Z. 3	talijski	5	2200
7 /48/	DVOJNIK	njemački	4	2170
8 /53/	FRUMF GENIJA	njemački	5	2850
9 /55/	PROGON /NEPRIJATELJ/	njemački	5	2550
10 /64/	G.P.U.	njemački	10	2600
11 /74/	BIJEG U AMERIKU	njemački	5	2300
12 /75/	BRANITELJ IMA RIJEČ	njemački	5	2750
13 /76/	CRVENE ZVIJERI	njemački	12	2600
14 /77/	ČOVJEK S NAČELIMA	njemački	5	2480
15 /78/	IZMEDJU NEBA I ZEMLJE	njemački	5	2620
16 /83/	NA POLJU ČASTI	njemački	12	3150
17 /84/	IZMEDJU NEBA I ZEMLJE II.	njemački	5	-
18 /87/	USKRAĆUJEM ISKAZ	njemački	5	2600
19 /88/	N E K A D	njemački	9	2470
20 /89/	OPUŠTUJEM	njemački	10	2790
21 /92/	L I S I N S K I	NDH	5	-

22-7

PREDVIDJENO ZA ŠKART

22 /1/	BRANITELJ IMA RIJEČ	njemački	4 role
23 /2/	L J U B I M E	njemački	3 "

NEKOMPLETNIH TON KOPIJA FILMOVA STRANE PRODUKCIJE

24 /16/	TAJNI PLAN	Ton kopija	1
25 /1/	DRAŽA MIHAELOVIĆ	" "	1

Milana Miškovića, saveznog sekretara za unutrašnje poslove Jugoslavije. Vrhunac je perfidnosti ugovorna odredba da ni Jugoslovenska kinoteka ni SSUP neće pobijati odredbe ugovora (a riječ je o tuđem dobru). Pri tome ovaj filmski fond i drugu građu SSUP je nazvao »svojim filmskim fondom«.¹⁷

Dio toga je i prvi hrvatski igrani zvučni cjelovečernji film *Lisinski* Oktavijana Miletića (1944) koji se nalazi na popisu DSUP-a Hrvatske iz 1958. godine. Zanimljiv je taj zapisnik u kojem se taj film vodi kao »dokumentarni film strane produkcije«, a pod verzija filma stoji: NDH.¹⁸

Uzalud je hrvatska UDBA (Služba državne bezbednosti RSUP SRH) poslije 20 godina tražila od svojih nadređenih da se neuništeni filmovi vrate. O tome se dopisuju sa svojim saveznim pretpostavljenima od 1978. do 1986. godine.¹⁹ Jugoslovenska UDBA se izmotava jer su »poklonili« tuđu građu Jugoslovenskoj kinoteci ugovorom koji »se ne može pobijati« i nudi se za posrednika između zainteresiranih strana.

Sada je jasno da se ne radi o ratnom plijenu iz Drugog svjetskog rata već o filmskom arhivskom gradivu koji su jugoslavenska policija i njezin savezni ministar, mimo volje vlasnika, a to je hrvatski narod, poklonili Jugoslovenskoj kinoteci. Ako netko i nadalje tu policijsku akciju naziva ratnim plijenom morao bi se dobro zamisliti o održivosti te teze i njenih reperkusija.

I na kraju

Što mi to sve treba? Zašto na uljudni i temeljiti tekst dr. Kosanovića odgovarati? Zato jer se slažem s dr. Kosanovićem

da filmska limenka ima duplo dno, kako on obilježava svoje reagiranje na moj članak. Ali iz nje su pritom izletjeli i neki duhovi prošlosti (i sadašnjosti). Hvala mu na dopuni podataka o *Šibenskoj luci*, ali i neočekivanom uvidu u njihove stavove o ratnom plijenu s kojima se moramo nadalje suočavati i o kojima moramo voditi računa pri povratu hrvatske filmske građe.

Danas, nakon toliko govora u baštini, UNESCO-vim definicijama i deklaracijama o čuvanju kulturnog dobra, identiteta i njegovanja raznolikosti, sasvim je neprimjereno negirati nepravdu i katastrofu koja se dogodila (što uništavanjem, što otuđenjem filmskog gradiva). Možda se dr. Kosanović malo zaletio (kao i ja sa svojom nehotičnom žestinom). Nadržali smo i »prevazišli« političke probleme, ali činjenice ostaju.

Ponovno čitajući tekst dr. Kosanovića *Ivo Škrabalo između nauke i publicistike*, pisan za »Kritičku tribinu Centra CKSKH za idejni rad«, uočio sam njegov završni komentar o Škrabalovu radu, koji kao da je pisan i za ovu polemiku:²⁰

»Jer to izgleda meni kao da je netko napravio lepu, veliku, pažljivo umešanu i ukrašenu tortu, ali je u nju usuo i malo mišomora, tek da se nađe. Ja takvu tortu ne bih nikom preporučio zbog ono malo mišomora. Džaba ti je lep izgled i dobro odabrane i umešane komponente, ja ne volim mišomor.«²¹

Ni ja!

Bilješke

- 1 Hrvatski filmski ljetopis 46/2006.
- 2 Hrvatski filmski ljetopis 47/2006.
- 3 *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, sv. 6, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 2003.
- 4 Ibid, str. 51-52.
- 5 Stevan Jovičić, *Od kamere opskure do video-filma*, Centar film, Beograd — Prizma, Kragujevac, 1998. (str. 114)
- 6 *Who is Who in Victorian Cinema*, Robert William Paul (1869-1943), Edited by Stephen Herbert and Luke McKernan, The Projection Box (<http://www.victorian-cinema.net/paul.htm>)
- 7 Ivo Škrabalo, *Između publike i države: povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Znanje, Zagreb 1984; Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj (1896-1997)*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998.
- 8 Damir Grubiša, Ivan Salečić, Josip Kirigin, Ranko Munitić, Ivan Krtačić, Stevo Ostojić, Danko Plevnik, Goran Babić, Lordan Zafranović, Aldo Paquola, Nedeljko Dragić, Boris Marini, Veselin Golubović, Branko Bauer, Vlaho Bogišić, Ljupče Đokić, Mira Boglić, Dejan Kosanović: *Rasprava o knjizi »Između publike i države / Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980«*, Filmska kultura 154/155/156, Zagreb 1985.
- 9 *Informacija o trofejnom arhivskom filmskom materijalu koji je SSUP ustupio Jugoslovenskoj kinoteci*, Prilog uz pismo: pošiljatelj: SFR Jugoslavija, Savezni sekretarijat za unutrašnje poslove, broj 23014/1, 9. 10. 1986. Beograd; primatelj: RSUP SR Hrvatske, Drugu Pešut Djuri — lično; Oznaka: 39 VM/MR; Potpis: Načelnik uprave ...an Marković.

- 10 Ugovor O predaji na čuvanje i održavanje filmskog fonda SSUP Kinoteci, Savezni sekretarijat za unutrašnje poslove i Jugoslovenska kinoteka, Beograd 27. 9. 1967.
- 11 Mato Kukuljica, pročelnik Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu, *Spasimo hrvatsku filmsku baštinu!*, Vijenac, Broj 289, 31. III. 2005.
- 12 Prof. Jozo Ivanović, pomoćnik ravnatelja Hrvatskog državnog arhiva; *Hrvatskoj se vraćaju arhivi NDH*, Vjesnik 11. VIII. 2004.
- 13 Ibid.
- 14 Isto se dogodilo s filmskim snimkama studentskog štrajka 1971. u Zagrebu, redatelja Zorana Tadića i Branka Ivande.
- 15 *Informacija o trofejnom arhivskom filmskom materijalu koji je SSUP ustupio Jugoslovenskoj kinoteci*, op. cit.
- 16 Ibid.
- 17 Ugovor O predaji na čuvanje i održavanje filmskog fonda SSUP Kinoteci, op. cit.
- 18 Vidi preslik zapisnika DSUP-a.
- 19 RSUP SR Hrvatske, dopisi br. V-79 od 18. 4. 1978.; 19. 1. 1882., 3. 3. 1986., 7. 3. 1986. i 22. 5. 1986.
- 20 Dr. Kosanović na kraju svog članka tvrdi da svoj prilog ne smatra polemikom već kolegijalnom stručnom raspravom. Kako on uvodi u tu stručnu raspravu o filmskom gradivu termin *ratni plijen* sasvim je jasno da se radi ipak o polemici.
- 21 Dr. Kosanović, *Ivo Škrabalo između nauke i publicistike*, Filmska kultura 154/155/156, 1985.

J u r a j K u k o č

Kronika

20-24. 09. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra održan je 3. internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (25fps). Grand Prix su osvojili filmovi *Projektor obscura* Petera Millera, *Ja (ni)sam Van Gogh* Davida Russoa i *Imaš deset godina* Paula Leytona. U konkurenciji su bili i hrvatski filmovi *Plac* Ane Hušman i *Silencijum* Davora Međurečana i Marka Meštrovića. Održana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma i videa 1980-ih.

25. 09. — 01. 10. Split

U kinu Karaman, dvorani kinoteke Zlatna vrata, kinodvorani Galerije umjetnina te u prostoru Akvarija na Bačvicama održan je 11. međunarodni festival novog filma. Grand Prix su osvojili *Babel* Alejandra Gonzaleza Iñárritua (dugometražni film), *Meso* Eduarda Saliera (kratkometražni film) i *Zvukom oblikovano svjetlo* Edwina van der Heidea (novi mediji). Posebnu nagradu osvojio je Bela Tarr, koji je bio i gost festivala. U konkurenciji su prikazani i hrvatski kratkometražni filmovi *Željko Jerman — moj mjesec* Ivana Faktora, *Plac* Ane Hušman, *Relocated* Vladislava Kneževića i *Najljepši dan u mom životu* Marka Mihalineca.

26. 09. — 21. 10. Zagreb

U organizaciji Zagreb Film Festivala u predvorju kina Europa održana je izložba 70 fotografija najpoznatijih svjetskih direktora filmske fotografije *Odlučni trenuci*.

26. 09. Zagreb

U sklopu otvaranja izložbe *Odlučni trenuci* započela je akcija *Daj mi kino* kojom se od grada i države zahtijevao spas preostalih hrvatskih kina poput kina Europe u Zagrebu. Akciju su organizirali Hrvatski filmski savez i Zagreb Film Festival, a pridružile su se mnoge udruge, institucije, festivali i pojedinci. Sastojala se od potpisivanja peticije, projekcija kratkih filmova napravljenih posebno u svrhe akcije, informiranja javnosti i medija te ostalih aktivnosti.

26. 09. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. Tomislava Radića.

29. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Libertas* Veljka Bulajića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji za najbolji strani film.

29. 09. San Sebastian

Na 54. međunarodnom festivalu (A-kategorija) u službenoj konkurenciji prikazan je film *Karaula* Rajka Grlića.

30. 09. Changzhou

Animirani film *U susjedstvu grada* Joška Marušića dobio je posebnu nagradu žirija na 3rd China International Cartoon and Digital Arts Festival 2006 (CICDAF).

02-06. 10. Bjelovar

U kinodvorani Doma kulture održani su 1. dani profesionalnog dokumentarnog filma (DOKUart). U sklopu manifestacije premijerno su prikazani filmovi *Moja susjeda Tanja* Petra Krelje i *SoSke* Rade Šešić.

02-25. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Claudea Chabrola.

04-08. 10. Dubrovnik

U kinu Sloboda i prostorima Lazareta održan je 4. dubrovački međunarodni filmski festival. Glavne nagrade osvojili su filmovi *Put lubenica* Branka Schmidta (dugometražni igrani film), *U potrazi za Mozartom* Filipa Grabskyja (dokumentarni film) i *Predivan rad ljubavi* Stacy Harrison (kratkometražni igrani film). Nagrada *Libertas* posthumno je dodijeljena glumcu Josipu Gendi. Prikazani su i hrvatski filmovi *Trešeta* Dražena Žarkovića i Pava Marinkovića te *Najveća pogreška Alberta Einsteina* Branka Karabatića.

05. 10. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Crvena prašina* Zrinka Ogreste.

06. 10. Zagreb

U maloj dvorani kina Tuškanac u sklopu Filmskih programa, u suradnji s festivalom 25fps, projekcijom filmova s tog festivala započeo je višemjesečni program eksperimentalnih filmova *Kratkih 6 u Tuškancu*.

07. 10. Pečuh

Na Međunarodnom festivalu mladog filma *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića dobio je nagradu Žirija međunarodne kritike.

09-14. 10 Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus suvremenog indijskog filma.

13. 10. Zagreb

U sklopu Dana crnogorske kulture u kinu Tuškanac je održana premijera dugometražnog filma *Imam nešto važno da vam kažem* Željka Sošića.

14. 10. Haifa

Na 22. međunarodnom filmskom festivalu *Dva igrača s klupe* Dejana Šorka osvojio je specijalnu nagradu žirija.

14. 10. Osijek

U kinu Urania održan je 4. gastronomski filmski festival. Najboljim dokumentarnim filmom proglašen je *Šaran u rašljama* Željka Baloga i Mile Beslića, a najbolji igrani film bio je *Sapunica* Igora Šebića.

16-21. 10. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kazalištu ITD i kinu Europa održan je 4. Zagreb Film Festival. Nagradu *Zlatna kolica* za najbolji dugometražni igrani film dobio je *Život drugih* Floriana Henckela von Donnersmarcka, za najbolji kratkometražni igrani film *Sniffer* Bobbiea Peersa, a za najbolji dokumentarni film *I kao Indija* Sandhyje Suri. U programu hrvatskih filmova *Kockice* pobijedio je dugometražni igrani film Matije Klukovića *Ajde...dan...prodi*, a posebno priznanje dobio je igrani film Tanje Golić *Nije da znam nego je to tako*. Vip Film Flash Award dobio je Jurica Starešinčić za kratki animirani (*Flash*) film *Duhovite mijene smiješnih lica*.

16. 10. — 16. 11. Osijek

U kinodvorani Barutane održan je ciklus klasičnog i suvremenog eksperimentalnog filma i videa hrvatskih i međunarodnih autora.

26. 10. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Marsal* Vinka Brešana.

26. 10. — 06. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Luchina Viscontija.

29. 10. Zagreb

U sklopu programa povodom Dana hrvatske animacije održanom u kinu Tuškanac prikazana je trogodišnja proizvodnja dječjeg i dvogodišnja proizvodnja profesionalnoga animiranog stvaralaštva u Hrvatskoj. Grand Prix za najbolji profesionalni film dobio je *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka, a filmovi *Kamov* Magdalenine Lupi, *Draška Ivezića*, *Ane Šerić* i *Zvonimira Čuka*, *Plasticat* Simona Bogojevića Naratha i *Složeni predosjećaj* Dušana Gačića osvojili su posebne nagrade.

02. 11. Los Angeles

U sklopu Međunarodnog filmskog festivala Američkog filmskog instituta premijerno je prikazan dokumentarni film *Searching For Orson* Jakova i Dominika Sedlara.

03. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac je održana 3. revija jednogminutnog filma »60 sekundi hrvatskog filma«. Glavnu nagradu je osvojio film *24 sata pod balkonom* Ivana Klepca i Slave Lukarova.

04. 11. Montpellier

Na 28. festivalu mediteranskog filma igrani film *Put lubenica* Branka Schmidta osvojio je glavnu nagradu *Zlatna Antigona*.

05. 11. Beograd

Na 15. međunarodnom festivalu etnološkog filma televizijski dokumentarni film *Lud bi bio tko bi mi zamjerio* Vlatke Vorkapić dobio je posebno priznanje.

05. 11. Ženeva

Na festivalu Cinema tout Ecran film *Volim te* Dalibora Matanića osvojio je nagradu žirija mladih.

07-09. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Louise Brooks.

08-18. 11. Zagreb

U kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a održan je ciklus hrvatskih dugometražnih igranih filmova *Hrvatski film i književnost*.

09. 11. Zagreb

Na prijedlog umjetničkih i produkcijskih savjetnika Ministarstva kulture odlučilo je sufinancirati koprodukcijske filmske projekte *Čovjek iz Londona* Bele Tarra, *Teah* Hanne A. W. Slak, *Konji vrani* Ljubiše Samardžića, *Dječak iz vode* Marije Perović i *Pupak svijeta* Igora Ivanova.

09. 11. Zagreb

S radom je prestalo kino Kustošija Filmskog centra Zapad.

10-15. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Vittorija Gassmana.

16. 11. Zagreb

U 71. godini života nesretnim je slučajem preminuo televizijski snimatelj, redatelj i novinar Mario Saletto.

17-19. 11. Zagreb

U kinima Tuškanac, Europa i Grič održan je 3. festival filmova snimljenih u jednom kadru (*One Take Film Festival*). Grand Prix je osvojio film *Čovjek. Cesta. Rijeka* Marcellusa L-a. U konkurenciji su prikazani hrvatski filmovi *Prolaz Karla Draškovića* Željka Sarića, *Fajrunt* Željka Radivoja, *Oni Galeba Vekića*, *Priroda* Tanje Dabo i X Hrvoja Staničina Hrca. Gost festivala bio je snimatelj Christopher Doyle. U popratnom programu *Revival Take* prikazana je restaurirana kopija filma *Profesija: reporter* Michelangela Antonionija (1975), kao i ciklusi omnibusa te retrospektiva Ch. Doylea.

17. 11. Zagreb

U sklopu znanstvenoga skupa *Hrvatska komparatistika u europskom kontekstu* na Filozofskom fakultetu predstavljen je zbornik radova 3-2-1, *KRENI!* urednika Nikice Gilića, posvećen 70. rođendanu filmologa Ante Peterlića. U zbornik su uvršteni tekstovi Zorana Tadića (*Predgovor*), Petra Krelje (*Peterličeva »Pretapanja...« 45 godina kasnije*), Hrvoja Turkovića (*»Pazi sad!« — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka*), Nikole Vončine (*O Anti Peterliću pred mikrofonima i TV kamerama*), Bruna Kragića (*Ford, Peterlić i mi*), Tomislava Šakića (*Ante Peterlić kao enciklopedist*), Nikice Gilića (*Modernizam i pitanje žanra*), Irene Paulus (*Glazba u filmu 2001. odiseja u svemiru*), Tatjane Jukić (*Futur drugi Doba nevinosti: Wharton, Scorsese i Cavell*), Željke Matijašević (*Lica i naličja disfunkcionalne obitelji u Vrtlogu života*), Silvestra Kolbasa (*Analiza filmske slike: The Warriors (Ratnici podzemlja) Waltera Hilla*) i Slavena Zečevića (*Naplavina: film Slučajni život Ante Peterlića*).

18. 11. Zagreb

U sklopu znanstvenoga skupa *Hrvatska komparatistika u europskom kontekstu* na Filozofskom fakultetu Ante Peterlić održao je u okviru plenarnoga skupa predavanje *Studij filmologije na Odsjeku za komparativnu književnost*, dok su na filmološkoj radionici, pod vodstvom Nikice Gilića, nastupili Tomislav Kurelec (*Hrvatski film u europskom kontekstu*), Hrvoje Turković (*Vizurna postava scene u Slučajnom životu*), Irena Paulus (*Problemi proučavanja hrvatske filmske glazbe*), Tomislav Šakić (*Značajke hrvatske filmske enciklopedistike*), Bruno Kragić (*Turković, Gilić i filmski žanr*) i Nikica Gilić (*Modernistički SF i pitanje žanra u hrvatskoj filmologiji*).

17-24. 11. Madrid

U sklopu 16. festivala eksperimentalnog filma hrvatska kinematografija predstavljena je kao zemlja gost. Prikazano je 67 hrvatskih filmova u četiri programa eksperimentalnih i tri programa animiranih filmova, te dugometražni igrani filmovi *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. Tomislava Radića i *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića. Animirani film *Teorija odrasa* Darka Bakliže dobio je Grand Prix za najbolji film festivala.

18. 11. Vallecas

Na 6. međunarodnom festivalu eksperimentalnog filma i videa »Vallecas Puerta Del Cine« film *Plac* Ane Hušman osvojio je nagradu *ex aequo* za najbolji kratki film.

22. 11. Zagreb

U sklopu svojeg redovitog predavanja na Akademiji dramske umjetnosti profesor Enes Midžić predstavio je javnosti šest novootkrivenih najranijih filmskih snimaka snimljenih u Hrvatskoj, u Šibeniku i u Puli 1898. godine: *Dolazak i sidrenje broda*, *Pozdrav s jarbola*, *Priprema za boj*, *Iskrcavanje i puščana paljba*, *Regata (prolazak)*, *Regata (povratak)* i *Trka mornara*. Filmove je snimio francuski snimatelj Alexandre Promio, a čuvaju se u arhivu Društva Lumiére. Istovremeno je predstavljen 47. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* u kojem je tiskan Midžićev tekst »Alexandre Promio, snimatelj Društva Lumiére, u Hrvatskoj 1898.« kojim znanstvenoj javnosti priopćava ovo otkriće i donosi snimateljsku analizu filmova i njihovu filmografsku obradu.

Duško Popović

Bibliografija

Knjige

Velimir Grgić

Katane, lignja, bradavice: vodič kroz japanski film / Izdavač: Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2006. / Za izdavača: Mišo Nejašmić, urednik izdanja: Ognjen Strpić, grafički urednik: Mario Ostojić, izrada omota: Marko Mihalinec, 240 stranica, fotografije

UDK 791.43(520)"19/29"

ISBN 953-222-240-5

300727117

Sadržaj: Uvod / 1-Ichi / 2LDK / Adrenalin Drive / Afraid To Die / After The Rain / Agitator / Ai no corrido / All About Lily Chou-Chou / All Night Long / Angel Dust / Another Heaven / Antenna / Aoi haru / April Story / Attack Of The Mushroom People / Audition / An Autumn Afternoon / Azumi / Battlefield Baseball / Battle Royale / Beautiful Girl Hunter / The Bedroom / Big Boobs Buster / The Bird People in China / Black Lizard / Blackmail Is My Life / Blind Beast / The Blind Woman's Curse / Blood / Blood And Bones / Boiling Point / The Bottled Fools / Bounce Ko Gals / The Boy From Hell / Branded To Kill / Bright Future / Bullet Ballet / Bullet Train / Calamari Wrestler / Casshem / Chaos / Charisma / The City Of Lost Souls / Convent Of The Sacred Beast / Cops vs. Thugs / Cure / Cutie Honey / Dagora, The Space Monster / Dangan Runner / Dark Water / Dead or Alive / Dead or Alive 2: Birds / Dead or Alive 3: Final / Deadly Outlaw: Rekka / Detonation! Violent Games / Dolls / Doppelgänger / Double Suicide / Dreams / Drive / Drugstore Girl / Drunken Angel / Eat The Schoolgirl / Ecstasy Of The Angels / Eel / Ejanaika / Electric Dragon 80.000 V / The Embryo Hunts In Secret / Emperor Tomato Ketchup / Eureka / Evil Dead Trap / The Excitement Of The Do-Re-Mi-Fa Girl / Eyes Of The Spider / The Face Of Another / Female market: Imprisonment / Female Prisoner #701: Scorpion / Female Yakuza Tale: Inquisition And Torture / Floating Weeds / Flower And Snake 4: Rope Magic / Freeze Me / Fudoh: The New Generation / Full Metal Yakuza / Gamera: Revenge Of Iris / Gate Of Flesh / The Geisha House / Gemini / Gating Any? / Ghidra, The Three-Headed Monster / The Ghost Of Yotsuya / Giants And Toys / The Glamorous Life Of Sachiko Hanai / Go / Godzilla vs. The Smog Monster / Go, Go Second Time Virgin / Gohatto / Gojira / Gojoe / Golgo 13: Kowloon Assignment / Gonin / Gozu / Goyokin / Graveyard Of Honor / The Guard From The Underground / Guinea Pig / Guts Of A Virgin / Hana-bi / The Happines Of The Katakuri / Harmful Insect / Haisu / The Hidden Fortress / High School Ghostbusters / Hitokiri / The Human Condition I / Hunter In The Dark / Hypnosis / Ichi The Killer / Ikinai / Ikiru / I.K.U. / Inugami / Izo / Jam Films / Jigoku / The Joy Of Torture 2: Oxen Split Torturing / Ju-on / Kagemusha / Kaidan / Kairo / Kanaria / Kanto Wanderer / Karate Bullfighter / Kekkō Kamen / Kichiku / Kids Return / King Kong vs. Godzilla / Kishiwada shōnen gurentai — Bōkyō / Kuroneko / The Lady Of Musashino / Lady Snowblood / Ley Lines / Licence To Live / Living Dead / Lone Wolf And Cub: Sword Of Vengeance / Lost Paradise / Loved Gun / Love Letter / Love & Pop / Making Of Guinea Pig / Manji / Marebito / Mizu no onna / Modern Yakuza: Outlaw Killer / Moon Child / Mu zhan e / Naked Blood / The Neighbour No. 13 / Nine Souls / Ninja 8 / Nippon tanjo / Nobody Knows / Onibaba / Organ / Pale Flower / Party 7 / Picnic / Ping Pong / Pinnocchio 964 / Pistol

Opera / The Pitfall / The Pornographers / Pornostar / Postman Blues / Pyrokinesis / Rainy Dog / Rampo Noir / Ran / Rashomon / The Razor: Sword Of Justice / Ringu / Ritual / Rubber's Lover / Samurai 1: Musashi Miyamoto / Samurai Assassin / Samurai Rebellion / Samurai Reincarnation / Samurai Spy / Samurai Wolf / Sanshō dayū / Satomi Hakken-Den / Scene At The Sea / Seance / Season Of Heat / Seppuku / Serpent's Path / The Seven Samurai / Sex And Fury / Shark Skin Man And Peach Hip Girl / Shimotsuma monogatari / Shinjuku Triad Society / Shogun's Ninja / Singing Lovebirds / Sisters Of Gion / Snake Of June / Sonatine / Stacy: Attack Of The Schoolgirl Zombies / Stray Dog / The Street Fighter / Suicide Club / Sukeban onna bancho / Summer Of Kikujiro / Suna no onna / The Sun's Burial / Survive Style 5+ / Swing Girls / The Sword Of Doom / Takeshis' / Talking Head / Tampopo / The Taste Of Tea / Tattooed Life / Tengoku to jigoku / Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom / Tetsuo / Throne Of Blood / Tokyo Decadence / Tokyo Drifter / Tokyo Fist / Tokyo monogatari / Tokyo.Sora / Tokyo Zombie / Tony Takitani / The Twilight Samurai / Ugetsu monogatari / Underworld Beauty / Uzumaki / Vengeance Is Mine / Versus / Vibrator / Violent Streets / Visitor Q / Vital / Watcher In The Attic / Waterboys / Wet And Rope / Wild Zero / Yaji And Kita: The Midnight Pilgrims / Yakuza Graveyard / The Yakuza Papers / Yojimbo / Yokai Monsters: Spook Warfare / Yomigaeri / Zatoichi At The Fire Festival / Zatoichi Meets Yojimbo / Zebraman / Zero Woman: Red Handcuffs / Takashi Miike: »Nikad nisam želio biti zvijezda« / Pogovor (Dragan Rubeša)

Stephen Lowenstein (ur.)

Moj prvi film: dvadeset slavnih redatelja govori o svom prvom filmu / Nakladnik: Propeler film, Zagreb 2006. Biblioteka Zagreb Film Festival / Za nakladnika: Boris T. Matić, urednik biblioteke: Hrvoje Laurenta, urednik: Stephen Lowenstein, prijevod djela *My First Movie: Twenty celebrated directors talk about their first film*, prijevod: Miljenka Buljević, lektura: Dalibor Jurišić, stručni suradnici: Dušanka Profeta, Jakša Borić, dizajn: Ko:Ke kreativna farma, prijelom: Dejan Kutić, 475 stranica, fotografije

UDK 791.44.071(047.53)

ISBN 953-95560-0-7

300929059

Sadržaj: Uvod / Joel i Ethan Coen / *Krvavo jednostavno* / Tom DiCillo / *Johnny Suede* / Allison Anders / *Benzin, brana, prenočište* / Kevin Smith / *Trgovci* / Stephen Frears / *Šunjalo* / Ken Loach / *Jadnica* / Mike Leigh / *Timurni trenuci* / Bertrand Tavernier / *Urar iz Saint-Paula* / Barry Levinson / *Restoran* / Oliver Stone / *Salvador* / Neil Jordan / *Andeo* / Anthony Minghella / *Iskreno, suludo, duboko* / Mira Nair / *Salaam Bombay!* / Mike Figgis / *Burni ponedjeljak* / Pedro Almodovar / *Pepi, Lucy, Bom i druge djevojke iz grupe* / Steve Buscemi / *Bar za lijenčine* / Gary Oldman / *Ništa u ustima* / Ang Lee / *Pushing Hands* / P.J. Hogan / *Muriel se udaje* / James Mangold / *Težina* / Biografije redatelja / Zahvale / Pogovor

Nikica Gilić (ur.)

3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića / Nakladnik: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, FF-press, Zagreb 2006. / Za nakladnika: prof. dr. sc. Miljenko Jurković — urednik: dr. sc. Nikica Gilić

— pomoćnik urednika: mr. sc. Bruno Kragić — recenzenti: prof. dr. sc. Gordana Slabinac, prof. dr. sc. Boris Senker — tajnik uredništva: Krunoslav Lučić — lektura: Branislav Oblučar — prijevod sažetaka na engleski: Kristijan Nikolić — grafičko oblikovanje i računalni slog: Boris Bui, Željko Jelenski — grafičko oblikovanje naslovnice: Nikolina Jelavić-Mitrović — tisak: AKD d.o.o., Zagreb — naklada: 1000 primjeraka / 246 str., ilustr., 24 cm / Sažeci, summaries, bibliografija, filmografija

UDK 791.44.072 Peterlić, A.(063) * 791.44.071 Peterlić, A.(063)
* 791.43(063)

ISBN 953-175-267-2
301107119

Sadržaj: Kazalo / Zoran Tadić: Predgovor / Petar Krelja: Peterlićeva »Pre-
tapanja...« 45 godina kasnije / Hrvoje Turković: »Pazi sad!« — uporaba
stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu *Mahmutost*) / Nikola Vončina: O
Anti Peterliću pred mikrofonom i TV kamerama / Bruno Kragić: Ford,
Peterlić i mi / Tomislav Šakić: Ante Peterlić kao enciklopedist / Nikica Gil-
lić: Modernizam i pitanje žanra / Irena Paulus: Glazba u filmu 2001. *odi-
seja u svemiru* / Tatjana Jukić: Futur drugi *Doba nevinosti*: Wharton,
Scorsese i Cavell / Željka Matijašević: Lica i naličja disfunkcionalne obi-
telji u *Vrtlogu života* / Silvestar Kolbas: Analiza filmske slike: *The Warri-
ors* (*Ratnici podzemlja*) Waltera Hilla / Slaven Zečević: Naplavina (film
Slučajni život Ante Peterlića) / Mirko Tomasović: Zvonjel'ca pošal'ca za
Atu / Ante Peterlić, kratki životopis, bibliografija i filmografija

Katalozi

Mirna Belina, Marina Kožul (ur.)

**25 FPS internacionalni festival eksperimentalnog filma i vi-
dea, Zagreb, 20-24/09/06** / Nakladnik / Publisher 25 FPS, udruga
za audiovizualna istraživanja / 25 FPS Association for Audio-visual Rese-
arch, Draškovićeva 47, 10000 Zagreb / Urednice kataloga / Catalogue
editors: Mirna Belina, Marina Kožul — Prevoditelji / Translators: Mirna
Belina, Miljenka Buljević, Tihomir Engler, Sanja Grbin, Mario Kalogjera,
Sanja Kovačević, Marina Kožul, Petra Vučić — Oblikovanje / Design:
Dragan Mileusnić, Željko Serdarević — Tekst uvodnika / Intro text: Si-
mon Bogojević Narath — 248 stranica, fotografije, Zagreb 2006.

UDK 791.43.079(497.5 Zagreb)"200"061.7
(497.5 Zagreb):791.43.038.53(100)>"200"
791.43.038.53(100)"200"

ISBN 953-95188-1-4
300905052

Sadržaj: Uvodnik/Introduction / Program / Selekcija/Selection / U pozadi-
ni slike/Offside image / O stvarima/De facts / Anim(a)opcije/Animoptions
/ Jezgra/Core / Odmak-priča/Narrative advanced / Retrospektive/Retros-
pectives / Nadrealistički film 1920-ih/Surrealist film of the 1920's / Hr-
vatski eksperimentalni film i video 1980-ih/Croatian experimental film
and video of the 1980's / Peter Tscherkassky / Takahiko Iimura / Posebne
projekcije/Special screenings / Bioskop Tesla/Tesla transmissions / anima-
tel / onedotzero / Inovacija u glazbenom spotu/Innovation in music video
/ Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Organizacija festivala/Festival organizers /
Kazalo distribucije i produkcije/Distribution and production indeks / Ka-
zalo autora/Authors index

Inesa Antić (ur.)

Zagreb Film Festival 16-21 October 2006 / Nakladnik/Publisher:
Propeler film, Zagreb 2006. / Za nakladnika/For the publisher: Boris T.
Matić, Hrvoje Laurenta / Urednica kataloga i biltena/Catalogue and bul-
letin editor: Inesa Antić / Suradnici/Associate: Ivana Vukšić, Hrvoje Lau-
renta / Prijevod tekstova/Translator: Miljenka Buljević, Ivana Ignac / Lek-
tura/Editing and proofreading: Mirna Belina / Vizualni identitet/Visual
identity: Ko:Ke kreativna farma / Prijelom kataloga/Layout: Dejan Kutić
/ 136 stranica, fotografije, Zagreb 2006.

UDK 791.43.079(497.5 Zagreb)"200"
061.7(497.5 Zagreb):791.43(100)"200"
ISBN 953-95560-1-5
301009036

Sadržaj/Content: Tko je tko/Who is who / Uvodnici/Introductions / Na-
grade/Awards / Međunarodni žiri/International jury / Dugometražni igra-
ni filmovi/Feature films / Kratki igrani filmovi/Short feature films / Doku-
mentarni filmovi/Documentary films / Kockice/Checkers / Žiri kockice/-
Jury checkers / Bunker / Matineje/Matinee / Moj prvi film/My first mo-
vie / Klub 100/Club 100 / Posebne projekcije/Special screenings / Akcija:
Daj mi kino!/Action: Give me cinema! / VIP Flash Film Award / Palunko
4 / Posebna događanja/Special events / Hvala/Thanks / Index / Sponzo-
ri/Sponsors

Časopisi

Hollywood, filmski magazin, broj 130, godina 12, listopad 2006
(mesečnik) / Nakladnik: Vedis d.o.o., Zagreb — Za nakladnika: Veljko
Kruščić — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Kruščić — Uređuje redak-
cijski kolegij — Urednik: Marko Njegić — Grafički urednik: David Bre-
znik, Branko Gredelj — Lektura: Jasenka Majpruz — Priprema za tisak:
Hand Design — Obrada slika: Sand — Tisak: Grafoplast — Marketing:
Vedis & V.D.T. — Suradnici: Božo Cerin, Roman Chiabudini, Damir De-
monja, Vlado Ercegović, Nadja Hermann, Tea Grgurić, Tomislav Hra-
stovčak, Petar Krelja, Tomislav Kurelec, Snježana Levar, Aida Mandich,
Vesna Marčić, Jurica Pavičić, Mislav Pasini, Nenad Polimac, Lidija Prska-
lo, Rajko Radovanović, Ladislav Sever, Danijel Rafaelić, Radojka Ratoša,
Oleg Sladoljev-Jolić, Miran Stihović, Toma Šimundža, Ivo Škrabalo, Ire-
na 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

ISSN 1330-9471

Sadržaj: Dragi prijatelji (Veljko Kruščić) — Dragi Hollywoode (pisma či-
tatelja) — *hotline* — *FL45H* — Pretpremijera: *Harry Potter 5* & *Eragon*
(Mislav Pasini) — cro kino business: Cinestar i Broadway vs. Contin-
ental film — Pretpremijera: *Casino Royale* (Marko Njegić) — Interview:
Eva, Ivana i Katarina, Cure u službi Njegovog veličanstva Bonda (Vesna
Marčić) — Prijateljsko uvjeravanje: I žene ubijaju, zar ne?! (Petar Krelja)
— Osobni stav: Antonio Nuić: dečko koji obećava ili sretan spoj spisatelj-
skog i redateljskog talenta (Nenad Polimac) — cro film: Deset novih na-
slova u pripremi / preview: *Žena bez tijela* — slika Balkana danas (Miran
Stihović) — Portret: Kim Ki-duk, Mali veliki minimalist (Jakov Kosano-
vić) — kino guide — Aplauzi & zvižduci — Druga strana: Mračna slika
svijeta (Tomislav Kurelec) — Trendovi: Fahrenheit 9/11 (Toma Šimundža)
— Portret: Uwe Boll, Najgori od najgorih (Mislav Pasini) — Portret: Josh
Hartnett, Opaki igrači (Snježana Levar) — Zanimljivosti: Hollywood po-
vjerljivo: Michael Mann, Najporemećeniji redatelj današnjice (Jasenka
Majpruz) — Portret: Roger Corman, Kralj B-filmova ili od *trash*a do *arta*
i natrag (Tomislav Hrastovčak) — Interview: Chan-Wook Park — cro film
news (Miran Stihović) — DVD dnevnik: Probudena savjest (Vlado Erce-
gović) — Interview: Olivier Assayas (Nadja Hermann) — Interview:
Anne Hathaway (Vesna Marčić) — Iz susjedstva (Ladislav Sever) — Prvi
pogled: *Apocalypse*, *Nomad*, *Time*, *Black Book*, *Next*, *Smokin' Aces*, *Sci-
ence of Sleep*, *300*, *Rescue Dawn* (Marko Njegić) — Pretpremijera: *Flags
of Our Fathers* (Marko Njegić) — Cinemania: Prijedlog za DVD izdanje
(Vlado Ercegović), Soundtrack (Damir Demonja) — Filmovi s ruba: *Stvor*
(Tomislav Hrastovčak).

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 55, godina 2006.
/ Nakladnik: Hrvatski filmski savez / za nakladnika: dr. Hrvoje Turković,
urednički odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica),
Duško Popović, Vera Robić-Škarica, lektorica: Saša Vagner-Perić, pripre-
ma: Kolumna d.o.o. Zagreb, adresa uredništva: 10000 Zagreb, Tuškanac
1, tel/fax: 01/4848-764, diana@hfs.hr, vera@hfs.hr, www.hfs.hr

ISSN 1331-8128

Sadržaj: *Daj mi kino!* / Odlučni trenuci za spas kina / *Škola medijske kulture* — *Varaždinske Toplice 2006* / *Petar Krelja*: Škola medijske kulture u sedam činova; *Duško Popović*: Bio sam glumac u animiranom filmu; *Darija Sever*: *Sikak otpro* — nešto sasvim osobno / *Festivali* / *Marijan Krivak*: Experimentum mundi (25 fps — internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa); *Diana Nenadić*: Afirmacija osobnosti: hrvatski eksperimentalni film i video 1980-ih; *Željko Balog*: Korejska pustolovina (UNICA 2006); *Marija Ratković*: Motovunski filmski festival: pogled iznutra; *Renata Poljak*: Kratki film kao izbor (22.međunarodni festival kratkoga filma u Hamburgu); *Duško Popović*: U znaku otvorenosti i žena (Visura Aperta Momiano 06) / *Mali filmski razgovori* / *Duško Popović*: Vladimir Tadej: *Kristalni orao* za Winnetoua / *Kino* / *Duško Popović*: Uzbudljiv završetak i početak sezone u Tuškancu; *Rada Šešić*: Film: najvaž-

nija indijska *igračka*; ***: Kratkih šest u Tuškancu; ***: Dan hrvatske animacije / *Povodi* / ***: Zlatni filmski otok (Ljetna filmska škola Šipan 2006); *Borivoj Dovniković*: Hrvatski animatori u Kini; *Duško Popović*: Iz antologije avangarde: filmovi Kurta Krena; *Duško Popović*: *Bloomsday* na Tuškancu; *Duško Popović*: Fotosafari na Dravi; *Duško Popović*: *Idi i vidi* — galerija dobre fotografije / *In memoriam* / *Duško Popović*: Stjepko Težak (1926-2006); *Duško Popović*: Mate Relja (1922-2006) / *Film u školi* / *Duško Popović*: Medijska kultura u školi: vrijeme za promjene; *Sanja Biškup*: Metodčki pristup filmu *Tolerancija* Zlatka Grgića i Branka Ranitovića / *Iz produkcije HFS-a* / ***: Filmovi HFS-a na festivalima; ***: Palunkova četvrta godina / *Klubovi* / ***: ŠAF — od Kalifornije do Osake; ***: Iz Kinokluba Zagreb / *Mozaik*

Premинуli

Mario Saleto, televizijski snimatelj, redatelj i scenarist (Zagreb, 4. XI. 1935 — Zagreb, 16. XI. 2006). Studirao filmsko snimanje na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu (generacija 1969/70; izvanredno). Redoviti član Hrvatske udruge filmskih snimatelja. Na Televiziji Zagreb od osnutka 1956, isprva kao kameraman, potom kao filmski snimatelj i novinar. U listopadu 1973. izvještavao je kao dopisnik snimatelj sa Sinaja iz Egipatsko-izraelskog rata. Snimatelj zapažene putopisne istraživačke TV serije *Tajne Jadrana* autora Branka Knezocija (TV Zagreb, TV Beograd, 1972-76), prve domaće serije o podvodnim arheološkim istraživanjima na Jadranu. Proslavio se kao autor i snimatelj mnogobrojnih putopisnih dokumentarnih emisija i serija za TV Zagreb, odnosno Hrvatsku televiziju, poput *Beskrajem svijeta* (1981-95) i *Jedrima oko svijeta* (1993), koje su emitirane na

mnogim svjetskim TV postajama kao najprodavaniji svjetski proizvod HRT-a. U više od 150 emisija predstavljene su razne zemlje, njihova kultura, znamenitosti i običaji te susreti s hrvatskim iseljenicima. Na istome putopisno-dokumentarnom tragu kao autor i snimatelj ostvario je TV seriju *Pustolovina u Hrvatskoj* (HRT, 1997-2001, 24 epizode). U trenutku smrti dovršavao je seriju *Tragom braće Seljan* (HRT, 2005-07, 13 epizoda). Objavio je knjigu *Beskrajem svijeta* (Zagreb 1989). Dobitnik Nagrade HRT-a »Ivan Šibl« za životno djelo (1997). Ostale važnije TV serije: *Na tri oceana*; *5000 km kroz Meksiko* (c. 2000); *Nacionalni parkovi SAD-a* (c. 2001), *Sudbine: o Hrvatima u Južnoj Americi* (2002-06).

(T.Š)

PORTRET REDATELJA: PETAR KRELJA

Diana Nenadić i Hrvoje Turković

Potrošene teme? Kako možeš potrošiti život!? — biofilmografski razgovor s Petrom Kreljom

(Varaždinske toplice, 27-28. kolovoza 2006)

UDK: 791.633-051Krelja, P(047.53)

Opsežan biografski i filmografski razgovor s redateljem i filmskim publicistom Petrom Kreljom, u kojemu se on prisjeća svoje filmske karijere, s posebnim naglaskom na snimanje svojih dokumentarnih filmova, političke probleme koje je zbog njih imao, te na produkciju svojih igranih filmova.

Nikica Gilić

Iluzija stvarnosti: *Godišnja doba* Petra Krelje kao granični film

UDK: 791.633-051Krelja, P

Jedan od najpoznatijih hrvatskih filmskih dokumentarista Petar Krelja danas je najpoznatiji kao redatelj dokumentarnih filmova, no i neki su njegovi igrani filmovi iznimno zanimljivi i vrijedni. Filmski omnibus *Godišnja doba* (1979) po svome stilu i tematici jasno korespondira s Kreljinim dokumentarnim filmovima jer prikazuje život osoba na društvenoj margini, odnosno djevojčica u sustavu društvene skrbi o napuštenoj djeci, a koristi i neke postupke tipične za dokumentarni stil, primjerice skrivene kamere (odnosno njezinu imitaciju). Omnibusi, kao što su *Godišnja doba*, vrsta su na granici kratkometražnog i dugometražnog igranog filma, no svakako su bliži dugometražnom filmu, jer tri prikazana segmenta prikazuju junakinje poredane prema redosljedu životne dobi, odraslosti. U skladu s tim, segmenti nazvani prema junakinjama Željka, Višnja i Branka (glume ih Tatjana Ivko, Rajka Rusan i Marina Nemet), pokazuju sve veći stupanj montažne i igranofilmske razrade, što je primjereno i odraslosti tema.

Željka samo želi ljubav, što ne može dobiti od usvojitelja Renate i Vlade (glume ih Sanda Langerholz i Boris Buzančić), Višnja doživljava svoju prvu ljubav s delikventom Matom (Slavko Štimac), a Branku, na kraju omnibusa, zadese socijalni problemi odraslih ljudi (prestara je da ostane u sustavu socijalne skrbi), pa mora tražiti podstanarsku sobu na prilično okrutnom tržištu i raditi posao ispod svojih kvalifikacija. Branka se, što je vjerojatno još važnije, suočava i s problemom seksualnog uznemiravanja na poslu: šef kadrovske službe Ferenčak (Vanja Drach), koji joj je velikodušno našao posao, nudi joj karijeru svoje prilježnice. Ostvarujući složen dojam između igranog i dokumentarnog filma, usputno predstavljajući i mogućnost filmskog omnibusa kao cjelovite strukture, važno je napomenuti da su *Godišnja doba* i odličan argument u prilog koncepciji redatelja Krelje kao autora filma, što je još jedan argument u prilog sagledavanja ovoga filma kao modernističkog. Krelja, naime, radi vrlo slične (ili barem lako usporedive) dokumentarne i igrane filmove. Dakako, unatoč izvorno drugačijim karakteristikama (smatrala se svojstvom najboljih autora klasičnog Hollywooda), danas se autorska poetika smatra prototipskim svojstvom filmskoga modernizma.

DIRECTOR'S PORTRAIT: PETAR KRELJA

Diana Nenadić and Hrvoje Turković

Worn-out Subjects? How Can You Exhaust the Life? — Bio-Filmographical Conversation with Petar Krelja

(Varaždinske Toplice, 27-28 August 2006)

UDK: 791.633-051Krelja, P(047.53)

The text is a comprehensive biographical conversation with Petar Krelja, film director and journalist. Krelja recollects his film career with a special emphasis on his documentary films' making, political problems they caused him and the production of his feature films.

Nikica Gilić

Illusion of Reality: *The Seasons* (*Godišnja doba*) by Petar Krelja as a Border Film

UDK: 791.633-051Krelja, P

One of the most famous Croatian film documentarists, Petar Krelja, is today well-known as a director of documentary films. However, some of his feature films are extremely interesting and valuable as well. His omnibus film *Godišnja doba* (*The Seasons*, 1979) clearly corresponds with his documentary films by its style and theme. It describes lives of persons at the social margin, that is, girls in the social care system for abandoned children. In addition to this, he uses certain techniques typical of the documentary style, such as hidden camera (or the imitation of this method). Omnibus films, such as *Godišnja doba*, are a border form between short and feature-length films. However, they are certainly closer to feature-length films because the protagonists of the three segments appear in the order of their age. In compliance with this, the segments, named after the protagonists, Željka, Višnja and Branka, (played by Tatjana Ivko, Rajka Rusan and Marina Nemet), demonstrate an ever higher degree of editing and feature film complexity, which is appropriate for the maturity of themes.

Željka yearns for love and her adoptive parents Renata and Vlado can not give her this (they are played by Sanda Langerholz and Boris Buzančić). Višnja experiences her first love with a delinquent Mato (Slavko Štimac) and, at the end of the film, Branka is faced with social problems of adults (she is too old to be in the social care system) so she has to look for a room to rent on a pretty cruel market and take a job she is overqualified for. What is probably even more important, Branka is faced with sexual harassment at work. The head of the human resources department, Ferenčak (Vanja Drach), who generously found her the job, offers her the career of his mistress. The film gives a complex impression of being somewhere between the feature and the documentary film. It also demonstrates the possibility of an omnibus film to represent an integral structure. It is important to mention that *Godišnja doba* are an excellent argument in favour of the concept of director Krelja as the author of the film. This is another argument in favour of perceiving this film as modernist. Namely, Krelja makes very similar (or at least easily comparable) documentary and feature films. Author's poetics is considered to be a prototype characteristic of film modernism today. Of course, despite originally different characteristics (it was considered to be a trait of best classical Hollywood authors).

Diana Nenadić

Dokumentarizam kao etički izbor (o dokumentarnim filmovima Petra Krelje)UDK: 791.633-051Krelja, P.
791.229.2(497.5)(091)

U tekstu se analizira dokumentaristički opus redatelja Petra Krelje, po opsegu neusporediv s ijednim drugim u hrvatskoj kinematografiji. Krelja je naime u nešto više od 35 godina režirao oko 200 dokumentarnih filmova i TV emisija. Prepoznatljiv kao humanistički angažiran dokumentarist, napose se bavio društvenim marginalcima (beskućnici, siročad, osamljenici, prognanici), običnim ljudima, ali i neobično darovitim ili izdržljivim pojedincima, osobito ženama i umjetnicima. Posebno se analizira nekoliko ključnih Kreljinih dokumentarnih filmova, počevši od prvijenca *Ponude pod broj* iz kojeg je već razvidno da Krelju privlače pojedinci ili kao egzemplari ili kao žrtve nesavršena društva i vlastite naravi. Od filmova nastalih 1970-ih izdvajaju se oni o društvenim ritualima: *Recital*, djelo neuobičajena ironijsko-refleksivna modusa, i *Splendid Isolation*, koje je onodobna vlast zabranila pa je Krelja počeo sužavati fokus i usmjeravati se na pojedince, kroz čije je individualne priče također mogao precizno ocrtati širi društveni kontekst. Nakon *Povratka*, jednog od najmoćnijih socijalnih dokumentaraca ne samo u Kreljinu opusu, nego i hrvatskom dokumentarnom filmu uopće, slijedi niz ostvarenja atmosfere i zvučne sinegođe poput *Njegovateljice* i *Prihvatne stanice*. Kao što je na početku karijere bio zaokupljen društvenim ritualima i žrtvama disfunkcionalnog društva/obitelji, u zreloj dokumentarističkoj fazi, a prije iskušavanja u igranoj formi, Krelja je započeo novi tematski ciklus, nagoviješten *Njegovateljicom*, niz o običnoj radničkoj populaciji i njezinoj rutinskoj svakodnevnici. Do kraja 1980-ih nanizao je više takvih naslova, među kojima su egzemplarniji i strukturalno razrađeniji *Radni tjedan* i *Treća smjena*. Od sredine 1980-ih pak u Kreljinu se dokumentarizmu, koje je općenito senzibilizirano na sve oblike »ranjivih« ljudskih situacija, osobito na takozvani »nježniji spol«, razvija okretanje osobama koje impresioniraju nekim umijećem ili vitalitetom (*Na primjeru mog života*). Naposljetku, rat u prvoj polovici 1990-ih donio je novu temu u Kreljinu stvaralaštvu u kojem je redatelj osobito bilježio traumatiziranu ljudsku pozadinu rata, individualizirao stradanje, najuspjelije u filmovima *Na sporednom kolosijeku* i *Zoran Šipoš i njegova Jasna*.

Bogdan Kalafatović

Na primjeru mog života

Izvorno ponuđen beogradskom časopisu *Filmograf*, tekst srpskoga kritičara Bogdana Kalafatovića o Kreljinu dokumentarnom filmu *Na primjeru mog života*, napisan povodom prikazivanja filma na Festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, nije bio objavljen. Sada se po prvi puta tiska, iz arhiva Petra Krelje.

Juraj Kukoč

Filmografija Petra Krelje

UDK: 791.633-051Krelja, P.(084.122)

Potpuna redateljska filmografija filmskih i televizijskih radova Petra Krelje.

OGLEDI I OSVRTI

Bruno Kragić

Jučer, jučer... (nostalgija i melankolija Luchina Viscontija)

Uz Ciklus Luchina Viscontija, Filmski programi, 26. listopada — 6. studenog 2006.

UDK: 791.633-051Visconti, L.(049.3)

Autor polazi od hipoteze o važnosti nostalgije za film općenito, te, naglašavajući osobitu dominaciju nostalgije u svjetskom filmu u prvoj polovici

Diana Nenadić

Documentarism as Ethical Choice (On Documentary Films by Petar Krelja)UDK: 791.633-051Krelja, P.
791.229.2(497.5)(091)

The text analyzes the documentary work by Petar Krelja which is incomparable with any other in Croatian cinematography by its extent. Namely, in somewhat more than 35 years Krelja has directed around 200 documentary films and television broadcasts. Well-known as a socially engaged documentary director, he took special interest in social margins (homeless people, lonely people, orphanage, refugees), common people, but also in unusually talented or enduring individuals, especially women and artists. The text analyzes a few crucial Krelja's documentary films starting from his first film *Bids under the Number* (*Ponude pod broj*). It is already clear from this film that Krelja is attracted to individuals as eccentrics or as victims of an imperfect society or their own nature. From the films made in the 1970s we can single out those dealing with social rituals: *Recital*, a work of an unusual ironic and reflexive mode, and *Splendid Isolation*, forbidden by the authorities of the time so Krelja had to narrow down his focus and turn to individuals through whose stories he could precisely depict a broader social context. After *Povratak* (*The Return*), one of the most powerful social documentaries in the Croatian documentary film work in general, Krelja created a series of films rich in atmosphere and sound synecdoche such as *Njegovateljica* (*Caregiver*) and *Prihvatna stanica* (*Asylum for Troubled Children*). The same as he was preoccupied with social rituals and victims of a dysfunctional society/family at the beginning of his career, Krelja started a new thematic cycle in his mature documentary phase before trying out the feature form. Krelja started a new thematic cycle, announced with *Njegovateljica*, a series on common working-class people and their routine everyday life. By the end of the 1980s he made several films tackling this theme and among them we can single out two films with a more complex structure *Radni tjedan* (*Working Week*) and *Treća smjena* (*The Third Shift*). Krelja's documentary work is generally sensitive to different painful human situations, especially to the »weaker sex« and from the mid 1980s it shifts its focus more on individuals who impress with a talent or vitality they possess (*Na primjeru mog života* — *My Life as an Example*). Finally, the war in the first half of the 1990s introduces a new theme in Krelja's work. He talks about war traumas and individual sufferings. This is best evident in the films *Na sporednom kolosijeku* (*At the Railway Siding*) and *Zoran Šipoš i njegova Jasna* (*Zoran Šipoš and his Jasna*).

Bogdan Kalafatović

My Life as an Example

This text by Bogdan Kalafatović, famous Serbian critic, was written on the occasion of the presentation of Petar Krelja's documentary film *Na primjeru mog života* at the Documentary and Short Film Festival in Belgrade and offered to the Belgrade magazine *Filmograf*. However, it was never published. Now it is printed for the first time, from the Petar Krelja's private archive.

Juraj Kukoč

Petar Krelja Filmography

UDK: 791.633-051Krelja, P.(084.122)

A complete filmography of film and television works directed by Petar Krelja.

ESSAYS

Bruno Kragić

Yesterday, Yesterday... (Luchino Visconti's Nostalgia and Melancholy)

Program of Films by Luchino Visconti II, Film Programmes, 26 October — 6 November 2006

UDK: 791.633-051Visconti, L.(049.3)

The author takes the hypothesis about the importance of nostalgia for the film in general as a starting point. By pointing out the dominance of nos-

1960-ih, razmatra dva filma Luchina Viscontija, *Gepard* i *Drage zvijezde Velikog medvjeda*, kao uzorne primjere Viscontijeve nostalgije. Pritom se posebno zadržava na duljim kadrovima skupina likova koji ukazuju na osjećaje zaustavljanja, ali i protoka vremena, potom na fokalizaciji filma kroz lik princa Saline u *Gepardu* te na ulogu sjene u *Dragim zvijezdama Velikog medvjeda*.

Krešimir Košutić

Indija, to je zemlja daleka

Uz Ciklus indijskog filma II, Filmski programi, 9-14. listopada 2006.

UDK: 791.221/.228(540)(049.3)

U članku se najprije iznose vjerojatno najčešći stavovi o Indiji, zatim ukratko opisuju osobitosti indijske dugometražne igranofilmske proizvodnje, te naposljetku daje pregled prikazanih filmova s pokušajem kraće značenjske analize svakoga od njih. Njihova se raščlamba ponajprije tiče društvenih problema kojima se dotični filmovi bave, ali se usporedno želi propitati i (vlastita) recepcijska ograničenost općega doživljaja jedne sasvim daleke i po mnogo čem drugačije kulture.

Marijan Krivak

Ken Loach ili film za drukčiji svijet

UDK: 791.633-051Loach, K.

Autor s neskrivenim simpatijama analizira nekoliko filmova Kena Loacha, politički i socijalno snažno i nedvosmisleno lijevo angažiranog autora. Već je jedan od ranih Loachovih televizijskih filmova *Cathy, vrati se kući* (*Cathy Come Home*) postao i ostao zaštitnim znakom angažiranog filma. Prvi veliki kinouspjeh Loach je postigao odmjerenom realističnom obiteljskom dramom o odrastanju *Kes*, svojim možda najemocionalnijim filmom. Za Loachove umjetničke i društvene intencije ipak je osobito primjeren bio dokumentarni rod pa se u tekstu analiziraju Loachovi filmovi o radničkim štrajkovima *Pitanje vodstva* (*A Question of Leadership*) i *Na čijoj si strani?* (*Which Side Are You On?*) te kasniji *Treperavi plamen* (*The Flickering Flame*), u kojima redatelj pomno slaže dokumentarne materijale s ciljem da se gledatelj opredijeli za lijevu poziciju te razvija postupak usmjerene empatije. Taj će postupak radikalizirati i u igranim filmovima kao što su *Skrivena namjera* (*Hidden Agenda*) o Sjevernoj Irskoj, *Bubamaro, bubamaro* (*Ladybird, Ladybird*), u kojem povezuje intimnu priču i socijalnokritičku pozadinu te *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*), o sukobima unutar ljevice za Španjolskog građanskog rata, u kojem ostvaruje svoj režijski *tour de force*.

Dejan D. Marković

Glasovi s margine: uspon i pad američkog nezavisnog filma

UDK:791.21(73)

Studija o američkome nezavisnom filmu koja analizira uspon ovoga filmskog fenomena u SAD-u od 1960-ih godina, kada je on nastao kao odraz društvenih i kulturnih preobražaja američkoga društva, a u oporbi prema hollywoodskom tipu filmovanja. Nova generacija američkih filmskih stvaralaca, zainteresiranih za nove i neuvriježene načine snimanja filmova, našla je svoje uzore u europskim tendencijama onoga vremena — talijanskom neorealizmu, francuskom novom valu i *cinéma vérité* — pronašavši nove formalne i narativne obrasce. Tekst prati razvoj američkoga nezavisnog filma od A. Mekasa, M. Roemera, *blaxploitationa* i *The Los Angeles School* (Ch. Burnett, B. Woodberry, H. Gerima, J. Dash) do njegove komercijalizacije od kasnih 1980-ih, s djelima J. Jarmuscha i Davida Lyncha, te stapanju *indie* filma s *mainstream* kinematografijom 1990-ih, pogotovo s djelima Q. Tarantina.

talgia in the world film during the first half of the 1960s, he observes two films by Luchino Visconti, *Il Gattopardo* (*The Leopard*) and *Vaghe stelle dell'Orsa* (*Sandra of a Thousand Delights*), as good examples of Visconti's nostalgia. Special attention is given to longer shots of groups of characters that imply the sense of stopping, but also the flow of time, and also to the focalization of the film through the character of the Prince of Salina in *Il Gattopardo*, as to the role of shadow in *Vaghe stelle dell'Orsa*.

Krešimir Košutić

India, a Faraway Country

Program of Indian Films II, Film Programmes, 9-14 October 2006

UDK: 791.221/.228(540)(049.3)

The article first mentions the probably most common views on India. This is followed by a description of the peculiarities of the Indian feature-length production. Finally, there is a review of presented films and the attempt to give a brief analysis of the meaning of each of them. Firstly, they are divided on the basis of social problems they are concerned with but at the same time the author of the text questions (personal) limitations for the perception of a faraway and different culture.

Marijan Krivak

Ken Loach or Film for Different World

UDK: 791.633-051Loach, K.

Without hiding his affinity, the author of the text analyzes several films by Ken Loach, a strongly left-oriented author in a political and social sense. One of Loach's early television films *Cathy Come Home* already became and remained the trademark for the engaged film. Loach experienced his first big cinema success with a moderate realistic family drama about the childhood of *Kes* which is probably his most emotional film. However, the documentary genre was more suitable for Loach's artistic and social intentions. Therefore, the text analyzes Loach's films about workers' strikes such as *A Question of Leadership* and *Which Side Are You On?*, as well as *The Flickering Flame*. In these films the director carefully arranges his documentary material with the purpose of making the spectator take the side of the left position. He develops the procedure of the targeted empathy. This procedure will appear in a radical form in his feature films such as *Hidden Agenda*, a film on Northern Ireland, *Ladybird, Ladybird*, a film that connects an intimate story and a criticizing social background, and *Land and Freedom*, about conflicts within the left during the Spanish civil war in which he achieves the director's *tour de force*.

Dejan D. Marković

Voices from the Margin: Rise and Fall of the American Independent Film

UDK:791.21(73)

The study on the American independent film analyzes the rise of this film phenomenon in the US from the 1960s when it appeared as the reflection of social and cultural transformations of the American society in opposition to the Hollywood film. New generation of American film makers, interested in new and non-conventional ways of film-making, found its role-models in the European tendencies of the time — the Italian Neorealism, the French New Wave and *Cinéma vérité*. This way they found new formal and narrative patterns. The text follows the development of the American independent film from A. Mekas, M. Roemer, *blaxploitation* movies and *The Los Angeles School* (Ch. Burnett, B. Woodberry, H. Gerima, J. Dash) to its commercialization from the late 1980s with the works by J. Jarmusch and D. Lynch, as well as amalgamation of the *indie* film with the *mainstream* cinema of the 1990s, especially in the works by Q. Tarantino.

Mima Simić

Miris ZbiljskogUz film *Parfem* — povijest jednog ubojice (Tom Tykwer, 2006)

UDK: 791.633-051Tykwer, T.(049.3)

U komparativnoj analizi književnog i filmskog prikaza lika Jean-Baptiste Grenouillea, glavnoga protagonista *Parfema*, autorica upućuje na Süskinda i Tykwerova radikalno različita (i ne uvijek dosljedna) tumačenja izvora umjetničkoga genija. Uklapajući filmsku interpretaciju u Lacanove (i Kristevine) teorije o psihoseksualnom razvoju, autorica područje nijeme umjetnosti P/parfema smješta između Zbiljskog i Simboličkog, uzgred se ne propuštajući osvrnuti i na rodne i kulturalne stereotipe na koje se Tykwerov film oslanja.

Joško Žanić

Paint It Black (Uz dvije ekranizacije romana Jamesa Ellroya)

UDK: 791.221.5:82-312.4

Članak uspoređuje film *Crna Dalijska* (*Black Dahlia*, 2006) Briana de Palme s filmom *L. A. povjerljivo* (*LA Confidential*, 1997) Curtisa Hansona, te oba s njihovim istoimenim romanima predlošcima. Pri analizi i interpretaciji *L. A. povjerljivo* više pažnje posvećuje se planu sadržaja, a u slučaju *Crne Dalijske* planu izraza, s obzirom na veću sklonost stilizaciji i retoričnosti u De Palminu redateljskom prosedeu. Dok *L. A. povjerljivo* svojom narativnom ekonomizacijom i jasnijim isticanjem osnovne fabularne linije nadmašuje svoj predložak, De Palmin uradak, ustvrđuje se, suviše je barokan za vlastito dobro.

Igor Bezinović

Nelagoda i znatiželja: kognitivistički pristup filmu *Skriveno* Michaela Hanekea

UDK: 791.633-051 Haneke, M.:165.194

Na temelju kognitivističkoga kategorijalnog aparata analiziraju se postupci kojima se Michael Haneke u filmu *Skriveno* (*Caché*, 2005) služio da bi postigao željene spoznajno-emocionalne učinke u gledatelja. Haneke već od prve sekvence filma uvodi specifičnu razinu filma unutar filma; štoviše, poigrava se gledateljima tako da duge statične totale ubacuje u film na razna mjesta, ne otkrivajući radi li se o razini filma ili razini filma u filmu. Naizgled nemotivirani dugi totali omogućuju gledatelju hipoteze o značenju kadrova i grade neizvjesnost. Glavni izvor osjećaja nelagode i znatiželje je kombiniranje vidljivog i nevidljivog, odnosno *skrivenog*. Autor zaključuje da je film *Skriveno* originalno djelo koje vješto krši pravila klasičnoga fabularnog filma i čija je snaga upravo u antierotetičkom pripovijedanju, nevarijabilnom kadriranju i nepostojanju jasne teme.

FESTIVALI

Goran Kovač

Za svakoga ponešto

Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, igrani filmovi

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21"2006"(049.3)

Kritički osvrt na igrane filmove prikazane u programima ovogodišnjega Zagreb Film Festivala, s posebnim komentarom na populističku koncepciju festivala.

Mima Simić

The Smell of Reality

(The Perfume — The Story of a Murderer, Tom Tykwer, 2006)

UDK: 791.633-051Tykwer,T.(049.3)

In a comparative analysis of the literary and film presentation of Jean-Baptiste Grenouille, the protagonist of *The Perfume*, the author refers to two completely different (and not always consistent) interpretations of the source of the artistic genius by Süskind and Tykwer. Incorporating the film interpretation into Lacan's (and Kristeva's) theories on psychosexual development, the author places the silence art of P/perfume between the Real and the Symbolic. She also tackles gender and cultural stereotypes that Tykwer's film relies on.

Joško Žanić

Paint It Black (On Two Film Versions of James Ellroy's Novels)

UDK: 791.221.5:82-312.4

The article compares the film *Black Dahlia*, 2006, by Brian de Palma with the film *LA Confidential*, 1997, by Curtis Hanson and then both of the films with the novels of the same names they were based on. In his analysis and interpretation of *LA Confidential* the author primarily focuses on the contents. In the case of *Black Dahlia* he lays a greater emphasis on the expression given De Palma's greater tendency towards stylization and rhetoric. The author states that while *LA Confidential* outshines the novel it was based on by its narrative economization and a clearer marking of the basic story-line, the film by De Palma seems to be too baroque for its own good.

Igor Bezinović

Unease and Curiosity: Cognitive Approach to the Film *Caché* by Michael Haneke

UDK: 791.633-051 Haneke,M.:165.194

Based on a cognitive and category apparatus, the text analyzes techniques used by Michael Haneke in his film *Caché* (2005), in order to achieve the desired cognitive and emotional effects on the spectator. Already from the beginning of the film he introduces a specific film level within the film; moreover, he plays with spectators by inserting long static shots in different places in the film without revealing whether it's a film level or a film level within the film. Apparently non-motivated long shots build up uncertainty and enable the spectator to make assumptions about the meaning of shots. The main source of the provoked unease and curiosity is the combination of the visible and the invisible, that is, the *caché*. The author concludes that the film *Caché* is a unique work that skilfully breaks the rules of a traditional film with a story-line. Its power stems precisely from its anti-rhetoric narration, non-variable framing and inexistence of a clear theme.

FESTIVALS

Goran Kovač

Something for Everyone

(Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, feature films)

UDK:791.65.079(497.5 Zagreb):791-21"2006"(049.3)

A critical review of feature films presented as part of the programme of this year's Zagreb Film Festival, with a special commentary on the populist approach of the festival.

*Josip Grozdanić***D za dokumentarce**

Zagreb Film Festival, 16-21. listopada 2006, dokumentarni filmovi

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21"2006"(049.3)

Kritički osvrt na dokumentarnu selekciju ovogodišnjega Zagreb Film Festivala, s posebnim komentarom na tendenciju novih dokumentaraca da napuštaju društvenokritički pristup građi.

*Diana Nenadić***Od »prve« do postavangarde**

2. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa — 25fps, Zagreb, 20-24. rujna 2006.

Kritički osvrt na filmove prikazane na ovogodišnjem festivalu eksperimentalnog filma 25fps.

*Dejan Kosanović***25 godina druženja sa starim filmovima**

(Le Giornate del Cinema Muto / 25th Pordenone Silent Film Festival, Pordenone — Sacile, 7-14. listopada 2006)

UDK: 791.65.079(450 Pordenone)"2006":791.11

Osvrt na jubilarno 25. izdanje uglednog svjetskog festivala Dani nijemoga filma u Pordenoneu i Sacileu (Pordenone Silent Film Festival), specijaliziranog za prikazivanje restauriranih nijemih filmova, među kojima i redovitog programa Projekt Griffith.

REPERTOAR

Pregled izabranih kino- i DVD-premijera.

REAGIRANJA*Enes Midžić***O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe**

Povodom reagiranja Dejana Kosanovića Filmska limenka nije sasvim prazna (HFLJ, 47)

UDK: 791(497.5)(091)(049.2)

Polemčki odgovor na reagiranje Dejana Kosanovića iz prethodnog broja, u kojem se posebno apostrofira sudbina hrvatske filmske građe nakon Drugoga svjetskog rata i iznose novi podaci po kojima je ta građa (filmski negativ) akcijom jugoslavenskih državnih službi pohranjena u Beogradu, a zapravo je kulturno dobro Hrvatske koje joj, u okviru sukcesije bivše Jugoslavije, mora biti vraćeno.

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ*Juraj Kukoč***Kronika**

Pregled događaja u hrvatskoj kinematografiji od rujna do studenoga 2006.

*Duško Popović***Bibliografije**

Bibliografije filmskih knjiga, časopisa i kataloga objavljenih od rujna do studenog 2006.

Premisluli

Mario Saletto

*Josip Grozdanić***D for Documentaries**

(Zagreb Film Festival, 16-21 October 2006, documentary films)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21"2006"(049.3)

A critical review of documentary films presented as part of the programme of this year's Zagreb Film Festival, with a special commentary on the tendency of new documentary films to move away from the socially critical approach to their themes.

*Diana Nenadić***From »First« to the Post-Avant-garde**

(25fps, 2nd International Festival of Experimental Film and Video, Zagreb, 20-24 September, 2006)

A critical review of this year's 25fps film festival.

*Dejan Kosanović***25 Years of Friendship with Old Films**

(Le Giornate del Cinema Muto / 25th Pordenone Silent Film Festival, Pordenone — Sacile, 7-14 October 2006)

UDK: 791.65.079(450 Pordenone)"2006":791.11

A review of the 25th anniversary of the renowned Silent Film Festival in Pordenone and Sacile, specialized in the presentation of renovated silent films, as well of its standard programme, the Griffith Project.

REVIEWS

Selectd cinema and DVD premieres.

REACTIONS*Enes Midžić***On The Port of Šibenik, War Trophy in Film Cans, and Destroying of Croatian Film Stock**

UDK: 791(497.5)(091)(049.2)

Polemical response to Dejan Kosanović's article from the latest issue, which was already written in answer to Enes Midžić's previous article *Coronation of Serbian King and The Port of Šibenik*. In this response, the special attention is given to Kosanović's statement that Croatian film stock, which is archived in Yugoslav Film Archive in Belgrade, was war trophy taken after the defeat of the Axis in World War Two. This article brings new evidences, which proves that the film stock — with many newsreels and even the original stock of the first Croatian feature film *Lisinski* (1944) — were actually taken by state security police to Belgrade between 1958 and 1962 (thus, 13 years after WW2), and that after police examination it was supposed to be returned to federal Croatian police security office, which never happened.

CHRONICLE'S CHRONICLE*Juraj Kukoč***Chronicle**

Key film-related events in Croatia, September — November 2006

*Duško Popović***Bibliographies**

New film books and magazines, September — November 2006

Deceased

Mario Saletto

O suradnicima u 48. broju

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), apsolvant filozofije i sociologije te student komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Reviji za sociologiju* i *Čemu*; član uredništva studentskog časopisa za društveno-humanističke teme *Diskrepancija* Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao (2003) i doktorirao (2005) filmološkom tezom. Viši asistent na Odsjeku za komparativnu književnost. Objavljuje rasprave i kritike u časopisima i na Hrvatskom radiju. Uredio je zbornik 3-2-1, *KRENI!* u povodu 70. rođendana A. Peterlića (2006); s B. Kragićem uredio *Filmski leksikon* LZ Miroslav Krleža (2003). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljivao u *Vijencu*, *Total filmu*, *TV Storyju* i na HTV-u. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvant režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV-u. 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), apsolvant komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljivao u *Zarezu*, *Vjesniku* i na HTV-u. 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.

Goran Kovač (Zagreb, 1975), apsolvant 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.

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.

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca*. Urednica u ovom časopisu. Zagreb.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, esejist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992 živi u Kanadi. Objavljivao u *Filmskoj kulturi*, *Oku*, *Quroumu*, *Književnoj reči*, *Književnim novinama* i *Letopisu Matice srpske*. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd 2003). Vancouver.

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.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapisa*, objavljivala u *Slobodnoj Dalmaciji*, *Kinoteci*, *Zarezu* i dr. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Marko Njegić (Split, 1979), student novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Urednik tjednoga priloga »Reflektor« u *Slobodnoj Dalmaciji*; bio urednik filmskog magazina *Hollywood*. Suraduje na internetskim filmskim stranicama *film.hr* i *popcorn.hr*. Split.

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*. Urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (2005). Književni kritičar na T-portalu. Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove*; *Jagode i čokolada*). Zagreb.

Dragan Rubeska (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, drugo, dopunjeno izd. 2006). 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.

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. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijeva-*

nje 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.

Joško Žanić (Zagreb 1980), diplomirao filozofiju i opću lingvistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2005). Objavljivao u *Filozofskim istraživanjima* i *Zarezu*. Zagreb.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI

Tomislav Šakić (igrani film), Zoran Tadić i Petar Krelja (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film), Hrvoje Turković i Diana Nenadić (eksperimentalni film)

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

KINO PREMIJERE pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Tonči Valentić i Tomislav Čegir

DVD PREMIJERE Katarine Marić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

ESEJI o filmskim temama — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak i drugi

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Zagreb, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Festival filmova u jednom kadru, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!



PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-100000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«.

Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove

Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2006.