Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb 49/2007

50 kn, 12 €

Ajanović
Čegir
Grozdanić
Heidler
Kosanović
Košutić
Kovač
Krelja
Krivak
Kurelec
Lučić
Midžić
Nenadić
Pata
Picula
Radić
Rubeša
Simić
Starešinčić
Žanić

IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA

CODEN HFLJFV

UDK 791.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 13. (2007.) br. 49 str.1-174 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 49/2007.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Dejan Kosanović: NAJSTARIJI POKUŠAJI ŠKOLOVANJA ZA FILM U HRVATSKOJ: ZAGREBAČKE FILMSKE ŠKOLE 1917-1947. **3**

Kruno Heidler: KINEMATOGRAFSKA ŠKOLA U ZAGREBU (1947-51) — SJEĆANJE NA FILMSKO ŠKOLOVANJE U ZAGREBU **12**

Enes Midžić: PREBIRANJE PO FILMOVIMA HRVATSKOG SLIKOPISA I *BORCI ZA HRVATSKU*: SLIKOPISNI PRILOG ŽIVOTOPISU LOVRE MATAČIĆA **20**

BORCI ZA HRVATSKU (priredio Enes Midžić) **32**

Nenad Pata: TV ZAGREB I KINEMATOGRAFSKI FILM: KAKO JE NASTAO *RITAM ZLOČINA* ZORANA TADIĆA **42**

STUDIJE

Krunoslav Lučić: JAN MUKAŘOVSKÝ I STRUKTURALISTIČKA TEORIJA FILMA U KONTEKSTU FILMOLOŠKE TRADICIJE **48**

Midhat Ajanović: HUMORISTIČNI CRTEŽ I POKRET (I. DIO) **59**

OGLEDI I OSVRTI

Tomislav Čegir: FILM KAO SUVREMENI MIT ILI DESTRUKCIJA POVIJESNE STVARNOSTI: *KRALJEVSTVO NEBESKO* RIDLEYJA SCOTTA **72**

Petar Krelja: UMIJEĆE OMNIBUS FILMA **77**

Marijan Krivak: BUÑUEL — PROROK »FANTAZME REALNOG« (Uz ciklus Fantastika u španjolskom filmu, Filmski programi, 27-30. studenog 2006) **84**

Tomislav Kurelec: NEPOTPUNA SLIKA I DALJE VAŽNE KINEMATOGRAFIJE (Smotra suvremenog talijanskog filma, Zagreb, 17-23. listopada 2006) **88**

FESTIVALI I REVIJE

Krešimir Košutić: KADAR NAŠ SVAGDANJI (One Take Film Festival — Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru, Zagreb, 17-19. studenoga 2006) **92**

Jurica Staršinčić: POSLJEDNJA ZAJEDNIČKA REVIJA (38. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Samobor, 24-26. studenog 2006) **97**

Josip Grozdanić: SIMPATIJA ZA AZIJSKI FILM (Uz drugu Reviju azijskog filma, Zagreb, 18. siječnja — 7. veljače 2007) **101**

Tomislav Kurelec: FASCINANTNA SMOTRA (36. međunarodni filmski festival u Rotterdamu, 24. siječnja — 4. veljače 2007) **106**

KINOREPERTOAR

APOCALYPTO (Tomislav Kurelec), *KRALJICA* (Diana Nenadić), *MALA MISS AMERIKE* (Boško Picula), *NAJLUĐI RADIO SHOW* (Mima Simić), *POSLJEDNJI ŠKOTSKI KRALJ* (Marijan Krivak), *PRESTIŽ* (Joško Žanić), *PUSTI VODU DA MIŠEVI ODU* (Jurica Staršinčić), *PUT LUBENICA* (Krešimir Košutić), *SVE DŽABA* (Goran Kovač), *TIGAR I SNIJEG* (Dragan Rubeša) **111**

IZBOR DVD-a

ROCK ROMANSA ISPRIČANA POP-PJESMAMA: *9 ORGAZAMA* (Dragan Rubeša), JEDAN DAN U PAKLU: *DETEKTIVSKA PRIČA* (Josip Grozdanić), KROZ SKENER, U ZAGONETKI: *REPLIKANT* (Boško Picula) **139**

NOVE KNJIGE

Damir Radić: U ČAST DEMOKRATIČNOG PREVRATNIKA ANTE PETERLIĆA (*3-2-1, kreni!, zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*) **147**

LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč: KRONIKA **155**

Duško Popović: BIBLIOGRAFIJE **158**

PREMINULI (Martina Aničić, Izet Hajdarhodžić) **160**

REAGIRANJA

Goran Kovač: POVODOM REAGIRANJA ZLATKA VIDAČKOVIĆA *BOBO JELČIĆ SAM JE POVUKAO FILM IZ PULE* (HFLJ, 48) **161**

SAŽECI 163

O SURADNICIMA 171

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović: THE OLDEST ATTEMPT OF FILM EDUCATION IN CROATIA: ZAGREB FILM SCHOOLS 1917-1947 **3**

Kruno Heidler: CINEMATOGRAPHIC SCHOOL IN ZAGREB (1947-1951) — REMEMBERING FILM EDUCATION IN ZAGREB **12**

Enes Midžić: SEARCHING THROUGH FILMS OF »HRVATSKI SLIKOPIS«: CONTRIBUTION TO LOVRO MATAČIĆ'S BIOGRAPHY **20**

BORCI ZA HRVATSKU, prepared by Enes Midžić **32**

Nenad Pata: ZAGREB TELEVISION AND FILMS FOR THE CINEMAS: HOW WAS *RITAM ZLOČINA* BY ZORAN TADIĆ CREATED? **42**

STUDIES

Krunoslav Lučić: JAN MUKAŘOVSKÝ AND STRUCTURALIST FILM THEORY IN CONTEXT OF FILM TRADITION **48**

Midhat Ajanović: HUMOROUS SKETCH AND MOVEMENT (FIRST PART) **59**

ESSAYS

Tomislav Čegir: FILM AS A CONTEMPORARY MYTH OR DESTRUCTION OF HISTORICAL REALITY: *KINGDOM OF HEAVEN* BY RIDLEY SCOTT **72**

Petar Krelja: ART OF OMNIBUS FILM **77**

Marijan Krivak: BUÑUEL — PROPHET OF THE »PHANTASM OF THE REAL« **84**

Tomislav Kurelec: INCOMPLETE PICTURE OF STILL IMPORTANT NATIONAL CINEMA **88**

FESTIVALS

Krešimir Košutić: OUR DAILY SHOT (One Take Film Festival, Zagreb, 17-19 November 2006) **92**

Jurica Staršinčić: LAST SHOW TOGETHER (38th Croatian Film and Video Work Showcase, Samobor, 24-26 November 2006) **97**

Josip Grozdanić: ASIAN FILM APPEAL (Second Asian Film Showcase, Zagreb, 18 January — 7 February, 2006) **101**

Tomislav Kurelec: FASCINATING PROGRAMME (36th Rotterdam International Film Festival, 24. January — 4th February, 2007) **106**

REVIEWS

APOCALYPTO (Tomislav Kurelec), *THE QUEEN* (Diana Nenadić), *LITTLE MISS SUNSHINE* (Boško Picula), *A PRAIRIE HOME COMPANION* (Mima Simić), *THE LAST KING OF SCOTLAND* (Marijan Krivak), *THE PRESTIGE* (Joško Žanić), *FLUSHED AWAY* (Jurica Staršinčić), *PUT LUBENICA* (Krešimir Košutić), *SVE DŽABA* (Goran Kovač), *LA TIGRE A LA NEVE* (Dragan Rubeša) **111**

DVDs

9 SONGS (Dragan Rubeša), *DETECTIVE STORY* (Josip Grozdanić), *A SCANNER DARKLY* (Boško Picula) **139**

NEW BOOKS

Damir Radić: IN HONOUR OF THE DEMOCRATIC REVOLUTIONARY ANTE PETERLIĆ (Collection of Film Scholar Papers in Honour of Peterlić's 70th Birthday) **147**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč: CHRONICLE **155**

Duško Popović: BIBLIOGRAPHIES **158**

DECEASED (Martina Aničić, Izet Hajdarhodžić) **160**

REACTIONS

Goran Kovač: IN RESPONSE TO ZLATKO VIDAČKOVIĆ'S REACTION *BOBO JELČIĆ WITHDREW HIS FILM BY HIMSELF* **161**

SUMMARIES 163

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 171

Hrvatski filmski LJETOPIS 49/2007.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 13. (2007), br. 49
Zagreb, travanj 2007.

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), Hrvoje Turković (odgovorni urednik), Tomislav Šakić (izvršni urednik), Nikica Gilić, Katarina Marić, Ante Peterlić, Ivo Škrabalo

Dizajn:
Luka Gusić

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@lzmk.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: Božena Kraljeva

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 13 (2007), No 49
Zagreb, April 2007
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), Hrvoje Turković (supervising editor), Tomislav Šakić (managing editor), Nikica Gilić, Katarina Marić, Ante Peterlić, Ivo Škrabalo

Design:
Luka Gusić

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 Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / *Croatian Cinema Chronicle*
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Tuškanac 1
10000 Zagreb, Croatia
tel: 385 1/48 48 771
fax: 385 1/48 48 764

E-mail: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.htnet.hr
bruno.kragic@lzmk.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: Božena Kraljeva

UDK: 791.51(497.5)"1917/1947"

Dejan Kosanović

Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917-1947.*

U početku, krajem XIX. i prvih decenija XX. stoleća, pravljenje filmova se učilo kao zanat od majstora koji su se tim poslom već bavili i koji su o filmu znali više od učenika. Ponekad samo nešto više, jedino zahvaljujući sopstvenom iskustvu. S obzirom da se radilo o *pokretnoj fotografiji* prednost učenika je svakako bilo poznavanje fotografskog zanata. A ni precizna mehanika nije bila na odmet, jer je filmska kamera bila složeni tehnički uređaj. Zato među najranijim pionirima filma u svetu ima srazmerno mnogo fotografa, a takođe i (nešto manje) sajdžija. A u mnogim slučajevima bila je dovoljna samo zainteresovanost za pokretne slike i snažna volja da se otkriju tajne te velike čarolije koja se pojavila krajem XIX. stoleća.

Kako je film brzo postao popularna masovna zabava, prikazivanja su se prvi prihvatali raznovrsni putujući zabavljači koji su svoje vašarske atrakcije zamenjivali filmskim projektorom i tako se prebacili na jednostavniji i unosniji posao. Prikazujući tuđe filmove neki od vlasnika putujućih bioskopa su počeli da snimaju i svoje sopstvene.

Kada je, početkom XX. stoleća, igrani film, makar u svom prvobitnom primitivnom obliku, postepeno nadvladao dokumentarne filmove »iz prirode«, kako se tada govorilo, u filmski posao su se uključivali i glumci svih kategorija: pantomimičari, akrobati, cirkuski artisti, plesači i pravi glumci. Oni su u film uneli osnove dramaturgije spektakla koja je bila sastavni deo njihovih ranijih profesija, kao i elemente glumačkog zanata za koje su znali da privlače gledalište. Tokom brzog razvoja igranog filma, već prve decenije XX. stoleća, brzo su se formirale dve osnovne profesije stvaralaca filmova: reditelji i snimatelji, a na to su se postepeno nadovezivala i druga zanimanja (scenaristi, scenografi, garderoberi, šminkeri, montažeri itd., i naravno — glumci).

Velika filmska preduzeća koja su proizvodila sve veći i veći broj igranih filmova, kao što su u Evropi bili Pathé, Gaumont, Charls Urban, Messter, Ambrosio, a u Americi Biograph, Vitagraph, MGM i drugi, angažovala su nove snage koje su obučavane kroz praksu. Za glumce su organizovane prema potrebi posebne vežbe iz borilačkih veština (mačevanja, rvanja, boksa), plesa, lepog ponašanja i slično. To se — obično tek uzgred — pominje u memoarima evropskih i američkih pionira filma prvog perioda. Nisam naišao na knjigu koja bi to posebno obrađivala.

Rađanje kulta filmskih zvezda u Evropi i Americi, krajem prve i početkom druge decenije XX. veka i bajkovite priče o slučajnom uspehu običnih devojaka i mladića koji su se našli pred filmskim kamerama, pa brzo stekli slavu i bogatstvo, privlačilo je profesiji filmskog glumca mlade širom sveta. Tokom druge decenije XX. veka javljaju se mnoge škole za filmsku glumu, obično privatne koje bi organizovao neki glumac (ponekad uz filmska preduzeća), u kojima bi mladi uz plaćanje školarine tražili put ka filmskoj slavi. Naziv *škola* je ovde uslovan, jer se uglavnom radilo o kraćim ili dužim tečajevima. Prva prava filmska škola u svetu osnovana je u Rusiji 1919. godine — bio je to VGIK, Svesavezni državni institut kinematografije (Vsesojuznij Gosudarstveniji Institut Kinematografii) u kome su na visokoškolskom nivou školovani glumci, reditelji, snimatelji i filmski stručnjaci raznih profila.

Da se podsetimo — na sličan način kao i u drugim delovima Evrope, sticali su svoja prva znanja o filmskom zanatu pioniri filma u Hrvatskoj i u drugim zemljama regiona. Samo nekoliko primera: Osječanin Josip Halla (1879-1960) prvo je završio fotografski zanat, pa je posle kraćih studija tehnike u Zürichu na filmu otpočeo da radi u preduzeću Oskar Messter u Berlinu, da bi se zatim vratio u Hrvatsku. Rudolf Marinković iz Pule bio je fotograf, pre nego što se latio filmske kamere. Novosađanin Vladimir Totović (1898-1917) učio je zanat radeći na filmu u Budimpešti; prvi srpski filmski snimatelj Slavko Jovanović (1887-1962), po zanimanju sajdžija, otpočeo je rad na filmu kao kinooperater, a zatim asistent Pathéovog snimatelja Louisa de Beéryja (1879-?). Antun Valić (1893-1977) iz Sarajeva uz položeni ispit za kino operatera osposobio se 1912. godine u Beču i za snimanje filmova. Itd, itd. Pojedini pioniri domaćeg filma, posle Prvog svetskog rata, već su nalazili i mogućnost da se profesionalno školuju u inostranstvu, no to nije predmet našeg trenutnog razmatranja.

Filmske škole pri preduzećima Croatia i Jugoslavija u Zagrebu 1917-22.

Nas ovoga puta pre svega zanima prva filmska škola osnovana u Hrvatskoj, ustvari prva filmska škola koja je otpoče-

* Tekst donosimo u srpskom izvorniku, uz neznatne korektorske i uredničke intervencije. (Nap. ur.)

la svoju delatnost na tlu jugoslovenskih zemalja, a i šire, u regionu. Bila je to *škola za kinematografsku glumu* koja je svoju aktivnost otpočela u Zagrebu 1917. godine pri preduzeću Croatia. Na njoj ćemo se malo duže zadržati ne samo zato što je bila *prva*, već i zato što je o njoj sačuvano dosta arhivske građe. Ja sam o toj školi objavio kraći tekst još 1958. godine u zagrebačkom *Vjesniku*,[1] a pominjali su je i drugi autori u nekim tekstovima. Tu školu je najopširnije obradio 1976. godine u svome magistarskom radu *Metodološki pristup istoriji jugoslovenske kinematografije sa posebnim osvrtom na kinematografiju u Zagrebu 1917-1923* Sreten Jovanović.[2] Pošavši od skromnih podataka iz literature koji su ranije objavljivani, te arhivske građe otkupljene pedesetih godina koja se čuva u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu, on je posle 1970. godine u više navrata boravio u Zagrebu i sakupljao podatke za svoj rad istražujući zagrebačke arhive[3] i detaljnije proučavajući zagrebačku štampu. Na osnovu prikupljene građe, pre odbrane magistarskog rada, Jovanović je već 1974. godine u *Filmskoj kulturi* objavio tekst *Građa za historiju kinematografije u Zagrebu 1917-1923* u kome takođe pominje *školu za kinematografsku glumu*.[4] Uz Jovanovića — kome sam, kao svom tadašnjem asistentu, predložio temu za magistarski rad i kome sam bio mentor — kraće vreme sam i ja boravio u Zagrebu u potrazi za arhivskom građom. Oslanjajući se na svoja tadašnja i kasnija istraživanja i na Jovanovićev rad ovde ću ispričati zanimljivu povest prve zagrebačke filmske škole.

Tito Strozzi

Treba početi od *Prvog hrvatskog kinematografskog (proizvodnog) poduzeća Croatia* koje su 1917. godine u Zagrebu osnovali Julio (Julius, takođe i Julijo) Bergmann i Hamilkar Bošković (1874-1947). Bez obzira što je status Croatie četiri puta menjan, ona je radila u kontinuitetu sve do posle Prvog svetskog rata.[5] O Bergmannu se ne zna mnogo: 1915. i 1916. bio je glavni tajnik Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, osnovao je (1917) svoju *Kazališnu i koncertnu agenturu »Thalia«,* a posle 1918. godine gubi mu se svaki trag u istoriji hrvatskog filma. Hamilkar Bošković je rođen u Šibeniku 1874. godine i direktan je potomak, praunuk brata Ruđera Boškovića. Po zanimanju je bio geometar i penzionisan je 1917. kao »Kr. viši mjernik«, da bi zatim od juna 1917. do januara 1918. bio glavni tajnik Kr. hrvatskog zemaljskog kazališta. Filmom se bavio do 1923, kada se vratio poslu geometra i to pri Saobraćajnom odelenju Beogradske opštine do 1932, a zatim u Sremskim Karlovcima. U Zagreb se vratio 1941. godine i tu je živeo do smrti 17. XII. 1947.[6] Bergmann i Bošković su se, verovatno, upoznali u Kazalištu, da bi zatim postali partneri u filmskim poduhvatima. Ovde se nećemo baviti istorijatom i proizvodnom delatnošću Croatie koju je detaljno opisao Ivo Škrabalo u svojoj knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj*,[7] već ćemo se posvetiti samo školi.

U zagrebačkom *Jutarnjem listu* 28. VIII. 1917. objavljeno je da građani Zagreba mogu od sledećeg dana »podnijeti prijavu za upis u glumačku školu, da bi sudjelovali u narodnom hrvatskom filmu koji Croatia sada sprema.« Ovo je bilo prvo pominjanje škole, a navedeni »narodni hrvatski film« bio je *Matija Gubec* o čijem snimanju je *Jutarnji list* pisao dva dana ranije (26. VIII. 1917). Znači, dok je Croatia još bila inokosna tvrtka u vlasništvu Julia Bergmanna, postojala je ideja o otvaranju filmske glumačke škole, čime bi se istovremeno obezbedili i statisti za filmove. Zasad možemo samo nagađati da li je inicijator bio i Hamilkar Bošković koji se sedamosam dana kasnije i zvanično udružio sa Bergmannom i postao suvlasnik Croatie (5. IX. 1917).

Croatia Bergmanna i Boškovića je 18. X. 1917. uputila molbu Gradskom poglavarstvu kraljevskog slobodnog i glavnog grada Zagreba kojom traži odobrenje za otvaranje »škole za kinematografsku glumu«, koju je u ime preduzeća potpisao Hamilkar Bošković. Tu je počela borba sa složenom i preciznom austrougarskom administracijom: Gradsko poglavarstvo je prosledilo molbu Kraljevskoj vladi, ova je odgovorila da je molba nepotpuna jer molitelj nije podneo »naučnu osnovu zamišljenog zavoda, u kojim će se vještinama upućivati, kako će dugo trajati obuka, koji su uvjeti upisa u tu školu, kolika će biti školarina i kakovi će učitelji obučavati u toj školi.« Krajem januara 1918. godine Croatia kao odgovor obaveštava: »školari će se u slijedećim vještinama obučavati: 1) U pristojnosti (dobrom tonu) t.j. u svim fazama koje karakterišu dobro odgojenog čovjeka; 2) U glumačkom podu-

čavanju; 3) U razne športove kao naprimjer tennis, nogomet, mačevanje, plivanje, veslanje, plesanje i.t.d. sve što je za film od velike potrebe.« Istovremeno se izveštava da će učitelji biti nadredatelj Croatie filma Robert Staerk i pomoćni redatelj Alfred Grünhut, član Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, »dočim će u športovima podučavati specijalni učitelji.« U istom aktu se vlasti obaveštavaju da se škola nalazi u Kukovićevoj ulici broj 5, atelje u dvorištu (kasnije ulica Braće Kavurić); takođe da »djece ispod dvanaest godina za sada nema upisane u školu, a ako bi se ubuduće upisala, ista se sa odraslima zajedno neće podučavati«, da škola traje šest meseci, a da učenici uplaćuju po 200 kruna podeljeno u šest mesečnih rata. Na osnovu ovoga bi se moglo zaključiti da je škola otpočela sa radom krajem 1917. ili početkom 1918. godine, bez obzira što zvanična dozvola nije dobijena. Načelnik grada Zagreba se ponovo obraća Odjelu za bogoštovlje i nastavu u Zagrebu, ovaj Odjel traži mišljenje hrvatskog ministra u Budimpešti, a ovaj se sa svoje strane obraća Beču. Posle skoro pola godine, juna 1918. stiže odgovor da »u Ugarskoj doslije još nijesu izdani propisi za škole koje se bave obrazovanjem kinematografskih glumaca«, te o tome treba da odluči nadležni ministar za bogoštovlje i nastavu. I konačno, 10. novembra 1918. (jedan dan uoči završetka Prvog svetskog rata) dostavljena je odluka kojom se dozvoljava Hamilkaru Boškoviću, moliocu u ime Croatie, da može otvoriti školu za kinematografsku glumu.[8]

Po svemu sudeći prvi šestomesečni tečaj škole za kinematografsku glumu je otpočeo septembra ili oktobra 1917. godine, pre zvaničnog dobijanja dozvole. Učenici su kao statisti učestvovali u snimanju prvog hrvatskog dugometražnog igranog filma *Matija Gubec* čija je premijera bila u Zagrebu 8. XII. 1917. u kinu Apolo, a verovatno kasnije i u ostalim igranim filmovima Croatie. Nikakvih drugih podataka o ovom prvom tečaju škole zasad nemamo: ne znamo koliko je bilo *školara*, ne znamo njihova imena, ko je sve predavao osim Staerka i Grünhuta, niti šta je sve obuhvatala nastava i kada se tečaj završio. Jedino u šta možemo da budemo sigurni — ovim tečajem otpočeo je rad škole za kinematografsku glumu u Zagebu i to je označilo početak filmskog školstva u Hrvatskoj.

Julio Bergmann i Hamilkar Bošković su 12. XII. 1918. godine likvidirali Croatiu K.D. (komanditno društvo, treću Croatiu) i prodali su sva prava trgovačkom preduzeću Hermes koje je novu — četvrtu — Croatiu registrovalo 17. IV. 1919. kao Croatiu D.D. (dioničarsko društvo), na čijem je čelu bio grof Josip Bombelles. Ova Croatia D.D. je 6. VI. 1919. podnela Visokoj kraljevskoj zemaljskoj vladi zahtev da obnovi rad škole za kinematografsku glumu, smatrajući da je kupovanjem prethodne Croatie kupila i koncesiju za rad škole. Vlada se obratila Kraljevskom redarstvenom povjereništvu u Zagrebu sa molbom da utvrdi da li je Croatia D.D. vlasnik koncesije za školu i dobila je odgovor u kome se, pored ostalog, navodi:

> »Sadašnja tvornica filmova Croatia bila je vlasništvo Boškovića i Bergmana, za koje se vrijeme tvrtka pretvorila u komanditarno društvo. U mjesecu rujnu 1918. je 'Croatiu' kupilo društvo 'Hermes', koje je 'Croatiu' pretvorilo u dioničarsko društvo. Kada je 'Croatia' prešla u ruke 'Hermesa' istupio je Bošković i Bergman iz toga društva napolje, te osnovali komaditarno društvo 'Jugoslaviju' tvornicu filmova sa kino-školom.
> Glede koncesije ustanovljeno je da je Hamilkar Bošković istu ishodio dok je bio vlasnik 'Croatie', koju je koncesiju ishodio na svoje ime, a ne na ime 'Croatie'.
> Sada, kada je Hamilkar Bošković osnovao društvo 'Jugoslaviju' poslužio se je sa svojom koncesijom, koja mu je izdana na njegovo ime, te je otvorio i kino-školu u prostorijama 'Royala', Ilica 44, o čemu je podnio podnesak kr. zemaljskoj vladi.
> Stoga nisu istiniti navodi 'Croatie', da je koncesija izdana na društvo Croatia, već je ista izdana na osobu Hamilkara Boškovića.[9]

Božena Kraljeva

Prvi tečaj *Škole za kinematografsku glumu Jugoslavije K.D. (komanditnog društva)* — koja se u dokumentima i štampi često naziva i *Kino-škola »Jugoslavije«* — otpočeo je sa radom u proleće 1919. godine. U sačuvanoj knjizi blagajne Jugoslavije se nalaze podaci o uplaćenoj školarini: u aprilu 49 učenika, u maju i junu 61 učenik, u julu 31, da bi zatim broj uplata i dalje opadao do januara 1920, kada je školarinu platio samo jedan učenik. Pretpostavljam da to ne znači i da je broj učenika tako opadao, već da su mnogi oslobađani školarine zbog učestvovanja u snimanju filmova koje je proizvodila Jugoslavija. Od juna do septembra, prema knjizi blagajne, glumu je predavao Ignjat (Ignacij) Borštnik (1858-1919), iskusni slovenačko/hrvatski pozorišni (i nešto manje filmski) umetnik. Posle Borštnikove iznenadne smrti nastavu je preuzeo češki pozorišni glumac i reditelj Arnošt Grund (1866-

1929) koji je živeo i radio u Zagrebu. U knjizi blagajne navodi se samo broj učenika koji su platili školarinu i svega jednom 32 prezimena sa inicijalima imena, među kojima se ne prepoznaje ni jedno koje bi se kasnije susretalo u oblasti filma ili pozorišta.[10] U zagrebačkom nedeljniku *Studio* osamdesetih godina prošloga veka rubriku *Studijeva kinoteka* je vodio novinar Pavao Cindrić koji je 25. IX. 1982. godine objavio fotografiju grupe učenika filmske škole 1919. godine koju mu je poslala čitateljka Marijana Hohnjec, takođe polaznica te škole. U legendi piše da je fotografija snimljena u Kukovićevoj ulici, a škola je tamo bila 1918. godine, te ili datiranje nije tačno, ili je ulica pogrešno navedena. Redakcija *Studija* je pozvala čitaoce da identifikuju nekog sa fotografije, ali nema podataka da se iko javio.

Ovaj prvi tečaj *Škole za kinematografsku glumu Jugoslavije K.D.* je, po svemu sudeći, trajao nešto više od pola godine. U zagrebačkom *Jutarnjem listu* je 3. X. 1919. godine objavljeno je da se »otvara novi kurs za one koji bi se htjeli usavršiti u kino glumi«, što bi trebalo shvatiti da se tada završio prethodni šestomesečni tečaj, ali da je škola želela da nastavi rad sa učenicima.

Krajem 1919. i početkom 1920. godine došlo je do reorganizacije preduzeća Jugoslavija koje je prestalo biti K.D. (komanditno društvo) i postalo D.D. (dioničarsko društvo). Novo dioničarsko društvo se konstituisalo 10. XII. 1919, a upisano je u sudski registar 25. IV. 1920. godine i preuzelo je imovinu i obaveze prethodne Jugoslavije K.D. Ovo je bio rezultat dotadašnjeg uspešnog poslovanja, želja da se poveća kapital kao znak vere u budućnost preduzeća. Ali, objektivno, to je bio i početak opadanja zahuktale domaće proizvodnje filmova u Zagrebu. Hamilkar Bošković je bio jedan od osnivača, dioničar sa znatnim brojem dionica i »artistički vođa« Jugoslavije D.D. — ali se iz nedovoljno jasnih razloga ubrzo povukao iz rukovodećih struktura preduzeća (krajem 1920) i njegovo ime više ne srećemo u dokumentima, iako u njegovoj biografiji koju sam naveo piše da je »od 1920. do 1923. namještenik Jugoslavija filma.«

Uprkos tome što je oktobra 1919. najavljen novi kurs u školi za filmske glumce, zasad nema podataka da je to i ostvareno. Naprotiv, izgleda da je tokom 1920. i 1921. godine kontinuitet školovanja bio prekinut, a da *Koncesija za Filmsku školu* koju je dobila prethodna Jugoslavija K.D. nije bila obnovljena. To je, verovatno, imalo veze i sa povlačenjem Hamilkara Boškovića na čije je ime glasila koncesija.

Ali Jugoslavija D.D. nije odustala od školovanja za film. Direktor Jugoslavije Marcel Colin je krajem 1921. godine uputio sledeće pismo:

> »Slavnom Povjereništvu za prosvjetu i vjere u ZAGREBU
>
> Kao nasljednica 'Croatie', negdašnjeg kinematografskog poduzeća, Jugoslavija tvornica filmova d.d. u Zagrebu, razvija se i povećava neprestano toliko, da će kroz najkraće vrijeme pristupiti snimanju i izrađivanju ne samo poučnih i zanimivih filmova prirodnih ljepota naše zemlje, kao što je to dosada u sporazumu sa Ministarstvom Prosvjete izrađivala, nego i čisto umjetničkih filmova, originalnih i prerađenih, od književnih djela naših najboljih pisaca, kao Ogrizovićevu 'Hasanaginicu', Vojnovićev 'Ekvinocij' itd.
>
> Međutim, kako nemamo dovoljan broj glumaca i stručnih ljudi, naročito onih za manje uloge i poslove, a kako nam se neprestano sve veći broj učenika javlja, naumila je naša tvornica da nanovo otvori 'Filmsku školu' sa šestomjesečnim kursevima.
>
> Stoga niže potpisani moli, da mu se na njegovo ime a za 'Jugoslaviju' tvornicu filmova, izda obnova koncesije za 'Filmsku školu' sa istim nastavnim planom i štatutima kao što je to bila negdašnja škola 'Croatie' za kinematografsku glumu u Zagrebu, a s tom razlikom samo da se točka 7. u priloženom rešenju hrv. slav. dalm. zem. vlade, odjel za bogoštovlje i nastavu Br. 31332-1918. jednostavno izostavi. Jer visina školarine zavisit će ne samo od današnjih visokih cijena nego i od broja upisanih učenika.
>
> U Zagrebu, dne 2. novembra 1921. Marcel Kolin«[11]

Dozvola za rad ove obnovljene škole je dobijena relativno brzo, već meseca februara 1922. godine. Dozvola je data na osnovu Statuta škole čije najzanimljivije delove ovde prenosim:

> 1) *Naziv škole glasi: »škola za kinematografsku glumu u Zagrebu«.*
>
> *2) Svrha je škole podučavanje učenika i učenica u slijedećim vještinama: U glumačkom prikazivanju, u pristojnosti (dobrom tonu) i sportovima (tenis, nogomet, mačevanje, jahanje, plivanje, veslanje, ples).*
>
> *3) Obuka traje u jednom tečaju svega 6 mjeseci, za koje se vrijeme mora podučavanje svršiti.*
>
> *4) U školu se ne smiju upisivati djeca ispod 12 godina.*
>
> *5) Podučavanju smiju prisustvovati samo redoviti učenici (učenice), pod nadzorom učitelja i njihovih odgovornih pazitelja. Obuka ne smije trajati preko 9 sati naveče. Mladež viših pučkih škola, srednjih i njima sličnih škola ne mogu biti upisana u školu za kinematografsku glumu.*
>
> *6) U školi je zabranjeno pušenje, kao i uživanje alkoholnih pića.*
>
> *7) Koncesija za školu za kinematografsku glumu podjeljuje se »Jugoslaviji« tvornici filmova d.d. u Zagrebu. Koncesija se ne može na drugoga prenijeti.*
>
> *8) Školom upravlja po koncesionaru postavljeni odgovorni ravnatelj, a nadzor nad upravom vrši koncesionar po svojim opunomoćenim organima. O imenovanom ravnatelju i nadzornicima ima se obavjestiti Povjereništvo za prosvjetu i vjeru putem gradskog poglavarstva.*
>
> *9) Školske prostorije moraju odgovarati propisima zdravstva, propisima o sigurnosti protiv vatre, te ostalim redarstvenim zahtjevima. Svaku će prostoriju, koju želi upotrijebiti za školu, a tako i svaku promjenu prostorija, uprava škole imati odmah prijaviti redarstvenoj oblasti i ovomu povjereništvu.*
>
> *10) Na kraju svakog tečaja imat će se obdržavati zaključni ispit, kojemu će moći zem. vlada, povjereništvo za prosvjetu i vjere, izaslati svoga povjerenika.*

11) Učitelji u Školi za kinematografsku glumu moraju biti strukovnjaci, koji odgovaraju za disciplinu i red u obučavanju kao i za valjano vladanje učenika (učenica).
12) Razdiobu naučnih sati kao i obučevnih predmeta imat će uprava škole podnijeti na odobrenje zem. vladi, povjereništvu za prosvjetu i vjeru, putem gradskog poglavarstva u Zagrebu. Koncem tečaja podnosit će uprava škole iskaz o broju, spolu i napretku učenika, zemaljskoj vladi, povjereništvu za prosvjetu i vjere, putem gradskog poglavarstva u Zagrebu.
13) Prekršitelji ovih propisa kaznit će se po propisima o kaznenoj vlasti upravnih (redarstvenih) oblasti. Osim toga može Kr. zem. vlada ovu koncesiju oduzeti.

Redarstveno Ravnateljstvo Zagreb
na znanje, 9. II. 1922.
(četiri nečitka potpisa)

Također su sačuvani i podaci o većini nastavnika koji su 1922. godine predavali u *Školi za kinematografsku glumu Jugoslavije D.D. tvornice filmova u Zagrebu*. Ovde ću ih nabrojati onako kako su 1922. navedeni, uz neke moje dodatne komentare:

Dr. Bazarov (Anatolij Jurjevič Bazarov-Bukovečki, 1882-1936), »bivši nastavnik Filmske škole u Kijevu«, predaje *Tehniku mime*. Bazarov je u Rusiji radio na filmu do Oktobarske revolucije, zatim emigrirao u Kraljevinu SHS, kao snimatelj je verovatno (?) snimio neke reportaže za Jugoslaviju, a posle 1929. godine sedamnaest dokumentarnih i zdravstveno-prosvetnih filmova za školu narodnog zdravlja Higijenskog zavoda u Zagrebu.

A. A. Vereščagin (Aleksandar Aleksandrovič Vereščagin, 1885-1965), »u Rusiji režirao i bio direktor pozorišta«, predaje *Dramu*. Glumu i režiju je studirao u Petrogradu gde je počeo pozorišnu karijeru. Godine 1920. emigrirao je u Kraljevinu SHS, režirao i glumio u pozorištima Novog Sada, Beograda, Zagreba, Skoplja, Sarajeva, Osijeka i Cetinja. Predavao je i u Glumačkoj školi HNK. Posle 1944. emigrirao u SAD gde je i preminuo.

Dr. Grohmann (Armand Grohmann), »emigrant iz Rusije, gde je glumio u većem broju filmova«, predavao *Praktičnu interpretaciju*. O njemu drugih podataka nema.

Dr. Božić (verovatno dr. Jerko Božić), »ljekar i književnik. Studirao u Italiji i tamo se bavio filmom«. Nije objavljeno šta je predavao.

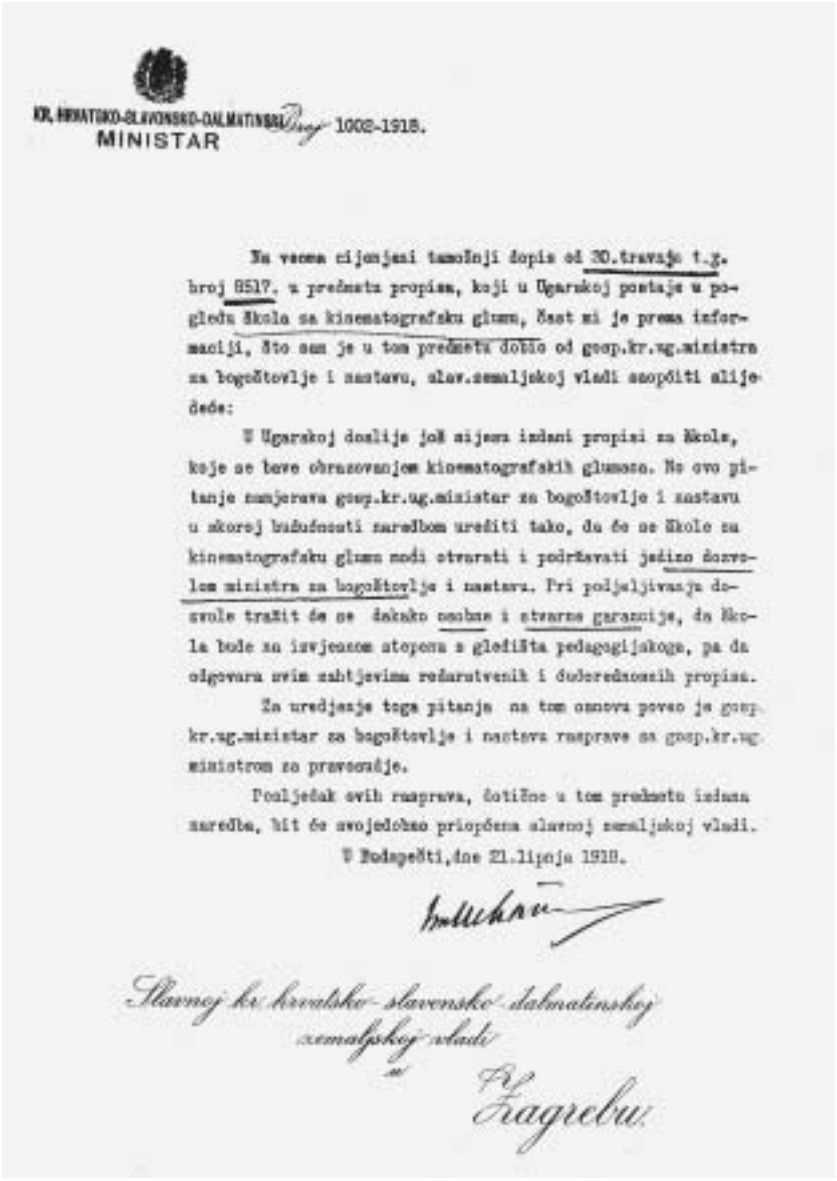
Sekulić iz Sportskog društva Concordia, »on treba da učenika obučava mačevanju, jahanju, plivanju, tennisu itd.«

Josip Halla (1879-1960), jedan od najznačajnijih pionira filma u Hrvatskoj, koji je snimio za Croatiu i Jugoslaviju veliki broj dokumentarnih i igranih filmova. Nije naznačeno šta je on predavao (verovatno nešto vezano za filmsku kameru i snimanje).

Osim ovde navedenih, studentima su svakako predavali i drugi nastavnici, ali nigde nisam našao o tome neke podatke. Škola je svečano otvorena i otpočela je sa radom 15.03.1922. godine i tada je imala 77 upisanih učenika. Spisak sa imenima učenika nije sačuvan, odnosno bar dosad nije pronađen.[12] Na osnovu drugih izvora znamo da je među učenicima bila i osamnaestogodišnja Božena Kraljeva, buduća velika hrvatska glumica. Ona je posle završenog tečaja u Školi za kinematografsku glumu nastavila studije u Glumačkoj školi HNK, najverovatnije po nagovoru Vereščagina koji je predavao na oba mesta. Među učenicima ove Kino-škole »Jugoslavije« D.D. bila je i Jelena Bilbija, koja je krajem dvadesetih godina prešla u Beograd i postala najpoznatija spikerka Radio Beograda do 1941. godine. Prema neproverenim podacima školu je pohađao i poznati glumac i operetski pevač Dejan Dubajić. Ja sam prema tom podatku rezervisan, s obzirom da je Dubajić od 1920. godine igrao u pozorištima u Varaždinu, Osijeku i Novom Sadu, da bi 1925. postao član HNK.

Škola sa oko 80 učenika je imala problema sa prostorom za rad, posebno za vežbe u sportovima i drugim veštinama. Ravnateljstvo Kraljevske donjogradske realne gimnazije u Zagrebu odbilo je molbu »na šest mjeseci ustupiti svoju gombaonu nedjeljom od 9 do 12 sati jutra«, iako je uprava Škole isticala da se radi o ustanovi »koja ima čisto prosvjetni značaj.« Tako su učenici škole vežbali u maloj dvorani Colosseuma na Streljani, a potom prešli u salu Prehrane, takođe na Streljani.[13]

Kada je ovaj tečaj škole za kinematografsku glumu otpočeo rad, bilo je najavljeno da će učenici i nastavnici realizovati kao školski film *Hasanaginicu* po scenariju književnika i dramskog pisca Milana Ogrizovića (1877-1923). Taj scenario Ogrizović je napisao po sopstvenoj drami 1917. godine za bečko preduzeće Sascha Film, ali nije realizovan, pa ga je preuzela Jugoslavija i stavila u svoj plan proizvodnje, ali do snimanja nije došlo. Umesto toga, učenici *škole* su snimili igrani film *Strast za pustolovinama*, avanturističku komediju iz glumačkog života. Reditelj filma bio je Aleksandar Vereščagin, koji je — verovatno — napisao i scenario (to se nigde izričito ne navodi), snimio ga je Josip Halla, a glavne uloge su tumačili Vereščagin i Aleksandra Leskova o kojoj ne znamo mnogo: ruska emigrantkinja i iskusnija glumica koja je bila član drame Narodnog pozorišta u Sarajevu, a kasnije je u Skoplju igrala i režirala. Možda je, na neki način, sudelovala i u radu škole.[14] Ostale uloge su tumačili učenici Škole za kinematografsku glumu među kojima se posebno istakla Božena Kraljeva. Film, koji nažalost nije sačuvan, snimljen je u zagrebačkom ambijentu — na ulicama, u kafanama, na kupalištu, trkalištu i slično — te je svakako i zbog toga bio odlično primljen od gledalaca. O filmu je, pored opširno prepričanog sadržaja, u časopisu *Zabavnik* bilo napisano: »U tome filmu, koji je pun vrlo uspjelih slika i prizora iz zagrebačkog života, učestvovali su u glavnim ulogama naši umjetnici Vereščagin i Leskova. Sporedne uloge igrali su učenici i učenice filmske škole sa mnogo volje i smisla (...) Hvale je vrijedno, da je Jugoslavija nastavila posao. koji je prije par godina započela t.j. nastojanje, da razvije domaću filmsku industriju.«[15] Film *Strast za pustolovinama* je premijerno prikazan u Zagrebu krajem septembra 1922, a u oktobru je prikazivan u Splitu u kinu Čulić i nešto kasnije u Sarajevu u kinu Apolo. Realizacija ovoga školskog filma predstavljala je ne samo kraj rada jedinog šestomesečnog tečaja Škole za kinematografsku glumu »Jugoslavije« D.D, već i



KR. HRVATSKO-SLAVONSKO-DALMATINSKI
MINISTAR

Broj 1002-1918.

Na veoma cijenjeni tamošnji dopis od 30.travnja t.g. broj 8517. u predmetu propisa, koji u Ugarskoj postaje u pogledu škola za kinematografsku glumu, čast mi je prema informaciji, što sam je u tom predmetu dobio od gosp.kr.ug.ministra za bogoštovlje i nastavu, slav.zemaljskoj vladi saopćiti slijedeće:

U Ugarskoj doslije još sijesu izdani propisi za škole, koje se bave obrazovanjem kinematografskih glumaca. No ovo pitanje namjerava gosp.kr.ug.ministar za bogoštovlje i nastavu u skoroj budućnosti naredbom urediti tako, da će se škole za kinematografsku glumu modi otvarati i podržavati jedino dozvolom ministra za bogoštovlje i nastavu. Pri podjeljivanju dozvole tražit će se dakako osobne i stvarne garancije, da škola bude za izvjesnom stepena s gledišta pedagogijskoga, pa da odgovara svim zahtjevima redarstvenih i ćudorednosnih propisa.

Za uredjenje toga pitanja na tom osnovu poveo je gosp. kr.ug.ministar za bogoštovlje i nastavu rasprave sa gosp.kr.ug. ministrom za pravosudje.

Posljedak ovih rasprava, dotično u tom predmetu izdana naredba, bit će svojedobno priopćena slavnoj zemaljskoj vladi.

U Budapešti, dne 21.lipnja 1918.

Slavnoj kr. hrvatsko-slavensko-dalmatinskoj zemaljskoj vladi u Zagrebu.

Odgovor Croatia filmu na zahtjev za otvaranje Škole za kinematografsku glumu iz lipnja 1918.

kraj aktivne delatnosti Jugoslavije d.d. tvornice filmova u Zagrebu.[16] *Strast za pustolovinama* bio je poslednji Jugoslavijin igrani film koji istovremeno predstavlja kraj poletnog i istorijski veoma značajnog početnog perioda razvoja igranog filma u Hrvatskoj (1917-22), sa kojim se poklapaju i prvi pokušaji organizovanja školovanja za film kod nas.

Naredni pokušaji organizovanja školovanja za film u Zagrebu

Zašto je Jugoslavija d.d. tvornica filmova u Zagrebu morala da propadne, uprkos svojim ambicioznim planovima i dobrom početku? Između Prvog i Drugog svetskog rata u tadašnjoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno od 1929. Kraljevini Jugoslaviji, država nije bila zainteresovana za domaću filmsku proizvodnju ni kao privrednu, ni kao kulturnu i umetničku delatnost. Zbog toga su pioniri predratnog jugoslovenskog filma, bez obzira na eventualne sadržajne, zanatske ili umetničke vrednosti svojih ostvarenja, unapred bili osuđeni na ekonomsku propast. Sami, kao pojedinci, ili u okviru manjih filmskih preduzeća ili zadruga, jedva su uspevali da održe delimičan kontinuitet proizvodnje filmova. Prvenstveno naručenih dokumentarnih i reklamnih filmova, filmskih žurnala, ali takođe i ambicioznijih poduhvata u oblasti igranog filma. Organizovane kinematografije nije bilo — pa samim tim ni uslova da se organizuje domaće filmsko školstvo.

Neki od pionira filma u toj međuratnoj Jugoslaviji školovali su se za film u inostranstvu, kako kroz praksu, tako i u posebnim školama. Jedan od najznačajnijih jugoslovenskih filmskih stvaralaca u međuratnom periodu, Zagrepčanin Oktavijan Miletić (1902-87), isprva kinoamater, svoja prva profesionalna znanja o filmu stekao je u Beču. Mario Foerster (1907-75) iz Ljubljane tri godine je studirao film u školi preduzeća UFA u Berlinu. Beograđanin Maks Kalmić (1905-41) izučavao je film u Parizu, uporedo sa svojim studijama prava, dok je Mirko M. Dragović (1896-1945) iz Cetinja stekao u Berlinu zvanje *filmskog režisera* u školi UFE. Mogli bismo navesti još neke slične primere, ali ćemo se ovde pozabaviti isključivo pokušajima da se u Zagrebu osnuju i prorade filmske (glumačke) škole.

Posle višegodišnje praznine koja je nastala propašću Jugoslavije D.D. u Zagrebu se pojavio 1925. godine ambiciozni Franjo Ledić (1892-1981) koji je prethodno više godina u Nemačkoj radio na filmu, pa čak proizveo i režirao nekoliko filmova. Čim je osnovao u Zagrebu svoju Tvornicu filmova Ocean, kasnije preimenovanu u Jadran, on je pod pseudonimom Dervenćanin objavio knjižicu sa privlačnim naslovom *Film — kako se može postati filmski glumac ili glumica i šta filmski kandidat i kandidatkinja o filmu znati mora?* Dosta površno napisana reklamna knjižica od 87 strana, protkana čak i stihovima na kajkavskom, ipak na neki način nagoveštava čitaocu da se nešto *mora naučiti* da bi se došlo k filmu. Pretpostavljam da je to bio Ledićev uvod u ideju o osnivanju filmske škole uz svoje preduzeće, za koju je želeo da na ovaj način unapred pobudi interesovanje. Međutim, zasad nema nikakvih podataka koji bi potvrdili ovu moju pretpostavku.

Zagrebački glumac i reditelj Tito Strozzi (1892-1970) je svoj prvi neposredni dodir sa filmom imao 1919. godine kao

»spoljni član Komanditnog društva Jugoslavija« gde je na popisu zabeležen kao »Tito, markiz Strozzi, član zem. kazališta«, da bi nešto kasnije bio jedan od osnivača-dioničara nove reorganizovane Jugoslavije D.D. To pokazuje ne samo njegovo interesovanje za film, već i veru u uspehe poduhvata, s obzirom da je u oba slučaja uložio svoj novac. On, nekoliko godina posle propasti preduzeća Jugoslavije, osniva 1925, radi snimanja filma *Dvorovi u samoći*, svoje preduzeće Strozzi film — poduzeće kazališnih umjetnika, koje se također u nekim dokumentima i tekstovima naziva Jugoslovenska tvornica filmova — Zagreb. Strozzijev film *Dvorovi u samoći* (1925) imao je uspeha i kod gledalaca i kod filmske kritike, ali nije uspeo da prihodima pokrije troškove. Uprkos tome, Strozzi je imao želju da se i dalje bavi filmom. On je aprila 1926. godine raspisao javni konkurs koji je naslovio *Hoćete li glumiti glavnu ulogu u jednom velefilmu?* Svaki natjecatelj je trebalo da pošalje Strozzi filmu po 150 dinara, čime bi s jedne strane dobio pravo da konkuriše za neku od uloga, dok bi s druge strane učestvovao u finansiranju »velefilma«. Naravno, i ovaj poduhvat je propao. Nešto kasnije, juna 1926. godine Strozzi je tražio dozvolu vlasti za otvaranje Studia Jugoslovenske tvornice filmova koji je imao za cilj »da pripravi teoretski i praktički naše ljude za filmsku industriju, te time u našoj mladoj otadžbini udari prve zbiljske i pozitivne temelje stvaranju i ustaljivanju naše domaće produkcije filmova.« Redarstvene vlasti grada Zagreba tražile su od Hrvatskog narodnog kazališta mišljenje o moliocu i njegovoj podobnosti da organizuje i vodi takvu školu. Uprkos pozitivnom mišljenju, Strozzi je već avgusta iste godine odustao od svoje ideje »iz razloga finansijske naravi«.

Krajem 1931. godine u Zagrebu je filmsko preduzeće Svetloton otvorilo svoj *Tonfilmski studio* za *stručnu izobrazbu glumačkog kadra*, o čemu je javnost obaveštena kraćim tekstom u *Jutarnjem listu*.[17] Na čelu studija se nalazio Mirko Jelačin, operski pevač iz Zagreba koji je imao i neka filmska iskustva: za Svetloton je režirao srednjometražni dokumentarni zvučni film *Bela Ljubljana*. Među nastavnicima nalazimo i ime Karla Viktora Josifa Novaka (Karl Joseph Nowak), nemačkog (ili austrijskog?) filmskog reditelja i snimatelja, koji se 1932. godine javlja i kao nastavnik beogradske Tonfilmske akademije.[18] U Studiju je predavao i Josip Klement, osnivač i direktor Svetloton filma, koji se od 1927. godine aktivno bavio filmom u Zagrebu kao producent i povremeno kao reditelj (za vreme Drugog svetskog rata bio je glavni ravnatelj filijale nemačkog preduzeća UFA za Hrvatsku). U Studiju su, prema pisanju *Jutarnjeg lista*, predavali još i Alma Jelenska ritmiku i ples, zatim Julio Rogulja film-foto tehniku i Josip Donegani fototehniku. Iako je osnovni cilj školovanja bila »stručna izobrazba glumačkog kadra«, sudeći po nastavnicima slušaoci su sticali i neka šira znanja o filmu. Druge podatke o radu ove škole zasad nemamo, ne znamo ni koliko je bilo učenika, niti koliko je dugo trajala obuka. Samo *pretpostavljam* da se i u ovome slučaju radilo o jednom tečaju koji je započet sa izvesnim ambicijama, ali je srazmerno kratko trajao. To zaključujem jer se već nekoliko meseci kasnije Nowak predaje u beogradskoj Tonfilmskoj akademiji (koja je, takođe, bila kratkog daha), a Tonfilmski studio »Svetlotona« u Zagrebu se više ne pominje. Ostalo prepuštam nekim budućim istraživačima hrvatske filmske

Kr. hrv.-slav. zemaljska vlada, povjereništvo za prosvjetu i vjere.

Dozvola za rad Škole za kinematografsku glumu (1922)

prošlosti. Nisam više nailazio na podatke o pokušajima školovanja za film u Zagrebu od 1932. do 1941. godine.

Kao što se vidi iz primera navedenih u ovom odeljku, stanje u oblasti školovanja kadrova za film odražavalo je u potpunosti stanje u polupostojećoj kinematografiji Kraljevine SHS/Jugoslavije. Sve ove privatne inicijative i povremene filmske škole i tečajevi bili su orijentisani pre svega ka glumi kao najprivlačnijem činiocu filma, a zavisili su isključivo od naplate školarine. Ambiciozni, dobro zamišljeni i lepo formulisani nastavni programi zavaravali su i slušaoce, a i organizatore tih škola i tečajeva, ali nisu mogli da budu ostvareni, čak ni uz zainteresovanost i pomoć veoma značajnih ljudi iz tadašnjeg filmskog, pozorišnog i kulturnog *ž*ivota. Sve je bilo prepušteno isključivo privatnoj inicijativi. Država, koja je tada uveliko finansirala školovanje u drugim umetničkim oblastima — pozorištu, muzici, likovnim umetnostima — bila je potpuno ravnodušna prema domaćem filmskom stvaralaštvu kao delu nacionalne kulture, pa samim tim nezainteresovana i za školovanje filmskih umetnika i stručnjaka. U oblasti filmskog školstva predratna Kraljevina Jugoslavija nije ostavila nikakvo pozitivno nasleđe savremenoj (posleratnoj) jugoslovenskoj kinematografiji.

A šta je bilo dalje?

U Nezavisnoj državi Hrvatskoj (NDH) posebna pažnja bila je posvećena filmu, prvenstveno kao moćnom sredstvu propagande. Nepune dve sedmice posle osnivanja NDH, ustanovljeno je 23. aprila 1941. godine Ravnateljstvo za film pri Državnom tajništvu za narodno prosvjećivanje koje je preuzelo celokupnu kontrolu nad kinematografijom. Filmska proizvodnja se zatim odvijala kroz delatnost Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«, država je nabavila u Nemačkoj za ono vreme najsavremeniju filmsku opremu i stvoreni su u tehničkom pogledu veoma pogodni uslovi za rad. Oko Hrvatskog slikopisa su se okupili kako iskusni pioniri filma iz predratnog razdoblja u nadi da će se moći baviti filmom na profesionalnom nivou, tako i mladi ljudi koji su s jedne strane bili zainteresovani za film, a s druge su na taj način izbegavali vojnu obavezu. Hrvatski slikopis je razvio relativnu obimnu proizvodnju: od 1941. do 1945. godine snimljeno je 175 brojeva filmskog žurnala koji je kao propagandno sredstvo bio najkorisniji za ustašku vlast, zatim veći broj dokumentarnih filmova — političko-propagandnih i kulturnih — kao i jedan igrani film, *Lisinski* (1944). Međutim, nigde nije zabeleženo da je bilo pokušaja organizovanja školovanja za film. Profesor Mirko Cerovac, jedan od rukovodilaca Hrvatskog slikopisa i izvrstan poznavalac filma, objavio je 1943. godine knjigu *Slikopis (film)* koja je na razumljiv i neposredan način obaveštavala čitaoca o filmu kao mediju u celini, zatim o istoriji i tehnologiji filma. Ova je knjiga, svakako, bila dragocen priručnik za sve profesionalce koji su se opredelili za film. Školovanja nije bilo, ali je Hrvatski slikopis povremeno slao svoje saradnike na kraće ili duže studijske boravke u Nemačku, u preduzeće UFA, o čemu zasad nema pouzdanih podataka.[19] Bez obzira na političke namere ustaškog režima, nekoliko uticajnih saradnika Hrvatskog slikopisa bilo je povezano sa Narodnooslobodilačkim pokretom. I kada je maja 1945. godine došlo do oslobađanja Zagreba i Hrvatske, najveći broj saradnika Slikopisa je prešao u partizansku kinematografiju i okrenuo objektive svojih kamera na drugu stranu.

Posle 1945. godine, u novoj Jugoslaviji (DFJ, FNRJ) novoorganizovana državna kinematografija se naglo razvijala, bio je to »naš mladi film« — kako se tada govorilo. Kao jedan od osnovnih problema postavljeno je odmah pitanje kadrova. Hrvatska je u tom pogledu bila, možda, u boljem položaju od ostalih delova zemlje, s obzirom da je procentualno najveći deo saradnika nove kinematografije imao znatno prethodno iskustvo. Kao prvo rešenje za školovanje kadrova Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ, najviši organ centralizovane kinematografije, odlučio je 1946. godine da se u svim proizvodnim preduzećima po republikama organizuju jednomesečni ili dvomesečni *stručni kursevi*. Tako je već krajem te godine u Jadran filmu u Zagrebu organizovan *Kurs za izobrazbu filmskih kadrova*. Sačuvan je odlično sačinjen nastavni plan toga kursa koji obuhvata »sve o filmu« što je potrebno profesionalcima: *Ulogu i historiju filma, Historiju umjetnosti, Historiju filmske umjetnosti (napose SSSR), Film kao umjetnost (dramaturgija, režija, gluma, muzika, umjetnička fotografija, montaža), Kamera i mehanika kamere, Psihofiziološki osnovi filma, Osvjetljenje, Organizacija snimanja umjetničkog filma, Opći propisi, Organizacija poduzeća* itd. (sve detalje plana i predviđeni broj časova ovde nisam naveo).[20] Nažalost zasad nije poznato koliko je slušalaca bilo, koliko je kurs trajao (verovatno dva meseca, s obzirom na obim programa) i ko su bili predavači.

Krajem 1946. ili početkom 1947. godine Komitet za kinematografiju donosi odluku o osnivanju Škole za filmsku glumu i režiju, kasnije Visoke filmske škole u Beogradu (na saveznom nivou) i dve Škole za srednjotehničke kadrove (filmske tehnikume) u Beogradu i u Zagrebu. Prvi konkurs za Školu za filmsku glumu i režiju bio je raspisan januara 1947, prijemni ispiti su polagani u svim republičkim centrima i prva generacija je otpočela školovanje maja 1947. godine. Među kandidatima koji su konkurisali i primljeni u Zagrebu bio je i kasnije proslavljeni jugoslovenski reditelj Vladimir Pogačić.

Filmski tehnikumi su počeli sa radom u jesen 1947. godine, iako je *Uredba o osnivanju kinematografskog tehnikuma* objavljena tek početkom novembra (*Službeni list FNRJ* br. 94 od 05. XI. 1947). U uredbi se određuje da se kinematografski tehnikum sa sedištem u Zagrebu osniva u rangu potpune srednje škole, da nastava i praktični radovi traju tri godine i da stoji pod rukovodstvom Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ. Maja 1950. godine Vlada FNRJ je donela rešenje o prenošenju kinematografskog tehnikuma u Beogradu i Zagrebu u nadležnost narodnih republika Srbije i Hrvatske (*Službeni list FNRJ* br. 38 od 31. V. 1950).

Filmski tehnikum u Zagrebu nije otpočeo da radi kao samostalna škola, već je zbog malog broja učenika bio pripojen Saveznoj grafičko-industrijskoj školi u Zagrebu kao *kinematografski odjel*. Do spiskova učenika nisam uspeo da dođem, verovatno bi se mogli naći u pedagoškim arhivima u Zagrebu. Ali je sačuvan spisak nastavnika koje je plaćao Komitet za kinematografiju, uz čija imena, nažalost, nije naznačeno

šta su predavali: Ante Bilić, ing. Antun Čop, Ljubomir Maštrović, Eugen Mihajlovski, ing. Albert Pregernik, Ignacije Smolec, ing. Vladimir Sušić, Sergije Tagatz, ing. Zdenko Vojnović, Draga Štritof i Marija Zuber. U izveštaju Komitetu iz 1948. godine, koji je sačuvan, navodi se i uspeh učenika koji je bio zadovoljavajući, uz nabrajanje koliko je odličnih, vrlo dobrih i dobrih. Godine 1948. bilo je predloženo da »Zbog što bržeg dobijanja potrebnog kadra obuka traje 3 godine, a četvrta godina vrše se u preduzeću za proizvodnju filmova praktični radovi uz kružoke na kojima se utvrđuje gradivo.«[21] U dokumentaciji koja mi je bila na raspolaganju nema podataka kada su i kako završili školovanje učenici zagrebačkog Filmskog tehnikuma. Većina ih se kasnije zaposlila u zagrebačkim filmskim preduzećima.

Sledeći korak u školovanju za film u Zagrebu svakako predstavlja osnivanje Kazališne akademije novembra 1950. godine, odnosno (srazmerno kasno) uvođenje u program nastave filma (1966), zatim i televizije, čime ta školska ustanova menja naziv u Akademija za kazalište, film i televiziju, a kasnije u Akademija dramske umjetnosti — no to više nije predmet ovoga članka.

Bilješke

1 Škola za kino-glumu radila je u Zagrebu 1922. godine, *Vjesnik*, Zagreb, 29. VIII. 1958, str. 5.

2 Jovanović, Sreten: *Metodološki pristup istoriji jugoslovenske kinematografije sa posebnim osvrtom na kinematografiju u Zagrebu 1917-1923*, magistarski rad, mentori dr Borislav Jović, red. prof. i Dejan Kosanović, vanr. prof., rukopis, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1976.

3 Arhiv SR Hrvatske — arhiva Odjela za bogoštovlje i nastavu i zbirke dokumenata 1896-1923 [danas Hrvatski državni arhiv, nap. ur.] i Historijski arhiv u Zagrebu — Registri poduzeća 1896-1923. [danas Državni arhiv u Zagrebu, nap. ur.]

4 *Filmska kultura*, broj 95-96, str. 120-153, Zagreb 1976.

5 Croatia je 12. VII. 1917. registrovana kao »inokosna tvrtka« u vlasništvu Julia Bergmanna, zatim 5. IX. 1917. kao zajednička tvrtka Bergmanna i Hamilkara Boškovića, a zatim 27. II. 1918. kao Croatia K.D. (Komanditno društvo) na čijem su čelu i dalje Bošković i Bergmann kao unutarnji akcionari, a pored njih još sedam spoljnih članova (akcionara). Croatia K.D. je decembra 1918. prodata i pretvorena u novu Croatiu D.D. (Dioničarsko društvo) koje je preuzelo filmski fond prethodnih tvrtki, ali su iz nje istupili Bošković i Bergmann (podaci prema Registrima koji se čuvaju u Državnom arhivu u Zagrebu).

6 Podaci prema dokumentaciji Ksenije Bošković iz Zagreba, Arhiv Jugoslovenske kinoteke — Beograd.

7 Škrabalo, Ivo: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, Zagreb 1998.

8 Dokumenta u Arhivu Jugoslovenske kinoteke u Beogradu, a svakako se nalaze i u zagrebačkim arhivskim ustanovama. Faksimil poslednjeg navedenog dokumenta Jugoslovenska kinoteka je objavila 1969. godine u posebnoj mapi faksimila pod naslovom *Dokumenti o razvitku kinemaografije u Hrvatskoj*

9 Dokument u Arhivu Jugoslovenske kinoteke u Beogradu.

10 Sve podatke iz knjige blagajne Jugoslavije k.d. navodim prema radu Sretena Jovanovića.

11 Dokument u Arhivu Jugoslovenske kinoteke — Beograd.

12 Podaci dati na osnovu dokumenata u Arhivu Jugoslovenske kinoteke i članka nepotpisanog autora *Otvaranje škole za kinoglumce*, objavljenog u časopisu *Kinofon*, br. 8, Zagreb 1922. Faksimil dokumenta koji sadrži *Statut* takođe je objavljen u pomenutoj mapi *Dokumenti o razvitku kinematografije u Hrvatskoj*, Beograd 1969.

13 Prema dokumentima Arhive Odjela za bogoštovlje i nastavu koji se čuvaju u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu.

14 U svome *Leksikonu pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (Beograd 2000) zbog nedostatka podataka, ja sam pogrešno naveo, na osnovu pretpostavke, da je Leskova bila učenica škole.

15 *Zabavnik*, br. 9, Zagreb, novembra 1922.

16 Godine 1923. se najveći broj dioničara Jugoslavije povlači i otvara se stečajni postupak koji je okončan tek 1929. godine.

17 *Jutarnji list*, Zagreb, 29. XI. 1931.

18 Nowak je na filmu radio od 1916. godine, u Beču je polovinom 1920-ih imao svoje preduzeće Karl-Joseph-Nowak-Film i proizveo je (režirao) dva igrana filma.

19 Prema kazivanju Branka Blažine koji je karijeru snimatelja započeo u Hrvatskom slikopisu.

20 Dokument iz Fonda Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ (Arhiv Jugoslovenske kinoteke, Beograd).

21 Dokument iz Fonda Komiteta za kinematografiju Vlade FNRJ (Arhiv Jugoslovenske kinoteke, Beograd).

UDK: 791.51(497.5 Zagreb)"1947/51"

Kruno Heidler

Kinematografska škola u Zagrebu (1947-51) — sjećanje na filmsko školovanje u Zagrebu

Nakon završetka Drugoga svjetskog rata novonastala Jugoslavija ostala je bez filmskih pogona i tek sa šačicom predratnih filmskih stručnjaka. U namjeri da se pokrene filmska proizvodnja i organizira kinematografija, odmah poslije rata u svim su sastavnim republikama Federativne Narodne Republike Jugoslavije osnovani Komiteti za kinematografiju, bez obzira jesu li one imale iskustvo u filmskoj proizvodnji ili nisu.

Nešto filmske tehnike imali su Hrvatska, Slovenija i Srbija. U zgradi donedavnog Kina Zagreb u Zagrebu bio je za vrijeme Drugog svjetskog rata smješten Hrvatski slikopis koji je raspolagao tehnikom za filmsko snimanje i obradu. Broj filmskih radnika bio je minimalan kao i u drugim novonastalim filmskim centrima.

Tih godina Savezna vlada donijela je odluku o osnivanju triju Kinematografskih škola, u Ljubljani, Zagrebu i Beogradu. Krajem 1946. ili početkom 1947. godine Komitet za kinematografiju donosi odluku o osnivanju Škole za filmsku glumu i režiju, kasnije Visoku filmsku školu u Beogradu (na saveznoj razini) i dvije Škole za srednjotehničke kadrove (filmske tehnikume) u Beogradu i u Zagrebu.

Prije osnivanja Kinematografske škole u Zagrebu radio je kino-foto odjel u Državnoj obrtnoj školi (1945-46). Kinematografska škola počela je s radom 1947, da bi 1951. bila ukinuta zbog tada nepotrebno velikog broja filmskih tehničara koji nisu imali gdje raditi. Generacija upisana 1952/53. na polugodištu je raspuštena, a upisani polaznici razišli su se po drugim srednjim školama.

grupa 6

Dolazak u Zagreb

Bilo je to negdje početkom rujna 1948. kada smo se iskrcali na zagrebačkom Glavnom kolodvoru, nas pet ili šest Sarajlija, šesnaesto- i više godišnjaka, puni ambicija da postanemo veliki filmaši. Došli smo kao stipendisti Bosna filma da za četiri godine postanemo stručnjaci u jednoj od četiriju struka koje nam je Kinematografska škola nudila: snimatelj slike, snimatelj tona, laborant i majstor rasvjete.

S drvenim koferima, kartonskim kutijama i sličnom putnom prtljagom, koja je odgovarala tadašnjem poslijeratnom standardu, stigli smo u Zagreb. Znali smo prvu adresu — Bogovićeva 1. Na toj adresi bio je Komitet za kinematografiju Narodne Republike Hrvatske. Javili smo se vrlo ljubaznoj i brižnoj gospođi Marti koja nas je pronašla na svojim popisima i objasnila da je naš internat odmah tu preko Trga Republike (danas Trg bana Jelačića), uz katedralu, na desnoj strani.

Bila je to velika dvorana za sastanke puna kreveta na kat. Danas je to popularna dvorana na Kaptolu 27, preko puta Kazališta Komedija. Ta je dvorana neko vrijeme bila prenoćište svih učenika i studenata koji su dolazili u Zagreb na školovanje. Menza je bila malo niže u ulici, na drugoj strani — današnja Kaptolska klet.

Tih dana stigli su iz sarajevske gimnazije Rudi Belinger, Tomislav Ljevak i Ratko Sučić, a s te strane svijeta stigao je i Svetozar Boromisa i Aleksandar Kovačić, obojica iz Bosanskog Novog, potom Nenad Đurković iz Sokolca, mjesta na Romaniji, kao i Husein Riđal s iste planine.

S područja Hrvatske u internatu su bili Karlo Majoli iz Novog Vindolskog, Ivan Kustić s Paga, Katica Radetić iz Novog Vinodola, Antun Marković iz Osijeka, jedan momak iz Županje. Domaći, zagrebačke kolege bili su Boris Fajdetić, Ivan Orešković, Ljubomir Barin, Vesna Biočić, Nenad Cezner, Antun Ganjto, Mladen Koščec, Ivan Šarar, Miheal Sobota, Franc Kolarek, Zdenko Kositer i Srećko Brkić. Iz Crnogorskog Bara došao je Ilija Lekić, a iz slovenskih Brežica Ivan Vidmar. Bio je tu još Marijan Oman iz Slovenije.

Nekoliko dana smo upoznavali grad, uglavnom kina i slastičarnice.

Početak nastave

Konačno je nastava počela u Križanićevoj 4a, prizemno lijevo, dva razreda. Ravnatelj škole bio je Filip Ravlić, čovjek

Nastava u prirodi

koji nas je volio i mnogo nam pomogao da ostanemo u to vrijeme neimaštine i gladi pošteni dečki i cure. Naučio nas je da se međusobno pomažemo i poštujemo. U toj školi zatekli smo prethodnu generaciju koja je došla iz foto-odjela Škole primijenjene umjetnosti i imala beneficiju da za jednu školsku godinu završi dva razreda. Tako je njih dvadesetak te školske godine završilo Kinematografsku školu, tada doduše još nazvanu Kinematografski tehnikum, s tri godine trajanja.

Sljedeća generacija, naša, 48/49, bila je četverogodišnja. U njoj su bili i odrasli, mnogi od njih bili su stariji od nekih nastavnika. Recimo, sjećam se da su gospođu Teu Brunšmit koja je došla da nas uči glazbi, tretirali kao učenicu i nisu je pustili — na katedru.

Po mojem sjećanju, u našem su razredu su tada bili: Miljenko Stikić, Zlatko Sudović, Nada Akšamović, Branko Povrlišak, Sjepan Banek, Milan Čučković, Dragutin Čonkaš, Sonja Vlašić, Duško Frković, Stjepan Katušić, Vjenceslav Orešković, Emil Lehpamer, Ivan Pušak, Đurđa Tonkres, Mihail Ostrovidov, Zdravko Gospodnetić, Ivan Lukan, Đuro Strelec i Branko Veselinović.

Naša generacija, koja je došla kao prva na redovito četverogodišnje školovanje, bila je unaprijed raspoređena po strukama jer smo u ugovoru o stipendiji — a svi smo bili stipendisti, čak i Zagrepčani — potpisali koju ćemo struku izučavati.

Svu raspoloživu stručnu literaturu, prijevode s ruskog, engleskog i njemačkog, dobili smo u Bogovićevoj 1, naravno besplatno, dok smo knjige iz ostalih predmete i dio knjiga o fotografiji kupovali u knjižarama.

Tih prvih dana škole upoznali smo i naše nastavnike struke. Nastavnik za ton bio je ing. Albert Pregernik, za rasvjetu ing. Antun Čop, za snimatelje Sergije Tagatz, a za laborante Kosta Hlavaty, no snimatelji su se morali često navikavati na nove nastavnike: Branka Blažinu, Nedeljka Ćaćea, Oktavijana Miletića.

Nastavni plan za novu generaciju bio je vrlo jednostavan. Uprava škole je jednostavno uzela gimnazijski plan i program i tome dodala stručne predmete. Tako smo imali više nastave nego ijedna škola u Zagrebu. Predmeti koje smo upisivali bili su: Nauka o umjetnosti, Povijest filma, Ispitivanje foto materijala, Proces stvaranja filma, Kompozicija slike, Osnovi muzike, Tehnika struke (slika, ton, rasvjeta, laboratorij), Matematika, Higijena, Fotokemija, Predvojnička obuka, Povijest umjetnosti, Tjelesno vježbanje, Primijenjena optika, Osnovi fotografije, Elektrotehnika, Povijest, Ustav, Zemljopis, Fizika, Kemija, Kemijske vježbe i Osnovi kinematografije (poslije Enciklopedija kinematografije). Uz sve to hrvatski, engleski, ruski i njemački jezik.

I tako je počelo. No ta idila nije dugo trajala. Uskoro su nas istjerali iz gimnazije u Križanićevoj te smo preselili u tavanske prostore Srednje tehničke škole u Klaićevoj. Iz internata

S nastave

na Kaptolu preseljeni smo u vilu u Jurjevskoj 63a. Bila je to krasna zgrada u kojoj su zidovi bili obloženi hrastovim furnirom. Ta je zgrada služila Jadran filmu za smještaj glumaca za vrijeme snimanja. Mislim da se u to vrijeme snimao prvi hrvatski poslijeratni igrani film, dugo vremena nazivan *ŽON — Živjeće ovaj narod*. Jedno kratko vrijeme s nama je u novom internatu bio Ljubomir Didić, u to vrijeme vrlo popularan beogradski glumac. Za odgajatelja smo dobili Luku Bogdanovića. Za red i logistiku brinuo se gospodin Josip Lulić sa suprugom. U novom internatu imali smo i doručak — mlijeko u prahu, žuti sir od UNRE i tzv. Trumanova jaja (bila su to jaja u prahu nazvana po tadašnjem predsjedniku SAD-a Harryju Trumanu). Menzu su nam odredili na uglu Klaićeve i Kačićeve, gdje i danas restoran Stara ciglana.

To je vrijeme kada smo nas jedanaest, koliko nas je bilo prve godine u internatu, svaki dan trčali *cross country* s Jurjevske preko Sofijina puta kroz Dežmanov prolaz u Klaićevu. Voljeli smo dugo spavati, a bilo je brže strčati se niz Tuškanac nego niz Becićeve stube (186 stepenica), silaziti na Gupčevu zvijezdu, čekati tramvaj (broj 14) i od kazališta opet trčati niz Klaićevu.

Tako je završila prva godina.

Stanka u školovanju

Na moju žalost zbog slabe hrane (žganci s mlijekom, kiseli kupus, dinstana crijeva itd.) dobio sam TBC pluća i morao godinu dana na liječenje. U to vrijeme svaki se liječio u svom mjestu boravka, pa sam ja morao u sarajevsku bolnicu. Jedva su me spasili. Streptomicin koji se tada pojavio dobivali su samo izabrani. Bolnica je bila puna dječaka i starijih partizana koji su bolest zaradili za vrijeme rata. Moj otac, koji je u to vrijeme bio direktor stolarije Ministarstva zdravlja BIH (gradio je namještaj za fakultete i bosanske toplice — banje), uspio je preko ministra Jamnickog nabaviti taj čudotvorni lijek i ja sam ostao živ. Konzilij liječnika rekao mi je da ću ja bez problema doživjeti i pedesetu (čini se da je u to vrijeme to bila prosječna starost), no ja, evo, ovaj tekst slažem u 75. i nadam se da ću još dosta dugo hodati po ovom planetu.

Nakon povratka s liječenja upisao sam drugu godinu i došao u razred s novom generacijom koja se upisala 1949/50. Bilo je tu kolega iz Slovenije i Bosne, a najviše, naravno, Zagrepčana.

Druga školska godina (1949/50)

Druga godina odvijala se u tavanskim razredima Srednje tehničke škole u Klaićevoj. Sjedio sam u zadnjoj klupi s Ivanom Kustićem s Paga i kad god nas je neki profesor iznenadio prozivkom lupili smo glavom u plafon. Bilo je to korisno — nas smo dva postali najbolji matematičari na cijeloj školi.

Te je godine politička aktualnost bila Rezolucija Informbiroa. Imali smo tada profesoricu ruskog jezika, jednu stariju damu, rusku emigranticu plemićkog podrijetla, koja je za-

pravo bila pijanistica. Mi smo jedva dočekali da nas nahuškaju na Ruse pa smo demonstracijama tražili da se iz nastave izbaci neprijateljski ruski jezik. Tako je i bilo. Bilo nam je na kraju žao stare gospođe koja nas je vjerojatno i s pravom smatrala bedastima, ali bilo je takvo vrijeme. Mi smo jedva dočekali da smanjimo nastavni program. Ostali smo na hrvatskom, njemačkom i engleskom koji smo učili do kraja školovanja.

Da, tada sam bio prvi put u životu javno suđen i osuđen. Naime, za vrijeme odmora stajali smo naslonjeni na stubišnu ogradu četvrtog kata i ja sam pljucnuo u bezdan prizemlja. Pogodio sam na žalost E. L., kolegu iz starijeg razreda u rame. Na omladinskom sastanku škole satima se raspravljalo o tome kako sam, pljucnuvši Emila, pljunuo na člana Saveza omladine škole, a što znači Zagreba, Hrvatske i Jugoslavije. Tako sam kažnjen za krivdu što sam pljunuo na Savez omladine Jugoslavije. Bio bih isključen iz škole da me nije obranio Vid Smoljanec, koji je imao hrabrosti da se suprotstavi napumpanim omladincima.

U internatu se također promijenilo stanje — stiglo je dvadesetak novih, pa je cijela zgrada Jadran filma u Jurjevskoj bila popunjena. Menza je postao restoran Zagreb u Vlaškoj, gdje je i danas restoran, preko puta kasnijega Zagreb filma. Tu su se hranili svi zaposlenici Jadran filma, pa smo tako dobili dodatnu kontrolu. Subotnja večera i nedjeljni ručak i večera sastojali su se od 1 kg kruha i komada somerice što bi dobili u subotu uvečer. To smo isti dan pojeli, pa smo nedjelju gladni zijevali po internatu i po gradu.

Iako je sastav učenika bio heterogen, slagali smo se vrlo dobro. Bilo je to vrijeme neimaštine i gladi pa nas je ujedinila i noćna krađa šljiva i jabuka iz susjednih voćnjaka. Tada je Jurjevska, od Becićevih stuba do Cmroka, bila s desne strane, gledano prema Sljemenu, prazna, sami voćnjaci. Pune jastučnice voća dopunjavale su našu menzašku hranu.

Jedne noći bilo je prilikom krađe i ozlijeđenih. Naime u voćnjak preko puta uvlačili smo se kroz nekakav uzak prolaz. Ilija Lekić odšetao je na Zvijezdu i s donje strane voćnjaka digao galamu. Uvjereni da nas je vlasnik otkrio nagrnuli smo na onaj uski prolaz i dobro se ogrebli na čavle i žice. Ilija tu noć nije proveo u internatu, a mi smo sutra u školi dokazivali razrednici da se nismo tukli.

Jurjevska idila nije dugo trajala. Naša zgrada dobila je drugu namjenu, nekog važnog druga stanara. Mi smo preseljeni na Strossmayerov trg 9, u dvorište Croatia filma. U jednoj sobi gdje je bio ulaz u ured ravnateljice gospođe Božene Vanek, bile su naše tri Slovenke, a ostale prostore zauzimali smo mi, budući filmaši. Tada su u naš internat zalutali i živjeli s nama budući glumci Zorko Rajčić i Fahro Konjhodžić. U to vrijeme izvršena je reorganizacija prehrane učenika i studenata pa smo tako mogli slobodno birati gdje ćemo kupiti bonove za hranu. Jedno vrijeme hranili smo se u restoranu na uglu Preradovićeve i Kovačićeve te na uglu Zvonimirove i Trga žrtava fašizma, u poznatoj »devetki«. Dopunsku prehranu

Studijska nastava

tonski razred

modernizirali smo tako da smo dvojica-trojica gnjavili tajnicu za neke potvrde, a jedan je kriomice stavljao pečate na prazne formulare učeničkih objava za putovanje. S tim objavama kolege iz Slavonije, Podravine i Moslavine putovali su doma i donosili slaninu, lonac masti i čvarke i još ponešto što se našlo kod dobrih roditelja.

Moja treća i posljednja školska godina (1950/51)

Nastava se sljedeće 1950-51. odvijala u prostorijama Srednje grafičke škole na Trgu maršala Tita 9. Novi direktor škole postao je Antun Milošević. I s njim smo imali sreću. Bio je dobar čovjek i dobar direktor. Predavanja su se odvijala u školi dok je praksa, praktični rad, bio u Jadran filmu. U prvo vrijeme na Šalati (danas samostan), a kasnije na Jordanovcu u zgradi osnovne škole koja je predana Jadran filmu na upotrebu.

U novim prostorijama bilo je tijesno. Dijelili smo se na četiri grupe, a imali smo samo tri prostorije. Kad naš profesor rasvjete, ing Antun Čop (tada šef rasvjete u Jadran filmu), nije u školi imao mjesta za stručnu nastavu, vodio bi odjel rasvjete preko puta u Kazališnu kavanu. Tamo je nas osam sjelo s njim na kavicu, teke na stol i odslušali smo svoja dva sata. Koliko je on kava platio u to vrijeme, nismo brojali.

Stručna praksa odvijala se subotom cijelo radno vrijeme u ekipama filmova koji su snimani u ateljeu. Tih godina snimani su filmovi *Zastava* Branka Marjanovića (1949), *Plavi 9* Kreše Golika (1950), *Bakonja fra-Brne* Fedora Hanžekovića (1951), *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića (1952), *U oluji* Vatroslava Mimice (1952), *Kameni horizonti* Šime Šimatovića (1953) i *Sinji galeb* Branka Bauera (1953).

Kao diplomski rad snimili smo 35 mm film o jednom danu u Zagrebu. Bila je to standardna slika grada od buđenja do noćnih sati. Sudjelovala je cijela škola tako da je to bila povelika ekipa. Najviše smo se zadržali u Krašu (tvornici keksa i čokolada) i Badelu (tvornici alkohola). Gdje je kopija tog filma ne znam, jer je te godine škola zatvorena, a mi se razišli.

Zapošljavanje po završetku škole i Televizija Zagreb

U to vrijeme diplomirani učenici Kinematografske škole imali su pravo upisa na sve fakultete. Desetak ih je upisalo Povijest umjetnosti pa su čak trojica diplomirala, dok smo mi dotepenci ostali raditi u Zagrebu pa uz rad pokušavali savladati »lakše« fakultete. Neki su i uspjeli. Zapošljavanje nije bio problem, posebno za kolege u Ljubljani i Sarajevu jer je tamo sve bilo u nastajanju. Oni su se zaposlili u filmskim poduzećima , a nekoliko godina kasnije televizija je progutala

sve kadrove jer su tada osnovane televizije u Ljubljani i Sarajevu.

Zagrebački školarci zaposlili su se u Jadran filmu i Zora filmu, a i tu nas je — pojavom televizije — također bilo premalo.

Svi snimatelji Kinematografske škole tih su godina počeli raditi na televiziji: Mihael Ostovidov, Mario Perušina, Mirko Hesky, Josip Bolarić, Vladimir Trauber, Branko Povrlišak, Karlo Majoli, Ilija Lekić, Željko Hudek, Srećko Cimerman, Marijan Šegović, Zlatko Okički. Zanimljivo je da je ing. Albert Pregernik, nastavnik tonskog odjela u Kinematografskoj školi, upozoravao svoje učenike i upravu škole da dolazi televizija i da školu treba dopuniti televizijskim programom u nastavi. Njegova tvrdnja primana je sa skepsom i podsmijehom. No, vrijeme radi svoje. Samo tri godine kasnije, 1956. proradila je Televizija Zagreb u Jurišićevoj 4.

Broj televizora je bio zanemariv. Prvo vrijeme gledatelji su pratili program pred izlozima raznih trgovina gdje su bili postavljeni televizori. Potajno se pričalo da zagrebačka televizija treba počinjati program s »Dobar večer druže predsjedniče«, aludirajući na to da je doma jedini televizor imao tadašnji predsjednik Sabora Narodne Republike Hrvatske Vladimir Bakarić.

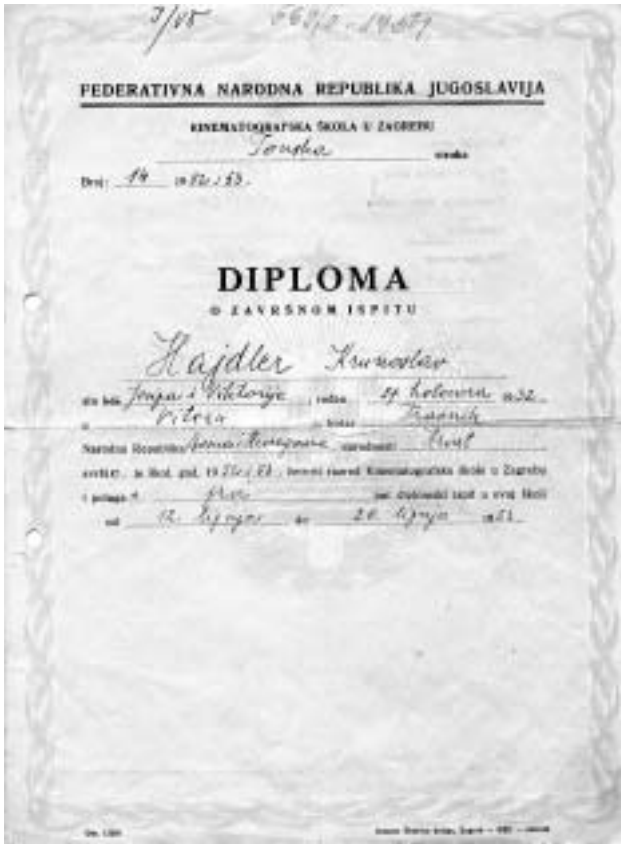
Zagrebačka televizija je počela eksperimentalni program prenoseći talijanski program. Domaći program je išao uživo iz studija u Jurišićevoj 4 (danas Poštanska banka). Kadriranje se vježbalo s drvenim kamerama, a Ivo Ruggeri, Mario Fanneli, Viktor Farago, Anton Marti i mnogi drugi entuzijasti su, opčinjeni novim medijem, radili na usvajanju tehnologije i estetike televizijskog programa.

Prvi film u vlastitoj produkciji bio je posvećen dvadesetoj godišnjici Radio Zagreba. Ekipa koja je taj film snimala bila je veća nego što su danas ekipe za TV serije. Bila su dva režisera, tri spikera i hrpa tehničkog osoblja. Kako televizija nije imala vlastiti tonski studio, film je sinkroniziran u tonskom studiju Zora filma na Krugama 48. Zbog slabe zvučne izolacije sinkronizacije su se radile od 23 sata navečer do jutarnjeg buđenja prometa. Tada sam radio na tonskoj kameri kao zaposlenik Zora filma i jedini sam član te mnogobrojne ekipe koji nije na špici.

Film je trebao biti emitiran na Dan Republike iz Televizije Graz. Kako se uvijek kasnilo, tako je i taj film otpremljen sportskim avionom u Graz na dan emitiranja, ali emitiranje je odgođeno za jedan dan jer se nije znalo da moraju dobiti cenzorsku dozvolu u Beču.

Iako nas je najveći broj završio u proizvodnji i njihova se imena mogu naći u filmografijama i povijestima televizije i filma, za mnoge je polaznike Kinematografske škole danas, nakon pedeset godina, nemoguće doznati gdje su sve završili, posebno oni iz starije generacije, dok se posljednja generacija, koja je diplomirala 1953, još uvijek sastaje u Zagrebu na proslavama »tridesete godišnjice« mature.

Polaznici škole na radnoj akciji



FEDERATIVNA NARODNA REPUBLIKA JUGOSLAVIJA

KINEMATOGRAFSKA ŠKOLA U ZAGREBU

Tonska

Broj: 14 1952/53.

DIPLOMA

O ZAVRŠNOM ISPITU

Hajdler Krunoslav

Hrvatski jezik ... odličan

Proces stvaranja filma ... odličan

Komponiranje slike i optike ... odličan

Tehnika strike ... odličan

Slaba struja ... odličan

Vladanje odlično

Diploma Krune Heidlera

Dodatak: Obrtna škola i Kinematografska škola, Zagreb (1945-46; 1947-51.) — podaci

(pripremio Kruno Heidler)

I. Nastavni programi u Kinematografskoj školi, Zagreb (1947-51):

I. godina nastave:

Hrvatski ili srpski jezik, Engleski jezik, Njemački jezik, Ruski jezik, Ustav, Nauka o umjetnosti, Matematika, Higijena, Predvojnička obuka, Povijest umjetnosti, Tjelesno vježbanje, Povijest, Zemljopis, Fizika, Kemija, Kemijske vježbe

II. godina nastave:

Povijest filma, Osnovi kinematografije, Proces stvaranja filma, Tehnika struke-kamera, Kompozicija slike, Kemija fotografije, Primjenjena optika, Osnovi fotografije, Tehnika struke-ton, Osnovi muzike, Tehnika struke-rasvjeta, Elektrotehnika, Rasvjeta, Tehnika struke-laboratorij, Ispitivanje fotomaterijala

Praksa pri snimanju filmova:

Zastava (Branko Marjanović,1949), *Plavi 9* (Krešo Golik, 1950), *Bakonja fra-Brne* (Fedor Hanžeković, 1951), *Ciguli Miguli* (Branko Marjanović,1952), *U oluji* (Vatroslav Mimica, 1952), *Kameni horizonti* (Šime Šimatović, 1953), *Sinji galeb* (Branko Bauer, 1953)

II. Popis polaznika

1945-46. — nastava u Državnoj srednjogodišnjoj obrtnoj školi u Zagrebu — Odjel filma i foto

1. generacija:

Miljenko Stikić, Zagreb; Zlatko Sudović, Zagreb; Branko Povrlišak, Zagreb; Stjepan Banek, Zagreb; Milan Čučković, Zagreb; Duško Frković, Zagreb; Stjepan Katušić, Zagreb; Ivan Pušak, Zagreb; Đuro Strelec, Zagreb

2. generacija:

Nada Akšamović, Zagreb; Dragutin Čonkaš, Zagreb; Sonja Vlašić, Zagreb; Vjenceslav Orešković, Zagreb; Emil Lehpamer, Zagreb; Đurđa Tonkres, Zagreb; Mihail Ostrovidov, Zagreb; Zdravko Gospodarić, Zagreb; Ivan Lukan, Zagreb; Vjekoslav Gros-Bajaji, Zagreb; Pajvod?; Branko Veselinović, Zagreb

Kinematografska škola — školska godina 1947-48.

3. generacija:

Boris Fajdetić, Zagreb; Ivan Orešković; Ljubomir Barin, Zagreb; Karlo Majoli, Novi Vinodol; Ilija Lekić, Bar; Vesna Biočić, Zagreb; Cezner Nenad, Zagreb; Antun Ganjto, Zagreb; Mladen Koščec, Zagreb; Ivan Šarar, Zagreb; Ivan Kustić, Pag; Miheal Sobota; Katica Radetić; Franc Kolarek, Zagreb; Zdenko Kositer, Zagreb; Ratko Sučić, Sarajevo; Tomislav Ljevak, Sarajevo; Svetozar Boromisa, Bosanski Novi; Nenad Đurković, Sarajevo; Antun Marković, Osijek; Rudi Belinger, Sarajevo; Aleksandar Kovačić, Bosanski Novi; Srećko Brkić, Zagreb; Ivan Vidmar; Oman Marijan, Rijeka; Vladimir Škarica, Zagreb; Franc Kolarek, Zagreb; Darija Topal, Zagreb

Kinematografska škola — školska godina 1949-50.

IVa:

Franjo Bičanić, Zagreb; Josip Cetina; Konstantin Čok, Zagreb; Lucijan Dobrić, Pula; Tomislav Erdec, Ivanec; Viktor Glavan, Ljubljana; Ernest Gregl, Zagreb; Željko Hudek, Zagreb; Koviljka Ivanović, Sarajevo; Anica Lebar, Murska Sobota; Vida Lebe, Maribor, Hoče; Polonija Lukežič, Ljubljana; Lucijan Martinčić, Labin; Olga Novšak, Zagreb; Bernarda Olah, Zagreb; Husein Riđal, Sokolac, Romanija; Ana-Marija Stilinović, Zagreb; Marinka Svetličić, Spodnja Idrija; Bojan Stopar, Ljubljana; Ljudevit Šimunović; Mirko Špac, Zagreb; Radojko Tončić, Zagreb

IVb:

Josip Bolarić; Željko Brkić, Zagreb; Branko Cerić; Srećko Cimerman, Kloštar Podravski; Janez Debeljak, Ljubljana; Sulejman Galijatović, Brčko; Krunoslav Heidler, Sarajevo; Mirko Hesky, Zagreb; Dragutin Kocjančič, Ljubljana; Božo Martinović, Podgorica; Milan Marović, Cetinje; Ljubiša Mitrović, Svetozarevo; Maks Mikuletič; Zlatko Okički, Zagreb; Mario Perušina, Zagreb; Vid Smoljanec, Zagreb; Marijan Šegović, Bjelovar; Dragomir Štiglic, Zagreb; Milan Toplišek, Laško; Vladimir Trauber, Zagreb; Božo Vranešič, Ljubljana

Kinematografska škola — školska godina 1950-51.

Ivan Orešković, Zagreb; Ljubomir Barin, Zagreb; Karlo Majoli, Novi Vinodol; Ilija Lekić, Bar; Vesna Biočić, Zagreb; Cezner Nenad, Zagreb; Ratko Sučić, Sarajevo; Tomislav Ljevak, Sarajevo; Svetozar Boromisa, Bosanski Novi; Nenad Đurković, Sarajevo; Antun Marković, Osijek; Rudi Belinger, Sarajevo; Mirko Hesky, Zagreb; Aleksandar Kovačić, Bosanski Novi; Srećko Brkić, Zagreb; Mladen Koščec, Zagreb; Mihael Sobota; Katica Radetić; Antun Ganjto, Zagreb; Franc Kolarek, Zagreb; Ivan Šarar, Zagreb; Zdenko Kositer, Zagreb; Ivan Vidmar, Brežice; Boris Fajdetić, Zagreb; Alojz Hočevar, Ljubljana; Emil Lehpamer, Zagreb; Ivan Kustić, Pag; Vid Smoljanec; Đemal Panđo, Sarajevo

II. Popis nastavnika — Kinematografska škola (1947-51)

Branko Blažina, kamera; dr. Fedor Breitenfeld, ustav; ing. Ivan Broz, ispitivanje fotomaterijala; Tea Brunšmit, glazba; Nurija Čaušević, predvojnička; Omer Čolaković, fizika, matematika; Božidar Čimić, foto i kino sprave; ing. Antun Čop, rasvjeta; Nedeljko Ćaće, kamera; dr. Milan Deanović, povijest filma; ing. Krsto Filipović, estetika; Milan Fizi, fotografija; Nikša Fulgozi, ?; Josip Halla, ?; Kosta Hlavaty, laboranti; ? Junek, gimnastika; ? Kamnikar, hrvatski; prof. Anđelka Koščica, hrvatski, njemački i engleski; ing. Ivan Krasivy, ?; ? Marčelja, povijest umjetnosti, tehničko crtanje; Ivan Marić, matematika, fizika; Oktavijan Miletić, kamera; ? Mladenović, matematika; Ante Mladineo, ustav; Stanislav Noworyta, ?; ing. Albert Pregernik, ton; Mica Pregernik, engleski; Viktor Rybak, ?; Nada Škrobe, hrvatski; Antun Šuh, ?; Sergije Tagatz, kamera; Božena Vanek, ?; Ljerka Vučetić, gimnastika; ? (Ruskinja), glazba, ruski jezik (do 1948); ? Zbožinek, zemljopis, matematika, deskriptiva.

(P.S.: Za neke nastavnike nisam se mogao sjetiti ni ustanoviti ime, odnosno predmet koji su predavali.)

UDK: 791(497.5)"1941/45":78.071.2Matačić, L.

Enes Midžić

Prebiranje po filmovima Hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića

Prebirući po filmskom arhivskom materijalu, u tim mi se pokretnim slikama javljaju detalji i crtice neobuhvaćene prikazom vremena u kontekstu razmatranja povijesnih i političkih zbivanja, pa i literature. Živa slika tvori novu dimenziju vremena koje se izgubilo u sjećanjima, sjećanja pak sama blijede, a povijest tu razinu ne proučava. Mlade generacije prepuštene su samo sudu povijesti, bez uvida u oblike filmske prezentacije određenog vremena u izvornim materijalima. Njima su ti materijali dostupni samo u onim oblicima koji su pruženi u nekom drugom kontekstu i u drugoj dimenziji potkrepljuju neku i nečiju kasniju tezu. Nepoznavanje izvora i izvornika navodi, krenuvši od detalja, u potrebu za novim čitanjem dijela povijesti filma na razini samog dokumenta. Ali, kako se danas čita takav dokument i s kojom pozadinom? U prilično nečitkoj situaciji, koja prati povijest filma u Hrvatskoj, bez uvida u filmove, treba sagledati cjelinu kroz provjeru njenih elemenata, rastaviti je i ponovno sastaviti s kritičkim odmakom. Svi tražimo svoju izgubljenu povijest, izgubljene filmove, uspostavljamo dijalog sami sa sobom, kako bi se uklopili u suvremenost neopterećeni nepoznatim. To nismo još napravili, a dužni smo sjećanja prenositi dalje.

Pokušavam si predočiti tu filmsku cjelinu dijela naše povijesti bez suda o njoj, a baviti se njenim detaljem. No, izvan povijesnog i političkog i/ili politikantskog pristupa, etičkog ili estetičkog suda, zanima me što se o tim filmovima (koje nemamo) kod nas može naći i što se u njima samima može naći. Što je cjelina, a što određeni detalj te navodno kod nas nepostojeće filmske građe, koju zapravo imamo, ali je ne poznajemo.

Baveći se usputno hrvatskim filmskim gradivom, koje je pred četrdesetak godina odneseno u Beograd, počeo sam nešto više pažnje posvećivati filmovima Ravnateljstva za film Nezavisne Države Hrvatske, odnosno Hrvatskog slikopisa[1] (Croatia film). Otvorilo se područje filmskih zanimljivosti koje mi se čine nepoznate široj javnosti. Uvijek se pisalo o nečemu »između dva rata« (ili »prije rata«) te »poslije oslobođenja«. Ono između prazni je (filmski) prostor ispunjen manjkavim tekstovima i tek pokojim filmom.

Iako otuđeno, već dvadeset se godina najveći dio te arhivske građe u 16 mm, VHS i DVD kopijama nalazi u Hrvatskoj. Samo rijetki prikazi, tu i tamo tek neka »senzacija«, koje sam uočio posljednjih godina, nedovoljni su za činjenicu da se mogu izravno istraživati bez prijašnjih bojazni od policije, osude partijskog komiteta ili upozorenja na sumnjivo zanimanje za NDH. Doduše uvijek se u pozadini javljaju i ta pitanja. Ako filmovi i nisu javno prikazivani, ali za istraživače i filmologe to je zasigurno bilo otvoreno. Zanima me što može napraviti zainteresirani pojedinac izvan institucija? Da li se moglo i izvan proučavanja redovitih arhivarskih tokova pisati o tome? Ne o politici već o filmovima, pa i o detaljima. I što smo uopće mogli saznati o toj kinematografiji? A povod mi je Lovro Matačić, proslavljeni dirigent i »nadzornik domobranskih glazbi s činom potpukovnika« i njegova uloga u filmu *Borci za Hrvatsku* (1944).

Napisi o kinematografiji NDH

Što smo mogli naučiti? Generacije su studenata bile bez uvida u povijest hrvatskoga filma, a posebice filma iz razdoblja NDH, a javnosti da i ne govorimo. Sredinom 1960-ih nešto se malo o tom razdoblju moglo pročitati u dodatku Belanove knjige *Sjaj i bijeda filma*, u kojem pod naslovom *Balada*

o trubi i maglama o povijesti filma i Jugoslaviji piše Petar Volk. Knjiga Marijana Mikca *Film u Nezavisnoj državi Hrvatskoj* (Madrid 1971) pripadala je proskribiranoj emigrantskoj literaturi. Zanimljivost je da Mikac mnoga imena piše samo s inicijalima, bojeći se da ne naškodi filmašima koji su nastavili rad poslije Drugoga svjetskog rata. To je bio suvišan oprez. Znalo se tko je radio, a ti su ljudi inkorporirani u novu kinematografiju, ali o tome se nije govorilo. Taj je dio biografija uglavnom preskočen. Knjigu nije (prema popisu literature) koristio ni Ivo Škrabalo za svoju povijest hrvatske kinematografije. A i malo bi se tko tada usudio imati tu knjigu. Izgleda da se tom kinematografijom prvi temeljitije pozabavio Aleksandar Janković u magistarskom radu *Kinematografija na tlu Jugoslavije za vreme drugog svetskog rata na strani okupatora* (Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 1982), no taj rad nije bio dostupan javnosti (Knežević, 1983). Do Ive Škrabala cjelovite povijesti hrvatskog filma nije bilo, a kinematografija u NDH (kao i kazališni život) bila je do 1984. godina bijelo područje, koje je prvi puta opisano njegovoj knjizi *Između publike i države*. Škrabalo ga je otvorio kao istraživač nepoznate daleke i crne Afrike koji je označio temeljne zemljopisne odrednice i najvažnije značajke tog područja, ljudi i vladara. No to su prošla vremena na temelju kojih je tek trebalo istraživati dalje, a sama je filmska građa i nadalje ostala nepoznata.

Ipak, 1993. se u katalogu Dana hrvatskog filma pojavio tekst Vjekoslava Majcena »Hrvatski filmski žurnal 1941-1945.« Za koju godinu piše se i o fragmentima rada Hrvatskog slikopisa (Croatia film), koji su se mogli sagledati i u ulomcima iz neobjavljena rukopisa Branka Marjanovića *Zapisi i sjećanja na moj život s filmom* (1996). Nešto se dalo zaključiti iz knjige Vjekoslava Majcena *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine* (1998). Fragmenti se pojavljuju i u knjizi Ante Peterlića i Vjekoslava Majcena *Oktavijan Miletić* (2000). O jednom je kinematografskom segmentu, a radi se o tzv. obrazovnom filmu, pisao 2001. Vjekoslav Majcen u svojoj knjizi *Obrazovni film*. Međutim, ni on se nije bavio cjelinom filmske građe NDH, pa ni pojedinim filmovima izvan svoje teme. Na žalost, Majcen je bio jedini sustavni istraživač filmske građe koji je publicirao svoje radove, a otvorio je neke teme koje će kapitalizirati drugi. Sami filmaši iz tog vremena, npr. Oktavijan Miletić i Branko Marjanović, jedva da su sami što o tom vremenu govorili, a druge nitko nije ništa ni pitao.

Bilo kako bilo, najveći dio filmske građe iz razdoblja NDH dostupan je već godinama i bez uvida u izvornike u Beogradu, a analitičkih napisa o njoj nema. Doduše, pojavljivali su se napisi i temeljite analize filma *Lisinski* (Peterlić, 1996), a spominjao se film *Barok u Hrvatskoj* u kontekstu opusa Oktavijana Miletića te usput i *Straža na Drini* zbog brončane medalje na X. filmskom festivalu u Veneciji 1942. Prikaz konkretnih filmskih materijala, žurnala Hrvatskog slikopisa (Croatia film), bio je 2001. godine u sjećanjima Zorana Tadića, koji je pisao o žurnalima *Hrvatska u riječi i slici*, koje je početkom 1980-ih pregledavao u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu. To mu je omogućeno autoritetom Palme Katalinić, urednice na Televiziji Zagreb, za koju je pripremao dva filma u TV seriji *Nepokoreni grad* (1981-83). Pritom je Tadić iznio mišljenje da hrvatski povjesničari filma prije njega nisu imali prigodu vidjeti te materijale (Tadić, 2001).

Barok u Hrvatskoj

Veći napis o fondu arhivske filmske građe može se naći u katalogu *Fond filmske građe u Zbirci fotografija, filmova i negativa Hrvatskog povijesnog muzeja* Nataše Mataušić (2004). Tu se piše o dijelu filmskog fonda koji je dugo bio skriven i zanemaren od pisaca povijesti kinematografije. Radi se o filmskoj građi njemačke, endehaške, savezničke i partizanske proizvodnje te fotografijama iz toga ratnog razdoblja. Danijel Rafaelić izvijestio je 2005. u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* o svojim istraživanjima u bečkom filmskom arhivu, o filmskoj proizvodnji NDH i o nekim filmovima koje je snimio Oktavijan Miletić. Zanimljivo je da je 2006. u Budimpešti na radionici Otvorenog društva s temom preobrazbe sagledavanja socijalističke prošlosti drži predavanje o sagledavanju hrvatske povijesti kroz filmove nastale u Drugom svjetskom ratu. Nakon nekoliko mjeseci pojavio se članak Nenada Polimca »Pavelić u boji iz beogradskih arhiva«, o endehaškim filmovima u boji. Dobar dio podataka temeljen je na Mikčevoj knjizi, a članku se opet najavljuje i Rafaelićeva knjiga *Kinematografija u NDH*. Tu se spominje pregledanih 175 filmskih žurnala i 30 dokumentaraca i kratkih igranih filmova. Poimence je navedeno i nekoliko filmova, koji, čini mi se, nisu do sada bili spominjani: *Poglavnik i narod*, *Svečani dan 13. VI. 1941*, *Dan hrvatskog junaka*, *Kako se stvaraju izložbe*.

Uz prikaz filma *Kako se stvaraju izložbe* te biografije Marijana Mikca u članku se navodi da u Beogradu ne posjeduju kopiju filma *Lisinski*. No po svemu sudeći ipak ga imaju. Osim što se to može iščitati iz policijske dokumentacije, u Muzeju Jugoslovenske kinoteke u okviru ciklusa *Film i muzika* za siječanj 2007. najavljeno je njegovo prikazivanje na portalu *SEECult.org*, i to: »Biće prikazan i film 'Lisinski' (NDH 1944) Oktavijana Miletića«. Očito je da je s oznakom NDH posebno obilježen jer se uz ostale filmove iz ciklusa uz godinu proizvodnje ne stavljaju nikakve oznake. Ovakvo obilježavanje preuzeto je iz zapisnika koji su policijski služ-

benici DSUP-a NR Hrvatske sastavili 1958. prilikom preuzimanja tog filma iz zagrebačkoga Dubrava filma.[2] Uz Polimčev su članak i kolumna »Slikopis u pohvalu holokausta« Ive Goldsteina te članak »Pavelićev film za dodvoravanje Hitleru«, također s osvrtom na film *Kako se stvaraju izložbe*, koji je imao prigodu vidjeti. Iz naslova članaka ostaje dojam da su taj i prethodni filmovi dobavljeni iz Beograda. Inače, film *Kako se stvaraju izložbe* detaljno je obrađen još 2000. godine u članku beogradskog povjesničara Milana Koljanina »Filmska propaganda — Uvod u Holokaust.«

O arhivskim filmovima i njihovoj uporabi

Državna kinematografija u *NDH* bila je razvijena i bogata, u rasponu od redovitih filmskih žurnala, političko-promidžbenih filmova ustaškog režima do kulturno-prosvjetnih filmova. Među tridesetak kratkometražnih dokumentarnih i igranih filmova svega su tri filma koja, prema Rafaeliću, »iskazuju zadojenost nacističko-fašističkom ideologijom«: *Straža na Drini* (B. Marjanović, 1942), *Mladost Hrvatske* (S. Tagatz, 1942) i *Kako se stvaraju izložbe* (1942) (Polimac, 2005).

Filmski materijali Hrvatskog slikopisa bili su u drugoj Jugoslaviji dostupni samo za posebne prigode, a korišteni su strogo namjenski. Oni se pojavljuju odmah u prvom filmu koji je sniman nekoliko dana nakon rata, a potom se najčešće koriste u filmovima o logoru Jasenovac, više filmova o suđenju kardinalu Stepincu i suđenju grupi svećenika, filmovima i TV emisijama o Drugom svjetskom ratu i sl. Materijali koji se jednom pojave u javnosti ponavljaju se i u drugim filmovima. U filmu *Jasenovac* (G. Gavrin, K. Hlavaty, 1945),[3] prvom koji je proizvelo Filmsko poduzeće Demokratske Federativne Jugoslavije, Direkcija za film Hrvatske, uz tada snimljene dokumentarne materijale korištene su snimke logora u Jasenovcu iz 1942. godine, koje su pronađene u Arhivu ustaške promičbe te druge snimke Hrvatskog slikopisa. U film je uvršten materijal *Pozitivni rad logora*, koji je snimio Edmund Stöger (Tenžera, 2005). Radi se o između ostaloga snimkama: zatočenici odlaze na rad, kolica vuče magarac, proizvodni pogoni. Slavko Bril zatočeni kipar poslije posla izrađuje keramičke figurice. Maks Luburić, zapovjednik logora i ministar Frković i dr. Dok se Stögerove snimke odnose na »idilu« logorskog života, a sam zapovjednik Luburić snima se s golubicom, Gavrinov i Hlavatyjev potresni film govori o 840 000 ubijenih logoraša.[4]

Nakon toga, najpoznatiji su primjeri korištenja filmskih materijala iz NDH u filmovima *Stepinac pred narodnim sudom* (F. Hanžeković, 1947), *Pred narodnim sudom* (D. Zdunić, 1948) i *Kardinal zločinac* (V. Mimica, 1953), kojem je jedan od scenarista i Branko Gavella.[5] Slijede filmovi *Alojzije Stepinac* (C. Michielli, 1954), *Jasenovac* (B. Žižić, 1966), *Evanđelje zla* (Đ. Kastratović, 1973), *Krv i pepeo Jasenovca* (L. Zafranović, 1983), *Put izdaje* (O. Kosovac, 1985) i *Kula smrti* (V. Tadej, 1988), *Stepinac — znak vremena* (J. Sedlar, 1991). Najznačajnija i najobimnija uporaba arhivskih materijala je u TV seriji *Stvaranje Titove Jugoslavije* (1981) i dugometražnom dokumentarnom filmu *Zalazak stoljeća* / *Testament L. Z.* (L. Zafranović, 1994).

Filmovi NDH u hrvatskim arhivima

Filmovi Hrvatskog slikopisa (Croatia film) praktički su u cijelosti sačuvani. Oni su u drugoj Jugoslaviji bili pod embargom i policijskom paskom, te nisu bili javno dostupni, a među njima i benigni cjelovečernji film *Lisinski* (O. Miletić, 1944). Njih su samo rijetki mogli gledati i proučavati izvan strogo kontrolirana političkog ili policijskog konteksta. Policija je filmove, pohranjene i čuvane u bunkeru Dubrava filmu, preuzimala od 1958. do 1962, a Državni sekretarijat unutrašnjih poslova NR Hrvatske (DSUP) posudio 1962. godine Muzeju revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije i Filmskim novostima u Beogradu. Ono što pak njima nije trebalo, zanemarujući dogovor o povratu, predali su 1965. godine Saveznom sekretarijatu unutrašnjih poslova FNR Jugoslavije (SSUP). Te filmove Služba državne bezbednosti SSUP-a predaje 1967. Jugoslovenskoj kinoteci i od tada Hrvatska ne može doći do svoga filmskog arhivskog materijala (a to je samo dio od ukupnog potraživanja; usp. Midžić, 2006).

Kada je nedavno u izravnoj reakciji na moj članak spomenuto da je ta filmska građa »ratni plijen u vlasništvu Jugoslovenske kinoteke« upustio sam se u oštru polemiku sa zastupnicima te teze (Midžić, 2006). Doduše, nisam tada znao da je tu tvrdnju još 2002. izrekao čelnik Jugoslovenske kinoteke Radoslav Zelenović na skupu *Što nakon Kinoteke bivše Jugoslavije?*, koji su u Novinarskom domu u Zagrebu organizirali Institut Otvoreno društvo Hrvatska, Filmski centar Zagreb i Hrvatski filmski savez.[6] Tada nije bilo značajnijih reakcija stručne i kulturne javnosti, kako iz filma, povijesti ili politike, a tvrdnja nije opovrgnuta. Sve se utopilo u problemu općeg povrata građe u sklopu sukcesije SFR Jugoslavije, do danas bez većih pomaka.

Hrvatska kinoteka utemeljena je 1979. godine bez i jednog metra filmske građe. Uz povrat dijela građe od 1904. do 1940. te od 1945. do 1954, te filmova Škole narodnog zdravlja od 1927. do 1960, skupilo se i nešto izvornih sačuvanih filmskih materijala iz NDH, koji su na razne načine u izvorniku ili kopiji došli u Hrvatsku kinoteku. Uz Maksimilijana Paspu, koji je poklonio svoje amaterske filmove, Oktavijan Miletić je darovao 16 mm kopiju svog filma *Barok u Hrvatskoj* (1942). To su počeci rada Hrvatske kinoteke. Važan je »slučajni« nalaz kopije filma *Lisinski*, koji nije bio nimalo slučajan, kako se to već godinama piše. Slučajnost je postojanje još jedne nitratne pozitivske kopije filma koju policija nije zaplijenila 20. lipnja 1958. (a i kasnije). Za tu je kopiju znala montažerka u Jadran filmu gospođa Farago. Godinama je skrivala tajnu bojeći se policijske represije, a tek ju je 1983. skrovito otkrila rukovoditelju Hrvatske kinoteke Mati Kukuljici. Tada je s krivotvorenim dokumentima, prema kojima se kopira neki drugi film, materijal laboratorijski obrađen. Iz nitratne je pozitivske kopije napravljen dublnegativ te napravljene kopije za prikazivanje. Film je sačuvan za budućnost, a do njegove je druge premijere trebalo čekati 1990.

Ipak, u to vrijeme najvažnija se građa iz NDH od sredine 1970-ih nalazila na Hrvatskoj televiziji (Televizija Zagreb). Televizija je otkupljivala velike količine kopija od Jugoslovenske kinoteke za potrebe filmova u produkciji ili kopro-

Lisinski

dukciji Televizije Zagreb. Prikupljanje filmske arhivske građe počinje za televizijsku seriju *Stvaranje Titove Jugoslavije* (1981). Prikupljena građa iz tadašnje Jugoslavije i svjetskih arhiva te privatnih izvora predstavlja jedan od najbogatijih arhiva o zbivanjima u Drugom svjetskom ratu na svim frontovima od Europe do Pacifika, posebice na području bivše Jugoslavije (Kocon, 2001). Uz već spominjani TV film *Put izdaje*, za koji je nabavljan materijal iz Beograda, najveći i najvažniji dio filmskih materijala NDH otkupljen je za filmski projekt Lordana Zafranovića *Zalazak stoljeća* / *Testament L. Z.* Zafranović se 1986. počeo baviti temom NDH, planirajući dokumentarni film o snimanju suđenja Andriji Artukoviću, ministru u vladi NDH, koji je tada bio izručen Jugoslaviji. Arhivsku građu iz Jugoslovenske kinoteke za taj su film izabirali Jakša Singer, Vojdrag Berčić i Lordan Zafranović, a kako je ta količina materijala iziskivala velika sredstva Filmskoj radnoj zajednici Kino dokument priključila se kao koproducent Televizija Zagreb. Miroslav Lilić, tadašnji glavni urednik Televizije, prema dogovoru s Ljubom Šikićem, direktorom filma u pripremi, unaprijed je platio Jugoslovenskoj kinoteci, koja je bila u teškoj financijskoj situaciji, prava na prijepis kod njih pohranjene hrvatske građe. Tom je prigodom Lilić dao nalog da se kopira sve što se dade kopirati, bez limita. Čak je izdan nalog da se jedna kopija napravi za Hrvatsku kinoteku (koje izgleda tamo nije stigla).[7]

U Zagreb je iz Jugoslovenske kinoteke stigao 16 mm pozitivski materijal uz pratitelja koji je prijepise nadzirao. Prema današnjim podacima iz arhiva Hrvatske televizije, tom je prigodom prepisano 39 žurnala, film *Straža na Drini* i nekoliko kratkih filmova u ukupnom trajanju od 37 sati. Međutim, uz slikovni materijal nisu uredno prepisani i svi zvučni zapisi, odnosno, prijepis nije obavljen po strukovnim normama te je naknadno i mukotrpno trebalo obaviti identifikaciju i sinkronizaciju slike i zvuka. Identifikacija, opis i rekonstrukcija materijala obavljena je u Hrvatskoj kinoteci, a potom je materijal vraćen Televiziji. Kako je Zafranović nakon razlaza s Hrvatskom televizijom s filmskim materijalom napustio Hrvatsku 1991, moguće je da je jedna kopija ostala u arhivi Televizije. Zafranović je film, kojemu je bio jedan od producenata, nakon nekoliko godina završio je u Pragu pod naslovom *Zalazak stoljeća* / *Testament L. Z.* (1994). Tih

Hrvatska u riječi i slici

je godina i redatelj Jakov Sedlar prikupljao i otkupljivao filmsku građu iz NDH. Njegov je temeljni izvor bila Jugoslovenska kinoteka. Materijal je prepustio Hrvatskom katoličkom savezu SAD-a i Kanade, a oni su izdali dvije VHS kasete.[8] Osim toga, navodno, u Zagrebu je u privatnom vlasništvu VHS kopija svih brojeva žurnala *Hrvatska u riječi i slici* (od broja 1 do 100) te *Hrvatski slikopisni tjednik* (od broja 101 nadalje), s cjelovitim zvučnim zapisima odlične kvalitete. Izvor tih snimaka je Jugoslovenska kinoteka, kako je na samim vrpcama označeno, a materijal je navodno nabavljen u Frankfurtu.

Tražeći podatke o filmskoj tehnici, odnosno o radnim fotografijama iz filma *Lisinski*, u Hrvatskoj kinoteci početkom godine susretljivo su mi ponudili da kod njih pregledavam videovrpce sa satima filmskih materijala NDH. Nisam ni znao da ga imaju, posebice na videovrpci. Taj je materijal dijelom kopija onoga s Hrvatske televizije, a upotpunjen je kupnjama i donacijama iz različitih izvora. Danas je u Hrvatskoj kinoteci 165 žurnala Hrvatskog slikopisa te određeni broj kratkih filmova, na različitim medijima. Ipak, htio sam zaviriti u tu građu neovisno o njima, jer oni imaju ionako složenu misiju oko njezina povrata, a ja sam želio ipak uvid neopterećen problemima sukcesije bivše Jugoslavije i cjelokupne arhivske građe, koja, čini mi se, pomalo zapinje.

DVD Hrvatski slikopis 1 i 2

U jednom sam neobveznom razgovoru s prijateljem filmofilom, inače slikarom, upućen na filmske materijale NDH koji postoje na otvorenom tržištu. Kako doći do njih? Jednostavno. Otišli smo jedne nedjelje na plac, na mjesto na kojem se prodaju antikviteti i stare stvari, te kupili tri sata filmske građe NDH na dva DVD-a. Za 200 kuna. DVD-i su naslovljeni *Hrvatski slikopis 1941-1945*, s rednim brojkama 1 i 2. Popratni letak nije posebno oblikovan u grafičkom smislu, tek je slaba i aljkava fotokopija izvornika. Na njemu piše: »Do sada neviđeni filmski zapisi iz ratnog razdoblja, čuvani u tajnim arhivima i svjetskim kinotekama.« Dan je i tematski opširan opis sadržaja materijala koji je sakupila i izdala Croatian Catholic Union of USA and Canada, Hobart. Filmovi su grupirani po temama: vjerski život, kulturni život, sportski život, politički život i društveni život. DVD-i su presnimke s VHS snimke loše telekinirana filmskog materijala. Sama je izvorna VHS vrpca s oštećenjima i relativno slabog slikovnog zapisa, koji su preneseni na DVD. Na to osim niske kvalitete slike upućuje prepisano tehničko upozorenje *TRACKING* koje se pojavljuje uvijek kad je videosnimka na početku VHS vrpce, a uređaj još nije stabilizirao sliku. DVD je očito presnimljen u kućnoj radinosti.

Prvi film, a ujedno i prvi film Ravnateljstva za film, zvučni je film *Govor poglavnika na Markovom trgu*, snimljen 21. svibnja 1941. dvjema zvučnim kamerama. Dijelovi govora, koji su se odvijali za vrijeme promjene filmske vrpce u kameri, rekonstruirani su iz radijske zvučne snimke. Laboratorijska i zvučna obradba filma napravljena je u Školi narodnog zdravlja. A zatim i *Filmski pregled br. 1*. Nižu se slikopisni tjednici *Hrvatska u riječi i slici*, dokumentarne snimke, materijali bez zaglavlja, sa zvukom i bez. Protokolarne prigode, defilei, parade, govori, borbe, razaranja, zarobljeni partizani, seljaci i sve što turbulentno ratno vrijeme nosi. To je prepleteno i sadržajima iz dnevnog života, kao da rata nema. Svečana premijera filma *Lisinski* na Uskrs 1944. u današnjem kinu Europa. Uzvanici i glumci, prizori iz filma. Ali onda i prilog o hrvatskim umjetnicima. Po grupiranju materijala i nekim plakatima može se zaključiti da je snimano 1944. Prepoznajem neke ljude, koje sam i sam kasnije upoznao, a time ne mislim na eksponirane političare i vojnike. Prikaz *Prve izložbe umjetničkog svjetlopisa u NDH* s fotografijama Mladena Grčevića. Znameniti dirigent svjetskoga ugleda Lovro Matačić u uniformi domobranskog potpukovnika za klavirom. Zatim dio priloga *Hrvatski umjetnici pri radu* sa slikaricom Catom Dujšin te kiparom Antunom Augustinčićem. Nisam siguran, ali mislim da je tu snimku Matačića za klavirom, koja traje tek sekundu, nedavno prikazala Hrvatska televizija. Kasnije sam provjerio; HRT je posjeduje u arhivu. Matačić se još jednom pojavljuje na dobrotvornom *Koncertu po željama* u velikoj dvorani Zagrebačkog zbora (Studentski centar) kojem je prisustvovao i Slavko Kvaternik. Tu, kako kaže komentator: »nadzornik domobranske glazbe potpukovnik Lovro Matačić, naš poznati dirigent, upravlja velikim orkestrom Druge domobranske pukovnije, ustaške vojnice i zrakoplovnih snaga«. Bliža i prepoznatljiva snimka Matačića nije u tom prilogu prikazana. Na koncertu nastupaju sopranistica i operetna prvakinja Ruža Cvjetičanin, operni pjevač Zlatko Šir te popularni glumac i komičar August Cilić.

Već sam, uz slike rata, zaboravio na Matačića. Prolazi vrijeme i u drugom ili trećem satu kontinuiranog gledanja, koje je prilično zamorno, slike mi više ne zaokupljuju toliko pažnju, ali začujem glas koji mi se čini poznat. Karakteristično *r*. Nije dokumentarna snimka već igrana sekvenca. Kancelarija. Hrvatski seljak i dva domobranska časnika, potpukovnik i poručnik. Onog koji »račla« i koji nosi uniformu potpukovnika odmah prepoznajem, više po govoru nego po liku. Zagrebački kajkavski — ponovno Lovro Matačić. Iako presnimka nije najbolja i u srednjem je planu, prepoznajem

karakterističnu Matačićevu fizionomiju, a i »račlavi« je zagrebački kajkavski samo njegov. Film u pitanju, *Borci za Hrvatsku*, nije bio najavljen u popratnom letku. U zaglavlju stoji da je Lovro pl. Matačić autor glazbe. Pitam se radi li se o njegovoj kompoziciji ili pak o njegovu izboru glazbe. Za scene u kojima dirigira jasno je da se radi o baletu *Licitarsko srce* Krešimira Baranovića, čiji se prizori također prikazani u filmu, a koji je i najavljen u zaglavlju filma. Ispada da Hrvatska kinoteka posjeduje film *Borci za Hrvatsku*. Katalogiziran je: godina proizvodnje 1944. i na kartici je ime Lovre Matačića te pretpostavka da je snimatelj Oktavijan Miletić.

Lovro Matačić — nekoliko napomena

Ovaj filmski prizor ne spominju njegovi životopisci. Prelistavam njegovu biografiju tražeći uporišta za ovaj film, a radi se o igrano-dokumentarnom filmu u kojem je on i protagonist i glumac, dirigent i skladatelj (i/ili urednik) glazbe. Evi Sedak, muzikologinji koja je uredila knjigu *Matačić* i napisala njegov životopis, ta epizoda nije poznata. Nevoljko je Matačić spominjao vrijeme Drugoga svjetskog rata, uzničko i poratno vrijeme. Tu počinje dio ove priče koja je dosta jasna u glazbenom smislu, ali ipak s nekim skrovitim detaljima, koji — iako dokumentirani — nisu do danas objavljeni. Čini mi se da sam pronašao jedan kamenčić u tom veličanstvenom mozaiku maestrova života koji nije bio na svom mjestu. Film, iako igrani, dokument je jer Matačić igra sebe, a prizori govore o onom što on nije za života jasnije osvijetlio. Pitam se jesu li suci koji su mu 1945. dosudili smrtnu kaznu bili upoznati s tim filmom? I njegova robija u Staroj Gradiški, o kojoj čitam, povezana je s materijalom koji gledam. Ne samo kao mogući *corpus delicti*.

O nerazjašnjivim i nepoznatom detaljima tog vremena svoj je rječiti komentar dala i Eva Sedak (1996):

»Matačićev je ratni, a osobito poratni životopis magično privlačio pisce i piskarala, komentatore i naklapala svih vrsti i usmjerenja, svih ovih pedeset godina. Maestrovo ustezanje od izravnih odgovora na pitanja o uzrocima njegova hapšenja, sadržaju optužnice, vrsti suđenja i ostalim pojedinostima

Matačić za klavirom

Borci za Hrvatsku

vezanima uz priču o 'gradišćanskom Hrvatu'[9] nije, međutim, proizlazilo toliko iz nevoljkosti pred istinom koliko iz nepogrešiva osjećaja da i taj oblik mistifikacije pridonosi općoj auri njegove osobe.«

Blisko mi je to objašnjenje, ne samo zato što sam u obiteljskom okruženju dosta slušao o Matačiću, već i po skromnom vlastitom iskustvu i nekim susretima s njim. Osjetio sam njegovu auru i to ne samo kroz glazbu. Znali smo da je zatvaran, suđen na smrt, pomilovan i »protjeran« u Skopje. Pričale su se anegdote o njemu. U nekoliko sam navrata kao fotograf pratio i bilježio njegove nastupe u Zagrebu, a i na Dubrovačkim ljetnim igrama. I sâm sam bio svjestan njegove igre s kamerom. U jednoj takvoj prigodi početkom 1971. godine slikao sam ga skrovito iz lijeve svečane lože u HNK, na otvaranju Muzičkog bijenala. Nakon dvije ili tri snimke primijetio me je, značajno bi me pogledavao te se više okretao meni no glazbenicima Zagrebačke filharmonije, s kojima se nalazio na samoj sceni. Slikao sam tihim *rolleiflexom* Toše Dabca, čiji se zvuk zasigurno nije čuo prigodom okidanja. Zaključio sam s nelagodom da ga svojom pojavom i slikanjem ometam u koncentraciji, povlačio sam se u sjenu dubine lože, ali on se okretao meni sve više i više. Očito ga je smetala i moja relativno bliza nazočnost, nešto poviše njega, praktički na samoj pozornici. Smeta ga moje slikanje. Povukao sam se sasvim u dubinu mračne lože. Odustao sam od daljnjeg slikanja i izašao. No, kako sam kasnije čuo, on se je okretao meni kako bih imao što upečatljivije fotografije. Imao je krasan scenski nastup i koristio ga. Slike nisu bile naročite, ali su poslužile. Dvije su i objavljene u njegovoj monografiji.

Ovo sjećanje nevažno je za sliku o Lovri Matačiću, više je anegdota iz mog života kojom opisujem ponekad čudne odnose fotografa i snimanog prizora. Iskrena nelagoda tom prigodom daje mi pravo da se uzdignem iznad naklapala koje ima nešto reći o velikom Matačiću. Tom zgodom ponekad opisujem ulogu fotografa, koji ne smije postati predsta-

va za sebe, kao što se to danas ponekad događa na javnim zbivanjima.

Matačićeve uniforme

Tu počinje dio priče iz razdoblja NDH koja je dosta jasna u glazbenom smislu, ali ipak s nekim skrovitim detaljima, koji nisu do danas objavljeni. U njima je ostavljen i veliki prostor za konstrukcije (a zbog kakvih se mogla izgubiti i glava). Moguće je da iz toga proistječu i elementi Matačićeve osude na smrt (za koju nisu nađeni materijalni dokazi).

Sam je znao reći da je volio uniformu, u kojoj je praktički, na određeni način, proveo cijeli život, šarmantno to povezujući sa svojim djetinjstvom. Kako se može pročitati kod Eve Sedak, kao dječak je maštao o karijeri mornaričkog časnika, ali glazbeno nadaren, 1908. je primljen u Zbor bečkih dječaka. U njegovo ih je vrijeme bilo od deset do dvadeset. Tu dobiva dječačku mornaričku odoru kakvu nose Wiener Sängerknaben (što im je naziv od 1924). Odmah nakon ratne mature 1916. kao dragovoljac uskače u uniformu kadetskog aspiranta na talijanskoj fronti. I nakon toga cijeli mu je profesionalni život u uniformi, u fraku — dirigentskoj uniformi.

Nakon što je napustio mjesto stalnog dirigenta Opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Matačić je od 1938. do uspostave NDH bio šef-dirigent Beogradske filharmonije i direktor Beogradske opere. Zadnji koncert s beogradskim filharmoničarima je 25. ožujka 1941. u Budimpešti. Njegov je povratak u Zagreb najavljen dvostruko. U uskršnjem broju Hrvatskog naroda u čast uspostave NDH, odmah iza proglašenja, objavljeni su tekst i note koračnice *Pjesma hrvatske slobode*. Autor teksta bio je Jerko Skračić, a glazbe Lovro Matačić. Zatim je u tisku objavljeno da će Matačić ravnati Bizetovom operom *Carmen* s Ančicom Mitrović u glavnoj ulozi. Izvedba je bila početkom svibnja (Košutić, 1992). No njegova civilna glazbenička karijera vrlo se brzo prekida. Iz fraka uskače u uniformu domobranskog potpukovnika. Ukazom Slavka Kvaternika u kolovozu 1941. Matačić je imenovan nadzornikom domobranskih glazbi s činom potpukovnika.[10] Koliko je to imenovanje s visokim vojnim činom realno, pitanje je, jer je Kvaternik bio poznat po samovoljnom unapređenju u više činove, preskačući normalni redoslijed, a i sebe je proglasio vrhovnim zapovjednikom svih oružanih snaga Države Hrvatske. Iako formalno u vojsci, Matačić je do kraja rata bio angažiran i u Opernoj kući grada Beča (ratni naziv negdašnje i današnje Volksoper). Nastupa kao dirigent u Hrvatskoj, Austriji, Njemačkoj,

MBZ 1971

Licitarsko srce

Italiji i Rumunjskoj (usp. Sedak, 1996). Koliko je Matačić, osim glazbeničkih dužnosti, bio aktivan u vojnim organizacijskim pitanjima teško je reći. To uz njegovu koncertnu djelatnost jedva da je bilo moguće. Više je, čini se, u vojnom smislu služio kao figura. Matačić je ravnao muškim pjevačkim zborom akademičara, polaznika Domobranske akademije, kojih je dio otišao u Stockerau na dočasničku izobrazbu. S njima je često nastupao na koncertima na otvorenom prostoru, uglavnom na stadionu HAŠK-a. Njihove su dobrotvorne priredbe bile iznimno popularne, a nastupali su i na mnogim svečanostima. Jedan od njihovih najvećih uspjeha bila je izvedba posebno aranžirane koračnice *U boj* iz Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski*, koja se izvodila uz pratnju tri vojne glazbe (Košutić, 1992).

Matačić je kao »vrhovni vojni kapelnik« dodijeljen 1943. Uredu za duhovnu skrb pripadnika oružanih snaga NDH u Beču. Upravo u sezoni 1943/44, kada je sniman film *Borci za Hrvatsku*, Matačić je u Opernoj kući grada Beča (Volksoper) dirigirao u jedanaest izvedbi Baranovićeva baleta *Licitarsko srce*, a u filmu su i snimke baleta *Licitarsko srce*. Također u to vrijeme dirigira i »njemačko-hrvatskim vojnim koncertom« na kome sudjeluju »glazbene postrojbe njemačkog Wehrmachta, jedan hrvatski vojnički zbor i svirači fanfara, te trompetistički zbor grada Beča. Prema vlastitu izvješću ima stalne priredbe za naše vojnike i ranjenike u inozemstvu (Sedak, 1996). Jedna od tih vojno-glazbeničkih dužnosti osvijetljena je u filmu *Borci za Hrvatsku*, u kojem Matačić odlazi upravo u Stockerau. Jer kako sam u filmu kaže: »Znate kaj, ja onak idem našim vojnicima u razne logore Njemačke da ih malo razveselim glazbom.« U Stockerauu je ponovno u prosincu 1944. Sa zborom Hrvatske nastavne brigade održava koncert hrvatske vojničke, narodne i operne glazbe. Uz skladbe Zajca i Gotovca izvode se i Matačićeve skladbe, kao i njegova *Hrvatska svečana koračnica*. To je jedino vojno koncertiranje dokumentirano programom, ali bilo ih je mnogo, a i očito više u samom Beču (o čemu svjedoči Springer). Takve su ga aktivnosti, od *Pjesme Hrvatske slobode* do *Boraca za Hrvatsku*, i dovele 1945. na robiju s presudom na »5 godina prisilnog rada sa lišenjem slobode i 5 godina gubitka političkih i pojedinih građanskih prava« presudom Vojnog suda Komande grada Zagreba od 17. VII. 1945. A onda je, kako sam kaže, revizijom presude osuđen i na smrt. Ipak, pomilovan je nakon godinu dana. Iako je nakon povratka za dirigentski pult 1949. godine dirigirao po cijelom svijetu, u Beogradu mu je to onemogućavano i zabranjivano (ibid.).

Stockerau

Priča o Stockerauu bitna je za razumijevanje filma, odnosno potrebe da se takav promidžbeni film i snimi. Očito u javnosti nije bilo dobro primljeno odvođenje tek unovačenih gimnazijalaca i studenata na obuku izvan zemlje. Posebice što je i režim izobrazbe njemačke vojske bio sasvim različit od domobranskog. Stockerau je gradić na Dunavu, udaljen 25 km sjeverozapadno od Beča. U njemu je nekadašnje austrougarsko Vojno sveučilište odnosno Prinz-Eugen-Kaserne, u kojem se pod njemačkim vodstvom odvijala izobrazba i specijalizacija domobranskih časnika i dočasnika. Naime tu su dolazili i pitomci Domobranske akademije s kojima je Matačić povezan od prvih dana uspostave domobranstva. Jedna je grupa bila stacionirana u istočnom dijelu Stockeraua u Jaeger Kaserne, gdje se odvijala topnička obuka. Dio te obuke vidljiv je i u filmu *Borci za Hrvatsku*.

Knjigu Osječanina Zvonka Springera *Moj križni put* (1999) opisuje njegov boravak na izobrazbi za topničkog časnika u Stockerauu, gdje je boravio od studenog 1943. do listopada 1944. Njegov opis novačenja i brzog odlaska 1200 mladića u Stockerau, bez ikakve priprave, praktično nasilno, jedna je od priča s kojom se valjalo nositi:

»Nakon prozivke i prebrojavanja, poveli su nas van kroz glavnu kapiju na Ljubljansku cestu. Tamo su nas dočekali, pozorno motreći, žustri vojnici Wehrmachta, za koje smo kasnije saznali da su Vojna policija zbog posebnih pločica koje nose na lancu oko vrata.

Ustrašeni iznenadnom promjenom stanja i naše nemoći da bilo što poduzmemo hodali smo u četveroredima, kao u polusnu, onaj kratak komad puta do Glavnog zagrebačkog kolodvora. (...) Ta dobro inscenirana i provedena akcija 'otmi-

HRVATSKA NASTAVNA BRIGADA STOCKERAU

KONCERT

U OKVIRU DUHOVNE SKRBI JEDINICA

Gradska dvorana, Stockerau, petak, 15. prosinca 1944. 20 sati.

Izvađa glasba Hrvatske nastavne brigade uz pojačanje glasbe stražarskog sklopa u Beču i malog hrvatskog vojničkog pjevačkog zbora Hrvatske nastavne brigade

Vodstvo:

Generalni glazbeni ravnatelj

LOVRO PL. MATAČIĆ

Nadporučnik-glazbovođa STJEPAN HANICH

Iz hrvatske narodne, vojničke i operne glazbe

Koncert Hrvatske nastavne brigade

ce' hrvatskih maturanata i studenata od strane njemačke vojske očito nas je iznenadila i prenerazila pa smo postali apatični. Smjestili su nas u vagone III. razreda i to po vojnim okruzima, pa sam se opet našao među svojim kolegama što je bio jedini svijetli trenutak te noći. (...) Jadni i gladni, potrošivši sve domaće zalihe, neispavani i promrzli izašli smo iz vagona na kišu tjeranu ledenim vjetrom. Prolazeći pored, plavim svijetlom zasjenjenog, natpisa stanice uspio sam pročitati: STOCKERAU.«

Iz takvog se opisa može zaključiti potreba za propagandnim filmom koji će neutralizirati nepovoljnu atmosferu. Upravo tome je i služio film *Borci za Hrvatsku*. O atmosferi u Hrvatskoj glede novačenja i odlaska u »Njemačku« zasigurno govori scena u kojoj Grga Krmpotić, lik iz filma, jadikuje za svojim sinom, a poručnik mu drži predavanje i opravdava taj potez vojnih vlasti. Pita se Grga Krmpotić: »Da, ali zašto su onda mog sina odveli u Njemačku?« Film je očito morao prikazati stvari boljima no što su bile.

Zvonimir Springer, danas u osamdesetim godinama, živi pokraj Salzburga, odgovara mi na moj *e-mail*. Ne sjeća se snimanja filma, koje je prema njegovu sudu obavljeno netom prije njegova dolaska u Stockerau, ali se sjeća se jednog koncerta:

»U vojarni Jaeger Kaserne u Stockerau bilo nas je 20 u tečaju za topničke časnike (Domobrane). Negdje u veljači 1944. unaprjeđeni smo u razvodnike tzv. Gefreiter. U travnju 1944. bili smo upućeni u Beč da pomognemo oko pripreme koncerta vojnih glazbi (ne znam tko je sve sudjelovao, ali je pozornica bila puta glazbenika!). Koncert je održan u velikoj koncertnoj dvorani Konzerthaus u Beču i dobro se sjećam pune dvorane, bučne vojničke glazbe i našeg ugodnom boravka u Beču toga dana. Vratili smo se u Stockerau noćnim vlakom a kao dokaz prilažem sliku a koja je snimljena ispred Konzerthaus nepoznatog dana u travnju 1944. (Ja stojim straga i djelomično pokrivam lice jednog kolege!)

(...) Ne znam ništa o snimanju nekog filma, koji bi prikazivao Lovru pl. Matačića prigodom posjeta nekim vojarnama u Stockerau ili negdje u blizini Beča. Moguće je, da je na filmu snimljen koncert u Bečkom Konzerthaus, no ne sjećam da sam to primijetio — bio sam jako uzbuđen tim događajem. Ako bih mogao vidjeti isječke iz tog filma npr. kopiju na DVD-CD možda bih mogao dati podatke, gdje su pojedine scene bile snimljene. U 369. Hrvatskoj Izobraznoj Brigadi (369. Kroatische Ausbildungs Brigade) bilo je više tečajeva za domobranske časnike npr. u Stockerau Prinz Eugen Kaserne i Jaeger Kaserne te u Korneuburgu i Neusiedl am See.«

Springer je pomogao u okvirnoj identifikaciji nekih mogućih mjesta snimanja.

»Nažalost, nisam prepoznao mjesta snimanja osim možda jedne slike i to s crkvenim tornjem u pozadini, koja je vjerojatno snimljena u Neusiedl am See (Burgenland). Slike snimljene u baraci mogle bi biti iz Senninger Lager-a, koji je postojao zapadno izvan Stockerau.«

Život domobranskih vojnika u Stockerauu, koji je osim vojničkog drila imao i elemente nacionalnog i općeg odgoja (u koji svakako spadaju i kazališne predstave i koncerti) u svom je izvješću o školovanju i odgoju budućih domobranskih časnika opisao glavnostožerni pukovnik Ivan Babić (Košutić, 1992):

»Prema njemačkom gledištu pitomci Domobranske akademije trebaju u svemu provoditi izobrazbu i život kakve su prošli njihovi oficiri. To znači u svemu raditi kao obični novaci, da na vlastitoj koži iskuse težinu vojničkog zvanja. Oni se u svemu moraju pokoriti njemačkim dočasnicima, koji su u njemačkoj vojsci glavni oslonac rada i stege, bez obzira što će sutra postati časnici. Za njih ne vrijede olakšice koje nema obični čovjek. Tek kad prođu kroz ovakav život bit će jaki, čvrsti i 'drilovani' i tek će onda biti u stanju davati pravilne zapovijedi i kontrolirati njihovo izvršavanje...

Što se pak tiče nacionalnog i općeg odgoja Nijemci smatraju, da to spada u isključivu dužnost i kompetenciju časnika i dočasnika i da za to ne trebaju nikakvi posebni pedagozi, kao što ih sada imaju. Pretpostavljeni časnik i dočasnik jedini su ovlašćeni da ih odgajaju i to ne na posebnim satovima, nego za vrijeme vojničke izobrazbe, u vojarni, za vrijeme jela, odmora i u svakoj drugoj prilici. Nitko ne pozna dušu svoje jedinice kao časnik, a još manje cijeli vojnički život.

Našim časnicima, u prvom redu starijim zapovjednicima, Nijemci predbacuju da su prema pitomcima meki, popustljivi i slabi, nastupaju u rukavicama, usađuju pitomcima osjećaj, da su oni neka gospoda, prema kojima se i u izobrazbi i u službi i u općem vojničkom životu primjenjuju neki tzv. finiji postupci, nego prema vojnicima. Time se kvari onaj čvrsti vojnički nastup i značaj, koja imaju njemački časnici, a pitomci malo po malo postaju 'hochnusig'...

A u pogledu 'gospodskog' postupka prema pitomcima naši zapovjednici i časnici smatraju da je i to dio odgoja inteligentnih ljudi, jer časnik, kao društveno visoko postavljena ličnost, mora u sebi imati nešto finije, na što ga od početka treba navikavati. Što se tiče držanja pitomaca, Nijemci su zadovoljni i s mnogo pohvalnih riječi ističu volju, zauzimanje i inteligenciju naših ljudi, od kojih bi se mogli stvoriti uzor vojnici i starješine.«

Pukovnik Babić je kao simpatizer HSS-a prebjegao zrakoplovom u inozemstvo, kako bi se pridružio hrvatskom dijelu emigracije, a njegove se kritike nisu odrazile na promjenu stanja (ibid.).

O filmu *Borci za Hrvatsku*

Film *Borci za Hrvatsku* (1944), u kojem se pojavljuje Lovro Matačić, tipični je proizvod filmske igrano-dokumentarne vojne promidžbe, kakva se javljala i poslije na ovim prostorima. Za razliku od kulturnih, odnosno prosvjetnih filmova, on pripada filmovima kojim su okosnica politička i vojna zbivanja, poput filmova *Poglavnik i narod*, *Dan hrvatskog junaka*, *Svečani dan 13. VI. 1941*, *Mladost Hrvatske*, *Straža na Drini*, *Ustaška Hrvatska slavi mrtve velikane* (1942), *Slavlje slobode* (1942). Prema mišljenju Zvonka Springera, film je snimljen u drugoj polovici 1943. godine, nešto prije no što je on došao u Stockerau. Tada je na tečaju bio i Velimir Pa-

Slavlje slobode

velić, sin Ante Pavelića. Vjerojatno je i ta činjenica imala određenu ulogu u snimanju filma.

Bez obzira tko je autor, redatelj i scenarist, a to su mogli biti i Tagatz i Marjanović i Miletić, osim dobre i zanimljive te mjestimično izvrsne filmske fotografije, scenaristično-dramaturški i redateljski segment prilično je manjkav u zanatskom smislu, a logika priče je vojnička. Vojno-politički i patriotski zanos, koji se provlači kroz film, ne može prikriti nepoznavanje zanatskih zakonitosti filma, posebice propagandnog. Ipak, pojava Lovre Matačića vrijednost je sama za sebe, a osvjetljavanje nekih aspekata vojnog života u Stockerauu s nacionalnim baletom nadasve zanimljivo.

Prema najavnom zaglavlju moguće je zaključiti da je filmska glazba Matačićeva, osim one koja je izvedba Baranovićeva baleta *Licitarsko srce*. Moguće je stoga da je Matačić glazbeni urednik filma i kompozitor. Međutim, u zanatskom je smislu glazbeni zapis filma, uporaba i montaža glazbe, nesuglasna s zanatskim normama glazbe na filmu. Montažno film ima vidljivih zanatskih grešaka u dvjema sekvencama (npr. prelazak rampe u jednostavnim dijaloškim scenama). To su zapravo redateljske i snimateljske greške koje se kasnije u montaži nisu mogle ispraviti. Interijeri filma sasvim su profesionalno snimljeni s filmski postavljenom rasvjetom i odgovarajućim ugođajem, koji pretpostavlja snimatelja znalca. Postav svjetla, svjetlo kroz prozore (kancelarija, blagovaonica), dvojna križana svjetlosna pozicija s ugođajem svjetla petrolejske svjetiljke, »ekspresionističko« dramatično svjetlo nekih krupnih kadrova (*Montažna sekvenca — 2*) govori da je snimatelj bio vrsni profesionalac tog doba. Jedini koji je znao tako oblikovati svjetlo je Oktavijan Miletić te je logična pretpostavka da je on snimatelj igranih dijelova filma. Međutim u to je vrijeme sniman i film *Lisinski*. Možda je snimatelj ipak Tagatz? Koliko je to profesionalno snimljeno govore i dvije vožnje koje su izvedene u filmu. A jedna je vrlo vješta snimka napravljena i kamerom iz ruke u hodu. To dopušta pretpostavku da je kancelarija snimana u studijskim uvjetima, a da su korišteni tehnički resursi kakvi su korišteni i u *Lisinskom*. Rasvjeta i kolica za vožnju svakako jesu, a i zvučna kamera. Vrsne su dokumentarne snimke snimane izravno za taj film, kao i aranžirane snimke koji simuliraju dokumentarnost te dokumentarne snimke, koji su pridodane filmu iz već postojećeg materijala.

Uvodnom povijesnom montažnom sekvencom o državi Hrvatskoj od 925. do uspostave Nezavisne Države Hrvatske, uz slike borbi te borbama na moru, ne odaje nekog sustavnog pripovjedača koji bi nas uveo u film. Animacija zemljopisnih karata Hrvatske kroz stoljeća jednostavna je, ne naročite likovne vrsnosti i zapravo tehnički pomalo neuredna. Nakon toga, prema priči kojom započinje film, u kancelariji zatječemo seljaka Grgu Krmpotića koji se žali poručniku da mu je sin odveden u Njemačku. To će potpukovnika Matačića, koji upravo ulazi, navesti da ga povede sa sobom, jer upravo tamo on ide. Iako govore o Njemačkoj, spominje se Stockerau, a kako je to bio dio njemačkog Reicha, sukladno tadašnjim političkim prilikama oni Austriju nazivaju Njemačkom.

Matačić se pojavljuje u nekoliko sekvenci, u svojoj (ili filmski improviziranoj) kancelariji, u kojoj je i njegov pobočnik u činu poručnika. Činilo mi se (prema ne sasvim dobroj slici na lošoj VHS — DVD kopiji) da bi to mogao biti Marijan Zuber, koji je od 1943. do 1945. bio ađutant Lovre Matačića. Te su ratne godine oni proveli na relaciji Zagreb — Beč, a potom zajedno završili na robiji u Staroj Gradiški. Matačić je vodio Zbor i orkestar Zavoda za prinudni rad Stara Gradiška, a član njegova robijaškog zbora bio je i Zuber, varaždinski glazbenik, dirigent i zborovođa. Matačićev ađutant za vrijeme rata u ovoj priči može imati važno mjesto. Uz proučavanje njegove kasnije fotografije konzultiram Vladimira Kranjčevića, koji mi omogućava kontakt s obitelji gospodina Zubera. Marijan Zuber danas je u visokim devedesetim godinama i živi u Varaždinu. Njegova kćer ustanovljuje da on nije domobranski poručnik iz filma.

U Stockerau Matačić i Grga Krmpotić obilaze vojničku baraku, ali posjećuju i hrvatske zrakoplovce. Na zrakoplovima su hrvatske oznake i eskadrila izgleda impozantno. Pitanje je gdje je snimljeno? Tu se istodobno odvija i pokazna vježba opkopara (pionira, inženjeraca) te vježba posade haubice pod zapovjedništvom njemačkog podoficira. Sukladno in-

Licitarsko srce

tencijama kulturne i nacionalne naobrazbe, nakon povratka u vojarnu, odmora i objeda, vojnici odlaze u Beč, u Prater, te na baletnu predstavu *Licitarsko srce* kojom dirigira Matačić. Snimke baleta *Licitarsko srce* snimane su s više kamera, bar dvije, ili je pak snimano nekoliko izvedbi.

Kadar Matačića kako dirigira, snimljen iz prostora orkestra, vjerojatno je napravljen prije ili nakon izvedbe, jer bi kamera, u toj poziciji, i zbog smještaja i zbog buke narušavala tijek predstave. Kamera najvjerojatnije nije bila zvučna, kako na baletu, tako i za većinu scena, jer je zvuk snimljen i postavljen naknadno.

Nakon izobrazbe u Stockerau domobranski se dočasnici vraćaju u Zagreb te susreću s rodbinom, a poslije poticajnog govora svoga zapovjednika odlaze na bojište. Nakon prolaska kroz Mostar, preko starog mosta, na ratištu su, vode se borbe. Prolazak kolone cestom iznad Dubrovnika, gdje hrvatski vojnik s puškom u ruci simbolično stoji nad gradom u maniri *Straže na Drini*. Ta tri grada, s karakterističnim razgledničkim snimkama, simbolično ocrtavaju okvire države, a borbe se vode daleko od Zagreba, negdje u Bosni. Završni natpis »kroatizirani« je naslov Matoševa stiha: *I dok je srdca biti će i Hrvatske*.

Bilješke

1 U hrvatskom jeziku starije značenje riječi slikopis odnosi se na izradbu slika sa svetim temama, odnosno ikonografiju, dok se riječ slikopisanje odnosi na slikanje. (J. Stulić/Joakim Stulli, *Rječosložje iliričko-italijansko-latinsko*, Dubrovnik 1810). Prema Marijanu Mikcu: »Kako je (Poglavnik) volio hrvatske izraze, iako je podnosio neke strane riječi kao 'ministar' i 'general', nazvao je film 'slikopis', a fotografiju 'svjetlopis', ne uzevši u obzir, da su obje riječi imale jednako značenje; svijetlo 'piše' film, kao što je fotografija 'napisana' slika. Prema tome bi 'svjetlopis' mogao biti hrvatski izraz za film, a 'slikopis' za fotografiju. Kinematograf je nazvao 'slikokazom'.« (Mikac, 1971).

2 Usp. moj tekst »O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanje hrvatske filmske građe«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 48.

3 U literaturi se navodi da su redatelji Kosta Hlavaty i Gustav Gavrin, međutim, na najavnici stoji: Vodstvo snimanja Gavrin — Hlavaty, Režija G. Gavrin.

4 O broju žrtava koncentracijskog logora Jasenovac, njihovoj vjerskoj i nacionalnoj strukturi, postoje različite procjene i pretpostavke. Neumjerena preuveličavanja i neumjesna smanjivanja, kao i korištenje broja žrtava u dnevno-političke svrhe, bila su omogućena činjenicom da stvarni broj žrtava nije nikada službeno verificiran, a poimenični popisi žrtava rata iz 1946, 1950. i 1964. nisu bili cjelovito objavljivani. (internetske stranice Javne ustanove Spomen područje Jasenovac, http://www.jusp-jasenovac.hr)

5 Ipak, Gavella nije naveden u zaglavlju filma kao jedan od scenarista. Očito je da je njegov suradnički status bio manjeg značaja. Gavella nakon toga svega jednom javlja kao scenarist i to u filmu *Vuk Karadžić* (M. Nikolić, 1964).

6 Usp. Mataušić, 2004; Radak, 2002; Vidačković, 2005.

7 Prema sjećanju Ljube Šikića.

8 Prema navodu Jakova Sedlara. Prema istom navodu Croatian Catholic Union of USA and Canada je pred nekoliko mjeseci uklopljena u Hrvatsku bratsku zajednicu.

9 Aluzija na Zavod za prinudni rad Stara Gradiška u kojem je Matačić izdržavao zatvorsku kaznu.

10 Kvaternik je nestao s političke scene i umirovljen godinu i pol dana nakon uspostave NDH.

Literatura

Boglić, Mira, *Film kao sudbina*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1989.

Filmografija jugoslavenskog filma 1945-1965, Institut za film, Beograd 1970.

Filmografija jugoslavenskog filma 1966-1970, Institut za film, Beograd 1974.

Filmografija jugoslavenskog filma 1971-1975, Institut za film, Beograd 1980.

Filmografija jugoslavenskog filma 1981-1985, Institut za film, Beograd 1988.

Goldstein, Ivo, »Pavelićev film za dodvoravanje Hitleru«, *Globus*, 23. rujna 2005.

Hrvatska enciklopedija, sv. 6, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2004.

Knežević, Srđan, »Uvod u istoriju hrvatske kinematografije«, *Filmska kultura*, 1983, 142-143.

Kocon, Ivan, »Sjećanja«, u knj. *Zapisi i sjećanja: zbornik tekstova djelatnika Radio Zagreba / Radio-televizije Zagreb / Hrvatske radiotelevizije: u povodu 75. obljetnice Hrvatskog radija i 45. obljetnice Hrvatske televizije*, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb 2001.

Koljanin, Milan, »Filmska propaganda — Uvod u Holokaust«, *Godišnjak za društvenu istoriju*, godina VII, sveska 1, Beograd 2000.

Košutić, Ivan, *Hrvatsko domobranstvo u Drugom svjetskom ratu*, 1-2, Nakladni zavod Matice Hrvatske — Školska knjiga — Ministarstvo obrane Republike Hrvatske, Zagreb 1992.

Majcen, Vjekoslav, »Hrvatski filmski žurnal 1941-1945«, katalog Dani hrvatskog filma '93, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993.

Majcen, Vjekoslav, *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 1998.

Majcen, Vjekoslav, *Obrazovni film*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 2001.

Marjanović, Branko, »Zapisi i sjećanja na moj život s filmom«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 1996, 5.

Mataušić, Nataša, *Fond filmske građe u Zbirci fotografija, filmova i negativa Hrvatskog povijesnog muzeja*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb 2004.

Midžić, Enes, »O Šibenskoj luci, ratnom plijenu u limenkama i uništavanje hrvatske filmske građe«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2006, 48.

Mikac, Marijan, *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Izdanje Drinine knjižnice, Madrid 1971.

Peterlić, Ante i Majcen, Vjekoslav, *Oktavijan Miletić*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 2000.

Peterlić, Ante, »Oktavijan Miletić — 'Lisinski'«, *Dubrovnik*, 1996, 1.

Polimac, Nenad, »Pavelić u boji iz beogradskih arhiva«, *Globus*, 23. rujna 2005.

Radak, Andrea, »Kopije umjesto originala«, *Slobodna Dalmacija*, 14. studenog 2002.

Rafaelić, Danijel, »Otkriven izgubljeni film Oktavijana Miletića? Filmska proizvodnja u NDH — istraživanje u bečkom filmskom arhivu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2005, 42.

Sedak, Eva (ur.), *Matačić*, Fond Lovro & Lilly Matačić, Zagreb 1996.

Spitzer, Božidar, »Uz 130. obljetnicu hrvatskoga domobranstva: Časno stajali na braniku domovine«, *Vjesnik*, 5. prosinca 1998.

Springer, Zvonko, *Bez Krivnje Izopćen ili Moj Križni Put*, http://www.cosy.sbg.ac.at/čzzspri/index.html.

Springer, Zvonko, *Moj križni put*, Riječ, Vinkovci 1999.

Šangaju prijeti katastrofa. Zafranović gostovao na Rafu, http://www.film.hr, 29. ožujka 2005.

Škrabalo, Ivo, *Između publike i države*, Nakladni zavod Znanje, Zagreb 1984.

Tadić, Zoran, »Hrvatska u riječi i slici, 1941, 1942... (pitanja sukcesije i endehaški filmski žurnali)«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2001, 27-28.

Tenžera, Marina, »Ratni užasi u oku kamere«, *Vjesnik*, 13. prosinca 2005.

Urem, Sandra, *Propagandni film u okvirima nacističke ideologije*, http://infoz.ffzg.hr/afric/MetodeII/Arhiva03_04/UremSandra.htm

Vidačković, Zlatko, »Mato Kukuljica, Pročelnik Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu, Spasimo hrvatsku filmsku baštinu!«, *Vijenac*, 289, 31. ožujka 2005.

Volk, Petar, »Balada o trubi i maglama«, u knj. Belan, Branko, *Sjaj i bijeda filma: sa pregledom povijesti jugoslavenskog filma*, Epoha, Zagreb 1966.

Borci za Hrvatsku: slikovni izvještaj o izobrazbi naših vojnika u Stockerau

(pripremio Enes Midžić)

Glazba: Lovro pl. Matačić
Baletna glazba: Krešimir Baranović
Trajanje: 19 min.

Naslovnica

Montažna sekvenca — 1

Jedrenjak. Stare ratne zastave. Seljak (graničar) odlazi u rat, sin mu dodaje pušku. Hrvatski vojnici — jedinica Bošnjaka/Muslimana u napadu. Topnička bitnica.

Karte Hrvatske kroz povijest (jednostavna animacija) i suvremena ratna zbivanja. Kraći pregled hrvatske povijesti i prikaz državnog teritorija.

Komentator:

Oko 1400-te vladali su hrvatski jedrenjaci Jadranskim morem. Stoljećima napadali su Osmanlije i Tatari Europu. Hrvati su ih zaustavili. O graničaru kao najsrčanijem vojniku rekao je Napoleon: Hrvati su najbolji vojnici na svijetu.

U Svjetskom ratu bili su Bosanci strah i trepet neprijatelju. Staljingradskim junacima čija će djela ostati nezaboravna pripada hrvatska 369 pukovnija.

Povijest našega naroda sastoji se u borbi. Godine 925 sjedinila su se pod Tomislavom sva plemena. Godine 1563. izgubljena je Bosna i Hercegovina. Nakon promjenljive sudbine Hrvatska potpuno gubi svoju samostalnost.

1941. uskrsla je Nezavisna država Hrvatska. Za njezinu slobodu, granice, budućnost vodi se danas borba. Opet imamo Hrvatsku u njenoj staroj veličini.

U kancelariji — 1 (srednji plan — vožnja)
Domobranski poručnik i seljak u nošnji (Grga Krmpotić).

Poručnik:

Opet imamo Hrvatsku u njenoj staroj veličini. Zar ne mislite da sada trebamo i pouzdanih vojnika da podupremo snagu ove države? Strani element, komunističke bande...

Montažna sekvenca — 2
Krupni planovi čudnih tipova. Otimanje stoke. Palež kuća. Zračne snimke opustošenih sela.

U kancelariji — 2 (dvoplan — vožnja — bliži dvoplan, krupni plan, bliži dvoplan)
Domobranski poručnik i seljak u nošnji (Grga Krmpotić).

Grga Krmpotić:

Da, ali zašto su onda mog sina odveli u Njemačku?

Poručnik:

Jer tamo možemo njega i njegove drugove u miru izobraziti. Njemačka nam je stavila na raspolaganje mjesta izobrazbe, učiteljsko osoblje, oružje i opremu. A ne smijemo zaboraviti ni veliko iskustvo njemačke vojske.

Grga Krmpotić:

Da, ali kod nas pripovijedaju....

Poručnik:

Ludosti kojima vi i dakako odmah nasjedate. Odakle potječu ovakve glasine?

Montažna sekvenca — 3 (bliži i krupni planovi)
Razni spikeri.

Spiker 1, 2, 3:
Ovdje slobodna Jugoslavija. Radio Moskva. Ovdje London.

Slušanje radija. Prepričavanje vijesti. Šire se glasine, od uha do uha Glasine. Majka zaziva sina. (Vožnja od srednjeg do bližeg plana).

Zdvojna majka:
Sinko.

U kancelariji — 3 (srednji plan)

Ulazi domobranski potpukovnik (L. Matačić). Pali cigaretu.

Potpukovnik Matačić:
Gospodine poručniče prosim pogledajte ovaj spis.

Poručnik:
Gospodine potpukovniče...

(Okrene se Grgi).

Grga Krmpotić (predstavlja se):

Grga Krmpotić.

Poručnik:

Grga Krmpotić je zabrinut za svojeg sina. (Grgi) Govorite vi s gospodinom potpukovnikom, možda vam on može pomoći.

Potpukovnik Matačić:

Znate kaj, ja onak idem našim vojnicima u razne logore Njemačke da ih malo razveselim glazbom. Idemo skupa pa bute sami videli kak naši dečki žive.

(Okreće se poručniku)

Kuda putujemo?

Poručnik:

U Stockerau.

Stockerau

Prizori izobrazbe domobranskih novaka — pitomaca na terenu. Vježba s bojevim streljivom. Bacanje bombe, pucanje iz puškomitraljeza, topa. Opkopari. Visoki časnici nadgledaju vježbe. Gradi se ponton. Smotra jedinice.

Potpukovnik Matačić (kao komentator u offu):

Zapovjednik hrvatske oružane snage generalni poručnik Čanić pregledava vježbu opkopara.

Uzletištu

Potpukovnik Matačić i Grga Krmpotić pozdravljaju se s grupom časnika ispred hrvatskih zrakoplova. Promatraju zrakoplov u uzletu. Zračne snimke zrakoplova. Iz zrakoplova se prenose podaci za korekciju topničke paljbe.

Komentator:

Topnički promatrači.

Izobrazba

Na zemlji se prima radio-poruka. Njemački dočasnik daje zapovijed na njemačkom o korekciji ciljnih podataka za haubicu. Haubica ispaljuje granatu. Dočasnik zapovijeda prekid vježbe, spremanje i povratak jedinice u logor. Kolona haubica vučena šesteroprezima prolazi kroz Stockerau.

U baraci (srednji plan, bliži dvoplan, bliži dvoplan, polubliži plan)

Potpukovnik Matačić i Grga Krmpotić prolaze hodnikom. Pjesma pitomaca popraćena s prizorima dnevnog života (off). Stoje pred oglasnom pločom na kojoj je najavljeno *Baletno veče* i *Licitarsko srdce* s dirigentom Lovrom pl. Matačićem. (Ostali dio teksta nečitak).

Potpukovnik Matačić:

A sad da vidimo kako naši momci žive.

Čuje se pjesma pitomaca iz dnevnog boravka (sobe), A Matačić i Grga zadovoljno i nijemo dirigiraju u skladu s pjesmom u offu.

Pitomci (pjevaju):

... naslon, nasloni se na bijele grudi moje...

Soba Svačić (ulazak u sobu iz hodnika — vožnja — kamera iz ruke (?), srednji plan, krupni plan, blizi plan). Pitomci čiste oružje, odjeću i obuću.

Pitomac 1:

Ne brini se toliko. Svi bi radije htjeli bit kotkuće. Dobro je ovdje. Danas navečer balet. Sutra u Beč.

Pitomac 2:

I u Prater.

Glas iz offa:

Abtreten. Mittagessen.

Pitomac 2:

Gotovo dečki idemo dečki, idemo jest.

Blagovaonica (total, bliži plan, total, srednji plan)
Pitomci za vrijeme ručka čavrljaju. Smiješna zgoda s padanjem tanjura koja se veže uz udarac činela u sljedećem kadru.

Operna kuća
Neka glazba, pa glazba *Licitarskog srca*. Matačić dirigira. Baletna predstava *Licitarsko srce*. Vojnici u gledalištu.

Jutro u baraci
Poziv na ustajanje.

Stockerau, crkva
Odlazak na misu.

Beč

Dolazak vlakom. Pitomci u šetnji, ulice, Schönbrun, Prater i provod u zabavnom parku.

Bečka kavana

Pitomac:

Živeli dečki za završenu izobrazbu. Potkraj tjedna bit ćemo u Zagrebu.

Zagreb kolodvor

Kolodvor. Izlazak iz g-vagona. Povratak pitomaca, sada dočasnika s izobrazbe. Susreti majke i sina. Željezničar i dočasnik

Dočasnik 1:

Vidiš majko da smo živi i zdravi

Majka:

Kako lijepa uniforma.

Dočasnik 2 (Pita za željezničarevo odličje*):*

Odakle ti ovo?

Željezničar:

A tebi?

Dočasnik 2*:*

Za hrabrost.

Željezničar:

Eto vidiš.

Zagreb ulice

Kolona domobrana pred kolodvorom. Prolazak ulicama, Trg bana Jelačića.

Pred katedralom

Pozdravni govor (off).

Govornik:

Vi ste dobro izobraženi i vraćeni u domovinu. Vaša je služba bila teška, ipak ste ponijeli i ugodnih časova. Vama više ne trebam govoriti o lažnosti neprijateljske promičbe. Vi možete i sami suditi. Vi stojite ponovno na Hrvatskom tlu spremni za borbu protiv našeg unutrašnjeg neprijatelja.

Mostar

Prolazak domobrana preko starog mosta.

Ratište
Borbe.

Dubrovnik
Prolazak domobranske kolone, panorama Grada u pozadini. Vojnik na straži uzvišen nad Gradom.

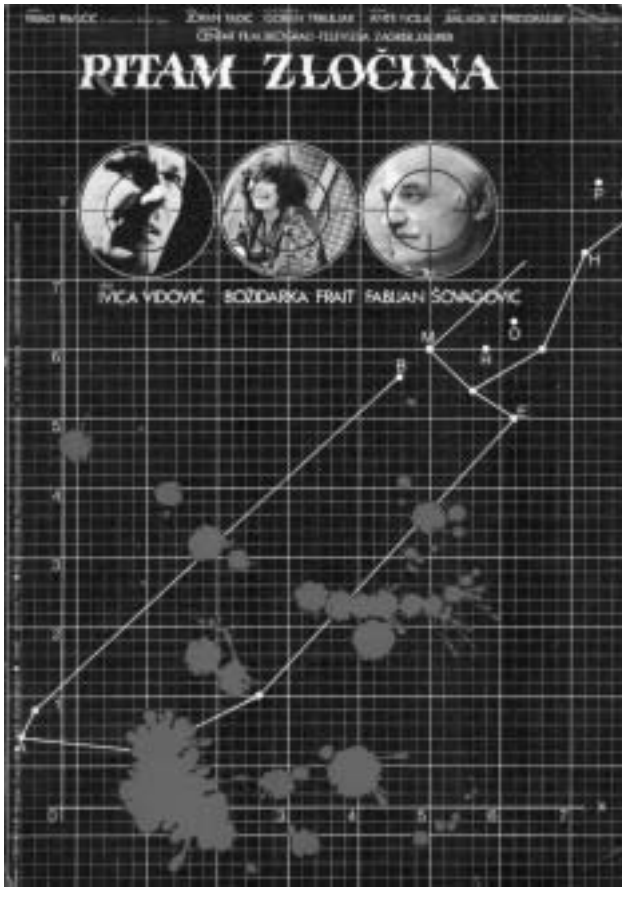
Odjavni natpis
I dok je srdca biti će i Hrvatske.

UDK: 7.097(497.5 Zagreb):791.62"198"

Nenad Pata

TV Zagreb i kinematografski film: kako je nastao *Ritam zločina* Zorana Tadića

Danas je Hrvatska radiotelevizija, može se reći, nezaobilazni koproducent hrvatskih kinofilmova, a 1980-ih takva je proizvodnja bila tabu. Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih Televizija Zagreb emitirala je jednom mjesečno emisiju *3-2-1 KRENI!* Uređivao ju je Nenad Pata uz brojne suradnike: Jožu Štajnera, Vladimira Tomića, Nenada Polimca, Maxa Viletta (šefa Kulturnog centra Republike Francuske), Massima Garniera (filmska kompanija Stemax — Italija), Ivice Njerša, komercijalca u Zagreb filmu, koji je bio sposoban priskrbiti svaki film koji je bio potreban u emisiji, npr. Peckinpahovu *Divlju hordu, Priznanje* Costa-Gavrasa i dr., Michaela Kiwieja (predstavnika američkog Worldvisiona), Ante Peterlića, Ranka Munitića, Zorana Zlatara — realizatora koji je u stvaranju emisije svojim televizijskim iskustvima vrlo mnogo pomogao uredniku, Ivana Hetricha, voditelja koji joj je i nadjenuo ime, Bogdana Tirnanića, filmskog kritičara, koji je emisiju uvrstio u najznačajnije filmske pothvate JRT-a i ... toliko drugih kojih se sada ne mogu sjetiti.



Emisija *3-2-1 KRENI* zaokupljala je pažnju cjelokupnog TV gledateljstva JRT-a bez obzira na različitost jezika, pa je bila direktno uvrštavana u TV Ljubljanu, TV Skopje i TV Prištinu. A i jugoslavenska kritika bila joj je vrlo naklonjena. U početku se bavila filmskim zanatima. Bojan Adamič — skladatelj filmske glazbe; Branko Marjanović — redatelj; montažer Vanja Bjenjaš (pokazao je u emisiji sekvencu u montaži nekog Bulajićeva filmskog spektakla kako ju je on želio napraviti, ali je redatelj odbio, da bi u američkoj verziji montaže upravo isto napravio, čime smo htjeli pokazati koliko je montaža važna u konačnoj verziji filma); »šum majstor« Miljenko Dör došao je u studio s nekom papirnatom vrećicom i — izvadivši iz nje češljeve, kantice, dječje puhalice i sl. — proizvodio vjetrove, lupanje vratima, korake u tmini i na osunčanom terenu; pa ton-majstor, kamerman, vođa snimanja, direktor filma i tako dalje...

Zatim je prerasla u ugošćivanje poznatih svjetskih filmskih veličina, istovremeno zahvaćala i značajne svjetske kinematografije poput Hong Konga, Kine, Poljske, SSSR-a, Francuske ili Indije, a od velikana Claudea Chabrola, Françoisa Truffauta, unuku Georgesa Méliès, Orsona Wellesa, Catherine Deneuve, Věru Chytilovu, Andrzeja Wajdu, Jiřija Menzela, Wernera Herzoga i dr.

Napredak emisije

Emisija se sve više etablirala pa se i broj suradnika povećavao. Giulietta Massina ugovorila nam je sastanak sa suprugom. No i nakon vrlo dugačkog i vrlo dobronamjernog i simpatičnog razgovora nije si (kako je rekao) mogao odvojiti tri dana da bi došao na snimanje u Zagreb. Naime, postavili smo si kanon: *3-2-1 KRENI* snima se samo u našem gradu budući da su gosti bili korišteni i za nekoliko raznih filmskih manifestacija. Stanko Selak, profesor na Muzičkoj akademiji i poznati trubač, ugovarao nam je nastup Lize Minelli koji je, kao i dolazak Kirka Douglasa, propao preranim gašenjem emisije.

Kao suradnike treba još istaknuti Tomislava Butorca, poznatog novinara, a tada predstavnika *Vjesnika* u Kini, koji nam je u roku od skoro godinu dana uspio predstaviti kinematografiju Kine. A i Dubravka Stoisavljevića, novinara *Studija* koji nam je vrlo vješto predstavio kinematografiju Hong

Ekipa filma *Ritam zločina*

Konga. I na kraju Željka Malnara koji je sa svog proputovanja Indijom, prikazujući zemlju s najviše filmskih uradaka (više od SAD-a), dopremio skoro desetak kutija inserata iz filmova i intervjua s najznačajnijim filmskim radnicima te velike azijske zemlje.

Ta grupacija filmskih entuzijasta tražila je uvijek nešto novo. Nismo se uljuljkivali u uspjehu. Nismo bili zadovoljni. A treba spomenuti da su i voditelji intervjua bili ljudi koji su i sami »kopali« po avangardnosti (Branko Ivanda, Petar Krelja, Predrag Matvejević, Žiro Radić, Darko Zubčević...), pa je netko predložio da prikažemo jugoslavenskom TV gledalištu kako nastaje cjelovečernji igrani film. Siguran sam da ideja nije »pala s neba pa u rebra«. Nešto mi se »motalo« nakon jednog razgovora s Andrzejom Wajdom u Varšavi o tamošnjoj najezdi »mladih« (Falk, Holland, Zanussi) preko TV-a. Pa sam imao jedan sastanak s visokim predstavnikom RAI-a gospodinom Colombinom. A bio je i nekakav susret u kafiću Antenne 2 s urednikom (zaboravih mu ime) koji je bio vrstan sljedbenik ministra kulture J. Langa. I tako, u potrazi za dobrim a nama potrebnim filmovima, vjerojatno sam o tome pričao u redakciji. I tada je, ne znam tko, poželio da to i ostvarimo.

Zoran Tadić, režiser cijenjenih dokumentaraca (*Druge*, *Pletenice*...), ponudio je scenarij Pavla Pavličića *Dobri duh Zagreba*, priču iz Trnja s takvom tematikom koja je nedostajala hrvatskom filmu, a koju smo mi zastupali. Šuteći, da o tome na TV-u nitko ne sazna — a imali smo dovoljno novaca da se možemo upustiti u takav projekt — prihvatili smo izazov.

Ova emisija po zamisli direktora i glavnog urednika trebala je biti nastavak vrijednosti *Ekrana na ekranu* i *Studija 13*, pa nije bila strogo limitirana. A imao sam i veliko povjerenje urednika filmskih programa JRT-a (TV Skopja, TV Prištine i TV Ljubljane) pa sam, pri kupnji filmova i serija na inozemnom tržištu, raspolagao njihovim kvotama deviza. Za uzvrat dopuštali smo im premijerno emitiranje tog programa na njihovim kanalima budući da je TV Zagreb bila konkurent TV Beogradu i TV Sarajevu na saveznom.

Tragalo se za svakakvim mogućnostima. Potajno se formirala tehnička ekipa na TV-u (entuzijastička!). Odabrani su, prema prijedlogu redatelja, protagonisti: Fabijan Šovagović, Ivica Vidović (reći će mi po završetku filma da je dobio veći honorar nastupajući u Vrdoljakovim *reklamnjacima*) i Božidarka Frajt. Ostali sudionici bili su prijatelji ili dobri poznanici režisera (Tošo Jelić, Srećko Jurdana, Zdenka Trach, Tom Gotovac i dr.), a Hrvoje Turković je ponudio kao lokaciju svoju obiteljsku kuću koja je prema urbanističkom planu trebala biti srušena. Da li zbog zahvalnosti ili zbog potrebe da se postigne atmosfera filma, u jednom se kadru vide redatelj i Hrvoje u »glavometu«.

Snimanje je, stvarno, bilo ilegalno. Crno-bijelu vrpcu također smo dobili »ispod žita«. Naime, u to vrijeme filmska traka nije se mogla nabaviti u našoj zemlji, pa nam ju je uvijek vješti Ivica Njerš naprosto uručio. Bili smo bez ikakvih prijevoznih sredstava, bez ikakve scenografije, bez ičega što bi film trebao imati. Božidarka je jedne noći pristupila dvojici milicajaca i zamolila ih da »posude« automobil za neki kadar. Pristali su. Samo se nije smjela vidjeti registracija. Dva sanduka piva dana su radnicima da polagano ruše Turkovićevu kuću, da bi snimatelj Goran Trbuljak mogao dobiti sve one rakurse koji su zahtijevani za jedan od završetaka filma. I, nakon 29 dana, snimanje je završeno.

Milan Šamec, direktor filma, omogućavao je našoj posebnoj ekipi da snima nastajanje filma, pa smo pri prikazivanju u emisiji imali sve što smo zamislili krenuvši u ovaj pothvat.

Problem distribucije

Film je izazvao vrlo živ interes među ljubiteljima sedme umjetnosti i među filmskim kritičarima kao pokretanje nečeg svježijeg u tadašnjoj kinematografiji, dok u »najširim kulturno-umjetničkim krugovima« film nije naročito komentiran. No kada smo objavili cijenu proizvodnje ovog filma normalne metraže, započeli su polako izvirivati krakovi hidre. Ponajprije u »odabranim« kavanama i raznim društvenim prostorijama, posebnim sjedeljkama i...

Uspjehom filma bili smo pomalo zaneseni, pa smo odlučili da ga pripremimo za normalnu kinematografsku distribuciju, što televizija nije mogla samostalno napraviti. Potražili smo kinoproducenta. Obišavši sve zagrebačke producente i prikazivače nismo imali uspjeha, pa smo krenuli u druge jugoslavenske republike. Kako smo već imali izvrsne odnose s najelokventnijim beogradskim filmskim poduzećem Centar filmom (gdje su »kraljevali« Duško Perković i Đorđe Milojević), predložio sam im zajednički nastavak poslova oko plasiranja filma. Pogledavši kopiju, uz asistenciju Žike Pavlovića, i ocijenivši film vrlo alternativnim tadašnjoj jugoslavenskoj kinematografiji, objeručke su ga prihvatili. Inventivni Duško je stari naziv *Dobri duh Zagreba* »prenaslovio« u *Ritam zločina* i time točno podcrtao siže.

Sklopljeni ugovor glasio je po prilici ovako: TV Zagreb snosi kompletne troškove proizvodnje i predajući negativ Centar filmu isti se obavezuje na sve ostale troškove (distribucija, reklama, titliranje, predstavljanje na festivalima u svijetu i sl.) dijeleći profit na tri jednaka dijela — 1/3 TV Zagreb, 1/3 filmska ekipa i 1/3 Centar film.

Ritam zločina je prijavom Centar filma uvršten u cijenjeni festival fantastike u Portu u Portugalu. Mnogo vremena u tom tjednu provodio sam u festivalskom kafiću, ponešto u dvorani gdje su se prikazivali Cronenbergov *Scanner*, Andersenova *Bolnica Britannia*, Tarkovskijev *Stalker*, Kamlerov *Chronopolis*, *Opsjednutost* Andreja Zulawskog, *Zadnja bitka* Luca Bessona, Walkerova *Kuća dugih sjenki* i mnogi drugi. Glumci koji su igrali u tim filmovima bili su razvikana imena, filmski *starovi* kao Christopher Lee, Peter Cushing, Vincent Price, John Carradine i dr. Nisam se osjećao nimalo posebno kao sudionik ovog festivala i čak pomalo misleći kojeg vraga *Ritam zločina* i ja tražimo na ovoj manifestaciji. No, kako me direktor festivala iznimno lijepo primio, često smo znali u pauzama sjesti u kafić, pijući *servesu* i pričajući o koječemu, skrenuh razgovore na Portugalke na kojima se muško oko ne bi baš zaustavilo, pa rekoh:

»Ali jedna je izuzetna. Tajnica festivala!«

Pogledao me, raširivši oči i s pomalo slavodobitnim smiješkom na usnama, reče:

»Imamo podjednake ukuse. To je moja supruga, a sad je još ljepša jer, kako znate, bremenite žene kad nose djevojčice postaju neodoljive.«

Ovim smo zapečatili naše odnose, pa smo tih dana znali i ponešto prezalogajiti uz *vino verde*.

Susreli smo se još tri puta: u Zagrebu na festivalu crtanog filma, u Portu kad je tamo prikazan *Treći ključ* i na londonskom festivalu, gdje smo nakratko sjeli izmijenivši mišljenje o festivalu i kinematografiji »obojenoj fantastikom«.

Na moje iznenađenje neki su mi festivalski moćnici, a i novinari, prišaptavali da *Ritam zločina* dobro kotira kod žirija. Smatrao sam da je to »tapšanje po ramenu« razočaranom ili očajnom individuumu. Navečer, prigodom večere u festivalskom restoranu (sjedio sam s Raulom Servaisom, istaknutim autorom crtanih filmova prikladnih za ovaj festival), prišao mi je neznanac i čestitao mi na nagrađenom *Ritmu zločina*. Mislim da sam u tom trenutku tu vijest smatrao pošalicom, jer sam često i sam sa svojim poznanicima zbijao takve šale.

Sutradan, na svečanom završetku festivala, kada su se proglašavali pobjednici, dvaput sam bio prozvan da primim nagradu: za scenarij (Pavao Pavličić) i za najboljeg glumca (Fabijan Šovagović). Došavši u redakciju bio sam odlično raspoložen, pa otvorivši bocu Fundadora, nazdravio sam ovom uspjehu sa svim prisutnim sudionicima. Palma Katalinić — moj neposredni pretpostavljeni — jedina mi je čestitala. TV Zagreb — muk.

Nekoliko dana kasnije *Vjesnik* objavljuje sljedeći napis:

Međunarodni festival fantastičnog filma u Portu:

NAGRADE ŠOVAGOVIĆU I PAVLIČIĆU

Lisabon (Tanjug) — Na velikom međunarodnom festivalu fantastičnog filma u portugalskom gradu Portu film jugoslavenskog režisera Zorana Tadića »Ritam zločina« dobio je dva zaslužena priznanja: najviše nagrade za mušku ulogu i scenarij.
U jakoj konkurenciji za najboljeg glumca proglašen je Fabijan Šovagović, čija je uloga u filmu »Ritam zločina« dobila najveće ocjene žirija i mnoge komplimente kritičara u filmskim kronikama vodećih portugalskih listova.
Međunarodni žiri je među 70 filmova iz dvadeset zemalja sa svih kontinenata odabrao scenarij filma »Ritam zločina« i autoru Pavlu Pavličiću dodijelio prvu nagradu.

Film je krenuo i u Madrid, na festival podjednake tematike. I — Fabijan Šovagović, opet u konkurenciji sličnoj onoj u Portu — dobiva nagradu najuspješnijeg glumca, a međunarodna kritika proglašava ga najboljim filmom festivala. Oduševljen sam, i tu svoju emociju dijelim s Igorom Savinom

koji je prisustvovao festivalu zbog muzičke komponente nekog drugog filma

U redakciji oduševljenje. Bili su to ljudi koji su voljeli film i koji bi sve svoje dali za njega, naročito urednici tadašnjeg časopisa *Film* (šapirografiranog izdanja što su ga državne vlasti htjele uništiti, ali smo mu Stanko Pekeč i ja produžili vijek).

Odlučili smo da ako vještim potezima redakcije *3-2-1 KRENI* i Filmskog programa uspijemo i nadalje dobivati valutu za kupovanje inozemnog programa od TV Prištine, TV Skopja i TV Ljubljane (prepuštajući im prvo prikazivanje što nas nije teretilo u sklopu JRT-a) da možemo nastaviti s ovom produkcijom.

Krenuli smo u drugi film kojeg nam je opet ponudio Zoran Tadić. Scenarij je bio podudaran s našim koncepcijama. *Treći ključ* (u kojem na »tajanstven način« netko posjeduje i treći ključ za useljenje u novi stan) za protagoniste ima Božidara Alića i Vedranu Međimorec, a opet — zbog nevelikog novca — angažirani su Tadićevi prijatelji i poznanici Niko Kovač, glumci iz dubrovačkog teatra *Marin Držić*, Krsto Papić, Tom Gotovac, Srećko Jurdana, Tošo Jelić, Snježana Tribuson i dr.

Usput smo i Ivandin film *Nocturno* / *Noć poslije smrti* prema Gjalskom osposobili da se može prikazivati i u kinima jer se potpuno uklapao u našu »umjerenu fantastiku«.

Nakon ovog drugog filma počela je »ofenziva« hrvatskih filmskih redatelja, napisana u *Vjesniku*, protiv ovakve »lažne jeftine produkcije« koja će uništiti hrvatsku kinematografiju. Naime, mi smo unajmljenom tehnikom, vrsnim kadrom TV-a i glumcima koji su htjeli raditi sa Zoranom Tadićem jer su vjerovali u njegove umjetničke potencijale koje nije mogao ostvariti u borbi s »klasicima« (a sve se plaćalo po *uzancama* TV-a bez sredstava državnih fondova za unapređenje kinematografije, državnih jasala koje su bile premalene), uspjeli napraviti dva filma s manjim novčanim sredstvima od onih potrebnih za jedan »državni«.

Reakcije u novinarstvu

U Drugom i u Dramskom programu nitko se nije obazirao na napis — optužbu u *Vjesniku*. No »zaljuljalo« se novinstvo. U *Oku* — tadašnjem časopisu za kulturu i umjetnost — u broju od 18. veljače — 4. ožujka 1982. godine, u kojem je vođena neka anketa o kinematografiji i filmu, člankopisac intervjuira producenta *Dobrog duha Zagreba* (alias *Ritma zločina*) i, na izravno provokativno pitanje što mi hoćemo s takvom produkcijom, nastao je odgovor s njegovom interpretacijom:

> »... ovaj napis trebao bi objasniti odnos TV i kinematografije ... potrebno je podsjetiti da je Zakon o kinematografiji (samo u našoj Republici) TV-u nametnuo odvajanje postotka iz ukupnog prihoda za razvoj republičke kinematografije putem SIZ-KIN-a ... i na ta sredstva TV nije imala nikakvog direktnog utjecaja niti ikakvog direktnog prihoda, iako je time umanjivala materijalnu osnovicu vlastite proizvodnje. Sređivanjem odnosa u kinematografiji TV će i nadalje (što je besmisleno) sudjelovati u posrednoj proizvodnji filmova, što znači da samoupravnim sporazumom sa SIZ-KIN nastavlja s odvajanjem jednog dijela postotka pretplate za posrednu proizvodnju kinematografskog filma, a drugim dijelom će se uključiti u neposrednu proizvodnju (vlastitu) prema usuglašenim programima, ali vodeći računa najprije o svojim potrebama...
> — Ali kako ćete to, kako ste već ranije najavili, raditi s debitantima, kako možete biti sigurni u ono što ste rekli?
> — Prvi film je napravljen, kako rekoše, 'ispod žita', a pokazao je da debitanti mogu postići zavidan uspjeh, jer je film Zorana Tadića vrlo povoljno ocijenjen u domaćoj i međunarodnoj kritici. A i vrlo sramotno je da je Zoran Tadić debitant u zrelim godinama, što pokazuje kako se 'mladi' teško mogu probiti do državnih fondova.
> — TV Zagreb troši velika sredstva za otkup (prikazivanje) domaćeg filma, pa prema tome može i proizvoditi prema svojim idejnim opredjeljenjima ... Ovakvim radom povećava se hrvatska filmska produkcija, pa se time povećava i zaposlenost branše, a povećana produkcija (razumna) donosi i veće prihode. Na kraju — veća produktivnost je i veća mogućnost postizanja umjetničkih vrijednosti. Velike svjetske produkcije u zajednici s TV izvode zadivljujuća djela, pa zašto se ne bismo i mi pokušali uvući u njihov tabor.
> — TV Zagreb spremna je raditi ovakve filmove sa svim jugoslavenskim filmskim poduzećima koji će ući u suradnju poštujući ugovor koji garantira podjednaki prihod producentima i filmskoj ekipi.
> (...) Ovakav tip proizvodnje nije nikakav novum. Već se davno u svijetu kinematografije i televizije ovo napravilo. Podsjetimo se ZDF-a koja je stvorila novi njemački film: Fassbinder, Wenders, Schlöndorff i dr. pa su postali poznata svjetska imena; Falk, Holland, Kieślowski — TVP (Poljska TV); Lumet, Frankenheimer, Penn (američka televizija); Fellini, Rosi, braća Taviani, Olmi — RAI (Italija) ... da ne nabrajam. To možda nisu intencije ove produkcije, ali su mogućnosti da se hrvatski film pomladi i da omogući mlađem naraštaju filmskih djelatnika ući u 'zaštićeni prostor'.
> — A što je s distribucijom?
> — Prema podacima, s kojima do sada raspolažem, film je pokrio svoje troškove u prvih par mjeseci distribucije što je vjerojatno rijetkost u jugoslavenskoj filmskoj produkciji.
> — Je li nuđen na inozemnom tržištu?
> — Jest i, koliko mi je poznato, dobro ide.«

Nakon nekoliko mjeseci film je ostvario znatno veći prihod od uloženih proizvodnih i distributivnih troškova pa je — prema ugovoru — isplatio filmskoj ekipi još jedan honorar. Vraćajući se s nekog poslovnog puta kasno navečer (a bio sam gladan), svratio sam u kavanu Corso koja je tada imala »jela na brzaka« i tamo sreo Fabijana Šovagovića, koji mi je oduševljeno rekao: »Znaš! Bio je minimalan honorar, ali mi se još nikada nije dogodilo da primim još jedan za ono što bih bio zaboravio da nije bilo onih priznanja.«

Ni nakon onog intervjua TV Zagreb nije reagirala.

Moj urednički stol bio je prilično pretrpan scenarijima »novih«. Htjeli smo krenuti dalje jer nas na TV nitko nije isključivao. Ali njihova šutljivost nas je prilično zabrinjavala.

Mladi naraštaj filmskih kritičara proglašava Zorana Tadića režiserom godine, pa se, možda i radi toga, uključuje Denis Kuljiš u dodatku tadašnjeg časopisa *Sedam dana*:

»U mirnoj Dežmanovoj ulici, na prvom katu velike dobro čuvane zgrade televizijske administracije, u sobi s dva telefona, namještenoj poput kakva ministarstva iz poslijeratnog razdoblja, stoluje Nenad Pata, urednik filmske redakcije, čovjek čije se ime pojavljuje na malim ekranima u ona čudna vremena kada televizija običava emitirati programske atrakcije iz svog skladišta. Okružen štabom profesionalnih suradnika i filmofila, Pata upravlja jednom od najvažnijih medijskih funkcija svoje ustanove: prezentacijom filmske kulture koja uz pomoć elektronike dopire i u najzabačenije kutke naših krajeva. Neki smioni programski potezi, učinjeni u ovoj sobi, imali su najširi svjetski odjek, primjerice, ciklusu Humphreya Bogarta američka agencija UPI posvetila je poduži članak, registrirajući tu kulturnu atrakciju kao interesantan i upečatljiv fenomen.

Programu, što ga u posljednje vrijeme priprema Filmska redakcija, zaista se ne mogu poreći kulturne ambicije i filmofilmska akribija. Pa ipak su mu iz nekih režiserskih krugova upućene podmukle primjedbe, recimo zamjerka da favorizira američki film. Gdje god postoje kontroverze znači da se nešto radi, a o ovoj 'američkoj' najbolje svjedoči bijes što su ga isti režiseri iskazivali kad su dočuli da Televizija i Filmska redakcija namjerava sasvim konkretno, novcem, podržati domaći film.

Nenad Pata dočekao nas je uzdignutih obrva.

— O čemu biste htjeli da razgovaramo!

— O producentskim filmovima Televizije. Vi ste, dakle, odlučili snimati filmove.

— To je istina.

— Imate li para za proizvodnju filmova?

— To je pitanje, u stvari, depresivno. Ali odgovorit ću ovako: u veljači je naš Radnički savjet i u Statut zapisao filmsku djelatnost Televizije. Prema tome, mi to možemo raditi. Televizija smatra da bi svojim sudjelovanjem u kinematografiji Hrvatske mogla povećati produkciju i tako pomoći razvitak filma. Pogotovo zato jer namjeravamo angažirati što više debitanata koji inače vrlo teško mogu konkurirati zaslužnim režiserima. Situacija s novcem izgleda ovako: SIZ za kinematografiju Hrvatske, koji de facto propada, traži da mu Televizija od ubrane pretplate dade 1,5 do 3%, što je sasvim nelogično jer televizijsko gledateljstvo ne plaća pretplatu da ide u kino nego da gleda televiziju.

... Televizija nudi varijantu da sama proizvodi filmove: davala bi 50% u SIZ za kinematografiju, a s preostalih 50% sama bi proizvodila filmove udružujući sredstva s filmskim poduzećima, filmskim radnim zajednicama itd. (...)

— Kako to izgleda u svijetu? Proizvodi li vani televizija kinematografske filmove?

— Naravno. Talijanska televizija — RAI napravila je proteklih godina pravi boom primjerice filmovima braće Taviani i Ermana Olmija. Slično je i s njemačkom mrežom ZDF i krakovskim studijem. U svijetu su upravo na cijeni oni poljski filmski režiseri (Falk, Holland.....) koji rade za televiziju. Svi ovi filmovi imali su velikog uspjeha na elitnim filmskim smotrama, npr. u Cannesu — da spomenem samo Zlatnu palmu braće Taviani *Padre padrone*, upravo zato što je televizija u prilici da radi tzv. umjetničke, upravo nekomercijalne filmove. Filmski producenti nastoje da vrate svoje pare uložene u film, a televizija naprosto ispunjava svoj program. (Kad pročitaju ovu izjavu mnogi će se tv-gledatelji prestraviti misleći da televizija sprema seriju nekakvih dosadnih umjetničkih eskapada bezobrazno koristeći svoju budžetsku masu. No, srećom, ne mora uvijek biti tako. Filmski program TV Zagreb već je realizirao jedan cjelovečernji igrani film, film debitanta Zorana Tadića pod naslovom *Ritam zločina*. Riječ je o pravom pravcatom krimiću — s nekim, možda neizbježnim, primjesama groteske — u kojem igraju Ivica Vidović, Božidarka Frajt i Fabijan Šovagović. Već iz ovih podataka očito je da ne može biti govora o artističkom nasilju na tv-auditorij.)

— Uz uvjet da se ostvari varijanta 50:50, TV Zagreb proizvodila bi najmanje tri filma godišnje ..... Stil rada na televiziji i na filmu bitno se razlikuje. Film Zorana Tadića košta koliko i tv-drama, dakle između 250-400 milijuna. Filmovi, koji se rade preko SIZ-a kinematografije, dobivaju 860 milijuna samo inicijalnih sredstava, a krajnja im je cijena još mnogo veća. U troškovniku za jedan igrani film, sad nije važno da li je snimljen ili će se snimati, prva stavka je rad na scenariju — 45 milijuna. Hajdete molim Vas! Pa, Vi i ja ne zaradimo zajedno toliko za godinu dana! (—)

Patina formula, dakle, glasi: televizijska tehnika + televizijski honorari = jeftin kinematografski film. No, uz to on dodaje jednu nužnu ogradu:

Nemojte me krivo shvatiti. Ja nisam protiv toga da neki film, od izuzetnog društvenog značaja, košta 3 ili 4 milijarde. Ali neka onda društvo prizna taj svoj izuzetni interes, neka plati ceh, a ne da se taj novac uzme od one crkavice što ju SIZ prikupi za redovitu produkciju. (...)

Marljivi i jeftini suradnici Filmske redakcije pribavili su u međuvremenu desetak filmskih scenarija. Njih nude debitanti ali i neki stariji filmski režiseri sa stažom, svi ljudi kojima je namjera da snimaju, pa i ne pitaju koliko će zaraditi.Od tih 10 scenarija — koji na filmskom tržištu vrijede pola milijarde — jedan ili dva su već prigotovljena pa će njihova realizacija, valjda, početi na jesen. Tako bi televizija ostvarila svoju zamisao o tri filma godišnje. Nema sumnje da je ova inicijativa jedan od puteva što vode iz labirinta domaće filmske produkcije, labirinta nastanjenog ozlovoljenim Minotaurima, koji zasigurno, dok se ovo pitanje bude rješavalo, neće ostati samo na malicioznim upadicama u televizijskim kulturnim emisijama, te na širenju bezobraznih dosjetki o tome kako se u Zagrebu osniva 'Patha Cinema'.«

Kraj televizijske *filmijade*

Nakon ovog napisa, a i drugih koje je objavljivao tisak tog vremena, i nakon okončanja snimanja *Ritma zločina* kojeg su sudionici prve projekcije (radne kopije) ocijenili vrlo dobro — što se brzo pročulo Zagrebom — uzbudili su se filmski krugovi i slijedio je vrlo oštar napad na producenta i ekipu koja je film radila.

Već je i ranije bilo vrlo oštre kritike u ondašnjem CK-u na emisiju *3-2-1 KRENI* »što ugošćuje propale buržoaske režisere« umjesto da se bavi, valjda, domaćim filmskim veličinama.

Pa se u srpnju ponovno razmahala polemika oko ove produkcije.

> »Pismo desetorice hrvatskih režisera uredništvu *Sedam dana* i javnosti ostalo bi bez odgovora da čovjek može ravnodušno promatrati kako manji odred nasrće na jednog jedinog protivnika, i to protivnika kojemu je vezana ruka, koji se ne može dobro braniti jer ga sputavaju institucionalni okviri. Nenad Pata, kao urednik Filmskog programa TV Zagreb, mora imati, po profesionalnoj funkciji, obzira prema kinematografiji i njenim režiserima, a s druge strane, kada istupa, mora se ponašati kao čovjek s Televizije i voditi računa o stavu svog poslodavca spram reprezentacije kulturnih radnika koji su se, evo, našli pogođenima jer netko želi uložiti nešto para (možda oko milijardu starih dinara) u dva-tri debitantska filma.
>
> Sablazan desetorice režisera, jednoglasni istup inače vrlo nepodudarnih umjetnika svjedoči, međutim, da je mogućnost osnivanja jeftine produkcije (na televiziji ili negdje drugdje) njima vrlo mrska stvar, zapravo toliko mrska da će prijeći preko nekih svojih razlika i zajednički odaslati poslanicu. Pomalo začudno — jer oni, evo, nesmetano snimaju ozbiljne, skupe filmove, a televizija za svoju produkciju ne misli uzeti pare iz kinematografije nego ih, naprotiv, dati da se poveća ukupna proizvodnja. Očito, dakle, režisere uznemirava nastojanje da bilo tko snima jeftino, za njih je to neozbiljno, za njih to nije umjetnost. Potpisnici 'antiPata' peticije dakle podižu svoj glas protiv inicijative da se nekolicini mladih, obrazovanih početnika osigura po jedan eksperimentalni, komorni, nekomercijalni umjetnički film, praktički tv-dramu, i to iz sredstava televizijskog budžeta. Koliko su energije uložila dva umjetnička direktora, jedan direktor kazališta, jedan redovni profesor i nekoliko uglednih režisera (koji su ukupno snimili više od 100 filmova), i to sve zato da oduzmu šansu nekolicini (svojih) studenata. A kad će se moći nesmetano proizvoditi jeftini filmovi, po receptu koji se primjenjuje u desetak europskih istočnih i zapadnih televizija? Čini se da još nije pravo vrijeme da se to učini i u Zagrebu.
>
> Ovim problemom bila se bitka za prestiž unutar osam tv-centara pa je inicijativa Filmskog programa bila šutke prihvaćena.«

Naime, u tom trenutku je Kulturno-umjetnički program zagrebačkog studija bio »perjanica JRT-a«, jer su u Dramskom programu emitirane izvrsne Štivičićeve drame, pa Smojine serije i opet Štivičićeve serije po Krleži, pa Golikove serije, uz izvrsne filmove i serije (*Berlin Alexanderplatz*, *Ja, Klaudije*...) Filmskog programa.

Tako smo mogli krenuti i u *Treći ključ*. Na žalost, krenuvši s tim filmom na međunarodne »klaonice« saznao sam (od jednog člana žirija u Madridu) da film ne može dobiti prvu nagradu za glavnu žensku ulogu zbog toga, citiram, jer »morate poručiti gospodinu kamermanu da treba znati kakvu filmsku vrpcu može upotrijebiti za snimanje umjetničkog filma«. Taj kamerman Francuz, koji je bio član žirija, objasnio mi je da tehnička kvaliteta filma ne zadovoljava. Gdje je bila krivnja — ne znam.

I na završetku ovog napisa u kojem se toliko isticalo komorni, jednostavan, jeftin itd. film, moram se podsjetiti na neočekivani poziv TVP-a (Poljske televizije) da predložim novi naraštaj redatelja u jugoslavenskoj kinematografiji. Vjerojatno je to nastalo zbog toga što sam, jednom, razgovarajući s Andrzejom Wajdom o vrijednosti jugoslavenske kinematografije pa, kad me je upitao koji mi se film najviše sviđa, tj. koji bih film — bez obzira na žanr — stavio na prvo mjesto, rekoh mu: *Rondo*. Bili smo u nekom hotelskom restoranu u Varšavi. Pogledao me i rekao: »Jednako mislimo!« Tada sam za TVP prezentirao »mladi« jugoslavenski film, kojeg su predstavljali Petar Krelja, Rajko Grlić, Srđan Karanović, Goran Paskaljević i drugi.

Zaključimo: pokušaji Filmske redakcije Televizije Zagreb nisu trebali biti tako ekskomunicirani. Ali svako vrijeme ima i svoje zašto. Dokazali smo se s pet svjetskih nagrada. *Ritam zločina* bio je predstavljen i belgijskoj publici na festivalu u Bruxellesu i tu je, u vrlo jakoj konkurenciji, dobio Grand prix za producenta kao najbolji film u proizvodnji fantastike za tu godinu. To srebrno priznanje čuvam u svojoj vitrini uz druga priznanja koja sam sakupio tokom svog filmskog djelovanja.

Tako je završila televizijska »filmijada« koja je, kako se čini, bila preuranjena (kao pijetao kojeg se zakolje jer pred zoru kukuriče), da bi danas televizija s velikim partnerskim udjelom sudjelovala u kinematografskoj produkciji hrvatskog filma.

Ugasila se bez ikakvih konsekvenci na Filmski program, ali je indikativno da TV Zagreb nije prihvatila inicijativu francuske televizije (a bio sam tako sretan) kada mi je urednik Antenne 2 predložio da će oni napraviti ciklus *Mladi europski film* (tada je ministar kulture u Francuskoj bio Jack Lang koji se suprotstavljao američkom utjecaju) i da bi prvi film u tom ciklusu bio *Ritam zločina*. No, činilo nam se i da se emisija mora pomalo gasiti, barem prema teškoćama koje su se odjednom pojavile.

Dva scenarija Živorada Tomića (*Kraljeva završnica* i *Diploma za smrt*) koje smo htjeli realizirati, prebacio sam na Marjan film u Splitu, kojem smo pomogli da ih u suradnji s Jadran filmom (koji je imao »časne dugove« prema Filmskom programu) dovede do filmskog ostvarenja. Labuđi pjev ovog pokušaja.

Zoran Tadić uspijevao je od državnog fonda dobiti sredstva za još nekoliko filmova i tako se etablirati u — kako su filmski kritičari tog vremena tvrdili — najperspektivnijeg filmaša. Amen.

UDK: 791.32.038.542

Krunoslav Lučić

Jan Mukařovský i strukturalistička teorija filma u kontekstu filmološke tradicije

Uvod

Možda najadekvatniji naziv kojim bi se mogao okarakterizirati inicijalni teorijsko-refleksivni poriv u proučavanju filmskog medija jest filozofija filma koja je bila orijentirana na svesrdno ispreplitanje morfoloških i društvenopovijesnih, odnosno kulturoloških aspekata same sadržajne strane filmske teorije koja se odnosi na unutarnji opseg teorijske misli, tj. tematski obim njezina područja. Taj proizvod prožimanja unutarnjeg i vanjskog područja filmske misli bio je derivat pojačanog intelektualnog previranja uslijed raznih okolnosti (Prvi svjetski rat, revolucije, ekonomske krize itd.) te je pogodovao »preobražaju 'pozitivne' morfološke nauke o filmu u refleksiju usmerenu na opštu teoriju (...) *esencijalniju*, sposobniju da osvetli praksu, takvu koju u običnom govoru možemo nazvati filmskom mudrošću« (Czeczot-Gawrak, 1984: 20; moj kurziv).[1]

Upravo taj filozofsko-esencijalistički pristup glavno je obilježje cjelokupne strukture klasične teorije filma. Naime, budući da su rani teoretičari pokušali locirati esenciju filma kao medija, tj. njegovu jedinstvenu i razlikovnu prirodu, neki su naglašavali »čistost« od drugih umjetnosti, dok su drugi naglašavali njihovo prožimanje. Inzistirajući i na sličnostima i na razlikama između filma i drugih umjetnosti (poglavito kazališta i fotografije od koje se pokušavao emancipirati),[2] ne samo da se osiguravalo filmu status kao umjetnosti, već mu se željelo prići njegovim vlastitim terminima kako ga se ne bi valoriziralo u terminima drugih umjetnosti (usp. Stam, 2000: 33-34). Formula teorijske refleksije tako je gotovo uvijek formulirana slično: temeljna i utemeljujuća karakteristika/svojstvo filma je »prirodno« X, dakle, bilo koji film koji ispunjava to prirodno svojstvo X jest po definiciji dobar (usp. Tudor, 1974: 115). Takvo očito aksiološko i evaluacijsko koncipiranje teorije filma, čiji je možda najekstremniji primjer V. F. Perkins, bilo je uzrokom toga, kako je to formulirao Andrew Tudor, da se istraživanje filma usmjerilo na utvrđivanje i donošenje vrijednosnih sudova o kvaliteti pojedinih filmova koje je teoretičar favorizirao (tzv. »estetika filma« po Tudorovoj terminologiji).

Formativni nasuprot realističkim pristupima filmu

Različiti pristupi filmu kao umjetnosti, pogotovo u pogledu zacrtavanja njegove svrhe u uporabi medija, bili su razvijeni tek nakon pojave zvuka kada je cjelokupna filmska industrija i izgled dotadašnjih filmova bio iz temelja promijenjen,[3] te kada su se, implementacijom zvuka, otvorile nove mogućnosti vjerodostojnije reprezentacije[4] svijeta kakav mi svakodnevno doživljavamo. Debata se razvila prvenstveno između tzv. *formativne teorije filma*[5] koja je smatrala da je specifičnost filma sadržana u njegovoj razlici spram stvarnosti i mogućnosti da tu stvarnost alternira na sebi svojstven i tehnički dostupan način, te tzv. *realističke teorije filma* koja je smatrala da umjetnička specifičnost filma leži u njegovoj mogućnosti (primarno tehnološkoj) istinite reprezentacije fizičke stvarnosti (usp. Stam, 2000: 72). Dakle, formativni teoretičari smatrali su da većina estetski bitnih odlika filmskog medija leži u njegovoj sposobnosti da manipulira realnošću, tj. da presloži (npr. putem montaže) i rekonstruira profilmske događaje, dok su realistički orijentirani teoretičari prihvatili ono što formativni odbacuju, a njihova je teorija dijelom motivirana kontekstualno intendiranom brigom da obrane dostignuća nadolazećih stilova zvučnoga filma (usp. Carroll, 1988: 7-9).

Tako je teorija filma Rudolfa Arnheima u suštini argument u korist tvrdnje da sposobnost i moć filma kao umjetnosti izvire, zapravo, iz nedostataka njegova medija. Budući da film nije čak ni vjeran zapis našeg vizualnog doživljaja, a kamoli vjerna reprodukcija fizičke realnosti, on svojim razlikovnim svojstvima[6] izobličenja perceptivne zbilje nudi stvaralačke mogućnosti uobličavanja filmskog izraza u umjetnost (usp. Bordwell, 2005: 52).

Arnheim, dakle, tvrdi kako upravo *razlike* između osnovnih elemenata medija i onoga što primamo osjetilima iz stvarnosti čine izražajna sredstva filma (usp. Arnheim, 1978: 100; Arnheim, 1962: 14). To, međutim, višestruko ne odgovara konkretnim uporabnim karakteristikama koje se nalaze u danas priznatim ostvarenjima filmske umjetnosti. Suprotno tome, moguće je svesrdno iskorištavati mogućnosti filma kao reproduktivne tehnike kako bi se upravo pomoću njih postigli značenjski učinci i izražajna svojstva u filmu koja nazivamo umjetničkima. Tako, npr., u filmu Alfreda Hitchcocka *Ptice* (1963), usprkos montažnim postupcima i očitom pribjegavanju trikovima kako bi se postigao željeni učinak, u završnoj sekvenci prikaza obiteljskih odnosa u napadnutoj kući, upravo je taj odnos između majke, sina i njegove ljubavnice prikazan sredstvima koja se ne razlikuju od normalne percepcije realnosti (osim dvodimenzionalnosti površine platna), tj. dubinskom mizanscenom i pokretima likova unutar dugog srednjeg kadra i statične kamere. Naše uobičajeno promatranje te sekvence (ukoliko bi se ona zaista zbila izvan

fikcionalnog svijeta filma, ili čak ukoliko bismo je promatrali s iste točke gledišta u njezinoj posloženosti kao profilmskog, ali stvarnog događaja koji se odvija pred našim očima, odnosno *za* naše oči pred filmskom kamerom i publikom) neosporno bi bilo slično (iako ne isto) posredovano dubinom polja, multiperspektivom spektralnog pogleda te kontinuitetom prostorno-vremenskog slijeda događaja. U ovom slučaju, razlika od pukog bilježenja realnosti zapravo sprečava samu mogućnost umjetničkog izraza (usp. Carroll, 1988: 79). Arnheimova teorija razlike u cilju postizanja umjetničkog izraza, dakle, ne može poslužiti kao univerzalni teorijski model za objašnjenje svih slučajeva filmske umjetnosti (a na koji očito pretendira) jer naprosto ne pruža nužne uvjete pod kojima bi se film kao umjetnost ostvario.

Dijametralno suprotan slučaj eksploatacije reproduktivnih mogućnosti filma u cilju postizanja umjetničkog izraza onaj je Andréa Bazina. On je, naime, pokušao iz onoga što je smatrano nedostatkom samog medija izvesti njegovu esencijalnu uporabu u terminima realističke reprezentacije svijeta. Bazinova koncepcija pretpostavlja kako esencijalna svojstva filma, koja su od njegovih početaka prisutna u samom mediju, tako i izvođenje tih »prirodnih« svojstava na vidjelo kroz postupnu evoluciju filmskog jezika, a sve kako bi se uporaba filma sukcesivno predodredila za realističko prikazivanje stvarnosti.[7]

Bazin tvrdi kako usprkos tome što bi sama fotografska slika mogla, estetski ili u samom procesu reprodukcije, biti nevjerodostojna (neizoštrena, snimljena iz ekstremnog donjeg kuta do razine neprepoznatljivosti prikazanog sadržaja), postoji egzistencijalna, tj. ontološka veza između predmeta i slike, neovisno o tome kako mi tu sliku vidimo ili kakvom nam se ona doima. To u biti znači da, u semiotičkim terminima iskazano, postoji indeksna veza između filma kao znaka i njegove referencije, odnosno predmeta na koji ovaj upućuje, tj. da je referencijalna veza između znaka i predmeta egzistencijalne prirode (usp. Wollen, 1972: 54, 57). To bi nadalje impliciralo da čak i kada bismo fotografirali prazan bijeli zid, a ne prepoznavši ga kao takvog, realističnost doživljaja bila bi postignuta samom činjenicom da je proces otisaka svjetlosti koji je snimani predmet reflektirao na celuloidnu vrpcu neovisan o ljudskoj intervenciji u taj proces utiskivanja traga. Spornom, međutim, ostaje činjenica da se iz te premise automatizma fotografije izvede uporabna svrha filma u terminima realizma koji zagovara Bazin, a nije jasno ni kako iz te mehaničko-reproduktivne mogućnosti medija izvesti njegovu svrhovitu uporabu koja bi implicirala tek jedan tip realističke reprezentacije — *prostorni realizam*.[8] Međutim, premda filmovi poput Viscontijeve *Opsesije* (1942) koriste realistička sredstva dubinske mizanscene, dubinske oštrine i dugog kadra, ipak su redovito organizirani kako narativnim načelima na razini priče (npr. simetričnost izlaganja putem motiva ceste na početku, sredini i na kraju filma), tako i montažnim i kompozicijskim sredstvima filmske slike na razini forme. Tako se čini da se, izolirano, pojedine scene i kadrovi mogu okarakterizirati kao realistični utoliko što čuvaju prostorno jedinstvo prikazanih događaja (putem navedenih izražajnih sredstava), ali kao cjelina film se ne može okarakterizirati u terminima apsolutne realističnosti.

Napokon, sama činjenica da je nešto fotografirano mehaničkim procesom na vrpcu ne povlači za sobom zaključak da bismo samo zbog te *mogućnosti* morali upotrebljavati medij na određen, realistički način. Teleologija medija nije nužno vezana, pa čak i da postoji, za našu konkretnu uporabu sa-

Ruska arka

Velika pljačka vlaka

mog medija. Teško da bismo npr. *Rusku arku* (*Russkiy kovcheg*, 2002) Aleksandra Sokurova mogli nazvati realističnom, iako neosporno (a) zavisi od reproduktivnih mogućnosti fotografije na kojoj je zasnovana, (b) poštuje prostorno jedinstvo snimljenih događaja budući da je cijela snimljena u jednom kadru (ekstremno dugom), (c) u potpunosti izbjegava montažu, te (d) koristi reprezentacijske mogućnosti medija. Naprotiv, mogli bismo reći da je film izuzetno artificijelan usprkos iskorištavanju tih mogućnosti, ali i zbog toga što se realistički učinak može postići i drugim sredstvima (montažom, osvjetljenjem, izborom objektiva, plana, kuta itd.), isto kao što se nerealističnost može postići drugim sredstvima osim montažnim (npr. konstrukcijom priče, vremenskom organizacijom slijeda izlaganja, inscenacijom, scenografijom, osvjetljenjem itd.).

Formalistički sintaktičko-semantički pristupi filmskom jeziku i stilistici

Ruski formalisti Boris Ejhenbaum, Jurij Tinjanov i Roman Jakobson, u zborniku radova iz 1927. godine naslovljenom *Poetika filma* (*Poètika kino*) (usp. Eagle, 1981: ix; također i Stam, 2000: 47), posvetili su se formalističkom i, mogli bismo reći, predstrukturalističkom sagledavanju sintaktičko-semantičkih aspekata filmskog jezika i njegove stilistike. Već nam i sama Jakobsonova prisutnost govori o njegovu utjecaju i prenošenju kategorija i uvida ruskih formalista na područje strukturalističkog promišljanja unutar Praškoga lingvističkog kruga,[9] pogotovo nakon 1930. godine, na što ću se podrobnije osvrnuti, poglavito u pogledu J. Mukařovskog. Ono što rad te trojice autora čini značajnim[10] u pogledu proučavanja, ali i prvobitnog shvaćanja filma kao jezika, tj. prvenstveno kao sistema znakova, jest ono što je odlikovalo i općeniti rad ruskih formalista na filmu, ali i književnosti, a to je posvećenost analizi sredstava kojima umjetnost transformira materijal uzet iz života u znakovni sistem sposoban generirati nove poglede o ljudskom postojanju. Zato njihov pristup i možemo nazvati semiotičkom teorijom filma (usp. Eagle, 1981: 5).[11] Što to točno podrazumijeva u analizi filmske organizacije i reprezentacije zbilje, pokazat ću najprije kroz Ejhenbaumove i Tinjanovljeve radove, iako će nam i Jakobsonove opaske biti od pomoći.

Naime, uz pitanje osnovnih načela formalističkog pristupa umjetnosti — koji su podrazumijevali (1) istraživanje imanentnih zakonitosti umjetnosti, pa tako i filma, za razliku od drugih formi kulture, (2) gledanje na umjetničke oblike kao na sisteme komunikacije unutar kulture gdje postoji razlika između »prirodnog« i »umjetničkog« jezika kao semiotički drukčijeg i utemeljenog na ovom prvom, te (3) stvaranje distinkcije između estetskih i drugih, neestetskih semiotičkim sistema, tj. onoga što je Mukařovský kasnije formulirao kao problem estetske funkcije[12] kao dominantne[13] u umjetničkim formama kulture (usp. ibid.: 2-4) — glavni je problem pristupa filmu ipak ostalo (a) ono što sam film zaista organizira kao semiotički sistem, tj. pitanje materijala filma, te (b) ono što se tiče unutarnje organizacije filmskih znakova i njezinih učinaka kako na samu konstrukciju umjetničke cjeline, tako i na recepcijski pol značenja tih konstrukcijskih načela. Pitanje *materijala* doživjelo je dvostruku artikulaciju. Jakobson (1981: 162) postulira tezu kako su upravo stvari, tj. predmeti (vizualni i auditivni) transformirani u znakove, ono što je specifičan materijal filmske umjetnosti. Naime, svaki se fenomen izvanjskog svijeta prikazivanjem na ekranu pretvara u znak, tj. specifično je filmskim sredstvima (npr. montažom, krupnim planom) omogućeno da određeni snimani predmet stekne status znaka koji je u određenoj semantičkoj korelaciji kako s ostalim znakovima u nizu, koji mu slijede ili prethode, tako i s referencijalnom vezom koju uspostavlja na denotativnom planu prepoznavanja prikazanog predmeta iz stvarnog svijeta.

Ejhenbaum (1981: 57) to formulira nešto kompleksnije, no u biti vrlo slično. Film tako upotrebljava činjenice svakodnevnog života kao materijal i transformira ih u znakove, što ga, na taj način, uvijek čini konvencionalnim. Transformirajući »kvasac« nadosjetilnog činjeničnog stanja svakodnevice (pozivajući se pritom na Dellucov pojam fotogeničnosti, koji, čini se, u Ejhenbaumovoj interpretaciji umnogome odgovara pojmu očuđenja V. Šklovskog ili, u strukturalističkim krugovima formuliranome, pojmu aktualizacije), film taj materijal pretvara u »izražajnost« te on na taj način postaje organiziran kao socijalni fenomen, odnosno specijalna vrsta jezika. U pogledu shvaćanja imanentizma, sekundarno artikuliranog sistema znakova te autoreferencijalnosti označavanja samog filma, njegova pojavnost ili vizualno predočavanje nije referencijalno jednostavno utvrđeno, s obzirom na pojavljivanje figura na ekranu, tj. film nije jednostran odraz realnosti, već, zapravo, same pokretne slike ljudi i predmeta konstituiraju materijal filma, i to materijal koji je već prethodno bio konstruiran različitim sredstvima (npr. odabirom prizora, mjesta kadra unutar vremenskog slijeda projekcijskog vremena, osvjetljenja, plana, objektiva, glumaca itd.) u označavajući sistem (usp. Eagle, 1981: 3). Kao što je materijal pjesničke umjetnosti »prirodni« jezik koji je već prethodno, prije »umjetničke obrade«, postojeći i utvrđeni semiotički sistem, tako je i materijal filma ne samo na nultom stupnju artikuliran »jezik« svakodnevnih događaja, ljudi, osobina i mjesta priređenih za snimanje, već i fotografski komponiran, primarno artikuliran sustav znakova unutar

danoga sistema fotografskog uobličavanja. Tek sekundarna artikulacija[14] specifično filmskim sredstvima prostorno-vremenskog i drugog kontinuiteta daje filmu status autonomnog semiotičkog sistema koji podliježe kako zakonitostima onoga na čemu je utemeljen, tako i vlastitim organizacijsko-konstruktivnim načelima.

Ta konstruktivna, primarno unutarnja filmska organizacijska načela odnose se na ono što sam naveo pod točkom (b) i što je podrazumijevana konceptualna razrada djelomičnog rješenja problema materijala filma koji je »prerađen« u novi, »filmski« kôd. S obzirom na Ejhenbaumove i Tinjanovljeve radove, zajedničko im je, u pogledu točke (b), što su obojica prišli analizi filma (1) na razini primarnih sintaktičkih jedinica, tj. građenja kadrova u filmske sintagme, te (2) na razini većih strukturnih dijelova, tj. jedinica koje tvore filmsku priču (usp. Eagle, 1981: 13). Ejhenbaum je tako, pokušavši locirati najmanje značenjske jedinice filma, razlikovao *fotogram* koji se nalazi isključivo na filmskoj vrpci te je utoliko mehanicistička i apstraktna segmentacija koja je nevidljiva na ekranu. Ono što mi, suprotno tome, zamjećujemo jest projekcija tog fotograma na filmsko platno. Ta projekcijska segmentacija stvarnosti nije istovjetna njezinoj fiksiranosti u materijalnost filmske vrpce. Uslijed naše psihofiziološke sposobnosti da spajamo segmente u kontinuitet, tj. kognitivno ih obrađujemo, i s obzirom na ulogu strukture filma, ono što se percipira kao stvarna jedinica filma jest *montažni kadar*. On sudjeluje u konstrukciji filma putem montaže koja nije samo dijeljenje pojedinih elemenata, već je njezino načelo tvorba semantičkih jedinica i njihovo povezivanje, a gdje je temeljna jedinica toga povezivanja *filmska fraza* (*film phrase*). Ona je u suštini definirana kao grupa elemenata koja gravitira *prema* i *oko* određene naglašene jezgre (to bismo mogli nazvati i dominantom, u strukturalističkom smislu tog pojma), a temeljno joj je strukturalno načelo promjena udaljenosti kamere u čijem središtu stoji krupni plan.

Sljedeći stupanj sintaktičke organizacije je *filmski period* (*film period*) koji se tiče semantičkog povezivanja fraza u skladu s prostorno-vremenskim kontinuitetom.[15] On je vrsta zatvorene jedinice do one mjere do koje su kadrovi, čije izmjene taj period formiraju, ograničeni kontinuitetom pro-

Velika pljačka vlaka

Velika pljačka vlaka

storno-vremenskih veza. Elaboracija tih individualnih prostorno-vremenskih momenata (filmskih fraza) i njihovo povezivanje zaključeno je tipom sumacije, tj. uspostavljanjem semantičkih veza između dijelova (usp. Ejhenbaum, 1981: 71-75). Ta razina filmske semantike uvelike ovisi o gledateljevoj percepciji i kogniciji, tj. značenje se odnosi na one znakove kroz koje film omogućava gledatelju da shvati smisao onoga što se događa na ekranu. Iako, u semantičkoj izdvojenosti kadra, dijelovi vezani za fotogenična svojstva predmeta mogu, unutar samog kadra, razviti izdvojena značenja, na montažnoj razini, pa tako i na razini strukture filma, značenje je kontekstualizirano kadrovima koji stoje u suodnosu, tj. značenje postaje jasno tek uslijed sekvencijalnosti kadrova unutar cjeline filma (ibid.: 77-78).

Tu poziciju jasnije je razradio i artikulirao Tinjanov čije se stajalište u vezi s filmskim sintaktičko-semantičkim nakupinama ogleda u dvjema tezama: (1) ograničenosti filma u procesu reproduciranja svijeta zapravo su glavna konstrukcijska načela filmskoga djela (to se djelomično poklapa s Arnheimovim viđenjem), te (2) u filmu promatramo svijet kroz prizmu određenog sistema značenja, odnosno u filmu vidljivi svijet nije prezentiran kao takav, već je dan u semantičkoj međuvezi svojih dijelova, inače bi film bio u potpunosti svodljiv na pokretnu fotografiju (usp. Czeczot-Gawrak, 1984: 134). Takva pozicija, pogotovo u pogledu točke (2), otvara širi put i analizi filma u čisto semiotičkim terminima. Pitanje reprezentacije zbilje i filmskog značenja tako se rastvara u dva odvojena pitanja: (a) pitanje referencijalnog odvajanja od reprezentiranog predmeta, te (b) pitanje tvorbe novog značenja tog znaka, sada demotiviranog od svoga prvobitnog, svakodnevnom uporabom determiniranog značenja, te unutar autonomnoga filmskog konteksta. Iako sam ih ovdje naznačio odvojeno u cilju pojmovnog razjašnjenja odnosa tih dvaju momenata, oni su, barem u Tinjanovljevu slučaju, artikulirani komplementarno. Naime, on tvrdi kako je spomenuta semantička korelativnost (pod točkom 2) vidljivog svijeta omogućena sredstvima upravo stilističke transformacije koju film poduzima u svojem artikulacijskom procesu. Tako nam, na primjer, prikazivanjem detalja ili krupnim planom (koji funkcionira u filmu kao sinegdoha) nije

dana stvar prema kojoj bismo trebali usmjeriti pozornost, već nam je dana druga stvar povezana s prvom kroz asocijaciju. To za sobom povlači pitanje, ukoliko prihvatimo kao hipotezu da film svojim tehničkim i izražajnom sredstvima transformira objekte realnosti u znakove, *kako* zaista filmski stil transformira te objekte u nešto novo i autonomno od prvog aspekta svojeg značenja. Čini se da se to događa zato što je svako stilsko sredstvo ujedno i semantički faktor, pogotovo ukoliko je proračunato, tj. ako ta sredstva (kao što su kut, plan, osvjetljenje itd.) tvore koherentan[16] sistem (usp. Tinjanov, 1981: 85-87). Dakle, na prvoj razini, fotografija deformira stvarnost samom činjenicom odabira jednog kadra; izdvajajući ga od cjeline svijeta, ona mu ne samo daje neko značenje, već ga izdvaja iz cjelokupnosti veza s drugim elementima svijeta, tvoreći tako jedinstvo i unutarnju koheziju samog kadra i veza između objekata zastupljenih u njemu.

Tako (1) jedinstvo kadra mijenja značenje svih predmeta pa je svaki predmet povezan sa svima drugima i s kadrom kao cjelinom, te (2) da bi bili u nekoj međuvezi, elementi kadra moraju se *razlikovati* i samo tada mogu biti u nekoj interakciji i obojiti se semantičkim vezama (ibid.: 90-91). Semantička se razina tako odnosi na sintaktički organiziranu korelativnost značenja, odnosno na činjenicu da jedan kadar slijedi drugi noseći sa sobom semantički otisak svojeg prethodnika, tj. biva obojen njegovim značenjem kroz sve vrijeme trajanja (ibid.: 84). Taj ću pojmovni doseg, međutim, razraditi tek u posljednjem poglavlju kada ću govoriti o dinamici značenja kako je ona formulirana u radovima J. Mukařovskog. Ono što ovdje ostaje zanimljivim svakako je pitanje evolucije[17] filma čije je objašnjenje omogućeno upravo pogledom na film kao sistem znakova. Prema Tinjanovu, sredstva filma evoluiraju tako što gube svoju izvanjsku motivaciju i stječu vlastita značenja, tj. gube *jedno* izvanjski determinirano značenje i stječu *mnoga* unutarnje (filmski) determinirana značenja (ibid.: 89; Czeczot-Gawrak, 1984: 135).

Ovakav pogled na tvorbu filmskog značenja[18] i njegovu procesualizaciju unutar filmskog izlaganja nudi nam konceptualni aparat ne samo za objašnjenje nekih učinaka koje pojedini dijelovi filmske strukture imaju na gledatelja, ali i na film kao cjelinu, već i na primjenjivost takve analize na djela filmske umjetnosti koja nisu historijski vezana za nastanak teorije na temelju kojih je, pretpostavljamo, ova nastala.[19] To se ponajprije tiče Ejzenštejnovih filmova, od kojih ću se ovdje osvrnuti na *Oklopnjaču Potemkin* (1925). Naime, na samome se početku filma značenjski proces unutar filma (barem što se tiče razvoja priče) tvori spajanjem disparatnih elemenata unutar sadržaja kadra (detalji čišćenja dijelova broda i slaganja stolova, što denotira ustaljenu stegu kojoj su mornari podvrgnuti, a s druge strane detalji kuhanja juhe od pokvarenog mesa, što će pokrenuti pobunu). Sami kadrovi, izdvojeno, ostali bi semantički na denotativnom planu svakodnevnog shvaćanja te ne bi bili povezani u pojam »višeg reda« kao jedno od strukturnih načela filmskog izlaganja. Međutim, to novo, »filmsko« značenje, iako postignuto montažnim sredstvima spajanja u semantičku korelativnost, primarni je ili inicijalni proces dobilo upravo našim »prepoznavanjem« sadržaja kadra te nalaženjem kontrastivnih ili komplementarnih elemenata čija bi spojenost u montažnom nizu mogla derivirati određeno novo značenje koje se tiče priče i filmske strukture općenito. Drugi je primjer simultano prikazivanje *križa* svećenika koji traži, čini se, podvrgavanje višem biću, te detalj *mača* jednog od zapovjednika koji traži podvrgavanje vlasti. Semantički je učinak postignut kako prepoznavanjem figura koje se prepoznaju kao značenjske u uobičajenom smislu, tako i odvajanjem od tog indeksnog polja kako bi se upravo montažnim, konstrukcijskim, ali i kompozicijskim sredstvima, postiglo moguće značenje koje te dvije segmentirane jedinice impliciraju.

Simboličnost prizora postignuta je, na razini *gledatelja*, (1) prepoznavanjem oblika, tj. sadržaja kadra, (2) pozicioniranjem kadrova u širi spektar drugih kadrova u filmu i u okviru priče, te (3) povezivanjem izdvojenih značenja s onim unutarfilmskim u asocijaciju koja nije eksplicitno prisutna u samome prikazu; a na razini *filma*, tj. konstrukcije, (1) snimanjem predmeta u njihovoj izoliranosti, (2) sintaktičkim smještanjem kadrova u montažni niz na određeno mjesto, te (3) ponavljanjem i stilističkim naglašavanjem baš tih kadrova koji dobivaju pojačani semantički otisak u strukturi filma.

Sličan je način tvorbe značenja prisutan i u klasičnim ostvarenjima holivudske produkcije, npr. filmovima Douglasa Sirka, iako stilski manje ekstravagantno nego u Ejzenštejnovu slučaju. U *Imitaciji života* (1959), slično gore opisanom načinu semantizacije, taj status stječe detalj »crne lutke« koja ponavljanjem i pozicioniranjem u širi kontekst filma postaje simbolom rasnih odnosa i podrijetla koji su temeljno načelo konstrukcije priče, tj. diskursa priče, dok u filmu *Sve što nebo dopušta* (1955) taj status resemantiziranog svakodnevnog predmeta stječe običan čajnik koji se razbija označavajući — a s obzirom da je prikazan u trenutku relevantnom za tijek narativnog izlaganja, odnosno kao diskurzivna oznaka konstrukcije filmskog značenja — propast problematične veze koja je bila predmet i osnovni konstruktivni motiv izgradnje cjelokupnog zapleta filma.

Status teorijske adekvatnosti semiotičkog modela Jana Mukařovskog

Jan Mukařovský je kao teoretičar književnosti, u svojim kasnijim istraživanjima,[20] govoreći o značenjskoj dinamici konteksta i njegovom odnosu prema značenjskoj statici, problematizirao i razradio tvorbu značenja unutar odnosa manjih značenjskih jedinica (u prvom redu, riječi kao statičkih jedinica) i cjeline jezičnih manifestacija (npr. rečenica, poglavlja, teksta općenito kao tipa značenjske dinamike). Uzajaman odnos tih dvaju semantičkih polova jezika dan je kao međuovisnost. Dinamička jedinica, budući da je sama po sebi tek semantička intencija, zahtijeva statičke jedinice za svoje otjelovljenje, dok statička tek u kontekstu stječe svoj aktualan odnos spram stvarnosti. Mukařovský postulira tezu kako su značenjska dinamika i statika dvije uzajamno suprotne sile koje su pri toj suprotstavljenosti suštinski povezane — one »zajedno stvaraju osnovnu dijalektičku antinomiju svakog značenjskog procesa« (Mukařovský, 1986: 87). Tako dinamički shvaćeno značenje uspostavlja i samo umjetničko djelo »kao *zbivanje* smisla, kao ustaljivanje značenja i očitovanje umjetničke istine koja gotovo ne postoji prije djela i koju

Ptice

nije moguće istrgnuti iz djela i filozofski formulirati izvan zasebitog oblika djela« (Chvatík, 1972: 132; moj kurziv).

Mukařovský je i sam locirao i kontekstualizirao tri osnovna principa značenjske konstrukcije rečenice, ali time i većih oblika jezičnih manifestacija, ponajprije teksta. Takva se teorija funkcionalne perspektive rečenice nalazi između lingvistike rečenice i lingvistike teksta (usp. Nöth, 2004: 100). Kao prvi princip ističe se *jedinstvo rečeničnog smisla* koji je dan našom usmjerenošću na određeni značenjski niz koji prepoznajemo kao rečenicu. Drugi je princip *akumulacija značenja* koja se bazira, s jedne strane, na značenjskim jedinicama koje su dane određenim slijedom neprekinute postepenosti (po principu a-b-c-d...), a s druge strane, vertikalnom osi značenja koja podrazumijeva shematski tijek značenjske akumulacije, odnosno kognitivnog procesuiranja značenja po principu značenjsko-jediničnih reminiscencija, tj. semantičkih otisaka (u trenu kada primamo novu jedinicu *b* u našoj se svijesti već nalazi, prethodno kognitivno obrađena, jedinica *a*, a pri primanju nove jedinice *c* već su nam u svijesti prisutne jedinice *a-b* itd.). Kao treći, sintetizirajući i značenjskotvorbeni princip, ističe se *oscilacija između semantičke statike i dinamike* gdje je »svaka značenjska jedinica u rečeničnom savezu (...) usmerena kako na to da uspostavi neposredan predmetni odnos prema stvarnosti, koju sama znači, tako je i vezana kontekstom rečenice kao celine i tek posredstvom ove celine uspostavlja vezu sa stvarnošću« (Mukařovský, 1986: 81-82).[21] Takav se proces konstituiranja teksta kao oscilacijskog djelovanja značenjske statike i dinamike definira kao *komunikativna dinamika* (usp. Nöth, 2004: 100). Ta komunikativna dinamika svojom nam pojmovnom odredbom govori u prilog (1) fenomenološkog shvaćanja značenja, (2) semiotičko-kognitivnog modela tekstualizacije i spoznajne procesualizacije, te (3) referencijalno-kontekstualne semiotičke organizacije koja je već bila načeta i kod Ejhenbauma i Tinjanova, tj. koja se odnosi jednako na, u prethodnom poglavlju spomenut, odnos prema realnosti, kao i na sintaktički odnos prema jedinicama u nizu, a o čijoj pozicioniranosti ovisi i sama semantika filma kao teksta. Ono što je posebno teorijski i semiotički korisno jest shematizacija točke (2) koja objašnjava mnogo toga, kako u pogledu konstrukcije jedinica unutar samog teksta, tako i u njihovoj obradi na recepcijskom planu. Shema izgleda ovako:

a — b — c — d — e — f
a — b — c — d — e
a — b — c — d
a — b — c
a — b
a

Kao što je gore već napomenuto, horizontalna os označava slijed značenjskih jedinica u cjelini rečenice i tiče se, dakle, tekstualne organizacije ili izlaganja, dok vertikalna os označava shematski tok značenjske akumulacije i utoliko se tiče kognitivne obrade značenjskim slijedom danih jedinica. Međutim, da bismo shvatili kako na tom dvostrukom planu,

teksta i kognitivne obrade, funkcioniraju primjeri opisani na kraju prethodnog poglavlja, možemo djelomično korigirati model:

a — b' — c — d' — e — f
a — b' — c — d' — e
a — b' — c — d'
a — b' — c
a — b'
a

Naglašene jedinice (b' i d') označavaju kadrove, dijelove kadrova ili veće sintagmatske jedinice koje su stilističkim sredstvima izdvojene iz linearnog slijeda nizanja neznačenjski naglašenih kadrova, njihovih dijelova ili spojeva. To su, npr., križ i mač u *Oklopnjači Potemkin* ili crna i bijela lutka u *Imitaciji života*. Dane u linearnom slijedu izlaganja, one dobivaju na semantičkoj važnosti tek u specifičnom spoju koji bi tvorile unutar formalnih i stilskih osobitosti koje posjeduju (oblik, veličina plana, duljina kadra, ponovljivost, osvjetljenje itd.), ali i, i to je ovdje ključno, s obzirom na zastupljenost tih, već otprije stilski naglašenih, jedinica u procesualnoj obradi gledateljeve kognicije. Budući da su stilski »kontaminirane«, one se izdvajaju iz linearnog slijeda, iako s njime supostoje, te tvore značenjski proces koji je nominalno neprisutan u konkretnoj tekstualnoj manifestaciji. To znači, na primjer, da tvore novu jedinicu B'D' koja će u svakom sljedećem pojavljivanju (na razini spoznaje) nositi trag svoje semantičke zasićenosti.

Iako naizgled ugrubo ocrtano i naznačeno, mislim da ovako shvaćena konceptualizacija odnosa filma i njegove recepcije uvelike pomiruje sporove o pozicioniranju gledatelja te privilegiranju ili teksta kao semiotičkog sistema koji determinira gledanje filma na određen način ili aktivnosti gledateljeve kognicije koji slobodno izabire, a na temelju znakova koje mu film daje, kako će i što od toga napraviti.[22]

Iako djelomično zanemareno, čini se da je pitanje primarnosti teksta (filma) i njegove spoznaje, tj. pitanje aktivnosti gledatelja prilikom suočenja s različitim tipovima obrade filmskog materijala (montažom ili dubinskom mizanscenom), bilo prisutno još i kod Ejzenštejna i Bazina, često suprotstavljenih pozicija. Dok je Bazin kritizirao uporabu montaže i hvalio uporabu dubinskog i dugog kadra, Ejzenštejn je privilegirao uporabu montaže. Međutim, čini se da su obojica zapravo tvrdila isto, ali privilegirajući drukčija sredstva kojima se to može postići. Tako je Bazin tvrdio da dubinski kadar dovodi gledatelja u bliži odnos sa slikom te da zbog duljine kadra — koja je potrebna da bi se dubinski kadar informativno u potpunosti percipirao — on podrazumijeva *aktivnije* mentalno stanje pa čak i pozitivan doprinos gledatelja režiji filma. Prema Bazinu, od gledateljeve »pažnje i volje delimično zavisi da li će slika imati smisao« (Bazin, 1967: 91). Analizirajući i dekomponirajući stvarnost, montaža pretpostavlja jedinstvo smisla dramskog događaja i utoliko se protivi izražavanju dvosmislenosti, kao u Kulješovljevu eksperimentu, dok, s druge strane, dubinski kadar ponovno uvodi dvosmislenost u strukturu slike, barem kao mogućnost (ibid.). Iako takvo suspendiranje uporabe montaže može biti privlačno, ono nije u skladu s onime što je i kako Ejzenštejn zaista upotrebljavao svoj dijalektički pristup montaži.

Osim što nije odbacio dubinsku oštrinu — već je formulirao koncept tzv. unutrašnje montaže koja se ticala predmeta, ljudi i mizanscene unutar okvira jednog jedinog kadra, a gdje je najmanja jedinica konstrukcije tzv. montažna ćelija, bila ona ostvariva ili unutar jednog kadra ili među kadrovima (usp. Eagle, 1981: 34) — on je upravo pomoću *montaže atrakcija* (kasnije shvaćene kao vertikalne montaže)[23] želio ne ideološki pozicionirati gledatelja, kao što su po njemu činili filmovi američke produkcije, npr. Griffith, već ga navesti na slobodne konceptualne obrade onih dijelova filma na koje je stilskim sredstvima i konfliktnim suprotstavljanjem kadrova uputio. Slično kao što i dubinski kadar otvara mogućnost slobodnog odabira smisla onoga što se u kadru nalazi, barem kako to očito zastupa Bazin, tako isto i kadrovi u montažnim nizovima mogu biti posloženi na način koji nije neposredno očit gledatelju i koji ga pozivaju na aktivnu participaciju kako bi montažnom nizu priskrbio adekvatno značenje (usp. Carroll, 1988: 163). Ono što je Bazin hvalio kao »dvosmislenost« dubinskog kadra zapravo je jednako prisutno i u montažno proizvedenim sekvencama jer teško da bismo mogli postulirati generalizacijsku tvrdnju kako Ejzenštejnovi montažni spojevi u *Oktobru* (1928), npr. sekvenca bogova, proizvode jednoznačan smisao kod svih gledatelja izloženima toj sekvencijalnoj obradi. Pretpostavljamo da recepcijsko procesuiranje, bilo individualno ili primijenjeno na grupu ljudi, uvelike ovisi o njihovim perceptivnim sposobnostima, dobi, rasi, klasi, rodu, obrazovanosti, naučenosti na određeni filmski stil itd.

To je pogotovo uočljivo u ranim filmovima kakva je *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*, 1903) Edwina S. Portera, gdje se radi izgradnje priče jednako pribjegava u prvome redu paralelnoj montaži, ali i dubinskoj inscenaciji. Prvi slučaj toga je da nakon početnih izmjenjivanja scena pomoću paralelne montaže, gdje se postiže dojam istovremenosti zbivanja u dva različita prostora — to je postignuto već na samom početku filma kada prva scena prikazuje događanja na stanici na koju stiže vlak, odmah potom su prikazana događanja u vlaku kada pljačkaši uzimaju novac, da bi se radnja vratila na prikaz zabave u nekom trećem prostoru u koji ulazi prvotno onesposobljen kondukter i obavještava prisutne o pljački, eda bi se potom radnja premjestila na prikaz vlaka koji pristiže na drugu stanicu i ukrcava preostale pljačkaše (tako je stvoren dojam istovremenosti pljačkanja vlaka u jednom prostoru i obavještavanja sudionika zabave u potpuno drugom, stvorena je struktura A-B-A-B potrebna da bi se ostvarila paralelna montaža) — slijedi izgradnja dramaturški bitne situacije pomoću dubinske mizanscene. To je, naime, scena izlaska putnika iz vlaka, oduzimanja njihove imovine, te ubojstva jednoga od njih. Tu je Porter pribjegao dijagonalno-dubinskoj mizansceni. Osim što su putnici koji izlaze iz vlaka smješteni u sam centar kadra kako bi se na taj događaj stavio naglasak, i osim što ta scena traje neobično dugo naspram kontinuitetu i ritmu koji je stvoren relativno brzim izmjenama kadrova pri bijegu pljačkaša, pa se tako stvara napetost kod gledatelja, Porter je scenu bijega jednoga od putnika i njegovo ubojstvo inscenirao tako da putnik

iz zadnjeg srednjeg plana u dijagonali bježi prema prednjem blizu planu, pozicionirajući se u ključnom trenutku pogibije u samo središte kadra. Na taj je način postignuta izuzetna retorička i dramaturška vrijednost tog događaja.

Drugi važan primjer je uporaba dubinske mizanscene u završnoj sceni potjere, čime se kompenzirala nemontažna organizacija — inače uvijek prisutnog paralelizma izlaganja u scenama potjere — tog događaja. Dok se u tri prostora prikazuje bijeg i konačno ubijanje pljačkaša (čime je olabavljena struktura paralelne montaže time da se izostavilo zadnje ponavljanje koje je potrebno da bi se postigla zaokruženost paralelizma), informacije koje su potrebne za razumijevanje te sekvence dane su dubinskom inscenacijom: u prvom prostoru puno se vremena poklanja prikazu pljačkaša koji polako iz zadnjeg plana stižu u prednji plan i uzimaju konje kako bi uskoro odjahali na njima, odlazeći iz prednjeg u zadnji plan; potom je prikazan dolazak pljačkaša iz zadnjeg plana, a prate ih gnjevni mještani na konjima (između njihova dolaska postoji mala pauza koja sugerira da je moguće odvojeno prikazivanje prvo dolaska pljačkaša, pa tek onda mještana, u dva odvojena kadra kojima bi se ujedno potvrdila paralelna montaža i istovremenost potjere, zamijenjeno informacijski jednako vrijednim dubinskom kadrom u kojemu je oboje prisutno kroz jedan kontinuiran prostor). Informacijsku vrijednost ovog dugog, dubinskog kadra Porter osigurava tako što se zadržava na ranjenom pljačkašu smještajući ga u sam centar kadra, a pridružuje mu i jednog od mještana koji silaskom s konja i približavanjem centru usmjerava gledateljevu pozornost na tu informaciju koja će biti ključna u sljedećem kadru, kada su u prednjem planu prikazana sada samo trojica pljačkaša koje iz zadnjeg plana dolaze eliminirati mještani (tako je osigurano da i gledatelj bude siguran da je u zadnjem kadru riječ o istim pljačkašima, a što bi moglo biti dovedeno u pitanje možebitnim zbunjujućim eliptičnim prikazom tog kadra).

Tako se čini da je, iako nekonvencionalno, moguć prikaz nekog događaja i sredstvima montaže i sredstvima dubinske inscenacije, a pitanje o aktivnosti gledatelja pri izgradnji smisla tih prizora svakako ovisi o uspješnosti sredstava kojima se željelo postići određeni specifični učinak. Osobno ne mislim da je, barem u Porterovu slučaju, dubinska mizanscena išta informativnija niti da zahtijeva veći stupanj participacije gledatelja, jednostavno stoga što je cilj i jednog i drugog sredstva izlaganja bio isti — izlaganje potjere u dramatičnosti priče. Kakav je učinak postignut tim sredstvima uvelike ovisi o našim perceptivnim mogućnostima, kako sam već napomenuo, a svako recepcijsko pitanje filma zahtjeva podrobnije istraživanje kako na polju konkretnih psihofizioloških procesa pri samoj percepciji, tako i sociokulturno istraživanje utjecaja različitih ljestvica vrijednosti na naše sposobnosti kognitivne obrade podataka. Ono što bi se trenutno možda moglo ustvrditi jest činjenica da, u koncepciji idealnog gledatelja, znakovi koji su organizirani u filmsku strukturu kao tekst jednakovrijedno sudjeluju u tvorbi značenja kao i kognitivna procesualizacija informacija koja tekstualnim oznakama priskrbljuje punoznačnu vrijednost u činu gledanja.

Bilješke

1 Na distingviranje *sadržajne* i *formalne* razine teorije filma ukazao je već Czeczot-Gawrak (1984: 9-26), čiju podjelu ovdje, barem implicitno, koristim u razlaganju opće strukture teorije filma. Za daljnje implikacije i kontekst nastanka teorije filma kao punopravne discipline unutar šireg područja znanosti o filmu, tj. filmologije, usp. Czeczot-Gawrak, 1982. Pregled historijsko-socijalnog i institucionalnog uvjetovanja izgradnje neimpresionistički obojene teorije filma nudi Bordwell (2005: 150-176) koji zastupa tezu o tzv. *parcijalističkoj povijesti* filmskog stila, a primjernu potkrjepu tog ispreplitanja teorije i kritike te historijski kontekstualno uvjetovanog istraživačkog rada, npr. Bazina i Mitryja, nude Andrew, 1980: 129; Carroll, 1988: 103-104 i Bordwell, 2005: 150. Za filozofski okvir i perspektivu kulturne povijesti i kritike filma, unutar epohe u kojoj je film polučio svoj uspjeh i nivelirao se s općim stanjem reproduktivnih tendencija u umjetnosti emancipirajući se prema deelitizaciji i deritualizaciji, usp. Benjamin, 1986.

2 Iako su, često, mnogo osviještenije i eksplicitnije koristili književnoteorijske i semiotičke uvide u medij filma, i ruski formalisti su, dijelom, nekritički pristajali na esencijalistički pristup. Tako je B. Kazanskij (1981), tematizirajući bitna razlikovna svojstva filma od kazališne umjetnosti, upravo pomoću tih razlika pokušao emancipirati film od potonje navedenog pribavljajući mu status punopravne umjetnosti.

3 Za taj značajan tektonski pomak u proizvodnji, distribuciji i recepciji filmova nakon 1930. godine, kada se zvučna tehnika u filmu evidentno proširila i utjecala na konkretan izgled filmova (to se prvenstveno ticalo pojačane dijalogizacije unutar filmskog svijeta), usp. Peterlić, 1990: 359-360. Za specifičan učinak zvučnog prevrata u konstrukciji i primjeni tog novog elementa u filmu, primjerice na konkretnom filmu Fritza Langa *M* (1931), usp. Peterlić 2002: 9-29.

4 Iako se u sličnom kontekstu često upotrebljava termin »prikazivanje«, poglavito zato što je film kao medij stavljen u kontekst vizualnog »predočavanja«, u daljnjem ću tekstu pretežito koristiti pojam »reprezentacije« budući da on, između ostalog, pokriva i jasnije naznačuje doslovnu re-prezentacijsku mogućnost filmskog medija, tj. ponovno prezentiranje nečega u drugom, znakovno posredovanom obliku. Naime, *prikazivanje* konotira dijegetičko posredovanje nekog materijala, a u opreci s kazivanjem, dok bi možda adekvatniji termin, barem za film, bio *predočavanje*. U biti film bi, barem na te dvije razine, bio podložan tumačenju u oba termina, jer se nešto može reprezentirati i putem konstrukcije dijegeze, znači pri-kazivanjem, a ne imitacijom/oponašanjem, dok se nešto putem filma može i predočavati u doslovnom smislu te riječi, a bez dijegetičkog posredovanja. Tako npr. Biti (2000: 435-437) u svojem *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* prevodi njem. Darstellung/Vorstellung, franc. représentation, te eng. representation s »prikazivanje/predočavanje«, međutim, to nadalje, barem u njegovoj interpretaciji, konotira rasprave u terminima opreke kazivanje (*telling*) i prikazivanje — ili još bolje pokazivanje (*showing*) te daljnje komplikacije u poststrukturalističkim terminima. Jedan od dodatnih razloga zašto koristim pojam reprezentacije jest adekvatnost za Bazinovu poziciju, tj. tvrdnju o ontološkoj vezi objekta i reprezentamena (u Peirceovim terminima), a također i s obzirom na moguće semiotičke posljedice takvog shvaćanja filma, odnosno mogućnosti da se reprezentacija shvati u sistemsko-proizvodećoj poziciji. Ako je nešto znakovno posredovano, ne samo da se odvaja od reprezentiranog predmeta, nego počinje reprezentirati nešto dru-

go, što je opet shvaćeno u doslovnosti pojma re-prezentacije kao ponovne prezentacije, samo sada znatno revidirano u semiotički obrađenim odnosima. Npr., možda čak i ono što bi kod Mukařovskog i Jakobsona bile estetska i poetska funkcija, tj. usmjerenost na sam znak, neka vrsta autoreprezentacije. Za filozofsku poziciju problema reprezentacije u čijoj srži stoji denotacija, tj. mogućnost referiranja na predmet koji se reprezentira, a u opreci sa sličnošću kao refleksivnom i simetričnom relacijom, usp. Goodman 2002; također i Carroll, 1988: 120-125. Za dodatan argument u korist pojma reprezentacije nad prikazivanjem, koje bi aludiralo na projekciju ili emitiranje filmova u drugim (npr. televizijskim) oblicima, usp. bilješku Hrvoja Turkovića na str. 113. u Bordwell, 2005.

5 Naziv formativna tradicija, za razliku od formalističke, koristim jer je zapravo superordiniran drugom pojmu, tj. formativna tradicija pod svoje okrilje obuhvaća i razne inačice formalizama koji su naglašavali sposobnost medija da u ovom ili onom pogledu transformira profilmsku stvarnost. Taj naziv također omogućava izbjegavanje zabune u pogledu onoga što ćemo u kasnijim poglavljima govoriti o ruskom formalizmu, ali i formalističkom pristupu filmu općenito. Tako bi formativnoj tradiciji podjednako pripadali Ejzenštejn, Pudovkin, Kulješov, Arnheim, Balázs, Münsterberg itd., iako pripadaju potpuno različitim tradicijama. Naziv formativna tradicija dosljedno koriste Stam (2000: 72,75) i Andrew (1980: 14,75), dok Tudor (1974: 21) i Singer (1998: 1) koriste opreku formalista i realista; Czeczot-Gawrak (1984) uopće ne koristi tu dihotomiju eksplicitno, barem ne u nazivlju, a Carroll (1988: 7-9) nudi kompromisno rješenje u obliku svrstavanja Arnheima u »paradigmu nijemog filma«, a Bazina u »paradigmu zvučnog filma«.

6 Arnheim, naime, navodi 6 osnovnih svojstava filmskog medija koja ga razlikuju od uobičajene percepcije svijeta i time, tj. pomoću tih razlika, nudi izražajne mogućnosti koje filmski umjetnik može iskoristiti u cilju davanja svojem djelu stilske, izražajne, značenjske i druge umjetničke karakteristike. To su redom: 1) projekcija trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu; 2) reduciranje dubine; 3) osvjetljenje i odsutnost boje; 4) okvir slike i udaljenost od predmeta; 5) odsutnost prostorno-vremenskog kontinuiteta; 6) odsutnost nevizualnog osjetilnog svijeta (Arn0heim, 1978: 101-116). O suvremenijem prikazu tzv. *čimbenika razlike* usp. Peterlić 2001: 20-24.

7 Sličan izvod ima i Kracauer koji razlikujući *osnovna* od *tehničkih* svojstava filma, ona prva — kao fotografska — implementira u bit filma i predodređuje ga, budući da je opremljen isključivo za bilježenje fizičke realnosti, za otkrivanje te iste realnosti na koju je usmjeren. Na taj način specifično »filmske« osobine nekog filma zavise od njegovih osnovnih svojstava koja prethode tehničkima (usp. Kracauer, 1978: 387-389).

8 Bazin razlikuje dva osnovna tipa realizma: *čisti* — koji je potpuni dokumentarni film, tj. ne-ljudsko otkrivanje objektivnog svijeta, a dominantni estetski kriterij je filmska vjernost izvanjskoj prirodnoj realnosti, te *prostorni* — koji se tiče prostorno prirodne distribucije objekata unutar kadra (usp. Tudor, 1974: 105). Realističnost filma se postiže jednako, pogotovo u pogledu drugog tipa realizma, (a) bilježenjem prostora samih snimanih predmeta, ali i prostora između predmeta, te (b) automatskim, neljudskim postupkom kojim se to čini (usp. Andrew, 1980: 98).

9 Naime, Jakobson je prije odlaska u Prag bio član Moskovskog lingvističkog kruga, ali uz to i ruskog OPOJAZ-a (Društva za proučavanje pjesničkog jezika) koji su oboje pak bili bitnim središnjicama ruskog formalizma, te je kroz to djelovanje Jakobson izvršio snažan utjecaj i svojevrstan prijenos stečenih znanja o specifičnim karakteristikama umjetničkog djela koje ga razlikuju od drugih verbalnih poruka (usp. Beker, 1999: 12; Winner, 1972: 141). Za pregled glavnih smjernica, djelatnika, pretpostavki te o kasnijim nastavljačima koncepata ruskih formalista, poglavito u strukturalističko-semiotičkim razradama i interpretacijama usp. Beker, 1999: 11-35.

10 Czeczot-Gawrak ističe kako su ruski lingvisti i pripadnici Praškog lingvističkog kruga izvršili značajan doprinos počecima semiološkog istraživanja filma, a njihova se važnost sastojala upravo u postuliranju metodološki nove razine razmatranja problema. Ta se novost može označiti kao »metoda istraživanja filma u celovitosti sistema njegovih informativnih struktura koje funkcionišu kako semantički tako i estetički« (1984: 131). Općenito, može se reći kako su rani oblici strukturalističkog načina mišljenja, a s time ujedno i sistemsko-strukturnog pristupa fenomenu filma, prilično jasno formulirani i anticipirani u radovima upravo ruskih formalista, kako u njihovim spisima o filmu, tako i u spisima o drugim formama umjetnosti (usp. Stojanović, 1978: 34).

11 Daljnji razvoj u pravcu semiotičko-lingvističkog pristupa filmu, a pogotovo s apostrofiranom uporabom književnoteorijske pojmovne aparature i epistemološke razrade, nudi, primjerice, Lotman (1976). Također, za kratak i jezgrovit pregled te punopravne semiotičke dopune spoznaja ruskih formalista, u pogledu Lotmana i Ivanova, usp. Eagle, 1981: 43-51.

12 Mukařovský je, naime, još 1934. godine u svom poznatom eseju *Umjetnost kao semiologijska činjenica* postulirao bitno razlikovanje poetskog od nepoetskog načina izražavanja i to putem distinkcije između autonomne funkcije umjetničkog djela kao znaka s jedne strane, te obavijesne/komunikacijske funkcije s druge strane (usp. Mukařovský, 1999a: 126). Kasnije su ti konceptualni dosezi konkretizirani u istraživanjima odnosa estetske funkcije, norme i vrijednosti umjetničkog djela (usp. Mukařovský, 1999a: 30-121; također i Mukařovský, 1987: 11-86) gdje je estetska funkcija, kao autonomna determinanta dijeljenja umjetničke sfere od one ne-umjetničke, s obzirom na hijerarhijski stupanj participacije, dobila privilegirano mjesto proučavanja u pogledu funkcioniranja iste u samoj strukturi djela (usp. Mukařovský, 1999a: 30-48; također i Mukařovský, 1987: 87-104). Mukařovský je uvođenjem estetske funkcije jezika, koja je kao glavni zadatak imala u središte pažnje uvesti strukturu lingvističkog znaka, a ne ekstralingvističke faktore, razradio i koncepcijski korigirao Bühlerov *Organonmodel* koji je zanemarivao bitnog činitelja jezičke komunikacije — sam jezik. Daljnju, potpuniju razradu tog već koncepcijski korigiranog modela ponudio je i Jakobson apostrofirajući važnost poetske (kod Mukařovskog estetske) funkcije kao usmjerenosti na poruku kao takvu te kao determinante koja nameće poetskom jeziku posebne organizacijske modele (usp. Doležel, 1991: 196-197). O daljnjoj razradi i tipologiji svih instanci komunikacijskog lanca i pripadajućih im funkcija usp. Jakobson, 1966: 289-296.

13 Naime, dominanta je, barem u Jakobsonovoj primjeni i shvaćanju, definirana kao središnja komponenta umjetničkog djela koja usmjerava, određuje, preobražava i hijerarhizira ostale komponente. Ona tako jamči za cjelovitost strukture djela (usp. Jakobson, 1978: 120), tj. u slučaju pozicioniranja stupnja prisutnosti estetske funkcije ona određuje neko djelo kao umjetničko ili neumjetničko.

14 Ove razine artikulacije filma kao jezika upotrijebio sam ponešto drukčije terminologizirane, međutim konceptualno vrlo slično postavkama Umberta Eca koji dokida dotadašnju pojmovnu obradu filma kao dvostruko artikuliranog sistema znakova, uvodeći mnogo složeniji trostruko artikuliran sustav kinematografskog koda, a bazirajući svoje istraživanje na *kinezici* koja je izdvojila *kin* kao najmanji djelić pokreta koji se može izolirati, a koji nema značenje, te koji kombinacijom s drugima tvori najmanju značenjsku jedinicu pokreta — *kinemorf*. Na taj način pokret se manifestira s prelaskom od fotograma na kadar gdje ikone pomoću dijakronijskog pokreta stvaraju kinemorfe (usp. Eco, 1978: 464-468).

15 Time je uvelike omogućena i anticipirana mnogo kasnija analiza filmskog jezika u terminima većih sintagmatskih jedinica povezanima po principu formalnih i prostorno-vremenskih kategorija odnosa između kadrova, kako je to formulirao Christian Metz (1973: 112-132) u svom projektu i lociranju nemogućnosti da se filmski jezik svede na jedinstveni kôd (*langue*) i analizira u skladu s tim ograničenim skupom neznačenjskih jedinica koje bi pomoću generativnih pravila, kao u »prirodnom jeziku«, proizvodile beskonačno mnogo značenjskih jedinica na drugom artikulacijskom nivou. Film je, dakle, *langage*, tj. jezična djelatnost ili otvoren sistem koji ne podliježe strogoj kodifikaciji (usp. ibid.: 52). On nema strogo definiranu paradigmu na način kako je imaju prirodni jezici, već se njegova paradigmatika sastoji u tzv. *velikoj sintagmatici* budući da je sintagma, a ne kadar niti slika, stalna jedinica filma (usp. ibid.: 93). Metz je, također, prvi puta ukazao na činjenicu da filmska slika ima svojstvo govora, odnosno iskaza i da joj se prije može pripisati svojstvo rečenice, negoli riječi (usp. ibid.: 63). Na to je ukazao i Roland Barthes, iako na drukčijem nivou i s drukčijim ciljem, kada je u fotografiji prepoznao postojanje tri poruke od kojih je prva bila sadržajno lingvistička (jezička) i denotirala je stvarni sistem prirodnog jezika; druga je bila nekodirana ikonička i denotirala je same predmete koji su fotografirani te je zahtijevala čisto perceptivno znanje; treća je bila kodirana ikonička i kono-

tirala je moguće ideološke momente realnog svijeta i zahtijevala je kulturološko znanje (usp. Barthes, 1990: 58-65). Za pregled Metzovih faza istraživanja, ali i glavnih teorijskih pozicija u pogledu semiotike filma usp. Riesinger 2005: 1-10.

16 Pristup kategoriji unutarnje koherencije filma kao zatvorene cjeline koji bi omogućio metakritički kriterij za provedbu principa valjanosti, odnosno evaluacije filma, nudi Perkins (1986). Za daljnju kritičku evaluaciju Perkinsove pozicije i njegovog utemeljivanja teorije filma u filmskoj metakritici, tj. teoriji filma kao teoriji filmske kritike, usp. Carroll, 1988: 174-256. Perkins, prema Carrollu, taj evaluacijski princip za teoriju filma izvodi iz naizglednog pomirivanja dviju suprotstavljenih tradicija (formativne i realističke) te moguću pozitivnu vrijednost pojedinog filmskog ostvarenja izvodi iz prvostupanjskog kriterija unutarfilmske konzistencije slika izvedenih iz fikcionalnog svijeta filma koji se opisuje (a ne na temelju korespondencije filma sa svijetom), a na temelju kojega se gradi drugostupanjski kriterij vjerodostojnosti (u realističkom smislu), kako bi se na kraju ustvrdila koherencija filmskog djela u terminima njegove izgrađenosti kao smislenog i bogato značenjski zasićenog umjetničkog izraza.

17 Čini se da je taj koncept *evolucije* uvelike potpomognut Tinjanovljevim shvaćanjem evolucije književnosti, ali i umjetnosti općenito. Umjesto genetičkog razumijevanja evolucije koja podrazumijeva analizu utjecaja i modifikacije književnosti, odnosno tiče se deformacije jedne književnosti od strane neke naizgled dominantnije, sistemsko-razvojno shvaćanje objašnjava kako se književnost mijenja u suodnosu s drugim kulturnim nizovima (usp. Tinjanov, 1998: 42-43), tj. evolucija se shvaća »kao 'smjena' sustavā« (ibid.: 44). Za očitovanje programske pozicije u vezi te strukturno-teorijske pozicije također usp. Tinjanov i Jakobson, 1999: 156-157.

18 Naravno, moguća su i drukčija objašnjenja tvorbe filmskog značenja koja, npr., nudi Bordwell (1998), a koja su u prvome redu temeljena na recepcijskim i institucionalnim uvjetima proizvodnje načela po kojima će se svaka daljnja analiza i pristup pitanju značenja odvijati.

19 Ta gotovo nužna vezanost kinematografske produkcije za oblik i sadržaj pojedine teorije vidljiva je kako kod Arnheima i njegove vezanosti za poetiku nijemog filma, tako i kod Bazina i njegove vezanosti za poetiku zvučnog filma. Daljnji primjer pokušaja opravdavanja suvremenih stilskih strujanja u postojećoj, ali i nadolazećoj kinematografiji, jest onaj Noëla Burcha (1972), čiji je, uvjetno rečeno, strukturalno-marksistički pristup vezan za filmski modernizam, ponajprije »novi val« i Resnaisa u Francuskoj. Na tu činjenicu jasno ukazuje i Bordwell (2005: 110-147).

20 Za cjelokupan pregled historijskog konteksta i utjecaja, a također i konkretnih i djelomično sistematiziranih teorijskih pozicija i razvojnih crta J. Mukařovskog tijekom istraživačkog djelovanja usp. Červenka, 1972; Chvatík, 1972; Winner, 1972; Doležel, 1991.

21 Naime, još je Gottlob Frege u svojoj filozofiji jezika uputio na razlikovanje značenja i smisla ili, u današnjoj terminologiji, referencije i značenja, gdje se prvo odnosi na predmetni odnos znaka spram stvarnosnog objekta, a drugo na način datosti ili prezentaciju predmeta u formi znaka; u kontekstu rečenice problematika je vrlo slična i razrješava istinosni odnos tvrdnje/propozicije spram stvarnosti, gdje je, po Fregeu, značenje rečenice dano njenom istinosnom vrijednošću, a njezin smisao mišlju koja je njome izražena (usp. Frege, 1995). Doležel je pak, s druge strane, jasno istaknuo povezanost shvaćanja referencije poetskog jezika Mukařovskog i Fregea, iako nije uspio locirati njihovu historijsku, već samo konceptualnu povezanost, temeljenu prvenstveno na shvaćanju prisutnosti estetske funkcije tog, u biti, nereferencijalnog načina izražavanja i jezičnog posredovanja (usp. Doležel, 1991: 213-214).

22 Spor se, naravno, tiče često artikulirane opreke između kognitivističkog i semiotičkog pristupa filmu, a koji ponekad podsjeća na debate na relaciji formativne i realističke tradicije. Tako, na primjer, dok semiotika postulira sveukupnu teoriju ljudske kulture i pozicionira ljude u indirektne odnose s njihovom realnošću koja je posredovana jezikom i drugim znakovnim sistemima, kognitivne znanosti naglašavaju sposobnost korisnika jezika da neovisno i kreativno manipulira znakovima kao entitetima lišenima svakog konteksta. Tako i strukturalno apostrofirana filmska semiotika pozicionira gledatelja u filmsko značenje koje je rezultat sistema kodova i utoliko je on uvijek ideološki subjekt, dok kognitivizam promatra proces gledanja kao racionalnu aktivnost u kojoj film daje određene znakove gledatelju da izvrši u svijesti spektar operacija. Kognitivna semiotika filma, pak, pokušala bi sintetički ocrtati stvarne mentalne aktivnosti (intuitivno znanje) koje su uključene u stvaranje i razumijevanje filmskog teksta, a ne proučavati filmske tekstove izdvojene iz konteksta, ali, istovremeno, ne odbacujući semiotiku i lingvistiku iz proučavanje filma kao što to čine kognitivisti. Rezultat bi bio sveobuhvatno shvaćanje opće strukture koja stoji u temelju svakog filma zajedno s uvidom u načine i mehanizme pomoću kojih gledatelj zaista shvaća film (usp. Petric, 2001: 1-6). Za širi i detaljniji kontekst te rasprave i mogućeg rješenja problema u smjeru kognitivne semiotike bazirane na transformacijskoj generativnoj gramatici Noama Chomskog usp. Buckland, 2000. Također, za kritički osvrt na utjecajni semiotički pristup filmskom jeziku u terminima teorije iskazivanja, još od Ch. Metza, a kako ga je pokušao ocrtati Francesco Casetti, usp. Buckland, 2001. Za kratak sintetički i instruktivan opis glavnih problema i veza između kognitivizma, semiotike i njihove moguće pomirbe u novijim istraživanjima usp. Stam, 2000: 235-247, 248-256.

23 Ejzenštejn atrakciju definira kao »svaki agresivni trenutak pozorišta, to jest, svaki njegov elemenat koji gledaoca izlaže čulnom ili psihološkom *delovanju*, eksperimentalno proverenom i matematički sračunatom na određene emotivne potrese kod onoga koji percipira; sa svoje strane, ovi (potresi) u svojoj ukupnosti jedini uslovljavaju mogućnost percipiranja idejne strane onoga što se demonstrira — konačnog ideološkog zaključka« (1978: 179; moj kurziv).

Literatura

Andrew, J. Dudley, 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film

Arnheim, Rudolf, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga

Arnheim, Rudolf, 1978, »Film i stvarnost«, u: Stojanović, 1978, str. 100-116.

Barthes, Roland, 1990, »Retorika slike«, *Novi Prolog*, 17-18, str. 58-65.

Bazen, André, 1967, *Šta je film? I: Ontologija i jezik*, Beograd: Institut za film

Beker, Miroslav, 1999, »Ruski formalizam i kasnije«, u: Beker, 1999, str. 12-35.

Beker, Miroslav (ur.), 1999, *Suvremene književne teorije,* Zagreb: Matica hrvatska

Benjamin, Walter, 1986, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«, u: *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga

Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Bordwell, David, 1998, »Tvorba filmskih značenja«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 13, str. 147-157.

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Buckland, Warren, 2000, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge: Cambridge University Press

Buckland, Warren, 2001, »The last word on filmic enunciation?«, *Semiotica*, 135 (1/4), str. 211-226.

Burch, Nöel, 1972, *Praksa filma*, Beograd: Institut za film

Carroll, Noël, 1988, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press

Chvatík, Květoslav, 1972, »Strukturalna estetika i poetika Jana Mukařovskog«, *Umjetnost riječi*, 2-3, str. 121-136.

Czeczot-Gawrak, Zbigniew, 1982, *O počecima filmologije*, Beograd: Institut za film

Czeczot-Gawrak, Zbigniew, 1984, *Istorija filmske teorije do 1945. godine*, Beograd: Institut za film

Červenka, Miroslav, 1972, »Temeljne kategorije praškog književnoznanstvenog strukturalizma«, *Umjetnost riječi*, 2-3, str. 95-119.

Doležel, Lubomir, 1991, »Semiotička poetika. Model praške škole«, u: *Poetike Zapada,* Sarajevo: Svjetlost, str. 191-225.

Eagle, Herbert (ur.), 1981, *Russian Formalist Film Theory*, Michigan: Michigan Slavic Materials, No. 19 — University of Michigan

Eagle, Herbert, 1981, »Russian Formalist Film Theory: An Introduction«, u: Eagle, Herbert (ur.), 1981, str. 1-54.

Eco, Umberto, 1978, »Kinematografski kod«, u: Stojanović, 1978, str. 460-470.

Ejhenbaum, Boris, 1981, »Problems of Cinema Stylistics«, u: Eagle, Herbert (ur.), 1981, str. 55-80.

Ejzenštejn, Sergej, 1978, »Montaža atrakcija«, »Izjava«, u: Stojanović, 1978, str. 178-183.

Frege, Gottlob, 1995, »O smislu i značenju«, »O pojmu i predmetu«, u: *Osnove aritmetike i drugi spisi*, Zagreb: KruZak

Goodman, Nelson, 2002, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola*, Zagreb: KruZak

Jakobson Roman, 1978, *Ogledi iz poetike,* Beograd: Prosveta

Jakobson, Roman, 1966, *Lingvistika i poetika,* Beograd: Nolit

Jakobson, Roman, 1981, »Is the Cinema in Decline?«, u: Eagle, Herbert (ur.),1981, str. 161-166.

Kazanskij, B., 1981, »The Nature of Cinema«, u: Eagle, Herbert (ur.), 1981, str. 101-129.

Kracauer, Sigfried, 1978, »Priroda filma«, u: Stojanović, 1978, str. 387-397.

Lotman, Jurij, 1976, *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film

Metz, Christian, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film

Mukařovský, Jan, 1986, *Struktura pesničkog jezika,* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Mukařovský, Jan, 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd: Nolit

Mukařovský, Jan, 1999a, *Književne strukture, norme i vrijednosti,* Zagreb: Matica hrvatska

Mukařovský, Jan, 1999b, »Strukturalizam«, u: Beker, 1999, str. 158-168.

Nöth, Winfried, 2004, »Klasici semiotike, njezini smjerovi i škole u 20. stoljeću«, u: *Priručnik semiotike*, Zagreb: Ceres, str. 59-130.

Perkins, V. F., 1986, *Film as Film, Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books

Peterlić, Ante, 1983, *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Peterlić, Ante, 1990, »Povijest filma«, u: Peterlić (ur.), *Filmska enciklopedija,* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 357-360.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Peterlić, Ante, 2002, *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Petric, Mirko, 2001, »Both Semiotics and Cognitivism?«, URL: www.film-philosophy.com/vol5-2001/n11petric, pregledano 5. svibnja 2005. [hrv. prijevod: Petrić, Mirko, 2005, »I semiotika i kognitivizam?«, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 42, str. 111-114]

Riesinger, Robert F., 2005, »Filmski znak: filmska semiotika Christiana Metza«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 42, str. 101-106.

Singer, Irving, 1998, *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*, Cambridge — London: The MIT Press

Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, Massachusetts: Blackwell Publishers

Stojanović, Dušan, 1978, »Misao stara sedam decenija: film«, u: Stojanović, 1978, str. 11-45.

Stojanović, Dušan (ur.), 1978, *Teorija filma,* Beograd: Nolit

Tinjanov, Jurij — Jakobson, Roman, 1999, »Problemi proučavanja književnosti i jezika«, u: Beker, 1999, str. 156-157.

Tinjanov, Jurij, 1981, »On the Foundations of Cinema«, u: Eagle, Herbert (ur.), 1981, str. 81-100.

Tinjanov, Jurij, 1998, *Pitanja književne povijesti*, Zagreb: Matica hrvatska

Tudor, Andrew, 1974, *Theories of Film*, London: Secker and Warburg — British Film Institute

Winner, Thomas G., 1972, »Estetika i poetika praškog lingvističkog kruga«, *Umjetnost riječi*, 2-3, str. 137-154.

Wollen, Peter, 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film

UDK: 791.228(091)

Midhat Ajanović

Humoristični crtež i pokret (prvi dio)

»Animirani film nastao je spajanjem karikature i poezije.«
(Fjodor Hitruk)

1. Temeljni opus filmske animacije

Pojava crtanog filma *Fantazmagorija* (*Fantasmagorie,* 1908) Émilea Cohla (1857-1938) jedan je od onih jedinstvenih događaja u povijesti filmske animacije čija je važnost za razvoj tog filmskog roda analogan važnosti Griffithove *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916) unutar povijesti igranoga filma. I u jednom i u drugom slučaju udaren je temelj novoj formi i učinjen gigantski iskorak naprijed u profiliranju njezine estetske i medijske prirode. Kad je riječ o Cohlu i njegovoj majstoriji, to vrijedi još i više jer se radilo o filmskoj vrsti koja je doslovce bila u povojima i o kojoj malo tko među ondašnjim filmskim poslenicima uopće da je imao bilo kakvu svijest. *Fantazmagorija*, koja je igrom slučajnih distributerskih okolnosti premijerno prikazana u Londonu u srpnju 1908, a tek mjesec dana kasnije u Parizu te odmah poslije toga i u SAD, film je koji je prvi po mnogo čemu; prvi je pravi crtani film s nacrtanim likovima u pokretu i razvojem radnje, u tom filmu na ekranu je prvi put viđena animacijska metamorfoza kao prijelaz između oblika u oblik u kontinuiranom i neprekinutom tijeku, prvi put se pojavio stalni crtani lik u formi čovjeka-žigice Fantochea, u vezi s tim djelom prvi je put u tisku pisano o nekom animiranom filmu i, konačno, Cohl je bio prvi čovjek u povijesti koji se filmskom animacijom odlučio baviti profesionalno. I to je učinio kada je već imao punu 51 godinu i zaokruženu umjetničku karijeru jednog od vodećih francuskih karikaturista druge polovice 19. stoljeća tako da, kako to kaže Donald Crafton,[1] »čak i da nije uradio ni jedan film, povijest umjetnosti bi ga pamtila« (Crafton, 1990: 65).

Iako je na žalost veći dio njegova djela uništen, i ono što je sačuvano svjedoči o tome kako je Cohl u nekih sedamnaest godina svoje aktivne karijere stvorio jedan od doslovce temeljnih opusa filmske animacije koji po svojoj važnosti i vrijednosti za razvoj medija nije ništa manji od onoga što je, recimo, ostalo iza Walta Disneyja ili Normana McLarena. Doprinos Émilea Cohla, koji se očituje ne samo u smislu vrijednosti njegovih kreativnih ostvarenja, već i na razini tehnološkog unapređenja produkcije kao i eksperimentiranja i inovacija, zapravo je takav da ga čini najznačajnijim europskim filmskim animatorom svih vremena.

Duhovite faze smiješnih lica J. S. Blacktona

Čim je prvi put u životu sjeo za animacijski pult koji je prethodno osobno konstruirao, taj je tada više od pola stoljeća star karikaturist i crtač stripova utemeljio tehnološke, estetske i žanrovske metode i načela onoga što će se u sljedećih stotinu godina zvati animirani (ili crtani) film. Iako u prvom redu karikaturist i crtač, on će stvarati filmove gotovo svih žanrova i tehnika. Neke od njih — kolaž, animacija predmeta, lutka-film, piksilacija, dijagramska animacija, projekcija natraške i ručno bojenje filmske vrpce — koristili su prije ili u isto vrijeme sa Cohlom i drugi animatori (Blackton, Starewitz. Méliès, Bray...), a neke od njih, premda su u filmskoj povijesti uvijek moguća nova otkrića koja bi to demantirala, on je izumio u cijelosti i dugo vremena bio jedini koji ih je prakticirao (animacija pijeska, kombinirana tehnika, animiranje formi napravljenih od žice ili platna itd.). Tako je on svoj prvi lutka-film *Sasvim mali Faust* (*Le tout petit Faust*) realizirao iste 1910 godine kada i priznati gigant tog žanra Wladislaw Starewicz svoje debitantsko djelo *Lucanus servus*. Cohl se istodobno bavio i objekt-animacijom animirajući svoje omiljene žigice u filmu koji se sasvim prigodno zove *Animirane žigice* (*Les Allumetes animées*, 1908) ili figure od voća i povrća u svom američkom filmu *San vegetarijanca* (*The Vegetarian's Dream*, 1913), dok se dijagramskom animacijom koristio kod oživljavanja bitke kod Austerlitza (*La*

Bataille d'Austerlitz, 1909) uvevši originalnu invenciju — postavio je u kadar sat koji pokazuje realno vrijeme. Osim toga, kombinirao je različite animacijske tehnike u jednom filmu, kao i žive i animirane slike u filmu *Španjolska mjesečina* (*Clair de lune espagnol*, 1909), dok je u *Susjedima* (*Les Locataires d'à côté*, 1909) primijenio iskustva svojih »bifokalnih« karikatura izlažući dvije radnje istodobno; gledatelj vidi dvije sobe, prvu u kojoj je animirani čarobnjak koji se pretvara u razne oblike i likove, a u drugoj igrani film koji prikazuje zapanjene susjede koji vire kroz ključanicu. Osim toga, Cohl je zamislio i u praksu pretočio tehnološki proces pravljenja animiranih slika, te su stvari poput animatorskog trik stola, kartona snimanja i registracije crteža najvjerojatnije njegove invencije. Zapravo će se tek s pojavom velikih kreativnih iznimki u povijesti medija, kakav je bio Alexandre Allexéief sa svojim igličastim ekranom 1930-ih ili kada se u drugoj polovici 20. stoljeća usavršila primjena računala u animaciji, u toj filmskoj formi javiti originalne tehnike u kojima se Cohl nije okušao, ako ih već nije i izumio.

U manje od tri godine u Gaumontu, Cohl je transformirao grube i trzave eksperimente kakvi su bili Blacktonovi u novi rod. Vlastoručno i bez ičije pomoći kreirao je tehnologiju i umjetnost animiranog filma i doveo je do prvog stadija razvoja. Slike u njegovim filmovima bile su snimljene s istom jasnoćom i oštrinom kao i u bilo kojoj drugoj Gaumontovoj produkciji. Pokret je bio gladak i bez trzanja. Cohl je izumio sofisticirana sredstva; katkad se radilo o iznimno hrabrim tehnikama, pomoću kojih je smanjivao količinu vremena i rada potrebnog za produkciju. Da nije uspio u tome, animirani film vjerojatno ne bi preživio unutar intenzivno kompetitivnih ekonomskih okolnosti prijeratne kinematografije, već onog trenutka kada bi prestao biti neobična novotarija (Crafton, 1990: 151).

Doista, veći dio njegove dosadašnje povijesti, osobito u Europi, tehnološki proces, ali i temeljna estetska svojstva animiranog filma bit će upravo onakva kakvima ih je Cohl oblikovao već u svom prvom ostvarenju. Za razliku od pionirskih pokušaja u Velikoj Britaniji, Španjolskoj ili SAD-u, gdje su se uglavnom radile animacije predmeta koji se pomiču ispred kamere snimljeni pojedinačnim snimanjem fiksiranom kamerom, kako su to, svaki u svojoj verziji *Ukletog hotela*, na primjer radili Segundo de Chomón (*El hotel eléctrico*, 1905) ili Stuart Blackton (*The Haunted Hotel*, 1906), Cohl na filmski ekran direktno uvodi karikaturalno stiliziran crtež koji odlikuje redukcija na esenciju, crtež kondenziran na liniju uz minimalnu indikaciju pozadine. Iz potrebe ručnog umnažanja on ne samo da destilira samu supstancu iz određenog prizora, što na razini likovnosti rezultira gotovo shematiziranim predočavanjem likova, njegovih ljudi-žigica koje je stoga bilo moguće brzo kopirati, već on stilizira i samu animaciju, vizionarski kreirajući ono što će se 1950-ih u Americi i Jugoslaviji nazvati »limitirana« ili »reducirana« animacija. Sve to došlo je kao rezultat činjenice da je Cohl odmah naslutio da se bit animacije ne nalazi nužno u tome da se snimanjem jedne ili dvije pojedine sličice u jednom filmskom kvadratu stvori iluzorni pokret, već da on odmah dolazi do koncepta animacije kao komponiranja mikrokadrova pomoću kojih je moguće stvoriti iluziju slikovne metamorfoze, što pišući o Cohlu u svojoj knjizi *Understanding Animation* ističe i britanski filmolog Paul Wells, po kojem je »suštinski element animacije, generalno, primat slike i njezine sposobnosti metamorfoze u potpuno različit oblik« (Wells, 1998: 15).

Jedan drugi Blacktonov film, *Duhovite faze smiješnih lica* (*Humorous Phases of Funny Faces*, 1906) može se u jednom svom aspektu uzeti kao prethodnik *Fantazmagorije*. Srodnost između tih dvaju najvažnijih sačuvanih pionirskih animiranih filmova više je nego očita u jednom bitnom detalju preuzetom iz krajem 18. stoljeća popularnih varijetetskih numera zvanih »munjevite skice« (*lightning sketch*) u kojima su poznati karikaturisti nastupali na sceni, velikom brzinom crtajući poznate osobe. U svom filmu sam se Blackton, koji je baš kao i Cohl karijeru započeo kao novinski karikaturist, osobno pojavljuje i bijelom kredom na crnoj ploči crta likove koji odjednom ožive, dok Cohl pokazuje samo šaku crtača-čudotvorca iz čije se olovke izlijeva magičan svijet u formi neprekinute pokretne linije. Cohl je osim toga odlučio film prikazivati na negativ-vrpci tako da su likovi na ekranu predočeni bijelom linijom na crnoj pozadini, što direktno asocira na crtež kredom po ploči. No, tu svaka sličnost između dvaju filmova prestaje. Dok je Blackton animacijskim sredstvima samo malo »razmrdao« svoje likove, Cohl se istim tim sredstvima služi da izgradi cjelovit poetski svijet sastavljen od bizarnih oblika i fantastičnih transformacija u kojem je doslovce sve u pokretu. Za razliku od stabilne scenografije u filmovima tog doba, što je bilo preuzeto iz kazališta, Cohl tretira prostor svojega filma kao spacijalnu iluziju gdje čak i indikacijske linije pozadine odjednom postaju aktivnim dijelom funkcionirajući, umjesto kao faktor stabilnosti, kao svoja suprotnost — kontinuirana promjenjivost. Cohlov klaun rotira i ukazuje se čas kao trodimenzionalan, a čas kao dvodimenzionalan, njegova publika se pojavi pa nestane, boca se preobrazi u slona koji trenutak kasnije postaje kuća. Konačno, klaun padne s prozora i razbije se kao da je od stakla, ali ga ruke svemogućeg animatora opet sastave i vrate u život ili film, a to dvoje u ovom je slučaju jedno te isto. Iako je njegov idući film *Fantocheova noćna mora* (*Le Cauchemar du Fantoche*, 1908) izgubljen, prema sačuvanim crtežima da se zaključiti da je on u njemu, kao i u svojem trećem ostvarenju *Drama kod Fantocheovih* (*Un Drame chez les Fantoches*, 1908), nastavio razvijati koncept pokretnog crteža u stalnoj metamorfozi. U nekim kasnijim filmovima, kakav je primjerice *Popravka mozga* (*Le Retapeur de cervelles*, 1911), on će svoj izraz obogatiti metodom penetracije, to jest stvaranja umjetnog zuma putem stalnog uvećavanja detalja na slici uz njihovu postupnu izmjenu, čime se kreira iluzija ulaska kamere u mikroprostore neke slike; u ovom slučaju u oko figure koje, u trenutku kada ispuni prostor ekrana, pretvara u neki drugi oblik u koji kamera nastavi penetrirati.

Čak i ova ovlašna analiza Cohlovih prvih filmova daje malo argumenata za tvrdnje nekih teoretičara animacijskog medija, kakav je primjerice sam Cohlov biograf Crafton koji u svojoj knjizi izričito zastupa tezu o podrijetlu animiranog filma u »munjevitim skicama« (Crafton, 1990: 48). No, da je Cohlov animacijski svjetonazor primarno došao putem pre-

uzimanja i daljnjeg razvijanja semantičkih i estetskih principa formiranih u njegovim karikaturama i stripovima posredno priznaje i Crafton, na jednom drugom mjestu pišući o Cohlovim animacijskim efektima: Cohlova omiljena i najkarakterističnija metoda animacijskih efekata bile su sekvence metamorfoze u kojima su se slike brzo stapale iz pokretnih linija te potom bivale dekomponirane i preobražavale se u potpuno drugu sliku. Ta ideja očito je bila produžetak one tehnike koju je Cohl koristio u 19. stoljeću u svojim transformacijskim stripovima koji su u biti destilirali bazičnu formulu koju je etablirao još Grandville (Crafton, 1990: 297).

Cohl je umjetnik rođen unutar francuske karikature 19. stoljeća, velikog perioda u razvoju tog medija koje se iz današnje perspektive čita ne samo kao jedan od ukupno najinteresantnijih poglavlja povijesti same karikature, već i kao jedan od najživljih kulturnopovijesnih fenomena 19. stoljeća, koji je bio moguć zahvaljujući jednom masovnom mediju koji je prethodio filmu — dnevnom i periodičnom tisku.

2. Crtani humor od tiska do filma

Odrediti nastanak humorističnog crteža jednako je nemoguća misija kao i dati odgovor na pitanje kada je čovjek počeo slikati, glumiti, pjevati, pisati... Sasvim je moguće da je humor u crtežu stariji od verbalnog, a gotovo je sigurno da njegov ukupni razvoj predstavlja proces mnogo dulji od poznate povijesti. Osim što je jedna od najstarijih[2] formi ljudskog izražavanja, humoristični crtež jedan je i od najpopularnijih. Teško bi bilo naći nekog čovjeka u suvremenom svijetu koji nikada nije konzumirao humoristični crtež. Dapače, mnogo ih je koji su ga pokušavali i stvarati neovisno o svojim umjetničkim kompetencijama i sposobnostima. Komična i karikaturalna stilizacija ono je što primarno izdvaja humoristični crtež u odnosu na realistično ili apstraktno slikovno predočavanje. Međutim, svaki humoristični crtež nije i karikatura, pa stoga većina istraživača unutar tog područja ne tretiraju pojmove »humoristični crtež« (na engleskom *cartoon*) i »karikatura« kao potpune sinonime.[3] Kako sam to razmatrao u ranijoj studiji,[4] humoristični crtež najčešće funkcionira kao medij koji prenosi značenje koje se dominantno nalazi u pripovjedačkom diskursu te dakle na neki način funkcionira kao okvir, »ambalaža« onom sadržaju i značenju koje se u cijelosti ili u svom prevladavajućem dijelu nalazi na verbalnoj razini u ilustriranom vicu, reklamnom crtežu, ili unutar pripovjedačkog diskursa, kako je to slučaj u komičnim stripovima ili u ilustraciji u novinama ili knjigama. Na nadređenosti vizualnog nad verbalnim u karikaturi inzistirao je još jedan od utemeljitelja te forme, Daumier: »Ako vam moj crtež ništa ne govori, to je zato što je loš: nikakav tekst ga neće učiniti boljim.«(Hannoosh, 1992: 136) Uzrečica koja je u frekventnoj upotrebi među američkim profesionalcima crtanog i uopće vizualnog humora glasi: »The explanation kills the joke«.

Karikiranje se može definirati kao jedna vrsta iluzijskog predočavanja stvarnosti koje za posljedicu ima stvaranje sličnosti u formi pretjerivanja, bilo da je riječ o karikaturalnom portretu bilo o karikaturalnoj situaciji. Moderna karikatura kao najpoznatija forma humorističnog crteža rođena je po nastanku građanske kulture u sjevernoj Italiji, preciznije u Bologni krajem 16. stoljeća, kao reakcija na renesansne dogme o idealnim, »antičkim« proporcijama ljudskog lica i tijela.[5] Umjesto uljepšavanja i idealiziranja čovjeka i njegova svijeta, kako su to činili renesansni umjetnici, karikaturisti su isticali ružniju i tamniju stranu stvarnosti, upozoravajući tako na realno stanje čovjekova postojanja. Karikatura kao i humor općenito oduvijek su se dakle bavili čovjekom, naglašavajući u svojoj početnoj, primitivnoj fazi fizičke nedostatke neke osobe, da bi se u kasnijem razvoju definirala kao sredstvo humorističnog i satiričnog predočavanja čiji je cilj opisivati nečije pretpostavljene osobne karakteristike. Ne postoji karikatura koja nije u vezi sa čovjekovim svijetom, kao što nema humora bez društva. Tamo gdje počinje fantastično, groteskno i nadrealno, tu prestaje karikaturalno. Jednako tako u karikaturi nema »mrtve prirode« ili apstrakcije, njezin sadržaj uvijek prepoznajemo kao poruku vezanu za ljudsku situaciju. Čovjek je životinja koja se smije i, kako je to zapisao Bergson, »kome se smiju« (1987: 6). Humor je najbolji način da prihvatimo naše nedostatke, naše okruženje i, što je najvažnije, našu smrtnost, budući je to sredstvo koje nam omogućuje stvaranje mentalnog balansa u odnosu na nevolje i probleme s kojima se svakodnevno sukobljavamo i u krajnjem pomaže nam da živimo. Stoga su čovjek i njegov prepoznatljivi svijet, život i društveni okoliš, ne samo primarna već isključiva tema humora, uključujući tu, naravno, i žanr karikature kao jedan od njegovih najreprezentativnijih pojavnih formi.

Karikaturu možemo zamisliti kao epicentar novinskog i na drugi način masovno umnoženog humorističnog crteža čiji je napredak krajem 18. i tijekom 19. stoljeća bio usko povezan s razvojem tiska i periodike u Europi i SAD-u. Centralna teza kojom se bavi ovaj ogled je da su upravo tu, unutar medija humorističnog crteža, a prije svega njegova centralnog segmenta, karikature, tijekom njezina turbulentnog razvoja od protokarikatura iz kasnoga srednjeg vijeka pa do konačne profilacije unutar modernoga dnevnog i periodičnog tiska kasnog 19. i ranog 20. stoljeća, sazrijevali uvjeti za formiranje jezika i estetike pokrenutog, oživljenog humorističnog crteža. To se očitovalo između ostalog kroz rađanja stalnih crtanih likova koji se pojavljuju u više različitih karikatura, stilizaciju usmjerenu ka pojednostavljivanju i individualističkom rukopisu u crtežu, kompozicijskim zahvatima u jednoj slici kojima se spajaju međusobno nepodudarni elementi, sve snažnije prisutnost ekspresije pokreta koji se već dogodio kao i anticipacije onoga koji će uslijediti, što će rezultirati karikaturama u više slika ili stripovima, što pak uvjetuje pojavu montažnih prijelaza iz jednog prizora u drugi i tome slično.

U karikaturi se već krajem 17. stoljeća javlja tendencija svojevrsnog »svetogrđa« u odnosu na klasičnu likovnu umjetnost; karikatura se postupno oslobađa akademskih stega u tretmanu perspektive, anatomije i kompozicije te izvjesne pompoznosti i samoljubivog elitizma »visoke« umjetnosti. Unutar same prakse karikature postupno se formiralo načelo prema kojem je likovno u službi poruke, drugim riječima da je funkcija crteža da materijalizira ideju. Ono što karikaturu ističe i izdvaja u odnosu na humoristični crtež uopće

Drama kod Fantocheovih É. Cohla

jest to što se njezino primarno značenje i informacije nalaze u samoj slici. Riječi, ukoliko se uopće koriste, nalaze se ili su integrirane u samu sliku ili su joj podređene. Tijekom procesa koji je trajao otprilike dva stoljeća estetika karikature razvijala se u smjeru marginalizacije opisnog teksta pa sve do njegove potpune eliminacije, selekcije vizualnih informacija i njihovu kodiranju, dijagramskog povezivanja detalja u logičke prije negoli prostorne relacije na planu kompozicije, stiliziranju i pojednostavljivanju u crtežu sve do njegova tretiranja u formi slobodne i sve pokretljiviju linije i, konačno, ka simulaciji geste i pokreta koji su postali jedno od njezinih centralnih izražajnih sredstava. Time će karikatura postaviti uporište i temelj ne samo za druge forme humorističnog crteža i za strip, medij koji se zasniva na konceptu niza slika od kojih je svaka dio pokreta ili narativnog tijeka, već će nagovijestiti jedan novi vizualni medij, filmsku animaciju, koja će, asimilirajući u sebe estetiku i jezik karikature i stripa, zaokružiti jednu i otpočeti novu evolutivnu fazu u razvoju humorističnog i satiričnog crteža unutar jednog drugog medija — pokretnih slika. Da je tome tako, potvrđuje među ostalim i činjenica da se upravo s područja karikature regrutirani prvi animatori kakvi su bili Blackton, McCay, Barré, Bergdahl ili Cohl, uključujući tu i Méliès, jedno vrijeme profesionalnog karikaturista. Konačno, i same »munjevite skice« kao ipak kratkotrajan i manje-više marginalan fenomen, bile su način da se u varijetetskoj formi prezentira karikatura, te se o njemu eventualno može govoriti kao o jednoj od međufaza na putu ka animiranoj karikaturi u mediju filma, ali se nikako ne može generalizirati niti se mogu izvlačiti pretjerani zaključci o podrijetlu animiranog filma u varijeteu. Varijete je utjecao na profiliranje animacije u istoj mjeri kao i na rani film uopće.

Filmska animacija se naravno niti treba niti može svesti na animiranu karikaturu i strip. Međutim, ono što se naziva crtani film (engleski *cartoon film*) može se izdvojiti kao žanr koji definira upravo činjenica da se naslanja na i izrasta iz tradicije crtanog humora i satire koja se etablirala prije nastanka filmske animacije i, kasnije, razvijajući se usporedno s njom. Taj je žanrovski rukavac tijekom značajnog perioda u razvoju medija bio njegova dominantna struja koja je u velikoj mjeri odredila estetiku i recepciju samog pojma filmske animacije. Osim toga, upravo je karikaturalna supstanca onaj vezivni element koji animirani film povezuje s njegovom suvremenošću i čini da neki animirani filmovi imaju vrijednost dragocjenog povijesnog svjedočanstva o civilizaciji iz koje su iznikli.

3. Između propagande i satire

Pojava humorističnog crteža i karikature u današnjem smislu bila je moguća zahvaljujući nekolicini faktora vezanih za civilizacijski, tehnološki i opći društveno-ekonomski napredak, osobito kada je riječ o komunikacijskim sredstvima i žurnalizmu u prije svega zapadnoeuropskim društvima.[6] Tu se u prvom redu radi o sekularizaciji tih društava na čijim zasadama se javio modernizam, dinamičnim razvojem u likovnim umjetnostima od renesanse te pronalaskom i razvojem tiskarske tehnike, masovne proizvodnje papira i sredstava koja omogućuju brzo i jeftino crtanje, usavršavanje grafičkih metoda kakve su drvorez pogodan za masovno umnožavanje slika i crteža. Drvorez je već 1400-tih funkcionirao kao neka vrsta masovnog medija pomoću kojeg su »crkva, vlastodršci i interesne grupe mogli distribuirati propovijedi i propagandu u razmjerno visokoj nakladi« (Ribe, 1986: 10).

Jedna vrsta izrugivačke i propagandne karikature postaje masovna i u periodu reformacije, kada i njezine pristalice i protivnici umnažaju i distribuiraju karikature kao efikasno ideološko-propagandno sredstvo kojim se huška protiv onih drugih. Prvi raspačavaju crteže na kojima je konfrontiran Isus sa svojom skromnošću i Papa koji živi u obilju, dok drugi prikazuju Lutera u maskopiji s vragom.[7]

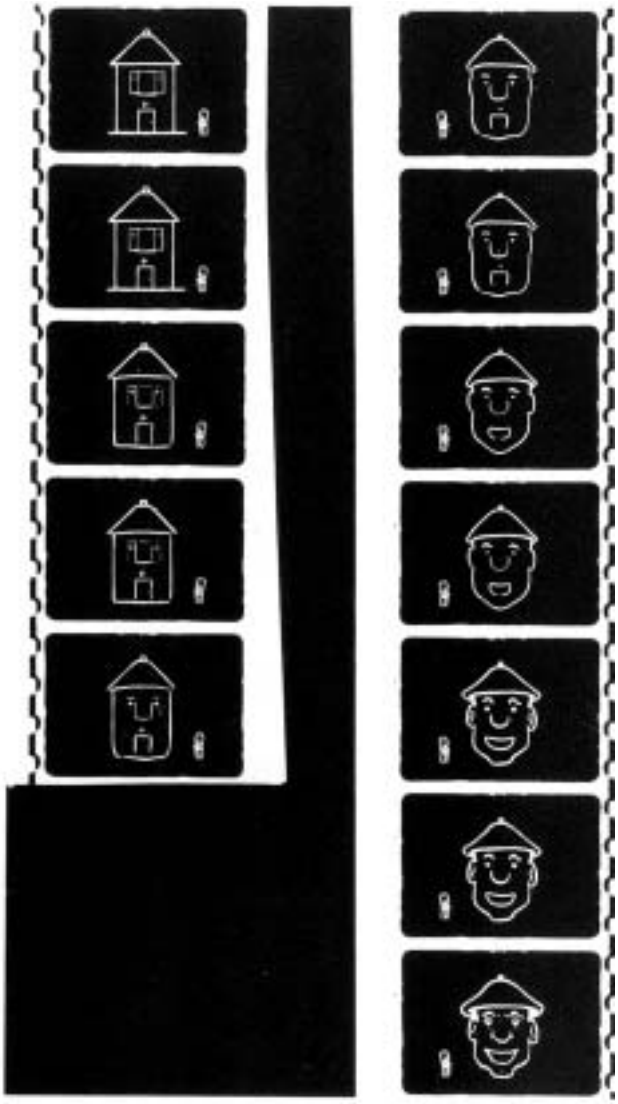
Karikatura kao humoristična forma ipak je primarno vezana za svjetovnu, sekularnu, laičku tradiciju nedogmatskog viđenja svijeta.[8] Prvi značajniji razvoj sekularne karikature zapaža se već u njemačkim drvorezima s početka 16. stoljeća, a među sačuvanima osobito je poznat onaj koji prikazuje pijanca čiji je trbuh toliko velik da mora staviti kotač ispod njega kako bi se kretao, a kojeg Hillier datira u 1510. godinu (1970: 13). Taj se podatak, kao i mnoge druge slične, mora uzimati s rezervom jer karikaturu od početka prati pojava plagijata, što za povjesničare toga medija predstavlja gotovo nerješiv problem, jer je čak i u moderno vrijeme vrlo teško ustanoviti stvarnog autora neke karikature. Od 17. stoljeća karikatura se pojavljuje kao sredstvo propagande u ratovima, pri čemu se neprijatelji portretiraju kao nakazni monstrumi, simboli zla i nepravde. Kao što su recimo Nijemci žestoko karikirali Napoleona, tako su Francuska revolucija i njezini simboli, među ostalima i giljotina, bili inspiracija engleskim karikaturistima. Unutar same Revolucije naručivane su karikature kao propaganda protiv kraljevske obitelji i klera. Poslije 1820. lijevi i radnički pokret koristi se karikaturom u promidžbene svrhe. Takve propagandne tendencije u karikaturi zadržale su se sve do našeg doba. Riječ je o pamfletskim karikaturama (ili o antikarikaturama) koje dokazuju vlastitu nadmoć, rugaju se i ponižavaju slabije, kakve su u pojedinim razdobljima bile na primjer huškačke ka-

rikature o mormonima u američkom tisku u 19. stoljeća, rasističko predočavanje crnaca u 20. stoljeću, antisemitizam u europskom i ruskom tisku, seksizam i otvorena mizoginija u europskom i američkom, ali i u tisku nekih drugih kultura. Karikatura je igrala važnu ulogu u propagandi tijekom dvaju svjetskih ratova, u hladnom ratu i u mnogim regionalnim sukobima i ratovima u 20. stoljeću itd.

No, paralelno s tom dirigiranom i od vlasti zloupotrebljavanoj karikaturi, odvija se jedan mnogo važniji, vredniji i bogatiji proces u razvoju tog medija, onaj u kojem karikatura funkcionira kao simbol i oblik otpora, neslaganja i oslobađanja čovjeka putem humoristične detronizacije tiranije i terora. Zapravo, karikatura se pojavila kao izraz želje umjetnika da aktivno participiraju u društvu, umjesto da pasivno izvršavaju narudžbe, što ih je dovelo u sukob sa strukturama moći, budući da svaka diktatura nastoji poraziti ili sasvim ukinuti smijeh ili barem umjesto pravog proizvesti lažni smijeh i time učiniti da stanovništvo nosi masku smijeha. Najstariji motiv karikature je smrt[9] koja se u stiliziranoj formi prikazuje kao prateća pojava ratova. Apstraktni rat predstavljen je kao čudovište koje guta sve pred sobom, čime se posredno optužuju vladari koji ne mogu naći drugačije rješenje za svoju zemlju i stanovništvo osim da ga guraju u sukobe koji rezultiraju masovnom smrću izazvanoj samim ratom ili njegovim posljedicama poput gladi i bolesti. Upravo antiratne karikature kao oblik humoristične detronizacije vladara odgovornih za ratove i ljudsku patnju vjerojatno su prva primjena karikature u satiričnom kontekstu.

4. Fizionomija i pantomima

Humor je živ organizam koji se nalazi u neprestanom razvoju i u izravnoj je vezi s kulturnopovijesnim okolnostima u kojima nastaje. Ono što je bilo smiješno ljudima jedne kulture ili jednog vremena katkad je teško razumjeti jer današnji čovjek razmišlja drugačije i o drugačijim stvarima, izložen je novim iskustvima i raspolaže različitim znanjima, pa je i njegovo shvaćanje humora bitno izmijenjeno. Stoga je iz današnje perspektive prilično teško doživjeti kao humor karikature nastale u prvoj fazi njezina razvoja koja se može nazvati *fizionomijskom* jer se zasnivala na pretpostavci da je slično istodobno i smiješno. Uz to, u skladu sa svojom propagandnom funkcijom, karikature su najčešće bile u funkciji poruge onom drugom te je glavni napor prvih karikaturista bio koncentriran na osiguranje indikatora koji bi omogućili prepoznavanje određene osobe, što u predmedijskom dobu nije bila baš jednostavna zadaća budući da je stvarni izgled čak i najslavnijih osoba bio nepoznat najvećem broju ljudi. U faktore koji su značajno utjecali na razvoj karikature spada i cijeli niz inovativnih znanosti i pseudoznanosti koje se javljaju između 16. i 18. stoljeća, a koje su došle kao rezultat pojačanog interesa za psihologiju. Jedna od njih je znanost o fizionomiji ili frenologija, vrlo popularna grana medicine sredinom 18. stoljeća čiji se nastanak vezuje uz ime austrijskog liječnika Franza Josepha Galla, a čiji je predmet bilo studiranje izbočina i udubina na ljudskim lubanjama i izvođenja zaključaka o psihološkom i moralnom karakteru njihovih vlasnika. Ideja da se lice i uopće čovjekova vanjština mogu promatrati kao odraz njegovih unutarnjih karakteristika, što dakle znači da se nevidljivo kod jedne osobe može razabrati analizom njenih vidljivih manifestacija i pojava, centralno je mjesto u istraživanjima švicarskog fizionomista Johanna Caspara Lavatera. Njegove studije i leksikoni karakternih crta pojedinih ljudskih tipova,[10] nakon što su prvi put objavljene u Njemačkoj 1775-78, postale su izuzetno popularne u cijeloj Europi te su se slične publikacije masovno objavljivale početkom 19. stoljeća. Lavater je bio kompetentan crtač te je svoje teze potkrepljivao ilustracijama kakva je, među ostalima, serija sukcesivnih preobražaja lica žabe sve do Newtonova lica, što neodoljivo sliči na faze u animiranom filmu i koje bi, kada bi se snimile, sigurno rezultirale pokretom u kojem bi se jedna forma direktno transformirala u drugu. Time je Lavater nagovijestio dva ključna sredstava animacijskog izraza: antropomorfizaciju i metamorfozu. Treba napomenuti da se većina tih istraživanja (i onih pod navodnim znacima) bavi fizionomijom bijelog muškarca u srednjim godinama, pa se već i stoga frenologi-



Popravka mozga É. Cohla

ja ne može uzeti kao ozbiljna znanstvena disciplina. S vremenom je frenologija bila sasvim odbačena, pogotovu nakon što su njezine metode korištene da bi se dokazivala superiornost jedne rase nad drugima. No, neke ideje iz frenologije zadržale su se u umjetnosti karikature sve do modernog doba. Najuočljiviji jednostavniji primjer fizionomijske ideje u karikaturi jesu tipološke stereotipizacije. Tako lica kvadratnog oblika izražavaju muškost, čvrstoću, snagu, aroganciju; lica ovalnog oblika su »ženska«, nježna, simpatična dok se oštrim crtama lica sugerira podlost, zloba, prevara, mržnja (a kad se sve to spoji dobije se primjerice tip ludog znanstvenika). Prikažemo li tako dva hrvača u ringu, prvog ogromnog sa četvrtastom fizionomijom, a drugoga malog i mršavog s naočalama, a koji sasvim neočekivano pobijedi, dobit ćemo tipični, mnogo puta rabljeni, geg nastao na inkongruentnosti između naših očekivanja nastalih na bazi tipoloških stereotipa i onoga što vidimo na ekranu.

Pored fizionomijskih interpretacija lica, u 18. stoljeću javile su se i ideje o analitičkom promatranju i proučavanju ljudskih gesta i kretnji. Jedan od znanstvenika koji se bavi pokušajem sistematiziranja ljudskog pokreta bio je Charles Le Brun koji je u svojim raspravama i predavanjima razvio obuhvatan sustav ekspresije emocija u slikarstvu i neke vrste kodeksa gesti. Tijelo se vidi kao stroj koji reagira na vanjske podražaje u formi gestikulacije, poze ili grimase. On je opisao i ilustrirao temeljne emocije i njihove manifestacije kojima se izražava obožavanje, poštovanje, divljenje, bijes, prezir, strava, ljubav, žudnja, nada, užas, mržnja, fizička i duševna bol, veselje, smijeh, plač, ljutnja, očaj, ushićenje, sažaljenje i samilost. Osim toga izdvojeni su pokreti tipični za obavljanje određenih svakodnevnih radnji ili takvi koji su karakteristični za određenu profesiju.

Važnost i utjecaj pantomime za razvoj karikature situacije analogan je onome koji su fizionomijske ideje imale na formiranje karikaturalnog portreta i uopće na karakterizaciju u karikaturi. Pantomima je naravno svoju najočitiju primjenu našla u kazalištu, osobito kao jeftina zabava u formi pučkog nijemog teatra, i kao najvažniji segment tehnike oživljavanja i antropomorfiziranja lutke u kazalištu, ali se postupno preselila i u humoristični crtež.

Konačno, ne samo navedene ideje — karikatura se razvijala usporedno i u interakciji s drugim medijima, kakvi su primjerice bili fotografija i film. Humoristični motivi putuju iz jednog u drugi medij; samoubojica koji skače s višekatnice prisutan je i u Boscovim karikaturama kao i u televizijskim i filmskim skečevima Monty Pythona itd.

Sve što iz današnje perspektive izgleda kao turbulentni proces rađanja humorističnog crteža i karikature kao forme izražavanja trajalo je zapravo nekoliko stoljeća i konačno se definiralo krajem 19. stoljeća, otprilike u isto vrijeme kada se pojavio film.

5. Britanska periodika — rodno mjesto moderne karikature

Iako su se neki veliki umjetnici poput Leonarda usputno bavili karikaturom, sve do 18. stoljeća ona je uglavnom postojala u formi hobija dokone aristokracije. John Kay bio je vjerojatno prvi profesionalni karikaturist kada je 1785 otvorio malu umjetničku radnju u Edinburghu gdje je u »devet stotina crteža karikirao skoro sve poznatije Škote svog doba« (Hillier, 1970: 36). Profesija karikaturista i karikatura kao zasebna likovno-novinska disciplina javit će se krajem 18. stoljeća kao rezultat procvata europskog tiska, preteče masovnih medija i kulture. Zbog prirode karikature, malo teksta koji se lako prevodi (ako uopće i postoji potreba za tim), stereotipne reprezentacije koja omogućuje laku komunikaciju sa sadržajem karikature, kao i opće popularnosti humora kod najširih masa (pogotovu kada je njegov objekt vladajuća klasa), ta je likovna i novinska disciplina brzo postala veoma raširena u Europi u 18. i 19. stoljeću.

Osobito važan faktor u razvoju karikature bio je izum litografije. Tu je tehniku prvi isprobao Bavarac Aloys Senefelder 1789. Crtanje izravno na litografsku ploču omogućilo je ne samo brzu produkciju karikatura, već i da se one relativno lako pretiskuju u velikom broju primjeraka, što je ubrzalo integraciju karikature u novinarstvo. Analogno s otkrićem i primjenom te grafičke tehnike, veoma važnim za razvoj karikature pokazat će se i tehnološki napredak u mehanizaciji tiskarskog stroja, što je u prvo vrijeme osobito bilo izraženo u Britaniji. U stalno rastućim gradovima Ujedinjenog Kraljevstva u 18. stoljeću stvara se urbani mikrokozmos koji se pokazuje kao idealno tržište za periodične listove koji objavljuju romane u nastavcima, kratke eseje, priče, viceve, aforizme, oglase i naravno karikature. Za razliku od zabavnog, zdravog humora na selu zasnovanog na nevinim porocima, ispijanju vina ili izvanbračnom seksu, gradski humor mnogo je više crn i političan te se urbana karikatura snažno profilira kao satirična ili parodijska. Kako je istaknuo povjesničar karikature Lucie-Smith, »Kroz kombinaciju talijanske grafičke vještine i realističnog nizozemskog slikarstva, te dodavanjem društvenog sadržaja, engleska karikatura 18. stoljeća u punom se smislu afirmirala kao moderni oblik javnog diskursa« (1981: 51). Lucie-Smith zapaža još jednu važnu značajku rane britanske karikature: »Engleski karikaturisti u 18. stoljeću oslanjali su se više na alegoriju nego na vještinu u karikaturalnom portretiranju. Oni su uspješno iskoristili baštinu odavno etabliranog korpusa tradicionalnog simbolizma, stvorenog tijekom 16. i 17. stoljeća kroz ustrajan interes za ambleme — to jest za vizualnu reprezentaciju izvjesnih apstraktnih ideja ili svojstava kakve su dobročinstvo ili brak. Zbirke takvih simbola objavljivane su kao knjige amblema. Jedna takva knjiga koju je kao izvor inspiracije koristio velik broj engleskih karikaturista bila je *Iconologia* Cesarea Ripa. Knjiga je prvi put objavljena u Rimu 1593, ali je u Engleskoj pretiskana tek 1709. godine«. (Lucie-Smith, 1981: 52).

Svoje prvo »zlatno doba« britanska karikatura bilježi između 1780. i 1820. kada se zajedno s industrijalizacijom i urbanizacijom društava i masovnim opismenjivanjem stanovništva javljaju časopisi, periodične novine koje se ne bave isključivo vijestima, već su orijentirane na zabavu. Temelje tom fenomenu postavio je nekoliko desetljeća ranije William Hogarth, jedan od prvih obrazovanih umjetnika koji se karikaturom bavio kao primarnom, a ne uzgrednom djelatnošću, i uopće prvi veliki karikaturist koji je, prema Hillieru, »preobrazio karikaturu od pomodne razbibrige u umjetničku for-

mu i izraz vremena« (1970: 34). Hogarth nije vjerovao u kopiranje prirode, rugao se perspektivnim zakonima i pretencioznoj pompoznosti u likovnim djelima svojih suvremenika. Svoje crteže nije smatrao dijelom »pomodne novotarije zvane karikatura«, već ih je nazivao »modernim moralnim temama« (Lucie-Smith, 1970: 52). Kako je to napisao 1753. u jednom od svojih teorijskih ogleda, za njega je crtanje i slikanje bilo »samo jedna mnogo kompleksnija forma pisanja« (Möllerström, 1985: 104). Nastojeći što realističnije predočiti društvo svog vremena, on osobito razvija grafički žanr koji bi se mogao nazvati urbanim komentarom. U svojim detaljima nakrcanim gravurama Hogarth spušta umjetnost na zemlju, prikazujući ne samo ljude koji posjeduju moć u satiričnom kontekstu, već istodobno oslikava socijalnu bijedu svog doba. Njegove satirične grafike koje daju neuljepšanu sliku crkve, države, vojske, mode, kao i rasnih, nacionalnih, klasnih i religijskih predrasuda, prožete su antiratnim i antiautoritarnim porukama u sarkastičnom duhu. Karakteristični su motivi i sadržaj njegovih karikatura ljudska bijeda, koja se može uočiti u prizorima na kojima su prikazane sifilitične prostitutke, prosjaci i odrpanci na cesti, narkomanka koja baca vlastitu bebu da bi uzela drogu i slično.[11] Već 1734. Hogarth piše i jedan od prvih teorijskih spisa o umjetnosti karikature. Za njega se »karikatura zasniva na komičnoj usporedbi« (Gombrich, 1972: 326), što je definicija sasvim primjenjiva i u današnje vrijeme i koja precizno opisuje temeljne zakonitosti kompozicije karikaturalne slike, čiji je smisao u uspostavljanju satiričnih ili parodijskih relacije prema objektu karikature. Upravo putem usporedbe između onoga što se vidi na karikaturalnoj slici nastaloj upotrebom pretjerivanja, reorganiziranja i prestrukturiranja njezinih osnovnih gradivnih elemenata u odnosu na njihov poredak i međusobni odnos iz originalnog stanja u stvarnosti, gradi se metaforička misao. Za Hannoosha takva Hogarthova metoda uvjetuje njegov izbor likovnih sredstava: »U svojim raspravama o smiješnom, on se koncentrirao na formalne kvalitete slikovnog humora: spajanje suprotstavljenih ideja, plasiranje nekompatibilnih krajnosti jedne pokraj druge, neelegantnosti figura, upotrebe ravnih linija i jednostavnih krivulja (radije nego uobičajenih 'serpentinskih' linija koje direktno asociraju na lijepo) kako bi izrazio pokret živih likova« (Hanoosh, 1992: 81). Lucie-Smith naglašava međutim da upravo Hogarthova metoda komponiranja (montaže) same slike svrstava njegove radove u domenu angažirane umjetnosti na njezinoj izražajnoj, idejnoj ravni: »Hogarth razbija jedinstvo akcije kakvo se očekuje od figurativnog umjetnika i ispunjava scenu događajima koji nemaju nikakvih drugih međusobnih veza osim simboličkih. Alegorija je tako transformirana u pravcu ispunjenja zahtjeva novog doba kojemu karikaturistička tehnika iracionalne kompozicije daje svježu životnu snagu. Hogarth je umjetnik koji se odvažio povremeno uključivati u neposredan politički život«. (Lucie-Smith, 1981: 57)

Premda se u svom izrazu drži realističnog prikazivanja ljudskih figura, Hogarth ipak povremeno odbacuje ograničenja nametnuta akademskim pravilima o anatomiji i perspektivi, oprezno stilizirajući svoje figure, a sve to da bi tragao za tipičnim gestama i kretnjama kojima će ekspresivno opisati njihovo stanje i položaj u najširem društvenom kontekstu.

6. Prepoznatljivost i stalni likovi

Na zasadama onoga što je Hogarth stvorio, njegovi će nasljednici John Collier, Thomas Rowlandson, Thomas Gillray ili George Cruikshank, ustrajavanjem na daljnjoj stilizaciji karikature u grafičkom izrazu i sklonošću društvenoj satiri na idejnom planu, stvoriti prvu nacionalnu školu karikature. Rowlandsonu pripadaju zasluge za nastavljanje razvoja karikature u pravcu društvenog komentara i analize najšireg spektra i zamaha, dok se Gillray osobito istaknuo svojim političkim karikaturama, napose onima čija je meta bio Bonaparte. Napoleon je bio jedna od prvih osoba koja je zahvaljujući masovnim medijima (tisku) postala opće poznata »zvijezda« čija se prepoznatljiva fizionomija dala predočiti relativno jednostavnim karikaturalnim sredstvima, postavši na taj način i jedan od prvih stalnih likova karikature koji su preuzeti iz javnog i političkog života. Karikirani Napoleon sa svojim trorogim šeširom i u tipičnoj nadmenoj pozi sa jednom rukom zavučenom pod šinjel postao je globalni simbol za diktatora, častohlepca, nemoralnog i okrutnog osvajača tuđih zemalja, ali kasnije i za luđaka, osobu niskog rasta opsjednutom kompleksom veličine i slično.[12]

Izuzetno važan rezultat britanski satirični crtači postižu i na još jednoj, rekli bismo, supstancijalnoj razini u procesu formiranja i razvoju samog jezika karikature, kroz stalno stvaranje novih i novih vizualnih simbola koji izražavaju apstraktne pojmove vezane za politiku, filozofiju, ekonomiju i sve druge važne aspekte ljudske egzistencije. Tipičan primjer evolucije nekog predmeta od pojedinačnog prema općem simboličkom značenju je giljotina koja je u početku direktno povezivana isključivo za Francusku u engleskim antirepublikanskim karikaturama, da bi s vremenom poprimila univerzalno značenje, funkcionirajući kao simbol za represiju i brutalno kažnjavanje neistomišljenika. Sličnih primjera je ogroman broj (zastava, govornica, golub mira, spomenik, orden...) i zapravo je teško pronaći bilo koji drugi medij unutar kojeg je nastao tako bogat i raznovrstan vokabular vizualnih simbola i pojmova kao što je to karikatura, koja ima tu sposobnost da pojedinačne predmete putem permanentne stereotipizacije pretvori u univerzalne simbole. U taktu sa stalnim povećanjem količine znanja koje veliki broj ljudi na planetu dijeli, univerzalni vizualni simboli dobivaju na važnosti u procesu opće ljudske komunikacije i razumijevanja.

Rowlandson, Gillray i Cruikshank, koji je također realizirao seriju antinapoleonskih crteža, bili su među prvima koji su uveli stalni lik, figuru koja se ponavljano pojavljuje u različitim karikaturalnim situacijama. Kod Rowlandsona to je bio lik Dr. Syntaxa, dok su druga dvojica adaptirali Johna Bulla, engleski nacionalni simbol koji zastupa moralne vrijednosti i predstavlja takozvanog »običnog građanina«. Robert Dighton je pak uveo likove dandyja, uobraženih i nadmenih kicoša iz najviših društvenih slojeva. U početku su se ti likovi pojavljivali u takozvanim narativnim sekvencama, to jest u više međusobno tematski povezanih grafičkih listova, da bi već Richard Doyle svoje likove (Brown, Jones i Robinson) prezentirao u formi stripa.

Sve Hogarthove sljedbenike zajedno karakterizira sve veća upotreba slobodne, rukopisne stilizacije u liniji, pokretu i kompoziciji, što će već sredinom 19. stoljeća u nekim radovima na primjer Johna Leecha toliko osloboditi da će posegnuti za primjenom estetike dječjeg crteža i takozvanih primitivnih kultura. Od kraja 19. stoljeća ističe se Max Beerbohm koji će umjetnost karikature dalje revolucionirati u pravcu stilizacije, pojednostavljenja i individualizacije autorskog rukopisa, definitivno odbacujući kruto pridržavanje anatomskih zakona, šrafiranje, grafičku pirotehniku i sjenčanje te služeći se umjesto toga svojom tečnom, elokventnom linijom koju superiorno primjenjuje i na portretnu formu pa se njegovi karikaturalni portreti, kakav je onaj Oscara Wildea, i danas doimaju moderno i autentično.

Takav ubrzani razvoj karikature bio je moguć zahvaljujući velikoj popularnosti satiričnog i humorističnog crteža u Engleskoj početkom 19. stoljeća, kada se bilježe i počeci karikature kao komercijalne djelatnosti i nastanak profesije karikaturista. Stoga rano 19. stoljeće karakterizira procvat specijaliziranih časopisa karikature pa tako između 1811. i 1815. izlazi *The Scourge* (*Pošast*) čiji je vlasnik i urednik bio bivši Nelsonov mornar Jack Mitford, koji će kasnije pokretati i druge satirične publikacije, a čiji je najvažniji suradnik Cruikshank postao neka vrsta popularne i utjecajne crtačke zvijezde.[13] Drugi, nakon Cruikshanka, Dickensov ilustrator Robert Seymour bio je vodeći crtač političkih karikatura u časopisu *Figaro* u Londonu. Izlazili su još *Ally Sloper's Half-Holiday*, časopis koji je zastupao osviještenu radničku klasu i među čijim je suradnicima bila i Marie Duval, najvjerojatnije prvi profesionalni karikaturist ženskog spola, zatim *Fun* čiji je suradnik bio James F. Sullyvan, poznat po radikalnoj kritici britanskog imperijalizma u svojim karikaturama i stripovima, te *Vanity Fair,* časopis specijaliziran za portretne karikature. Od 1860-ih osobito su se istakli karikaturisti Carlo Pellegrini, poznat pod pseudonimom Ape, i Lelie Ward koji se potpisivao kao Spy, te krajem stoljeća Beerbohm koji će »u potpunosti raskinuti s tradicijom prema kojoj je karikatura obična adaptacija (za mnoge inferiorna) akademskog portreta« (Hillier, 1970: 63) i svoj pristup moderne, slobodne stilizacije prenijeti u 20. stoljeće.

Ipak, najvažniji je među svim časopisima bio je *Punch* (anglizirana varijanta imena popularnog lika Pulcinelle iz talijanske komedije *dell'arte*) koji pokrenut 1841. Časopis koji je već njegov prvi urednik Mark Lemmon zasnovao na formuli kombiniranja literature i karikature obraćao se britanskom srednjem staležu. Vodeći karikaturist prvog perioda časopisa bio je John Leech koji je do 1864. za časopis nacrtao 3000 karikatura i koji ulazi u povijest karikature i po tome što je engleskoj riječi *cartoon* dao današnje značenje. Richard Doyle uveo je tradiciju kratkog satiričnog stripa u *Punch*, a George Du Maurier satirizirao je malograđanštinu kroz crtane analogije Oscara Wildea. I drugi najznačajniji britanski humoristični i satirični crtači prisutni su u većem ili manjem opsegu na stranicama tog časopisa, koji je pod devizom *Fair play and understatement* presudno doprinio formiranju osebujne britanske škole sofisticiranog humora. *Punch* je izlazio sve do početka 21. stoljeća, tako da komplet tog časopisa predstavlja svojevrstan presjek centralnih tijekova u razvoju britanskog humora i karikature koji su presudno utjecali na profiliranje britanskog humora u drugim medijima, poput televizije ili animiranog filma.

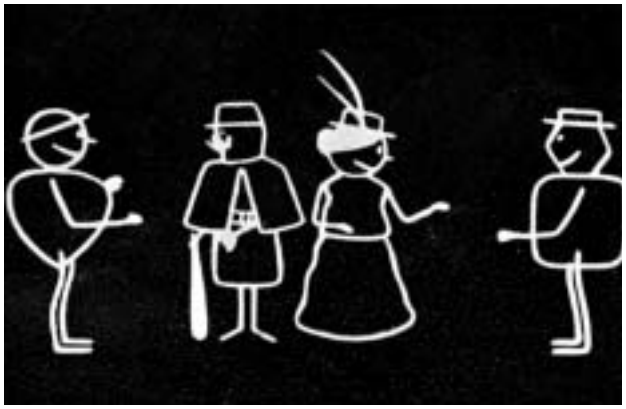
7. Crtana pantomima Honoréa Daumiera

Druga velika škola europske karikature, ona koja se razvila u Francuskoj već u prvim desetljećima 19. stoljeća, brzo će dostići, a kasnije, negdje od 1840-ih i prestići ono što je stvarano s druge strane La Manchea. U tom periodu zabilježena je pojava velikog broja publikacija, među kojima i časopisa specijaliziranih za karikaturu, kakvi su bili kratkotrajni *La Silhouette* (1829) i mnogo uspješniji *La Caricature* (1830), tjednik koji je osnovao mladi karikaturist i novinar Charles Philipon, koji je kasnije pokrenuo i satirični dnevnik *Le Charivari*. Među Philiponovim suradnicima nalazili su se Grandville, Decamps, Monnier, Traviès i drugi kasnije slavni karikaturisti, no prije svih Honoré Daumier. Vjerojatno u povijesti novinarstva ne postoji istaknutiji pojedinac ili grupa koji su se dosljednije i uspješnije borili za njegovu slobodu i neovisnost kao što je to bio Philipon sa suradnicima. Glavno sredstvo u toj borbi bila je upravo karikatura.[14] Veliki uspon francuske karikature došao je kao posljedica sasvim određenih društvenih okolnosti i uvjeta: s jedne strane nezadovoljstva intelektualnih slojeva razočaranih izdanim idealima Revolucije, dok je, s druge strane, Pariz već bio milijunski grad kojem je više od polovice stanovništva bilo nepismeno. Richard Sennet u svom predgovoru za knjigu Judith Wechsler ističe ulogu naglo naraslih gradova u Europi za razvoj karikature i uopće komunikacije putem slike: »Gradovi 19. stoljeća bili su krajolici nepoznatog. Masa ljudi bila je bačena skupa u velike ljudske rijeke koje su migrirale ka gradovima, to su bili ljudi koji često nisu govorili isti jezik ili su, kao u Velikoj Britaniji, Francuskoj ili Italiji, govorili različitim dijalektima i imali velike poteškoće u međusobnom razumijevanju« (Wechsler, 1982: 7). Kao i uvijek, u periodima kada se u određenom području stvaralaštva bilježe krupni koraci naprijed, iza takvih pojava pored povijesnih, ekonomskih i kulturnih okolnosti obično stoji i »ljudski faktor«, neki izuzetno nadareni i kreativni pojedinac koji već samim svojim radom uspijeva unaprijediti, obogatiti i proširiti medij u kojem djeluje. U slučaju francuske, ali i uopće svjetske karikature 19. stoljeća to je bio Honoré Daumier. Čvrsto se pridržavajući vlastite devize da »čovjek mora pripadati svom vremenu« (Wechsler, 1982: 17) taj je svestrano obrazovani umjetnik i intelektualac samostalno ispisao blistavo poglavlje u povijesti karikature i dao toj formi ljudskog izražavanja novi zamah, kako na planu likovnosti, tako i dubokim misaonim i satiričnim nabojem na razini ideje. Daumier je ne samo crtao karikature u grafici, već je radeći satirične skulpture proširio taj medij na trodimenzionalno, što je navelo Hilliera da u svom ogledu o povijesti karikature napiše: »Zvati Daumiera karikaturistom otprilike je kao zvati Luca della Robia grnčarom. On je prvo bio umjetnik pa onda karikaturist. Njegov genij za karikaturalno je možda najvidljiviji u njegovim brončanim skulpturama kakva je Ratapoil, gdje je dokazao da trodimenzionalna karikatura može ići mnogo dalje od zlobne groteske. U svojim skulptorskim i litografskim satirama bio je neumoljiv prema liječnicima i od-

Veseli mikrobi É. Cohla

vjetnicima, ali istodobno i sposoban da iskaže samilost i razumijevanje unutar karikaturalnog manira, kako to pokazuju njegove vinjete o posljedicama epidemije kolere« (Hillier, 1970: 97).

Koliko god da je nedosljedno i proturječno na ovaj način izdizati rastezljivi pojam umjetnosti iznad konkretne umjetničke forme — onako kako je Luca della Robia, dakako, prvo bio grnčar pa tek onda eventualno umjetnik — tako je Daumier od svojih karikatura napravio umjetnost, tj. Hillier je ipak u pravu, ukoliko se njegove riječi shvate u smislu da je Daumier bio prvi karikaturist koji je uživao status i ugled umjetnika, osobito nakon Baudelaireovih poznatih eseja o karikaturi u kojima je Daumier, uz Goyu, svrstan na centralno mjesto u panteonu najvažnijih karikaturista epohe.[15] Tijekom svojih najkreativnijih i najproduktivnijih godina Daumier je djelovao naizmjenično u doba zavidne slobode tiska i mišljenja, ali i u vrijeme pojačane cenzure i političke represije. Dva najizrazitija takva razdoblja zabilježena su između 1835. i 1845, kao i između 1852. i 1866, kada na primjer izdavač Philipon višekratno robija zbog karikatura koje je objavio u svojim listovima. I sam Daumier već je 1832. bio u zatvoru zbog karikature *Gargantua* na kojoj je prikazan kralj Luj Filip dok proždire vreće s novcem francuske siromašnje. Snažna cenzura, osobito ona u formi »prethodne autorizacije« uvedene sredinom 1830-ih, prisilila je karikaturiste da traže alternativne i zaobilazne putove, zaodijevajući svoje karikature u metaforično ruho i tragajući za originalnim kodovima da bi izrazili političke poruke, što je sve skupa vodilo slikanju društvenih okolnosti i svakodnevnog života prije negoli izravnom ataku na vlast. Cenzura je utjecala na Daumierov pojačan interes za socijalnu karikaturu i uvjetovala mnogo višu razinu apstrakcije, osobito u njegovim vanjskopolitičkim karikaturama koje katkad poprimaju formu izrazite simbolike. Daumier je nemjerljivo obogatio vokabular karikature stvarajući simbolične figure koje su izražavale apstraktne pojmove rata, mira, diplomacije, slobode, birokracije. Njegov tematski zaokret ka socijalnoj satiri na unutarnjem planu ni u kom slučaju nije značio smanjenu žestinu s kojom se obračunavao s najvišim slojevima francuskog društva, već samo to da je njegova satirična poruka bila manje vidljiva i direktna. Daumierov središnji interes i stalna tema njegovih karikatura je (ne)moral; on nastoji crtežom predočiti i time raskrinkati zlobu, prijetvornost, lukavost, aroganciju, ambicioznost, mržnju, jal i najbanalniju glupost u svojih suvremenika; njegovi crteži su grafičkim sredstvima uobličena pobuna protiv samodopadnosti i sklonosti održanju *statusa quo*, snobizma i hipokrizije kod moćnih, kao i očaja-



Drama kod Fantocheovih É. Cohla

nja i nezainteresiranosti kod potlačenih. Ti takozvani »crteži iz života« dolaze u žarište njegova interesa u razdoblju kada i inače u europskoj karikaturi počinje dominirati žanr koji bi se mogao nazvati društvenom komedijom, budući da je u Francuskoj kao i u cijeloj Europi satirična misao ponešto zagušena, kako to u svojoj izvanrednoj studiji o francuskoj karikaturi 19. stoljeća primjećuje Judith Wechsler: »Tijekom 1830-ih karikatura je postala način iznošenja političkog diskursa osobito prilagođen tehnološkoj i društvenoj pojavi, masovnim ilustriranim dnevnim listovima. Karikatura je bila vizualni komentar svog vremena čiji je nositelj bila ljudska figura; to je bila pučka umjetnost crtanja koja se koristila slikarskim konvencijama, ali neopterećena akademskim receptima. Cenzura, koja se počela pomaljati već 1831, postavši oficijelnom 1835, plašila se mnogo više političkih slika nego riječi« (1982: 68).

U početku je Daumier i sam bio zainteresiran za frenologiju i tipove ljudskih lica, tražeći na njima fizionomijske niti vodilje koje funkcioniraju na dvije razine — kao prepoznavanje čovjeka u smislu njegove fizičke pojavnosti, ali istodobno i kao komentar njegovih unutarnjih, skrivenih osobina i moralnih karakteristika. No, ubrzo shvaća da ljudsko lice, kad je u stanju mirovanja, najčešće funkcionira kao maska koja prikriva stvarni karakter i da se jedino u graničnim slučajevima i kao reakcija na neki vanjski podražaj koji provocira zatomljeni animalni instinkt na licu stvara pokret i grimasa koja razotkriva čovjekovo raspoloženje. Došavši do zaključka da je ideja o tome kako se na licu neke osobe mogu iščitati njezine moralne karakteristike krajnje nepouzdana i da je karikaturistu eventualno moguće ponešto saznati jedino o karakteru jedine osobe čiji je »unutarnji portret« u stanju vidjeti, samog sebe,[16] Daumier ne samo da napušta ideje frenologa, već ih čak u jednoj karikaturi objavljenoj 1836. ismijava, uspoređujući vlastitu lubanju s antičkom statuom. Stoga on u svojim *Ekspresivnim skicama* (*Croquis d'expressions*,1838-39) traga za fizionomijskom ekspresijom, licem u stanju pokreta, stvarajući karikaturalnu grimasu kao subjektivni snimak lica u akciji. nakon toga, on se sve više orijentira na tretman cijele ljudske figure, zanimajući se za jezik tijela, pantomimu, uočavajući da se ljudsko tijelo, mnogo više nego lice, pokazuje kao medij putem kojeg se mogu izraziti društvene proturječnosti, hijerarhijsko ustrojstvo i razlike među klasama. Naime, dok je izraz lica često zapravo lažna maska, mnogo teže je kontrolirati tijelo koje stoga mnogo točnije govori o svom vlasniku.

8. Od »portreta u pokretu« do grafičke pantomime

Tako Daumier u svojim političkim litografijama proširuje raspon humorističnog ekspresionizma na studiju ljudskih reakcija izraženih pokretom tijela, razvijajući pritom fascinantan osjećaj da crtežom ne samo uhvati i »zamrzne« premještanje težišta, položaj ruku, ramena, način na koji određena osoba hoda, stoji i gestikulira. Maskirajući se u nevidljivog promatrača svoje neposredne okoline, Daumier izlazi na cestu sa crtaćim priborom u ruci, puneći svoj blok skicama u kojima nastoji naglasiti simptomatski pokret kod svojih modela koje prikazuje u trenutku akcije. Poze Daumierovih likova dinamične su i raznovrsne, on pokazuje majstorstvo u anatomiji, skraćivanju ravno najvećim majstorima slikarskog realizma svog doba. Njegovi crteži su, kako je to Baudelaire nazvao, »portret u pokretu«, takvi u kojima se od konzumenta traži da ih dovrši kroz predočavanje početka i završetka pokreta kondenzirana u njima.

Karikatura je tako postala ne više samo sličnost kroz pretjerivanje, već i simulacija za sliku akcije koju stvaramo našim unutarnjim okom. Da bi sugerirao pokret, Daumier koristi naročito grafičko sredstvo koje će kasnije naći veliku primjenu u stripu i animaciji, ostavljajući na dovršenim karikaturama pored glavne i pomoćne linije, što ih Thomson i Hewison nazivaju »jeka pokreta« (1987: 71), koje izgledaju kao crtež tušem s kojeg prethodne skice olovkom nisu izbrisane. Taj viroviti oblak koji čini više linija istovremeno stvara iluziju pokreta. Značaj ove metode ni Wechsler, jasno, ne propušta istaknuti: »Jedan od klasičnih izazova koji stoje pred likovnim umjetnikom je kako izraziti osjećanje pokreta. Leonardo je, na primjer, preporučivao umjetnicima opisivanje pokreta upravo u onom trenutku koji prethodi njegovu klimaksu, tako da se pronađu indikatori akcije koji vode tom klimaksu i impliciraju ono što će uslijediti. Daumier koristi tu metodu kombinirajući je sa svojom originalnom crtačkom manirom: svojim veoma brzo crtanim linijama jedne preko druge, nagovještavajući figuru bez da je fiksira, čime posreduje osjećaj kretanja. Mi nikada ne vidimo točan položaj ruke odvjetnikove dramatične geste, ili završnu fazu u oblikovanju izvjesne grimase, ono što vidimo je kako sve to nastaje« (Wechsler, 1982: 154).

Daumier u svojim crtežima konfrontira konvencionalne i spontane geste i ponašanja, pri čemu se zapaža da moćni zauzimaju namještene poze, dok su pripadnici nižih slojeva društva skloniji prirodnim reakcijama. Daumierove karikature su svojevrsna društvena multifizionomija gdje se na licima građana Republike i u položaju njihovih tijela iščitava dosada, grafički komplementarno Baudelairevu konceptu *spleena* koje izražava stanje duha tih građana. Na njegovim karikaturama pojavljuju se prizori koje buržoazija želi skloniti iz javnosti; on crta starce, slijepce i prosjake, dok umjetnike i pisce prikazuje kroz klaunovske simbole. Nasuprot samouvjerenosti i kompetentnosti koju viši slojevi žele stvori-

ti o sebi, on ih prikazuje u trenucima kada ih tijela izdaju i pokazuju njihovu nesposobnost. Kako bi dakle razotkrio stvarne namjere skrivene iza poze, Daumier primjenjuje suptilni jezik pantomime na karikaturu. Istodobno on počinje dramatično tretirati poze i pokrete kod protagonista svojih karikatura (na primjer teatralno ispružena ruka koja optužuje, ponizno povijena leđa poltrona i slično), pri čemu su u pokretu predočeni ne samo ekstremiteti, već i detalji kakvi su prsti, obrve ili usne kojima slikovito izražava poruku vezanu obično za rascjep između buržoaske slike o sebi i same stvarnosti. Daumier primjenjuje pokrete preuzete iz kazališta i baleta koji ističu aroganciju, pretencioznost i nadmenost nove buržoaske klase. Karikatura kao pretjerivanje u naglašavanju pojedinih karakterističnih crta lica dobiva sada svoj puni smisao kao pretjerivanje u pokretu i gestikulacijama ljudskog tijela. Daumier se koristio pretjeranim teatralnim pozama kako bi satirizirao izvještačenost jednog lažnog stila karakterističnog za teatralnost, onu neosjećajnu hladnoću prema suvremenoj stvarnosti. On je istovremeno upotrebljavao kanoničke teatarske geste — u scenama izvan teatra — kako bi označio lukavštinu i afektiranje. Adaptirajući formalni jezik prezentacije, deklamacije i reakcije, on je naglašavao pretencioznost, aroganciju i nečasnost prikazanih likova. (Wechsler, 1982: 159)

Viđenje tijela kao odjeće koja nam ne stoji baš najbolje, kao i raskorak između profesionalnih ograničenja i društvenih očekivanja u odnosu na tjelesna ograničenost, postaju središnja metoda u stvaranju karikaturalnih slika jednog vremena. Filozof Henri Bergson stvorio je teorijski koncept humora koji se zasniva na shvaćanju tijela kao mehanizma. Humor i komične situacije nastaju u trenucima privremenog razdvajanja čovjeka od vlastita tjelesnog mehanizma, nesporazuma s njim. Prikriti tjelesno stoga je, po Bergsonu, pretpostavka drame, dok je pojava tjelesnoga uzrok komedije (1987: 61). Mi se smijemo onoj distrakciji, ukočenosti i šabloniziranim i mehaničkim pokretima koji se nalaze u gestama čovjeka koji nastoji kontrolirati svoje pokrete u skladu s vlastitom slikom o sebi, uzvišenim idealima, svom društvenom položaju, ugledu, profesionalnim normama, stvarajući šablonski ceremonijski pokret, ali se njegovo tijelo otima kontroli. Nekongruentnost između uznositosti i prizemne tjelesne neugodnosti može se ilustrirati primjerom dirigenta koji u isto vrijeme dok se nalazi u prepunoj opernoj dvorani pred simfonijskim orkestrom pati od hemoroida ili ponovno Napoleonom kao simbolom čovjeka ekstremno visokih ambicija koje su sasvim u neskladu s njegovim tjelesnim dimenzijama. Naime, Napoleona njegovo vlastito tijelo sve vrijeme detronizira (»denapoleonizira«). To što čovjek zbog ukočenosti ili nespretnosti kaže nešto što ne želi reći ili uradi ono što ne želi uraditi veliki je izvor komičnoga na kojem su se napajali majstori vizualnog humora od Daumiera, Keatona ili Tatija pa do brojnih majstora crtane pantomime među filmskim animatorima. Daumier ubrzo izdvaja i klasificira tipične pokrete i manire izražene gestom koje pomažu da nekog prepoznamo kao pripadnika određene društvene klase ili, još određenije, profesije. Tako kroz stereotipizaciju nastaje svojevrsni karikaturistički *type casting* gdje je siromašni i skromni radnik prikazivan, primjerice, poguren i s tipičnom jagodičnom kosti koja baca sjenu na upale obraze, nasuprot, recimo, okruglastim podvaljcima i isturenom trbuhu buržuja.

Revolucionarnost grafičke pantomime kakvu su prakticirali Daumier i njegovi sljedbenici u razvoju karikature najkonkretnije će se očitovati u daljnjoj stilizaciji pokreta, pojednostavljivanju crteža i sve snažnijem prisutnosti elementa vremenskog tijeka i naracije, odnosno pojavi stripa te u konačnici i crtanog filma.

9. »Čovjek-linija«

Gradeći svoj karikaturistički svijet na ideji da dio (pojedinac) reflektira cjelinu (kolektiv), Daumier kreira likove koji daju sliku tipičnog predstavnika društvene klase, profesije, ideologije pa i ukupnog stanja duha društva u određenom povijesnom trenutku. Sada kad ih je moguće lako raspoznati, Daumier ih plasira u situacije u kojima su njihove aktivnost sušta suprotnost proklamiranim načelima njihove uloge u društvu: odvjetnici ne zastupaju pravdu već nepravdu, bankari su zapravo špekulanti, nastavnici su glupavi neznalice, zemljoposjednici nezasitni krvopije, a svi zajedno predstavljeni su u pozama koje izražavaju aroganciju, pohlepu, lukavstvo, samodopadnost i ambicioznost. Kasnije će on svoje likove dalje poopćavati pa će kreirati lik nemoralnog poslovnog čovjeka koji mijenja profesije; nekada je bankar, drugi put odvjetnik, ali su njegov prijetvorni moral i nezajažljiva pohlepa uvijek isti.

Individualni politički portret (takozvani *portrait charge*) i eksplicitna politička karikatura zamijenjena je reprezentativnim ili simboličnim tipovima koji predstavljaju prepoznatljivu kategoriju protagonista, privilegiranu od strane režima ili pak njegovu žrtvu. Klasificiranje ljudi prema tipovima postaje dijelom karikaturističkog naoružanja. Jedna njegova verzija bili su takozvani »simbolički tipovi«, fiktivni likovi s vlastitim imenima i zbirkom karakternih crta s kojima je publika postupno mogla razviti kompleksno poznanstvo (Wechsler, 1982: 82). Iz takvih simboličkih tipova nastaju likovi koji se pojavljuju u više karikatura, kakav je politički agitator i špijun Ratapoil koji će se pojaviti i u formi skulpture, spekulant i varalica Macaire preuzet iz teatra, kao i Prudhome, lik kojeg je u predstavi iz 1830. kreirao Henri Monnier, glumac, pisac i karikaturist, a kojeg je u karikaturi dalje razvio i unaprijedio Daumier. Direktna posljedica koncepta sjedinjavanja ideje o stalnom liku karikatura i grafičke stilizacije pokreta i pantomime bila je sljedeća faza karikaturističke evolucije koja se, nakon Daumiera, razvijala u pravcu daljnjeg pojednostavljivanja i poopćavanja što će na koncu rezultirati apstraktnim »čovjekom-linijom«. Pod utjecajem japanskog slikarstva koje je preplavilo Europu krajem 19. stoljeća javit će se nova jednostavnost u liniji kod europskih slikara i grafičara. Čak i neki umjetnici koji se nisu primarno bavili karikaturom, kao Toulouse-Lautrec, čistom, egzaktnom linijom i plošnim tretmanom prostora utječu na autore karikatura i stripova. Već krajem 19. stoljeća u francuskoj karikaturi mogu se razabrati izrazite tendencije prema jednostavnosti, čistoći u likovnom izrazu te prema potpunom izbacivanju popratnih natpisa. Riječi, ukoliko se uopće koriste, ili su sastavnim dijelom grafičke cjeline ili su joj podre-

đene. Umjesto riječi, u pantomimskim karikaturama razvijen je grafički jezik, što je proces u kojem je aktivno sudjelovao i Emile Cohl. Pantomima je istaknula potrebu za razlaganjem karikatura u više slika te shvaćanje novinske stranice kao grafičke pozornice na kojoj se odvija komična scena bez riječi. Tipičan predstavnik takve pantomimske strip-karikature bio je Caran d'Ache (pravim imenom Emmanuel Poiré) sa svojim »sukcesivnim anegdotama« objavljivanim 1880-ih u dnevniku *Figaro* na kojima su humoristični prizori izloženi u nizu konsekutivnih prizora prikazanih iz nepromjenjiva kuta promatranja kako bi se naglasio njihov vremenski tijek. Osobito uspjele bile su satire vojne obuke, surovosti i gluposti, što ih je taj karikaturist, rođen u Moskvi 1859. kao unuk ranjenog Napolenova vojnika ostavljenoga da umre prilikom povlačenja francuske vojske, crpio iz vlastita iskustva budući da je bio prisiljen provesti četiri godine u vojsci da bi dobio francusko državljanstvo.

Proces stereotipizacije i stilizacije ljudske figure nastavit će se i intenzivirati u 20. stoljeću u pravcu daljnjeg reduciranja i svođenja crteža na elementarno sredstvo likovnog izraza — liniju. Koncept »čovjek-linija« završna je etapa stereotipizacije u karikaturi, gdje nacrtani lik sada više ne predstavlja određenu osobu, čak ni pripadnika izvjesne profesije ili klase, već čovjeka kao takvog. To je istodobno i konačno dovršenje procesa stilizacije u pravcu maksimalne jednostavnosti u izrazu i maksimalna kompleksnost u simbolici uz potpuno odbacivanje verbalnog. Time što se sada njezino primarno značenje i informacije nalaze u samoj slici, karikatura se ističe i izdvaja ne samo u odnosu na verbalni humor, već i humoristični crtež uopće. Dok su Hogarth pa i Daumier vodili računa o klasičnoj anatomiji i zakonima perspektive, moderna karikatura tretira ljudsku figuru više kao opći simbol i funkciju, onako kako u šahovskoj figuri koja nema nikakve sličnosti s lovcem ipak prepoznajemo lovca.

Takva simbolička i karikatura u grafičkom izrazu gotovo na granici apstraktnog doživjet će svoj puni procvat u 20. stoljeću. Amerikanci Soglow, Steinberg, Folon, Irac Unger ili Daumierovi nasljednici u Francuskoj, karikaturisti Chaval, Sempé, Bosc i drugi majstori humoristične pantomime izražene minimalističkim crtežom i stereotipiziranim pokretom, izvršiti će kardinalan utjecaj na estetiku filmske animacije.

(drugi dio u sljedećem broju)

Bilješke

1 Svi prijevodi citata u tekstu su autorovi.

2 Protokarikature se mogu pronaći u Egiptu i na starogrčkim vazama. Tako se na unutarnjoj strani jedne amfore koja potječe iz 6. stoljeća prije Krista koja se danas čuva u Vatikanu nalazi humoristični portret basnotvorca Ezopa koji je istodobno plasiran u jednu komičnu situaciju; on svoje basne pripovijeda jednom psu. Takozvana Busirska vaza iz istog perioda na kojoj je predočen prestravljeni egipatski faraon dok gleda kako mu se približava grčki polubog Herkul koji usput rastjeruje njegovu tjelesnu gardu i danas može izmamiti osmjeh.

3 Engleska riječ *cartoon* upotrijebljen u smislu oznake za tiskanu komičnu sliku prvi put se pojavila u slavnom časopisu *Punch* 1843. kao potpis pod seriju parodijskih crteža Johna Leecha u kojima je taj tada vodeći britanski karikaturist ismijavao izložbu slika namijenjenih dekoriranju nove građevine parlamenta. Prije toga riječ *cartoon* označavala je isključivo pripremnu skicu za slike i goblene. *Cartoon* u njegovu modernom značenju McCloud (McCloud, 1995: 17) definira kao svaki »crtež u pojednostavljenom karikaturalnom stilu«. Jedan od uopće najvećih autoriteta u oblasti stvaranja priča u slikama Will Eisner daje ponešto detaljniju definiciju pojma *cartoon* koji je po njemu »forma impresionizma, rezultat pretjerivanja i pojednostavljivanja. Realizam se oslanja na detalje. Eliminacija najvećeg dijela detalja u jednoj slici olakšava asimiliranje humora« (Eisner, 1985: 151).

4 Vidjeti Ajanović, Midhat, 2006, »Filmska karikatura: karikatura i karikaturalna filmska slika u animiranom i igranom filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 46/2006.

5 U samom korijenu tog pojma nalazi se talijanska imenica *caricatura* što doslovce znači »sličnost nastala putem namjernog pretjerivanja« budući joj je temelj glagol *caricare* koji se može prevesti kao pretjerivati ili opterećivati. Upravo tako su članovi umjetničke obitelji Carracci, braca Annibale i Agostino skupa s njihovim rođakom Ludovicom, svi aktivni u drugoj polovici 16. stoljeća, nazvali svoje parodijske crteže u kojima su se rugali tada vladajućem idealu antičke ljepote, kultu idealnih proporcija, perfektne simetrije i harmonije koju su zagovarali njihovi suvremenici.

6 Naravno, karikatura se na specifičan način razvijala i u drugim civilizacijama, ne samo u zapadnoj, ali se tim fenomenima ovdje nisam bavio. Čitatelja zainteresiranog za razvoj japanskog stripa i karikature upućujem na svoju studiju »Ugroženi megalopolis japanskih anime-filmova«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 30/2002.

7 Iznimno studiozna analiza katoličke i protestantske karikature nalazi se u studiji Davida Kunzlea, *The Early Comic Strip — Narrative Strips and Picture Stories on the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*.

8 I u suvremeno doba prisutna je pojava da se putem vjerskih dogmi strogo zabranjuju karikaturalno oslikavanje ljudskog bića kao što je slučaj u nekim islamskim kulturama. Karikatura tamo funkcionira kao oblik sekularizacije kroz izrazito zastupanje ideje građanskog društva. Tako je promatračima salona karikature i humora posljednjih desetljeća poznata značajna tradicija turske karikature, ali i izuzetno zanimljiv fenomen iranske karikature kao snažnog sredstva izražavanja oporbenih stavova i modernističkog svjetonazora.

9 Kao primjer mogu poslužiti karikaturistička djela u rasponu od Hansa Holbeina iz prve polovice 16. stoljeća, Thomasa Rowlandsona iz 19. st., pa do francuskog karikaturista Claudea Serrea aktivnog u drugoj polovici 20. stoljeća.

10 Lavater je definirao fizionomiju kao znanost o obliku, izrazu i izgledu ljudskog lica koju je izdijelio na (1) *fiziološku fizionomiju* — istraživanje proporcija u međusobnim odnosima pojedinih detalja lica i klasifikaciju predominantnih i karakterističnih izraza, (2) *konstitutivnu fizionomiju* — organska svojstva lica kakva su vrelina ili hladnoća krvi, grubost odnosno finoća organa na licu, njihova vlažnost, suhoća, fleksibilnost ili razdražljivost, (3) *moralna fizionomija* — vidljivi odnos između dobra i zla (4) *intelektualna fizionomija* — sposobnost ljudskog razumijevanja onako kako se to očituje putem potvrde na vidljivim dijelovima figure što je uključivalo analizu pokreta i gesti te konačno (5) *patonomija* kao interpretacija emocija.

11 Npr. *Gin Lane* iz 1751. ili *The Times Plate* iz 1762.

12 To je inspiriralo neke od najuglednijih salona karikature, kao na primjer u talijanskom Tolentinu 1997, da organiziraju izložbe u cijelosti posvećene Napoleonu u karikaturi.

13 O popularnosti Georgea Cruikshanka svjedoči anegdota prema kojoj je on kao prvi ilustrator *Olivera Twista* sebe, a ne Dickensa, smatrao stvarnim autorom tog djela ili to da se njegova serija grafičkih listova *The Bottle* (1847) prodala u 100 000 kopija (vidi u Kunzle, 1990: 24).

14 S tim u analogiji može se konstatirati da marginaliziranje i istiskivanje karikatura sa stranica suvremenog tiska najrječitije govori o njegovoj (ne)slobodi.

15 Riječ je o esejima *Quelques caricaturistes francais i Quelques caricaturistes éntrangers* koji su objavljeni 1850-ih.

16 Zanimljivo je da većina karikaturista koje sam osobno upoznao, čak i onih čiji se grafički izraz sasvim približio apstrakciji, u svojim radovima crta neku vrstu stilizirane autokarikature. Kako ne posjedujem znanja iz oblasti psihologije na osnovu kojih bih objasnio taj fenomen zadržat ću se samo na pretpostavci da se tu radi o nekoj vrsti »autofrenologije«.

Literatura

Banta, Martha, 2003, *Barbaric Intercourse, Caricature and the Culture of Conduct 1841-1936*, New York: Schwartzbooks

Bergson, Henri, 1987, *Skrattet, En undersökning av komikens väsen,* Lund: Pontes [*Le rire. Essai sur la signification du comique*]

Crafton, Donald, 1990, *Emile Cohl, caricature, and film*, Princeton University Press

Eisner, Will, 1985, *Comic & Sequential Art*, Poorhouse Press

Gombrich, E. H., 1996, *The Essential Gombrich*, Selected writing on art and culture, edited by Richard Woodfield, London: Phaidon Press

Gombrich, E. H., 1972, *Konst och illusion*, En studie i bildframställningens psykologi, Rabén & Sjögren [*Art and Illusion*]

Hannoosh, Michaele, 1992, *Baudelaire and Caricature, From the Comic to an Art of Modernity*, The Pennsylvania State University

Hillier, Bevis, 1970, *Cartoon and Caricatures*, London: Studio Vista Limited

Juno, Andreo, 1997, *Dangerous Drawings*, New York: Juno Books

Kerr, David S., 2000, *Caricature and French Political Culture 1830-1848*, Oxford University Press

Kunzle, David, 1973, *The Early Comic Strip — Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, University of California Press

Kunzle, David, 1990, *The History of the Comic Strip — The Nineteenth Century*, University of California Press

Lucie-Smith, Edward, 1981, *The Art of Caricature*, London: Orbis

Maltin, Leonard, 1980, *Of Mice and Magic*, *A History of American Cartoons*, New York: New American Library

McCloud, Scott, 1995, *Serier — den osynliga konsten,* Stockholm: Medusa [*Understanding Comics: The Invisible Art*; usp. i hrv. izdanje *Kako čitati strip — nevidljivu umjetnost*, Zagreb 2005]

McLees, Ainslie Armstrong, 1989, *Baudelaire's »Argot Plastique« — Poetic Caricature and Modernism*, Athens and London: The University of Gergia Press

Möllerström Sten (ur.), 1985, *Sköna Skämt*, Stockholm: Bra Böcker

Ribe, Göran, 1986, *Boken om Serien*, Stockholm: Hammarström & Åberg

Roth-Lindberg, Örjan, 1995, *Skuggan av ett leende, Om filmisk ironi och den ironiska berättelsen,* Stockholm: T. Fischer & Co.

Thomson, Ross & Hewison, Bill, 1987, *Skämtteckningar, serier, karikatyrer*, Bokförlaget Forum

Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation*, New York: Routledge

Turković, Hrvoje, 1978-79, »Klasični crtani film«, *Film*, br. 16-17, str. 49-62.

Surman David, »Animated Caricature: Notes on Superman«, 1941-1943, URL: http://www.brunel.ac.uk//EnterText, Brunel University, Uxbridge, London

Wechsler, Judith, 1982, *A Human Comedy. Physionomy and Caricature in 19th Century Paris,* London: Thames and Hudson

UDK: 791.633-051Scott, R.(049.3)

Tomislav Čegir

Film kao suvremeni mit ili destrukcija povijesne stvarnosti: *Kraljevstvo nebesko* Ridleyja Scotta

Film *Kraljevstvo nebesko* (*Kingdom of Heaven*, 2005) glasovitoga redatelja Ridleyja Scotta u svjetskoj se kinodistribuciji pojavio početkom svibnja 2005. godine, i za razliku od barem nekoliko ranijih djela Scottova opusa nije, uglavnom, izazvao ni izdašnije naklonjene kritičarske osvrte, a ni odaziv gledateljstva nije pogodovao tržišnom statusu toga filma. Ipak, *Kraljevstvo nebesko* može se sagledati s više različitih stajališta, i ne samo filmskih, a posve svrsishodno uklapa se u cjelinu filmskoga stvaralaštva Ridleyja Scotta, stvaralaštva koje je u pojedinim primjerima dosezalo kvalitativne vrhunce kinematografija engleskoga govornog područja.

Bespogovorno možemo ustvrditi da se taj filmski redatelj bez poteškoća snalazio u sasvim raznolikim žanrovima, zadržavajući pritom jasno razabirljive oznake vlastitog stila i svjetonazora. Žanrovski je raspon, dapače, toliki da obuhvaća i dvije vremenske krajnosti — prošlost i budućnost, većinom zagovarajući suvremenost, a u jednom primjeru i svojevrsno legendarno. I upravo u tim žanrovskim suprotnostima, pa i pretapanjima, pronalazimo najuspjelija Scottova ostvarenja. Jer, *Tuđinac* (*Alien*, 1979) je jasan predstavnik znanstvenofantastičnoga žanra s razabirljivim utjecajem filma strave, a njegov je uspjeh potaknuo i uprizorenje čitave filmske kvadrilogije. Nadalje, *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982) je prožimanjem znanstvene fantastike i odrednica *film noira* smještenih u razmjerno blisku budućnost ostvario status jednog od ponajboljih filmova desetljeća. Na razmeđu 1980-ih i 1990-ih Ridley Scott je pozornost posvetio propitivanju obrazaca kriminalističkog filma, a pritom je ponajveći odaziv postigao filmom *Thelma i Louise* (*Thelma & Louise*, 1991) koji je više zagovornik podžanra filma ceste. Naposljetku, povijesni je spektakl *Gladijator* (*Gladiator*, 2000) priskrbio pregršt prestižnih nagrada Američke filmske akademije i obnovu zanimanja za taj zanemareni žanr.[1]

Ridley Scott i povijesni film

Povijesni je film u posljednjih petnaestak godina čak u tri slučaja bio žanrovski izbor Ridleyja Scotta. Uz tek ovlašno spominjanje prvijenca *Dvoboj do istrebljenja* (*The Duellists*, 1977) koji je, usprkos povijesnom zaleđu Napoleonskih ratova, ipak prije svega filmska adaptacija književnog izvornika znamenitog Josepha Conrada, nužno moramo naznačiti da su sva tri žanrovska primjera smještena u povijesna razdoblja presudna po kulturni, društveni, dakle i civilizacijski razvoj čovječanstva. Vremenski je kontekst filma *1492: osvajanje raja* (*1492: Conquest of Paradise*, 1992) Kolumbovo otkriće američkog kontinenta, dakle proširenje Starog, europskog svijeta prema Novom, odnosno prevlast europskih velesila u svjetskim razmjerima. U *Gladijatoru* Rimsko je carstvo pred kraj drugoga stoljeća završilo osvajanja i našlo se pred potrebom da brani granice pred naletima barbarskih plemena, uz prijelomni kontekst unutarnje borbe za vlast, borbe koja je još više podrivala stabilnost golemog Carstva. Zaleđe je *Kraljevstva nebeskog* razdoblje Križarskih ratova,[2] kršćanskih pokušaja da Svetu Zemlju oslobode od muslimanske vlasti, ali i razdoblje izravne interakcije europske i arapske kulture. I, ako je zaleđe toga filma povijesna stvarnost, nužno je zapitati koliko su se redatelj Ridley Scott, scenarist William Monahan i ostali djelatnici stvaralačke postave pridržavali izvorno povijesnog, a koliko su pak oblikovali suvremenu nadgradnju, povijesno tek interpretirajući u skladu s vlastitim namjerama.

Film i povijest

Premda su autori *Kraljevstva nebeskog* pokušavali vrednovati povijesni kontekst ovoga filma,[3] već prije njegove distribucije, pa i u prvotnom razdoblju dostupnosti širem gledateljstvu povjesničari Križarskih ratova, a mjestimice i katolički tisak, kritički su sagledali nedostatak povijesne i religijske vjerodostojnosti.[4] »Opća percepcija Križarskih ratova još uvijek se zasniva na stavovima ranog 19. stoljeća, čiji su glavni zagovornici bili spisatelj Sir Walter Scott i povjesničar Joseph-Francoise Michaud. Scott je književnim pristupom (1825) oslikavao zamalo primitivne i fanatične križare u sukobu s civiliziranim i tolerantnim muslimanima. S druge strane, Michaud je križare povijesnim tumačenjem (1821-22) portretirao kao imperijalističke junake čija dosegnuća označavaju ponovni uspon Zapada.«[5] Takvu tradiciju romantizma preuzeo je i suvremeni Hollywood, pa tako i Scott i Monahan.

Autori filma ne pristupaju rekonstrukciji povijesnog, već dekonstrukciji, nastojeći u temeljni kontekst filma usaditi interpretaciju ideja prve trećine 19. stoljeća, kao i suvremene namisli o vjerskom fanatizmu i potrebi međukulturalne snošljivosti. Monahan u scenarističkom predlošku i Scott u redateljskoj izvedbi zagovaraju individualizam središnjih junaka naspram većine predstavnika društvenih i crkvenih zajednica. Brutalizirani i prečesto fanatični, predstavnici tih zajednica primjenjuju nasilje ili ga pak propovijedaju, a da njihov motivacijski sklop nije očitovan ni u natruhama. Središnji likovi obiju suprotstavljenih strana ne ravnaju se spram religijskih tradicija, već traže transcendentnu moralnu sliku,

dok su ratni huškači duboko ukorijenjeni u religijskom. »Kraljevstvo savjesti« središnjih likova, odnosno suvremena intervencija postaju tako presudnijim u odnosu na Kraljevstvo Jeruzalem, povijesnu stvarnost.[6] Istodobno, »Sveta Zemlja je prikazana poput razdoblja rane kolonizacije američkog kontinenta, kao Novi svijet što iščekuje imigrante iz nenapredne i represivne Europe.«[7]

Anakronizmi filma *Kraljevstvo nebesko* te temeljna motivacija autora o vjerskom fundamentalizmu kao začetniku ratnih sukoba gotovo u potpunosti zakrivaju povijesne uzroke i povode Križarskih ratova. Tako nas ne mora čuditi ohrabrujući govor središnjega junaka prije završnog pokušaja obrane Jeruzalema, u kojem on umanjuje ulogu Svetog grada triju vjera. Možemo se tek zapitati, ako Jeruzalem, središnje od triju presudnih mjesta Svete Zemlje, i nije važan; zašto su po Monahanu i Scottu Križarski ratovi uopće i vođeni?

Film kao suvremeni mit

Središnjim strukturalnim dijelom filma je, dakle, povijesno zaleđe, a i središnji su likovi pa i prikazani sukobi primarno povijesni. Međutim, kao i u slučaju predteksta, tako i sami protagonisti ili antagonisti ne nose predznak povijesne vjerodostojnosti, osim osobnih imena. Interpretacija faktografije, njezino neispravno tumačenje koje je izazvalo negodovanje povjesničara, razotkrila je mitsku strukturu filmskog pripovijedanja i junakova putovanja.[8] Razmjernu dojmljivost filma *Kraljevstvo nebesko* možemo tražiti u pravilnom i svrhovitom rasporedu elemenata i stadija mita, kao i arhetipova. Dostatna prepoznatljivost zadatih obrazaca korespondira s recepcijom gledateljstva, ali se ne iscrpljuje na toj prvotnoj razini, već zahtijeva i prožetost svrhovitih karaktera, zapleta i situacija. Nema dvojbi da autori filma u pogrešnom čitanju povijesnog i samim središnjim likovima pristupaju u arhetipskim obrascima, obrascima koji rijetko dosežu punu karakterizaciju. Najdublju mitsku razinu postižu, međutim, suprotstavljanjem prostora tijekom filma, njihovim pažljivim gradiranjem, ali i prenošenjem arhetipskih uloga s jednog lika na drugi, kao i svojevrsnim sveukupnim entitetom svih likova, entitetom koji poput skladno oblikovanog mozaika obogaćuje primarnu strukturu filma.

Suprotstavljenost prostora Francuske i Palestine, mitska je opreka *običnog* i *posebnog* svijeta,[9] a talijanski jug, olujno Sredozemlje i pustinjski krajobraz oružanog sukoba središnjega junaka u očuvanju opstojnosti pažljivo stupnjevan prijelaz između dvaju svjetova. Prostori se, nadalje razotkrivaju u mitskim strukturama i u odrednicama *posebnog svijeta*. I ne samo da su pustinjski krajobrazi zaleđem i okružjem kulturnih zasada križarske i muslimanske kulture, već je Jeruzalem kao središnjica Kraljevstva osnovna os u kojoj se zrcale sva druga obitavališta središnjih likova: junakov Ibelin, svjedočanstvo napretka kulturnih zasada, antagonistov Kerak, metafora neučinkovitosti nasilja u održanju šturog mira, te Saladinov vojni logor, mjesto neumoljiva pokreta muslimanskih postrojbi. Kraljeve odaje i atrij pred njima svojevrstan su mikrosvijet čitavog filma, mikrosvijet koji se raščlanjuje i u protagonistima, njihovim postupcima i sudbinama. Ali, i u opreci sa samim Jeruzalemom, jer raslojavanje izvanjskog

okružja uvjetuje i nefunkcionalnost toga mikrosvijeta, pa samim time i održavanje Kraljevstva.

Središnji je lik, Balian, arhetipski predstavnik djelotvornog junaka u neskladu s društvenim postupcima, s rasponom putovanja od prijestupa, grijeha, preko djelovanja za dobrobit zajednice, pa sve do povratka u *običan svijet* iz ratnog žrvnja u mirnodopsko okružje, dakako u novostvorenom zajedništvu sa središnjim ženskim likom, uravnoteženoj krajnosti početnog nesklada zbog samoubojstva prve žene. Zamalo stereotipnoj preobrazbi od seoskog kovača do križarskog viteza potpomaže poput mentora njegov dotad neznani otac, barun od Ibelina, koji shodno mitskim obrascima strada da bi metaforički sinu omogućio potpunu samostalnost i slobodu djelovanja. I njegov emotivni poticaj u Kraljevstvu Jeruzalem je stereotipan, upravo kraljeva sestra koja je, ne iz ljubavi, udana za središnjeg antagonista. Dok su središnji junak i antagonist suprotstavljeni na više razina, njihov odnos prema kralju koji pati od teške bolesti jest poput jezičca na vagi sudbine samog Kraljevstva. I kraljev savjetnik, kao i antagonistov pobočnik upotpunjuju osobnosti tih likova. Jer, savjetnik je politička osobnost, vanjski odraz kraljevih nastojanja, antagonistov pobočnik je aktivni izvršitelj ratnih huškačkih nauma. Ne može nas iznenaditi ni oprečnost likova muslimana, ne tek međusobno, već i u odnosu sa središnjim likovima i antagonistima.

Filmska građa

Bez poteškoća možemo uočiti da je tako ustrojenoj mreži odnosa protagonista i antagonista sa zaleđem Križarskih ratova nužna bila i posve razabirljiva dramaturška struktura. Jer, *Kraljevstvo nebesko* je, uz to što je, žanrovski, povijesni film, istodobno i pustolovni, pa samim time i akcijski film. Karakteri se određuju na trima razinama: osobnoj, emotivnoj i profesionalnoj, tako da u njihovu određenju uravnoteženo sudjeluju svi navedeni segmenti. Zaplet je, međutim, zamalo rudimentaran u razvoju i razrješenju, također i u postupnom naglašavanju akcijskog i ratnog, pa naposljetku ne pruža pretjerana iznenađenja.

No, i na takvom šturom scenarističkom predlošku Ridley Scott redateljskim postupcima sklapa ipak filmsku cjelinu dojmljive slikovnosti i prikazane priče. Od pripovjedačkog pristupa, preko mjestimičnih i samim time učinkovitih stilizacija, sve do retoričnosti što gledatelja nužno više veže uz zbivanja, Scott svrhovito raspolaže filmskim vremenom i ritmom. Nema u njegovoj režiji nikakvih začudnih naglasaka, on cjelinu gradi strpljivo i brižljivo, organizirajući raspored kadrova unutar scena i sekvenci u izboru koji podjednako pružaju uvid u akcijska zbivanja, međusobne odnose likova, kao i njihove osobnosti. Retoričan u uprizorenju oružanih sukoba, Scott u svakom od njih primjenjuje drugačije redateljske postupke. Stilizacija usporenog pokreta i važnost montaže zvuka u sukobu ekspozicije filma; elipsa bez ijednog kadra borbe suprotstavljenih strana, uz završni prikaz poraza križarskih vitezova, te suzdržanost u predočavanju nasilja tek su dio raskošnog redateljskog pristupa, uz svrsishodno i nenametljivo upravljanje gledateljevom percepcijom.

Svjestan učinka formata slike, izmjenom planova, elegantnom montažom, približava ili na nužnoj udaljenosti drži gledateljevo poimanje filmskog tkiva. U tome mu zasigurno ponajviše doprinosi slikovnost snimatelja Johna Mathiesona, koji u redateljevu izboru uprizoruje mnogobrojne beskrajne eksterijere i usklađuje ih s razmjerno zatamnjenim skučenim interijerima. Ako su fotografija i scenografija opisani kao »balet svjetlosti i boje«,[10] upravo raspon primjene svjetla i postaje zadivljujućim iskazom u ugođaju, i evokativnosti *Kraljevstva nebeskog*. Od svijetlo-tamnog do *plein aira*, kao i od koloristićkog do tonskog, slikovnost je ovoga filma koliko samosvojna, toliko i u potpunom suglasju sa slikovnošću ostalih ostvarenja Ridleya Scotta.[11]

Vrijednost je filma *Kraljevstvo nebesko* u povijesnim i kinematografskim okvirima ipak znatna usprkos očevidnim nedostacima i historiografskim proturječnostima.[12] Dekonstruktivni uvid u povijesnu stvarnost Križarskih ratova, kao i mitska interpretacija pružili su mogućnost za ispravnije iščitavanje povijesnog konteksta, razlika u načinu razmišljanja i življenja stoljećima razdvojenih zbivanja. S druge strane, pokušaj razmatranja kršćansko-muslimanskih odnosa anakronizam je koji je nemoguće primjeniti u filmskoj cjelini toga filma. Baš kao i *Pad crnog jastreba* (*Black Hawk Down*, 2001) koji pozornost posvećuje američkoj akciji u Somaliji, i *Kraljevstvo nebesko* izaziva širok raspon društvenih, čak i političkih reakcija.

No, pridavanje prenaglašene važnosti filmskom ostvarenju istodobno može zakriti i njegovu svrhovitost u okvirima stvaralaštva Ridleya Scotta. A, *Kraljevstvo nebesko* ipak nije loš film. Tek mu nesuglasje raznih čimbenika filmskog tkiva i društvenog konteksta smeta da dosegne punu uvjerljivost.

Bilješke

1 Povijesni je spektakl vrhunce zabilježio 1950-ih, a opstao je i tijekom 1960-ih.

2 Križarski ratovi započeli su 1096, a završili 1291. padom posljednje križarske utvrde. *Kraljevstvo nebesko* smješteno je u razdoblje od 1184. do 1187, neposredno prije Trećeg križarskog rata.

3 *Kraljevstvo nebesko* — De Luxe izdanje; Twentieth Century Fox, Continental Film, 2005.

4 *Crusades — Encyclopedia*, USA Today

5 Riley-Smith, Jonathan, »Truth is the First Victim«, *Crusades — Encyclopedia*, 2005.

6 Kraljevstvo Jeruzalem nastalo je tijekom Prvog križarskog rata 1096-99.

7 Vidi bilješku 5.

8 Prema terminologiji Josepha Campbella koju su za film prilagodili Christopher Vogler u *The Writer's Journey*, a zatim i Stuart Voytilla u *Myth an the Movies*.

9 Isto.

10 *Kingdom of Heaven* (film), Wikipedia, the free encyclopedia.

11 Niz tvrdnji inozemnih i hrvatskih kritičara.

12 *Kingdom of Heaven: the Director's Cut* (194 min), 2005, prema osvrtima znatno cjelovitiji i povijesno ispravniji.

Literatura

Clarke, James, 2002, *Ridley Scott*, Virgin Film

Lowe, Hans-Joachim, 2004, *Die Kreuzzuge*, National Geographic, Njemačka, kolovoz 2004.

Maalouf, Amin, 2002, *Kršćanski barbari u Svetoj Zemlji*, Zagreb: Izvori

Robb, Brian J., 2005, *The Pocket Essential Ridley Scott*, Pocket Essentials

Scott, Ridley, 2005, *Kingdom of Heaven: the Ridley Scott Film and the History Behind the Story*, London: Pockett Books

Voytilla, Stuart, 1999, *Myth and the Movies*, Michael Wiese Productions

Internetski izvori

http://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Heaven_ (film)

http://old.catholicexchange.com; Crusades — Hollywood vs. History;

http://www.crusades-encyclopedia.com; Riley-Smith, Jonathan, *Truth is the First Victim*, preneseno iz *U.K. Times*, Timesonline, 2005.

http://www.nationalreview.com; Madden, Thomas F., *Onward PC Soldiers*, 2005.

http://www.usatoday.com; *Medieval historians give »Kingdom« mixed reviews*, 2005.

UDK: 791-21(049.3)
791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

Petar Krelja

Umijeće omnibus filma

Netrpeljivost

U sklopu Međunarodnog festivala filmova snimljenih u jednom kadru, koji je održan u studenom 2006. u Zagrebu, osobitu je pažnju, među brojnim popratnim programima, privukao onaj posvećen omnibus filmovima. Za trodnevna trajanja festivala prikazano je devet takvih ostvarenja — četiri najnovije proizvodnje i pet klasika. Među njima visoko je odskočio onaj pod naslovom *Putne karte* (*Tickets*, 2005) trojice velikih autora suvremenog svjetskog filma — Talijana Ermana Olmija, Iranca Abbasa Kiarostamija i Britanca Kena Loacha. Riječ je o inteligentno i nadasve nadahnuto koncipiranom omnibusu čije se priče odvijaju u međunarodnom vlaku koji iz Srednje Europe hita prema Rimu. Prije no što odvažnije uskočimo u taj vlak u kojemu se zateklo i mnogo nevoljnih pojedinaca kinjenih bjesovima vremena (klasnim, militarističkim, etničkim), a već uhvaćeni u zamku pronicanja specifičnog umijeća omnibus filma, odmah hitamo pokušati identificirati daleke početke omnibus filma koji se obično temelji na dvjema, trima ili više priča povezanih u cjelovečernju igranu cjelinu — prema različitim kriterijima.

Premda bi, sva je prilika, neka znalački temeljitija istraživanja prepoznala njegove zametke već u ranom razdoblju nastanka filma (primjerice, svojedobna praksa sklapanja većeg broja kraćih igranih filmova u cjelovečernje cjeline), za njegovu je gromoglasnu inauguraciju zaslužan onaj kojega su s pravom nazvali »ocem filma« — David Wark Griffith! U začudnom montažnom prepletu četiriju priča dugometražnog igranog filma *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916) — *Pad Babilona, Nazarećanin, Srednjovjekovna priča* i *Majka i zakon* — anticipirana su, među ostalim, i neka od temeljnih obilježja omnibus filma, osobito ona tematska — u velikog Amerikanca, kao što naslov sugerira, okrenuta netrpeljivosti kao trajnoj karakteristici čovjekova bivanja na planetu Zemlji.

Određenu će izričajnu nečistoću Griffithova epohalna djela, sa stajališta omnibusa kakvog ga danas poznajemo i definiramo, korigirati autor koji se bio nadahnuo upravo *Netrpeljivošću* — njegova »malenkost« Carl Theodor Dreyer. Grandiozni je Danac u *Listovima iz Sotonine knjige* (*Blade af Satans bog*, 1921), svoje četiri storije — međusobno povezane spodobom đavla koji se, s Božjim dopuštenjem, spustio na Zemlju da bi do kraja »uneredio« neka čovjekova fundamentalna civilizacijska raskrižja — ipak predočio kao samostalne cjeline. U prvoj će đavao, osvanuvši u Palestini, uzeti obličje farizeja i Kristu podariti »performans« Golgote i raspela; u Sevilli — prerušen u vrhovna inkvizitora — čestitog će Don Gomeza optužiti za vradžbine i dati ga mučiti do smrti; u trećoj epizodi vraški je zaokupljen koordinacijom Francuske revolucije, a u četvrtoj ima pune ruke posla s odjecima ruske revolucije u Finskoj, ali će, neugodno zatečen tvrdoglavošću samosvjesne junakinje koja radije odlazi u smrt no da izda domovinu, napokon — popušiti! Poput Griffitha, i Dreyer si je dopustio zeru »programatskog« optimizma u završnom, četvrtom stavku svoga djela.

Imajući na umu da su se, na poticaj Griffithove *Netrpeljivosti*, i neki drugi velikani nijemog filma išli okušati u formi zvanoj omnibus film (Lang s *Umornom smrti,* ali i Keaton, Dovženko, Paul Leni i dr.), nema nam druge doli da upozorimo na ono evidentno: omnibus film je bio, a i, kasnije će se pokazati, ostao oblik koji ponajprije privlači one koji u mediju filma vide izazovno sredstvo na trnovitu putu dosezanja pamtljivih artističkih dometa. Dakako, te iste privukao je i svojim neprijepornim moćima efektnog eksponiranja određenih *ideja* vremena, manje ili više vješto ilustriranih igranim storijama.

No, pitamo se, ne bez zere nepromišljene smionosti, nije li njegov rodonačelnik Griffith, pokraj tolikih drugih fundamentalnih izričajnih otkrića, dragocjen i po tome što je diskretno anticipirao i načelo određene medijske fragmentiranosti »narativnog« materijala što će, u razdobljima modernističkih nagnuća, postati još itekako poželjnim diskurzivnim modelom.

Gluho doba noći

Dijalog Djevojke sa Smrću u Langovoj *Umornoj smrti* (*Der müde Tod*, 1921) ima funkciju okvirna komentara što artikulacijski dojmljivo povezuje pojedinačne (ilustracijski koncipirane) storije filma u cjelovito svjedočanstvo o Smrti koja pak, unatoč priznanju da se »na smrt« umorila od svoga zahtjevnog posla, ucviljenoj djevojci svejedno ne kani poštedjeti dragog; ta praksa poveznog komentara obilježit će poetiku omnibus filma u njegovu cjelokupnom »klasičnom« razdoblju, a dobiti osobito nadahnuta tumača u najatraktivnijem omnibusu prošlosti — u britanskom *Gluho doba noći* (*Dead of Night*, 1945) Basila Deardena, Charlesa Crichtona, Roberta Hamera i Alberta Cavalcantija. Nastavši (nehotice programatski?) u sklopu produkcije glasovitog studija Ealing, koji nam je krajem 1940-ih i početkom 1950-ih podario pregršt stilski koherentnih, duhovitih i parodijski obojenih komedija u prepoznatljivoj britanskoj crnohumornoj

tradiciji, film *Gluho doba noći* svoje »jezive priče« objedinjuje likom čovjeka koji, za zabave u jednoj ladanjskoj kući, plaši sudionike te zabave tvrdnjom da ih sve odreda dobro poznaje iz svojih snova, koji ga uporno pohode. Film se temelji na oniričnom i nadnaravnom, na duhovitim, ali i uznemirujućim prizorima, te dojmljivim horor obratima; u sjećanju ostaju storije o ukletom ogledalu i rastrojenom trbuhozborcu na čija će se usta oglasiti njegov »mrtvi« lutak. *Gluho doba noći* diskretno je najavilo i kasniju učestalu praksu tvorbe filmskih omnibusa koji se javnosti obraćaju na način programatski koncipiranog nastupa određenog broja režisera što su naslutili da svojim djelima mogu doprinijeti stvaranju neke nove stilski koherentne i prepoznatljive poetike.

Paisà

Za razliku od Britanaca koji su si, za vrijeme i neposredno nakon jednog velikog rata, mogli dopustiti luksuz pravljenja izrazito fikcionalnih djela što glatko ignoriraju neposredne životne datosti (sjetimo se Leanova *Kratkog susreta* snimljenog usred rata), dotle Talijani upravo žele ekspresivnim moćima filmskog medija svjedočiti o Italiji koja se morala bolno konfrontirati s razorenošću zemlje i moralnim rasulom nacije »krive« što je pristala ratovati na pogrešnoj strani. Ali i s mizerabilnom, zapuštenom kinematografijom, utemeljenoj na produkcijskoj praksi tzv. bijelih telefona. Iznikao iz totalne neimaštine, u okružju naturalne scenografije koja žestoko vonja po ratu, film *Paisà* Roberta Rossellinija (1946) — na način omnibusa, a po uzoru na storije u žurnalima — rekonstruira šest epizoda vezanih za prodor američkih vojnika prema sjeveru Apenina. Osim što film pokušava predočiti teškoću neposrednog, prisnog komuniciranja između američkih vojnika i lokalnog stanovništva (i ne samo zbog jezične barijere), *Paisà* se također trudi upozoriti da je u zemlji bio nikao i partizanski pokret s mnogo odvažnih pojedinaca spremnih da svoja uvjerenja plate glavom. No, autor ne propušta da jasnom gestom upozori kako su, usporedo s krupnim prevratničkim događajima, u zemlji postojale predrasude i nesnošljivost (svećenici se užasavaju nad činjenicom da je u njihov samostan stupio rabin), kao što ne oklijeva skrenuti pozornost i na brzo promoviranje američkih vojnika — s početka dočekanih raširenih ruku — u puke izvore »nečasna« profita.

Programatska *Paisà* predstavlja jedan od temelja moćne poetike, u svijetu dobro poznate pod nazivom neorealizam. Realističnost, antinarativnost, naglašena dokumentarnost, prirodna scenografija i naturščici, fragmentarnost, socijalni kontekst — to su tek neka obilježja pokreta koji će sve do naših dana imati svoje sljedbenike diljem svijeta, a poglavito u tzv. malim darovitim kinematografijama.

Netrpeljivost

Groznica omnibusa 1960-ih

Može li se — pokušavajući pronaći odgovor na pitanje što je zapravo potaklo pojavu velikog broja omnibus filmova 1960-ih — dovesti tu činjenicu u dosluh s krupnim poetičkim mijenama koje su se dogodile početkom druge polovice 20. stoljeća? Ima li između, primjerice, francuskog novog vala i prave eksplozije filmskih omnibusa izravnijih veza? Ili je moda omnibusa uzela maha kada su ga se neki autori od formata, kao što su Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, René Clair ili Jean-Luc Godard, s uspjehom prihvatili? Naposljetku, je li u pravu filmski kritičar Nenad Polimac kada tvrdi da su zapravo komercijalni uspjesi ostvarenja *Sedam smrtnih grijeha* (*Les Sept péchés capitaux*, 1962) i *Boccaccio '70* (1962) »izazvali pravu lavinu omnibusa«?

Najjednostavnije bi bilo ustvrditi da su svi ti spomenuti, ali i mnogi nespomenuti razlozi — izravno ili neizravno — participirali u iniciranju pravoga uragana omnibusa 1960-ih. Pa ipak, razmotrimo li pažljivije dostupnu filmografiju iz tog vremena, uočit ćemo da su, u zahuktaloj proizvodnji omnibusa, izrazito prednjačile dvije europske zemlje — Italija i Francuska. To su one dvije zemlje čije su kinematografije bile inicirale dva velika izuzetno utjecajna filmska pravca — neorealizam i novi val. Tim je poetikama, pokraj znatnih razlika, zajedničko bilo to što su stubokom promijenile odnos prema jednom od fundamentalnih načela tradicionalne filmske poetike, a to je odnos prema »strahovladi« fabularno-narativnih igranih struktura. S pojavom novih retorika, koje su nastale i kao posljedica urušavanja ranije slike svijeta, i nova se dramaturgija utekla načelu fragmentarnosti (potisnuvši u daleku pozadinu uskotračni kolosijek uzročno-posljedičnog).

U novouspostavljenoj klimi razlabavljene, premda ne i proizvoljne dramaturgije, sve bi se moglo prije ustvrditi, samo ne i to da epizodična strukturiranost omnibusa nije imala baš nikakve veze s rečenim retoričkim mijenama. Ako ništa drugo, mora da se dvočlani, tročlani ili, recimo, jedanaesteročlani omnibus — u poticajnoj klimi modernističkog prevrata — osjećao više nego komotno — kao svoj na svome! Pritom, visoko isticano novovalovsko načelo autorstva tim kolektivizmom nije bilo zanijekano: pristavši se okušati na kakvu zadanu temu, »veličine« su svejedno mogle ostati dosljedne svojim autorskim preferencijama. Ovako ili onako, bit će da se omnibus — u vremenu psihološki sve naglašenijeg portretiranja likova — nije doimao kao neko nametnuto strano tijelo, koje su producenti bili lansirali isključivo iz eksploatacijskih razloga. Pa kako i bi, kada su mnogi od njegovih zagovornika autorski i ponikli iz krila novih retorika.

Pa ipak, to se sinkrono nicanje omnibusa kao gljiva poslije kiše 1960-ih razlikovalo od sredine do sredine. Nema nikakve dvojbe da je velike protagoniste neorealizma — De Sicu, Fellinija, Viscontija i Monicellija — domišljati producent bio povezao projektom *Boccaccio '70* poprilično vođen i tržišnim pobudama: uz velika imena talijanskog filma, dodatni je mamac bio i angažman sjajnih glumačkih zvijezda. Nekako istovremeno, Francuzi su posegnuli za darovitom mlađarijom; poticajno ostvarenje *Sedam smrtnih grijeha* potpisahu Philippe De Broca, Claude Chabrol, Jacques Demy, Sylvain Dhomme, Jean-Luc Godard, Edouard Molinaro i Roger Vadim. Nedostaju François Truffaut i Alain Resnais. Ovaj se potonji, jednako kao Jean Renoir, Jacques Becker i Robert Bresson, nikada nije prihvatio omnibusa.

Boccaccio '70

Zapravo, sve da je i htio, Truffaut im se, zbog jednog drugog istodobnog angažmana, nije mogao priključiti. Njega te 1962. godine zatječemo na projektu omnibusa *Ljubav u dvadesetoj* (*L'amour à vingt ans*), u društvu s Shintarôm Ishiharom, Renzom Rossellinijem, Marcelom Ophülsom i Andrzejom Wajdom. Za razliku od nemalog broja uvaženih režisera koji baš i nisu najuspješnije položili povjeren im zadatak, Truffaut je, na prepoznatljivu temu svojih stalnih osjećajnih muško-ženskih varijacija, realizirao izuzetno nježan film o adolescentu koji — da bi pridobio srce voljene djevojke — kampira u šatoru što ga je podigao u njezinu vrtu. Iz osobito efektna finala saznajemo da mu je djevojku pred nosom pokupio nešto stariji i ponešto naočitiji mladić. Dok novoutemeljeni par odlazi na provod u grad, nesretni mladić ostaje u kući »nevjerne« drage da s njezinim (sućutnim) roditeljima dugo u noć debatira i lamentira.

U tom grčevitom traganju za dobitnim kombinacijama — iz vremena neupitne ovisnosti omnibusa o redateljskim veličinama — producenti su se znali utjecati i određenim posudbama: primjerice, neprijeporna konstanta omnibusa, Francuz Jean-Luc Godard, bio se u *RoGoPaG-u* (1963) ugurao među tri uvažena Talijana (Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti). No, da forma omnibus filma može biti — ta tko bi to mogao reći! — i opasna, o tome svjedoči po tadašnje talijansko društvo neslavna anegdota Pasolinijeva hapšenja: teretilo ga se da je u svojoj epizodi pod nazivom *Skuta* iz *RoGoPaG-a*, parodirajući holivudske biblijske spek-

takle, zapravo vrijeđao crkvu! Kada već spominjemo Pasolinija, tog osebujnog romanopisca, filmskog autora i teoretika, koji je u svom djelu pokušao pomiriti Krista, Marxa i Freuda, onda nije na odmet upozoriti da je njegova sklonost upravo omnibusu bila zaista dojmljiva: u *Vješticama* (*Le streghe*, 1967) potpisuje epizodu pod naslovom *Zemlja viđena s mjeseca*, u *Evanđelju '70* (*Amore e rabbia*, 1969) *Sekvencu papirnatog mjeseca*, u *Capricciu na talijanski način* (*Capriccio all'italiana*, 1968) storiju *Što su oblaci?* Dakako, nemoguće je ne spomenuti i filmove (anegdotske strukturiranosti), u kojima se autor, u poticajnom ozračju seksualne revolucije, a poslije svoje središnje izuzetno zahtjevne (»šifrirane«) faze, bio s velikom glađu prihvatio do kraja razodjevenih i osobitom lakoćom erotski i humorno razigranih ljudskih tijela — subverzivno poniklih sa stranica *Dekamerona* (*Il Decameron*, 1971), *Canterburyjskih priča* (*I raconti di Canterbury*, 1972) i *Cvijeta tisuću i jedne noći* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974). Usput, mnogi od ondašnjih filmova kojima su dominirali erotski sadržaji s obiljem raskalašenih golaća, nisu položili ispit vremena: donekle, takav je slučaj i s nekoć popularnim omnibusom *Nemoralne priče* (*Contes immoraux*, 1974) Waleriana Borowczyka.

U ostvarenju *Tri koraka u ludilo* (*Histoires extraordinaires*, 1968) Talijanu Federicu Felliniju prave društvo dvojica Francuza — Louis Malle i Roger Vadim. Dakako, u transponiranju misterioznih priča genijalnog američkog novelista Edgara Allana Poea najbolje se snašao Fellini. U njegovu *Tobyju Dammitu* Vrag prerušen u zavodljivu djevojku odvodi engleskog glumca Tobyja, inače ordinarnog pijanca koji se podsmjehuje ispraznosti estradnog svijeta zaluđenog glamurom, u smrt. Film je pravljen u prepoznatljivu dinamičnom Fellinijevu stilu kićenih prostora, ekscentričnih brbljavih, a ispraznih likova, svijeta nakrcana grotesknim detaljima.

Napokon, susrećemo i neobičan pokušaj da se, pomoću »nepotrošivo« atraktivne teme, sastavi i uravnotežena francusko-talijanska ekipa: ostvarenje *Najstariji zanat na svijetu* (*Le plus vieux métier du monde*, 1967) potpisuju Claude Autant-Lara, Mauro Bolognini, Philippe de Brocca, Jean-Luc Godard, Franco Indovina i Michael Pfleghar. Dakako, s magnetizmom ljubavno-erotskog pokušali su se nositi i mnogi drugi režiseri većeg ili manjeg autorskog ugleda; 1960. godine mješovita grupa francuskih režisera (Michel Boisrond, Christian-Jacque, René Clair, Henri Decoin, Jean Delannoy, Jean-Paul Le Chanois i Henri Verneil) potpisuje ostvarenje *Francuskinja i ljubav* (*La Française et l'amour*); dvije godine kasnije stižu i *Parižanke* (*Les Parisiennes*, 1962), gdje režiraju Marc Allégret, Claude Barma, Michel Boisrond i Jacques Poitrenaud. Talijani uzvraćaju dvama jakim timovima, kakvi su oni iz *Triju ljubavnih noći* (*Tre notti d'amore*, 1964) — Renato Castellani, Luigi Comencini i Franco Rossi — ali i oni iz *Lutaka* (*Le bambole*, 1965) — Mauro Bolognini, Luigi Comencini, Dino Risi i Franco Rossi.

Deset minuta stariji: truba (epizoda Victora Ericea)

Naposljetku, znali su se zalomiti i omnibus čiji su režiseri — čini se — bili odabrani bez nekog suvislijeg kriterija. Takav je *Četiri istine* (*Les quatre vérités*, 1962), kojemu svoje vrijeme pokloniše Luis García Berlanga, Alessandro Blasetti, René Clair i Hervé Bromberger.

Programatski filmovi?

Isto kao što mladi spisateljski talenti najprije startaju s novelama, da bi se tek kasnije odvažili prihvatiti zahtjevnosti romana, tako i poneki režiseri, osobito oni samouki, testiraju svoje mogućnosti na »manje« pogibeljnim poligonima dokumentarnog filma, kratkog igranog filma ili — omnibus filma. Pa ipak, ta se dva pristupa razlikuju u jednoj ne baš zanemarivoj stvari: dok novelist piše svoju novelu neopterećeno, najčešće kada ga pohodi nadahnuće, dotle režiser mora čekati da se njegovo nadahnuće odobri s neke više instance, koja će pak — da bi se nestrpljiva genijalca riješila na bezbolan način — kompenzacijski aktivirati institut omnibus filma udijelivši — njemu ubogom i nekolicini generacijskih srodnika — kakav sitniš dostatan tek za nekoliko pogibeljno »mršavih« storija. Bilo ih je koji su, i u tako rizičnim okolnostima, znali sačuvati glavu, premda povijest bilježi i manje sretne ishode.

Nije daleko od pameti pretpostavka da velik dio kinematografija u svijetu zapravo rado prakticira model utemeljen na nekoliko nepovezanih, ovlaš združenih ili čvrsto međusobno prožetih storija. Koliko je bilo takvih uradaka u onim manje afirmiranim kinematografijama koje se nisu znale oteti tiraniji anonimnosti, sva je prilika da to nikada nećemo saznati. No, kinematografije koje su, u danim trenucima, znale očutjeti radost snažnog poleta vlastite proizvodnje, rado su posezale upravo za omnibus filmom kako bi se zajedničkim generacijskim nastupima predstavile domaćoj, a i svjetskoj javnosti ili tek da bi dodatno podcrtale svoju i onako već zamjetljivu nazočnost. Te opreke između omnibusa koji su, s jedne strane, promovirali određeni broj obećavajućih mladih autora, bez izrazitijeg odjeka u vlastitoj sredini (a o svijetu da i ne govorimo) i onih koji su, s druge — udruženi oko nekog programa — predstavljali vjesnike ohrabrujućih velikih promjena, znale su biti zamjetljive i unutar državnih zajednica kakva je nekoć bila ona jugoslavenska. Premda su, da se sada prihvatimo konkretnih primjera, Slovenci prvi u Jugoslaviji snimili omnibus film pod naslovom *Tri priče* (*Tri zgodbe*, 1955) — režirali su Jane Kavčić, France Kosmač i Igor Pretnar — njihova se tvorevina nije mogla otrgnuti sindromu prosječnosti svojstvenom za slovensku filmografiju toga razdoblja; film (koji govori o vodi kao uvjetu ljudskog po-

Noć na Zemlji

stojanja i kao uzroku njegova uništenja), upozorio je na dolazak trojice potencijalno zanimljivih mladih autora, s Igorom Pretnarom kao najperspektivnijim, ali ne i više od toga. S druge strane, nastup beogradskih autora, sve da se i htjelo, nije mogao proći nezapaženo. Omnibus film pod naslovom *Kapi, vode, ratnici* (1962) ne samo što je navijestio dolazak autora od formata (Živojin Pavlović) — druga su dva bili Marko Babac i Vojislav Kokan Rakonjac — već je jasno signalizirao da se u toj kinematografiji spremaju skori prevratnički lomovi. Zabrana drugog omnibusa iste redateljske ekipe, snimljenog pod nazivom *Grad* (1963), dala je određenu težinu i samom omnibusu kao specifičnoj podvrsti cjelovečernjeg igranog filma koji istodobno testira darovitost i odvažnost mladih autora, ali i zrelost jednog društva. Napokon, i Krsto Papić je sa svojom storijom *Čekati* u omnibusu *Ključ* (1965), gdje su debitirali, osim njega, i Antun Vrdoljak i Vanča Kljaković, dao dodatnih poticaja ohrabrujućim turbulencijama koje su već bile zahvatile hrvatsku kinematografiju nakon njezina sramotnog igranofilmskog posrtanja s početka 1960-ih. U Čehoslovačkoj su 1965. bila snimljena dva »programatska« omnibus filma: *Zločin u djevojačkoj školi* (*Zločin v dívcí škole*) i *Biseri na dnu.* Budući je 1963. Miloš Forman već imao iza sebe dva filma tipična za stremljenja te kinematografije 1960-ih (prvi je bio sastavljen iz dva studentska rada na način omnibusa, a druge je međašnji *Crni Petar),* spomenuti su omnibusi zapravo verificirali činjenicu da je nova generacija školovanih filmaša svojim osobitim, reklo bi se tipično češkim senzibilitetom koji je silovito izbio najprije u literaturi, a potom i na filmu, preuzela kinematografiju u svoje ruke. Zagrebačka premijera *Bisera na dnu* (*Perlicky na dne*, redatelji: Vera Chytilová, Jaromil Jireš, Jirí Menzel, Jan Nemec, Evald Schorm) evocirala je sjećanje na kinematografiju koja je, s poetičkog stanovišta, posjedovala prepoznatljivost s kakvom se malo koja sredina skromnijih proizvodnih kapaciteta onoga vremena mogla podičiti. Paradoksalno, kušnji vremena, gledano iz današnje perspektive, ponajviše se oduprla zadnja priča pod nazivom *Romansa,* koju je realizirao Jaromil Jireš, autor iz druge postave. Storija o ljubavnoj romansi između suzdržanog mladog Čeha i izuzetno ljupke i blagoglagoljive Cigančice pršti životnošću, neposrednošću i nježnošću. I aktualnošću, jer na samo toj kinematografiji svojstven način — dakle duhovito i poetično — tematizira dvije kulture (jednu suspregnutu i frustriranu, drugu otvorenu i slobodnu), ali i pitanje nad pitanjima može li određenu nesnošljivost spram skitalačkog naroda — tako svojstvenu i našem vremenu — ta mladenačka ljubav transcendirati. Fotogenična je glumica bujne crne kose očaravajuće šarmantno, čak s neskrivenom radošću, kreirala svoju zahtjevnu ulogu.

A novovalovci su se, u jeku svoga naleta, htjeli ponešto distancirati od brzo sklopljenih, blago promiskuitetnih međudržavnih omnibusa. Te 1965. realiziraju film o glavnom gradu svoje zemlje pod nazivom *Pariz kakvim ga vide...* (*Paris vu*

par...), njih šestorica: Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer i Jean Rouch. Iz neke davne pariške projekcije najdulje se, pa gotovo do u najsitnijih detalja, zadržala u sjećanju Chabrolova storija. Taj neumoljivi dijagnostičar prikrivenih aberacija (iz bogatog repertoara građanske patologije), ograničava minuciozno oblikovanu radnju priče tek na dva lika — na agresivnu, blagoglagoljivu majku i suzdržana sina koji stoički trpi stalne majčine prijekore. Da bi se, neposredno prije izlaska iz kuće, kako tako zaštitio od standardno nepodnošljive buke što je, bez ustupaka, proizvodi hraniteljica majka, dječak će dobro potumplati svoja »vuha«. Slučajno ili ne, tko bi to znao, temperamentna će se majka spotaknuti na vrhu dobro ulaštenih građanskih stepenica, otkotrljati se do njihova podnožja, teško povrijediti kralježnicu i stati očajnički, poput kakve bespomoćne životinje na umoru, dozivati sina... Zaludu! Sin je, s blaženim izrazom zadovoljstva na licu, zaprašio put grada — nijem i gluh na cijeli svijet. *Pariz kakvim ga vide... 20 godina kasnije* (*Paris vu par... vingt ans après*, 1984) potpisuju posve nova imena: Chantal Akerman, Bernard Dubois, Philippe Garrel, Frédéric Mitterrand, Vincent Nordon i Philippe Vernault. Ova je vrsta filmova posebno zanimljiva i po tome što pruža »okrutan« uvid u imena koja su svojedobno kotirala, a sada malo tko može odgovoriti na pitanje po čemu su to nekoć bila stekla pravo da stanu rame uz rame s autorima koji će obilježiti svoje vrijeme. 1991. stigao je ponešto zakašnjeli odgovor s one strane Atlantika na istu temu. *Montreal kakvim ga vide...* (*Montréal vu par...*) potpisuju Denys Arcand, Michel Brault, Atom Egoyan, Léa Pool, Patricia Rozema i Jacques Leduc.

Programatski omnibusi su se radili i nakon burnih i plodnih 1960-ih; u poznatije ide onaj pod nazivom *Njemačka u jesen* (*Deutschland im Herbst*, 1978) koji je apostrofirao trenutak rađanja novog njemačkog filma. Fassbinder, Herzog, Schlöndorff, Wenders i kompanija.

Autorski omnibus

Bit će da su mnogi veliki autori rekli svoj definitivni »ne« producentskom omnibusu svjesni da je mali broj takvih filmova koji su, pomirivši različite autorske stilove, uspjeli dosegnuti kakvu-takvu kompaktnost i umjetničku dojmljivost cjeline. Zauzvrat, velik je broj autora od formata koji su se znali drage volje prihvatiti izazovne, ali i rizične igre zajedničke tvorbe igranog cjelovečernjeg filma zasnovanog na većem broju kraćih samostalnih cjelina. U ovoj skupini superiorno prednjači neugasla ikona filmskog modernizma, Jean-Luc Godard, čije živahno sudjelovanje u kakvih desetak projekata govori ne samo o vitalizmu i plauzibilnosti autora prekretničkog *Do posljednjeg daha*, već i o činjenici da su omnibus film i umjetnost bili i ostali upućeni jedno na drugo na način mitskih Dioskura.

Međutim, nemali se broj autorskih čistunaca znao egoistički samostalno prihvatiti omnibusa u onim rijetkim prigodama kada bi procijenili da određenoj tematici, kojoj su se priklonili, više pogoduje »višestavčanost« svojstvena upravo omnibusu. Jedan od paradigmatskih primjera svakako je antologijski *Vrtuljak* (*La Ronde*, 1950) tankoćutnog i podrugljivog Maxa Ophülsa. Realiziran prema kazališnom komadu Arthura Schnitzlera, *Vrtuljak* se temelji na deset kraćih ljubavnih epizoda međusobno povezanih najavama i komentarima ironičnog pripovjedača. Stavljajući na kušnju određene građanske norme i trpeći osporavanja zbog nedvosmislenog, ali i duhovitog prikaza promiskuitetnosti »ljubavnog vrtuljka« (koji se hoće oteti rigidnim građanskim kodeksima), »Ophüls karakterističnom stilskom virtuoznošću (duge, elegantne i razrađene vožnje i panorame)« — kako u *Filmskom leksikonu* piše Bruno Kragić — »izmjenjuje ironične, hedonističke, romantične i melankolične tonove upućujući na ideje o ništavnosti želje, prolaznosti užitka te vrijednosti, ali i nestalnosti i nedosezivosti ljubavi, što podcrtava i glazbena pratnja u duhu valcera«.

Premda su se autorskih omnibusa prihvaćali i takvi kao što su De Sica (*Jučer, danas, sutra*, 1963), Rohmer (*Četiri pustolovine Reinette i Mirabelle*, 1987; *Sastanak u Parizu*, 1995) ili braća Taviani (*Kaos*, 1984; *Smij se*, 1998), a s ovih prostora Aleksandar Petrović (*Tri*, 1965), pažnju nam ovom zgodom ponajviše privlače omnibusi američkog nezavisnog redatelja Jima Jarmuscha. U *Noći na Zemlji* (*Night on Earth*, 1992) zajednički su taksiji i taksisti, a različit gradovi (Los Angeles, New York, Pariz, Rim, Helsinki). Napose je za tog autora karakteristična prva priča koja je smještena u onome magnetski privlačnom gradu moćne Amerike, koji mnogi mladi sanjaju i kojega toliki pohode ne bi li izborili pravo na svojih pet minuta slave. I upravo će u tom gradu maštovito nepredvidljivi život udesiti da se ukrste sudbine jedne agentice za pronalaženje mladih glumačkih talenata i novopečene taksistice Corky. Napravljen u prepoznatljivu autorovu stilu naoko bizarnih, ekscentričnih likova (i diskretno pomaknutih dijaloga), Jarmusch ne samo što izvrgava blagoj poruzi onaj Hollywood od kojeg se i sam militantno distancirao, već u svojeglavoj i u novo taksističko zanimanje ludo zaljubljenoj Corky, koja će glatko odbiti ponudu agentice Victorije da se okuša ispred kamere, zapravo utjelovljuje sebe sama kao osvjedočena nezavisnjaka koji drži do svoga poimanja života, do svoje umjetnosti, naposljetku do nekomercijalnog — omnibus filma. Njegov film *Kava i cigarete* (*Coffee and Cigarettes*, 2003) nudi jedanaest epizoda koje se temelje na kratkim susretima (predstavnika različitih društvenih razreda suvremene Amerike) i na onom popratnom a nezaobilaznom za takvu vrst susreta — na kavi i cigaretama. Dakako, film bi se mogao analizirati iz pozicije sama rituala (ispijanja kava i pušenja cigareta), tako svojstvenog za filozofiju svakodnevice, da nas podjednakom privlačnošću ne zaokupljaju sami razgovori koji lucidno otkrivaju jednu posve drugu, pa i kontrastno različitu Ameriku od one s kojom se svakodnevno susrećemo u kinima. Dakako, film se ne zaustavlja tek na dijagnozi stanja duha u zemlji; onako usput oslikava i neka trajna obilježja ljudske prirode svojstvena različitim predstavnicima ljudske vrste. Osobito je dojmljiva storija o mladiću koji je pozvao svoga prijatelja na razgovor — uz kavicu. Je li to učinio samo zato što prijatelj stvarnog prijatelja barem jednom dnevno želi vidjeti tek da bi ga — vidio (i s njim ležerno prokomentirao dnevne aktualnosti) ili ga je pozvao da bi mu povjerio neku svoju životnu tajnu specifične težine — to je ono što ovdje muči pozvana prijatelja, koji će do zadnjeg trenutka poticati svoga prijatelja da prija-

teljski — otvori dušu. Jarmusch je tu lucidnu varijaciju na začudnu polivalentnost naoko banalnih ćakula uzdigao na razinu dojmljivog, duhovitog, ali i blago uznemirujućeg dijaloškog sublimata.

Putne karte

One Take Film Festivalu, vidjesmo, nije manjkalo tzv. intrigantnih ostvarenja: takvi su i oni u ovom tekstu još nespomenuti: dojmljivi film dugih kadrova *Tri doba* (*Zui hao de shi guang*, 2005) Tajvanca Houa Hsiao-hsiena, potom djelo osobite žestine, *Tri ekstrema* (*Saam gaang yi*, 2004) Japanca Takashija Miikea, Kineza Fruita Chana te Južnokorejca Parka Chan-wooka, i ostvarenje zagledano mračnu stranu ljubavi, *Eros* Wonga Kar-waija, Stevena Soderbergha i Michelangela Antonionija.

Nije teško odgovoriti na pitanje zašto se brojka tri učestalo varira u naslovima filmova utemeljenima na pojedinačnim epizodama: glavnina omnibusa, a osobito ona s eksploatacijskim pretenzijama, vjerno slijedi dominantno dramaturško načelo teatra sadržano u prevladavajuća — tri čina. Dakako, toga se načela drži već na početku ovog teksta spomenuti najefektniji i najuravnoteženiji film Festivala, *Putne karte*. To se ostvarenje, što je stavilo pod istu kapu autorske ličnosti poprilično različitih poetika (Olmi, Kiarostami, Loach) temelji na unutrašnjoj bliskosti priča smještenih u jednom vlaku, a da ih ne povezuje sveznajući pripovjedač (kako se to znalo činiti u prošlosti) ili načelo montažnog prepleta triju ili četiriju priča (kako to danas čine toliki režiseri, a od najnovijih i Meksikanac Alejandro González Iñárritu u svom filmu *Babel* iz 2006). Film *Putne karte* zapravo eksploatira scenski prostor vlaka u kojemu se, nužno, ljudi — za duljih vožnji — sreću po hodnicima, kupeima ili bifeima, kadšto sklapajući i trajnija poznanstva. Nepoznati Netko (producent? scenaristi? autori? gospodin X?), znao je što čini kada je te tri priče postavio tako da se one, ponekad diskretno, a kadikad nemilosrdno izravno međusobno dodiruju, spore! Primjerice, za trajanja prve priče, manje ili više naglašeno, u igri su i protagonisti druge i treće storije. Isto se ponavlja kada stignu na red ostale dvije priče, da bi se, poslije furiozno katarzičnog finala, tako izmiješani protagonisti pojedinih priča izgubili u nepreglednom kolodvorskom mnoštvu, zacijelo svjesni da im je začudni vlak, promijenivši ih, podario magične trenutke života s kojima su se oni znali poniječi. Film je istodobno i nježan, kada otopljuje starog gospodina i goni ga da čašom toplog mlijeka preskoči rampu klasnih konfrontacija kako bi nahranio gladnog mališana, i brutalan, kada osorna generalova udovica do iznemoglosti maltretira mladića koji je, zamijenivši vojni rok s civilnom službom, dospio u njezin »posjed«; umije biti tankoćutan, kada slika siromašnu peteročlanu albansku obitelj koja je, bježeći u čamcu preko Jadrana, morala gledati utapanje svojih zemljaka, ali i beskompromisan, kada izravno portretira trojicu fanatičnih navijača nogometnog kluba Celtic. No, i kada je duboko suosjeća s gubitnicima, i kada prokazuje ohole, svejedno će svakome podariti ponešto: nekima divljenje, drugima razumijevanje, trećima oprost.

Eros (epizoda Michelangela Antonionija)

Putne karte idu u red onih raritetnih »navijačkih« filmovi koji nam pomažu da, makar na časak, povjerujemo kako ujedinjeni autori pristigli s različitih strane svijeta, mogu svojim »moćima« krotiti — boli svijeta.

Svaka kinematografija koja drži do sebe...

Priča o začudnom kinematografskom fenomenu omnibus filma nalik je vreći bez dna. Kad se iz nje izvuče jedan primjerak takvog filma, nahrupit će i pregršt novih s kojima se male, otužno osiromašene kinematografije kakva je zasigurno naša, nisu mogle upoznati, a sva je prilika da će i u budućnosti biti tako. Primjerice, 1970-ih smo željeli vidjeti (a nije nam bilo dano) *Gospodo i gospođe, laku noć* (*Signore e signori, buonanotte*, 1978) Luigija Comencinija, Nannija Loya, Luigija Magnija, Marija Monicellija i Ettorea Scole, 1980-ih *Newyorške priče* (*New York Stories*, 1989) Woodyja Allena, Francisa Forda Coppole i Martina Scorseseja ili *Ariu* (1987) Roberta Altmana, Brucea Beresforda, Billa Brydena, Jean-Luca Godarda, Dereka Jarmana, Franca Roddama, Nicolasa Roega, Kena Russella, Charlesa Sturridgea i Juliena Templea. Devedesetih *Erotske priče* (*Tales of Erotica*, 1996) Melvina van Peeblesa, Boba Rafelsona, Kena Russela i Susan Seidelman, ili *S druge strane oblaka* (*Al di là delle nuvole*, 1995) Michelangela Antonionija i Wima Wendersa. Dvije tisućitih *Deset minuta stariji: čelo* (*Ten Minutes Older: The Cello*, 2002) Bernarda Bertoluccija, Claire Denis, Mikea Figgisa, Jean-Luca Godarda, Jirífa Menzela, Michaela Radforda, Volkera Schlöndorffa i Istvána Szabóa...

Pouka za kraj: svaka kinematografija koja drži do svoje filmski darovite mladeži, ali i do autorskih imena koja su sklona manje standardnim pa i zahtjevnijim izričajnim oblicima, morala bi imati u svojoj filmografiji i određeni broj — omnibus filmova!

UDK: 791.633-051Bunuel, L.(049.3)

Marijan Krivak

Buñuel — prorok »fantazme realnog«

Uz ciklus Fantastika u španjolskom filmu, Filmski programi, 27-30. studenog 2006.

Na samome početku ovoga napisa, moram priznati da me je oduševila činjenica da se ponovno čeka u redu za kinoulaznice. Naime, prije prve projekcije kratkog ciklusa *Fantastika u španjolskom filmu — enigma Buñuel i njegovi učenici*, pred Tuškancem se stvorio red od dobrih stotinjak metara. Ovo je bila scena preslikana negdje iz 1980-ih. Sjećam se, 1983. godine, nakon Buñuelove smrti, kultna zagrebačka Kinoteka priredila je dotad vjerojatno najopsežniju retrospektivu njegovih filmova. Pred blagajnom u Kordunskoj ulici čekalo se barem sat vremena do njezina otvaranja. Stoga je ovaj *déjà vu* glede Buñuela evocirao neku bolju prošlost. Njegov »manifest nadrealizma«, te dosad ovdje uglavnom neprikazivani film o legendarnom Šimunu Stilitu, tako su na trenutak prizvali vremena kada se za filmske projekcije tražila karta više i kada se nije trebalo spašavati kinodvorane. Bila je to otjelovljena fantazma želje odlaska u kino!

»Manifest filmskog nadrealizma«, *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1928), u svom je postavu sudar dvaju snova. U njemu se prvi put susreću i dvije poetike — Luisa Buñuela i Salvadora Dalíja. Druga njihova suradnja uslijedila je na nagovor Charlesa de Noaillesa dvije godine kasnije, u filmu *Zlatno doba* (*L'Âge d'or*, 1930), i to posljednji put, jer se njihovi svjetonazori, kao i životni putovi, otad bespovratno razilaze. Ipak, *Zlatno doba*, usprkos svojoj beskompromisnosti i bespoštednoj kritici buržoaskog društva i Crkve, sasvim je drukčiji film u odnosu na šokantnu poetičnost prvijenca. Na neki način, više je *signum* bretonovskog raskida s nadrealizmom i prelaska u otvoreno marksističku analizu društvenosti. »Zlatno doba« za filmski nadrealizam već je bilo prošlo!

Zlatno doba

Vizualizacija podsvjesnog

Od samog početka *Andaluzijskog psa* suočeni smo s vizualnim šokom. Čovjek (sam Buñuel) oštri britvu. Oblak prelazi preko mjeseca. Sječivo britve prelazi preko oka. Vizura kroz koju gledamo film doslovce nam je presječena. Cijeli niz zbivanja u ovome vizualno-psihološkom udaru na osjete, i nakon gotovo 80 godina od nastanka, uznemiruje. Mravinjak u dlanu protagonista... Ubojstvo za koje se ne daje objašnjenje ni razlog... Tijela zatrpana u pijesak. Posebice je u vizualizaciji podsvjesnog, ipak, racionalno iščitljiva sekvenca u kojoj protagonist (Pierre Batcheff) vuče teret od klavira s mrtvim magarećim tijelima, te živahnim, vezanim svećenicima. Naravno, radi se o teškom bremenu katoličkog obrazovanja kojega se Buñuel nije riješio do kraja svojeg umjetničkog opusa. Uz seksualnost, te satiru konvencija građanskih rituala, ovaj je motiv ostao jednim od trajnih autorovih obilježja.

Prizori stidnih dlaka koji se pretvaraju u morskog ježinca, nadalje, ukazuju na neraskidivu povezanost *eros*a i *thanatos*a kao motiv iščitljiv iz podsvjesne želje. *Seksus* je prisutan i u vrlo realističkim prizorima požude prema golome ženskom tijelu, čineći u dobroj mjeri ovaj film svojevrsnim traktatom o uvijek uznemirujućoj spolnoj žudnji. Tako će biti i s posljednjim Buñuelovim filmom *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du desir*, 1977) Iako neke analize govore o pokušaju »filmskog uprizorenja romana struje svijesti«, Buñuelov i Dalíjev film u prvom je redu strukturiran logikom sna. Taj je san pak primarno predodređen u svijesti zapriječenim nagonima. Duboko prožet psihoanalizom Sigmunda Freuda, *Andaluzijski pas* historijski je umjetnički dokument svog vremena *par excellence*. Vrhunac avangardističkih strujanja unutar nijemog filma, zajedno s Clairovim *Međučinom* (1924) i Légerovim *Mehaničkim baletom* (1924), ovo je djelo i danas najgledaniji avangardni film.

Šimun iz pustinje (*Simón del desierto*, 1965) srednjometražni je Buñuelov film. Autor ga je snimio kao svojevrsni interludij između najkreativnijeg razdoblja svoje meksičke karijere i konačnog prelaska u francusku kinematografiju. U tematskom nizu preispitivanja odnosa između autentičnih kršćanskih mučenika i institucije Crkve, *Šimun iz pustinje* stoji na razmeđu između, s jedne strane *Nazarína* (1958) i *Viridiane* (1961), te *Mliječne staze* (*La voie lactée*, 1969) s dru-

Andaluzijski pas

ge. Lik iskonskog pustinjaka, koji cjelokupnu svoju egzistenciju posvećuje Bogu, u *Šimunu iz pustinje*, nadograđeni je naslovni karakter *Nazarenca*. Pitanje što ga oba filma postavljaju jest: *kako živjeti savršen i skrušen život u korumpiranom svijetu*? Šimun odabire isposništvo na stupu u pustinji. Svećenici i narod, nakon šest godina njegova meditiranja, odlučuju mu pokloniti viši stup u znak divljenja njegovoj predanosti Bogu. Odbijajući svu hranu osim salate i vode, Šimun je »živuća statua« posvećena samo odricanju od zemaljskog, te blagoslivljanju svih bića. U njegovu ga pothvatu ometa tek Đavao, u svoje tri inkarnacije. Jednom je to nevina djevojčica koja se pretvara u zavodnicu, drugi put sam Dobri Pastir s janjetom u njedrima, konačno i prijetvorni svećenik. Sva tri lika utjelovljuje atraktivna, senzualna Silvia Pinal, *Viridiana* iz istoimenog filma. Konačno, đavao odvodi Šimuna u New York 1960-ih. U noćnom klubu Šimun s đavlom ispija svoje piće, dok oko njih mladež izvodi ples, koji Buñuel ironijski naziva »radioaktivno meso«. Protagonist, što ga u filmu interpretira Claudio Brook, rezignirano se želi vratiti kući. U njemu više nema nadahnutosti koja je krasila Nazarenca u kreaciji Francisca Rabala. Kasnije, *Mliječna staza* sublimira ovu problematiku propitivanjem povijesti hereze. Na taj su način hereza i isposništvo postavljeni kao jedina, iskonska poveznica čovjeka i Boga.

Jedan od ponajboljih Buñuelovih filmova svakako je *Viridiana* (1961). I ovaj povratnički, španjolski film ispituje sukob između zbiljskog i fantazmatičkog. Čista i skrušena, a istovremeno prikriveno senzualna naslovna protagonistica filma, koju utjelovljuje Silvia Pinal, lomi se u životnom kovitlacu idealizirane predanosti Bogu i stvarne, opipljive zloće ljudi oko nje. Njezina nezdrava sentimentalnost i, ustvari, nezaslužena pokora zbog smrti strica (Fernando Rey), spaja ju s gomilom prosjaka kojima želi spasiti duše kroz milosrđe i molitvu. Odagnavši svaku seksualnost, Viridiana u sebi razvija »ponos kao *fantazmu*«. U čuvenom klimaksu filma, prljava, »dementirana«, cinična, mizantropska, bizarna galerija prosjaka izvodi svojevrsni performans u kojemu ogoljuje svoj pravi karakter. Njihova pijana orgija razotkriva mračni sadržaj podsvjesnog. Kulminacija u parodijskom zauzimanju poze iz Leonardove *Posljednje večere* popraćeno je »alelujarefrenom« iz Händelova oratorija *Mesija*. Kroz mnoštvo savršeno izvedenih detalja, Buñuel gradi višeslojni suvremeni moralitet bez suvišnog moraliziranja. Nakon ovog filma, Buñuel je, na neki način po treći put nakon *Andaluzijskog psa* i *Zlatnoga doba*, bio anatemiziran. Katolička crkva u svim sferama svojeg utjecaja oštro je reagirala na umjetničke poruke svog odbjeglog jezuitskog sina.

Iako Buñuel nikad nije bio eksplicitno politički angažiran, upravo je *Viridiana* onaj film njegova opusa u kojemu na vidjelo ponajviše izbija prijetvornost institucionalno-političkih struktura Španjolske njegova vremena. No, ipak, ono čime ovaj film najviše plijeni njegovo je uvjerljivo analitičko razglobljivanje svih struktura podsvijesti pojedinca, od ponosa do poniženja. Završna sekvenca, u kojoj se odigrava partija karata, nesmiljen je Buñuelov komentar na izokrenuti, ponižavajući pad njegove protagonistice »per astra ad aspera«.

Anđeo uništenja (*El ángel exterminador*, 1962) u sebi miješa dva tematska sklopa Buñuelova opusa. S jedne strane, to su

Viridiana

opetovano nadrealistički rituali dobrostojećih buržoaskih porodica iz višeg sloja, dok, s druge strane, stoji odnos prema institucionalnoj ulozi Crkve u društvu. Bogata, bonvivanska bratija, nakon posjeta kazalištu, svraća u raskošnu kuću jednoga od njih. Tamo utvrđuju da ne mogu izići iz glazbenog salona. Proboravivši u kući nekoliko dana, posjećuju ih ovce. Neočekivano, ovce im omogućuju izlazak u crkvu, gdje misom žele zahvaliti na oslobođenju. Nakon mise, pak, nitko ne može napustiti crkvu. U nju ulaze ovce. Prema nekim interpretacijama »metaforičko viđenje buržoazije kao ovaca«, ovaj film je zapravo uvod u Buñuelovu »logiku apsurda« koju autor razvija u posljednjoj fazi svojega opusa. Najbliskiji je tako s *Diskretnim šarmom buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972). Tamo, pak, tri para iz visokog društva nikako ne uspijevaju zajednički večerati. Logika apsurdnog ponavljanja ironizira buržoaske rituale. Ipak, *Anđeo uništenja* svoju sugestivnost ponajviše duguje svojim kontrastima. Tako je izrijekom naglašena religioznost njegovih protagonista suprotstavljena vizualnom prikazu njihovih raskalašenih bakanalija. Ironične replike i nepovezani dijalozi ukazuju na svu lažnost egzistencije modernog pojedinca kroz prizmu iracionalnog. Njegove su opsesije s jedne strane seksualnost, a s druge spas duše! Iako sadržaj filma izmiče logičkom objašnjenju, njegova je nadrealistička sastavnica potpuno fabularno povezana. Ne radi se o fantastici, nego o fantazmi!

Fantastičko i fantazmatičko

Što je to fantastičko u španjolskom filmu, a može se pronaći u nadrealističkom dijelu opusa Luisa Buñuela? U kakvu su odnosu nadrealizam i fantastika? Ciklus što su nam ga ponudili Filmski programi Hrvatskoga filmskog saveza povezao je slobodnom igrom asocijacija ova dva pojma iz povijesti umjetnosti. Luis Buñuel jedan je od najvažnijih filmskih autora poniklih iz avangardnih strujanja 1920-ih, ali i koji im je ostao vjeran u svojem cjelokupnom opusu. Zapravo, ostao je i jedini dosljedni nadrealist svjetskog filma. Jer od prvog filma, *Andaluzijski pas*, pa sve do posljednjeg filma *Taj mračni predmet žudnje*, vlada logika sna. Sna koji prelazi u noćnu moru, moru čiju nepodnošljivu prisutnost osjećamo i danas. Naravno, mislim na Buñuelovu detekciju svijeta terorizma i, još gore, »posljednjeg jahača apokalipse«, kako je imenovao svepresežnu *informaciju*, nazovi »komunikaciju«, u autobiografiji *Moj posljednji uzdah*. Naime, taj mračni, najmračniji predmet želja jest upravo to. Želja da komuniciramo, da se informiramo, da ne bismo ostali sami. Sami sa sobom, sami sa svojim podsvjesnim, od kojeg je zapravo sačinjeno ono nadrealno. Stoga, Buñuel *nije* fantastičar. Njegov udio u pojmu fantastičkog nije presudan. Ono što velikog španjolskog sineasta određuje prije je *fantazmatičko*. Kroz *Andaluzijskog psa*, susret Buñuelova sna s onime njegova slikarskog sunarodnjaka Salvadora Dalíja, provlači se logika nesvjesnog. Nesvjesno je, pak, prelomljeno kroz vizuru nadrealnog. Zasijecanje preko vizure onog navodno realnog, pak, sadržano je u čuvenoj sekvenci rezanja oka. Čitavo naslijeđe Buñuelove mladosti prelomljeno je u fantazmi *Andaluzijskog psa*. Teško breme Katoličke crkve, oličeno u dvama svećenicima što ga protagonist filma vuče zajedno s glasovirom, fantazma je autorova razračuna s vlastitim školovanjem, te uspostavljanja umjetničkog identiteta. Jer, kako se drugačije osloboditi vlastite prošlosti nego umjetnički je iskazati? I dalje, kako se osloboditi libidinozne želje, bez da se završi smrću? Zakopani protagonisti na samome kraju *Andaluzijskog psa* thanatički su simbol. Smrt definitivno poništava žudnju i želju, fantazma je vječne ljubavi.

Što je zapravo fantazma? Iako jedan od ključnih pojmova psihoanalize, nije i samo to. Fantazma je povezana s činjenicom kako ne postoji jedna, objektivna, realna danost i odre-

đeni pravilni, jedinstveni, objektivni način njezine percepcije, već je sama realnost diskurzivno konstruirana. Svoj obračun s kršćansko-katoličkim naslijeđem Buñuel je nastaviti kao zreo autor, povratkom u Španjolsku početkom 1960-ih. *Viridiana*, s nepodnošljivo nevino čistom Silviom Pinal, alegorija je pronevjerenog iskonskog kršćanstva u sudaru s realitetom ružnih, prljavih i zlih prosjaka. Slika posljednje večere groteskna je parabola o licu i naličju kršćanskog milosrđa. Nakon što je *Nazarínom* prikazao ideal kršćanske solidarnosti kroz sugestivnog protagonista, Buñuel se još jednom vratio paradigmatskom liku isposnika u *Šimunu iz pustinje*. No, on sada više ne može biti bezvremeni ideal, već ga Buñuel, nakon što je prošao sva đavlova iskušenja, izručuje kakofoniji suvremenog, *night-clubbing* New Yorka. Pred time, Šimun je (kao uostalom i Buñuel) nemoćan!

Ovdje se već naslućuje posljednja faza umjetnosti Luisa Buñuela. Najbliži fantastici, ali i logici apsurda, *Anđeo uništenja* tek je međučin. Apsurd nemogućnosti izlaska iz crkve u tome filmu, naime, svoju sublimaciju doživljuje u nužnom pojavljivanju nesretnih okolnosti što priječe zajedničku večeru tri para iz visokog društva u *Diskretnom šarmu buržoazije*. Ono što je naizgled fantastičko i neobjašnjivo, zapravo je uobičajena struktura današnjice. Apsurd nemogućnosti susreta pokazuje da je izbor svih silnih mogućnosti što nam ih, navodno, pruža društvo komunikacije ustvari — *lažan*. Fantazma je u središtu i još nekih najboljih filmova iz Buñuelova opusa. Podvojena egzistencija lika što ga tumači Catherine Deneuve u *Ljepotici dana* (*Belle de jour*, 1967), samo je uvod u još radikalniju podvojenost. Naime, u *Taj mračni predmet žudnje*, Buñuel već ima dvije glumice koje tumače objekt protagonistove žudnje. A isti (Fernando Rey) to kao da uopće ne primjećuje! Konačno, *Mliječna staza* kršćanske hereze iz istoimenog filma tek je jednim dijelom povezana s onime što Buñuel prolazi kroz svoj umjetnički opus. Njime, dakle, više upravlja podsvjesno negoli fantastičko. On više tematizira ono Realno fantazmatičko negoli Imaginarno nadnaravno. Kroz međuprožimanje ovakvog Realnog i Imaginarnog, Buñuel uspostavlja navlastito Simboličko, to jest *umjetničko*. Stoga i odgovor na pitanje je li on izravni prethodnik španjolskog *cine fantastico* glasi: ne, nije! Buñuel je nadrealist koji nikad ne presijeca »fantazmu realiteta«.

Ta je, pak, sadržana u samoj strukturi zbilje u kojoj živimo. Naime, svojom »avangardom nadrealizma«, Buñuel je predvidio užas realiteta s prijeloma milenija. Prorok je nadolazećeg. Upravo stoga, *zbiljski* velik umjetnik.

791-21/22(450)"654"

Tomislav Kurelec

Nepotpuna slika i dalje važne kinematografije

Smotra suvremenog talijanskog filma, Zagreb, 17-23. listopada 2006.

Talijanska federacija filmskih klubova, Talijanski institut za kulturu i Hrvatski filmski savez organizirali su u zagrebačkom kinu Tuškanac, na Filozofskom Fakultetu i Akademiji za dramske umjetnosti Smotru suvremenog talijanskog filma na kojoj je u manje od tjedan dana bilo prikazano trinaest (većinom cjelovečernjih) igranih filmova i pet dokumentarnih filmova, što je zainteresiranima postavilo težak zadatak da stignu vidjeti barem većinu prikazanog, ali se nudilo i kao odgovor na zanimljivo pitanje o važnosti talijanskog filma u suvremenoj svjetskoj kinematografiji.

Talijani su od 1940-ih pa do sredine 1970-ih kroz neorealizam i njegove varijacije, potom kroz razne, vrlo različite i originalne oblike filmskog modernizma, pa sve do političkog filma uglavnom radikalno ljevičarskog usmjerenja (koji najteže izdržava kušnju vremena), nedvojbeno pripadali samom vrhu, o čemu se mogla osvjedočiti i naša publika, jer su se na redovitom kinorepertoaru pojavljivali (i imali svoju nerijetko vrlo brojnu publiku) filmovi najznačajnijih autora, ali i komercijalni filmovi od kojih su neki (posebice *komedije na talijanski način*) također imali znatnih filmskih, a ne samo zabavljačkih vrijednosti. U posljednjih tridesetak godina potpune prevlasti američkog komercijalnog filma u našim kinodvoranama iz njih su uglavnom nestali i talijanski filmovi, uz iznimke djela nekih velikana poput Federica Fellinija ili braće Taviani koji su nastavili kontinuirano stvarati i dalje, te još rjeđe pojave nekih filmova koji su uspješno spajali visoke vrijednosti i privlačnost za široku publiku poput *Novo kino Raj* (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988) i *Malena* (2000) Giuseppea Tornatorea, *Mediterraneo* (1991) Gabrielea Salvatoresa ili *Život je lijep* (*La vita e bella*, 1997) Rober-

Mariov rat

ta Benignija. Međutim u kinima gotovo da i nije bilo ostvarenja autora koji su se afirmirali u posljednja tri desetljeća, pa čak osvajali i nagrade na najznačajnijim svjetskim festivalima — Nannija Morettija, Pupija Avatija ili nešto kasnije Francesce Archibugi, pa su povremeno uvid u njihove domete mogle pružiti tek specijalne revije ili Filmski program HTV-a.

Zato je bila razumljiva znatiželja prema izboru novijih djela iz kinematografije koja u ovom desetljeću proizvodi godišnje od sedamdesetak do stotinjak cjelovečernjih filmova, što doduše nije ni polovica prosjeka od 1960-ih do 1980-ih godina, ali je još uvijek dovoljno da bi se po logici velikih brojeva među njima moralo naći i izvrsnih. Talijanski organizatori ipak se nisu opredijelili ili nisu mogli osigurati izbor najboljih među njima, nego su se odlučili za djela i autore za koje su bili (vjerojatno s pravom) uvjereni da inače nemaju šanse doprijeti do hrvatskih gledatelja, a smatrali su ih vrijednima pozornosti, o čemu su svjedočila i sudjelovanja na važnim festivalima uz nagrade uglavnom na manjima, te stanovit broj nacionalnih priznanja.

Film *Čak ni sudbina* (*Nemmeno il destino*, 2004) Danielea Gaglianonea osvojio je u Veneciji nagradu *Lino Micciché* za debitanta, a u sekciji *Mladi film* nagradu za najbolji talijanski film, te — što je možda važnije — *Zlatnog tigra* u Rotterdamu, a to je i po mom mišljenju bio najzanimljiviji film ove smotre, koji vjerojatno najavljuje još jednog važnog talijanskog autora. Njegovi su protagonisti gimnazijski kolege i prijatelji koji zanemaruju školu i pomalo se odvajaju od ostalih đaka, jer su među najsiromašnijima, a i bore se s problemima kakve drugi nemaju. Alessandro (Mauro Cordella) povučen je i senzibilan mladić koji se brine za psihički neuravnoteženu majku koja povremeno čisti u samostanu časnih sestara, dok je Ferdi (Fabrizio Nicastro) divlji buntovnik koji živi s ocem alkoholičarom, dok se ponajmanje zna o zafrkantu Toniju (Giuseppe Sana) koji komedijašenjem prikriva očito isto tako duboke probleme. Njihova nastojanja da nađu svoje mjesto u svijetu, oazu u kojoj će moći stvoriti iluziju dostojnog života, ne uspijevaju, pa Toni zagonetno nestaje, a radnja se sve više koncentrira na Alessandra koji iz sjećanja kroz efektne i slikovno izobličene *flashbackove* postupno saznaje sve o teškoćama svoje samohrane majke koja se podavala, jer joj je to bila jedina mogućnost da podigne sina. To postupno nagriza i Alessandrovu psihičku stabilnost, ali i osnažuje njegov bunt prema licemjerju naizgled mirnog i uređenog društva čije vrijednosti podupire i Crkva. Gaglianone svoju priču ne izlaže linearno i dramaturški cjelovito, pa se osim *flashbackovima* služi i elipsama i diskontinuitetom radnje, te uspjelim montažnim isprepletanjem različitih snimateljskih (Gherardo Gossi) stilova u kojem naglašenu ulogu imaju i totali koji pokazuju otuđenost industrijskog predgrađa, te tako stvara vizualno iznimno dojmljivu, kompleksnu i vrlo kritičnu sliku života nižih slojeva talijanskog društva.

Ta kritičnost prema vlastitom društvu u cjelini ili nekim njegovim segmentima zajednička je gotovo svim filmovima ove smotre, a mnogi poput Gaglianonea u središte svoje pozornosti stavljaju mlade protagoniste, pa čak i djecu, na kojima

Čak ni sudbina

se problemi često najdublje prelamaju. Takav je devetogodišnji junak (Mario Grieco, dobitnik specijalnog priznanja na festivalu u Locarnu) zanimljivog *Mariova rata* (*La guerra di Mario*, 2005) Antonija Capuana. On je dijete prostitutke koje je završilo u domu, a usvaja ga dobrostojeći nevjenčani par Sandro (Andrea Renzi) i Giulia (Valeria Golino, za tu ulogu nagrađena godišnjom nacionalnom nagradom David di Donatello), profesorica estetike, sklona avangardnoj umjetnosti, što je vjerojatno i u korijenu njenih stavova o odgoju djeteta u kojem je (uz iskazivanje ljubavi) najvažnije ostvariti potpunu slobodu da bi se iskazali svi dječakovi kreativni potencijali, a isto tako i prezir prema građanskim društvenim normama i konvencijama, pa tako i onim školskim. Sandro ne dijeli u potpunosti te stavove, pa dijelom i zbog toga (ali i zbog Mariove ljubomore na adoptivnu majku) teže uspostavlja kontakt s dječakom, te konačno i seli iz zajedničkog kućanstva, iako i dalje nastavlja vezu s Giulijom. Mario, koji je s psihičkim traumama izašao iz doma, ne zna kako da se ponaša u sredini u kojem mu se ne postavljaju nikakve granice između dobra i zla, ne uspijeva (iako na tome nastoji) naći odgovor na pitanje tko je on zapravo, a osjećaji prema drugima su ili prenaglašeni ili nikakvi. Najsnažniji je onaj prema Giuliji, ali tu mu nije jasno da li ga privlači kao majka ili kao žena. Nasuprot tome, u kontaktima s pravom majkom (na čemu, unatoč suprotnim stavovima pedagoga,

Želio sam samo spavati na njoj

inzistira Giulia) nema dubljeg ni pozitivnog ni negativnog odnosa. Zato se snažno vezuje uz nađenog psa lutalicu, iako nakon njegova nestanka ne pokazuje preveliku tugu. Za razliku od toga, prijateljstvo s dječakom koji je kasnije pridošao u njegov razred, nastalo dobrim dijelom i zato što se obojica ne uklapaju u konvencije društvene sredine kojoj pripadaju ostali đaci, ostavlja dublje tragove i prijateljev povratak u sredinu iz koje je i došao (u radnički napuljski kvart) Mario doživljava kao tragediju, što se očituje i u njegovu poigravanju samoubojstvom kada na prometnim ulicama kreće preko pješačkog prijelaza u trenutku kada mu se pali crveno svjetlo. Polazeći od individualnih, ponajprije psiholoških drama svojih protagonista, kako Marija tako i njegove nesuđene (jer će joj dijete biti oduzeto zbog njezina radikalnog odgoja izvan pedagoških odrednica) pomajke Giulije, Capuano je vješto inkorporirao (iako ne uvijek do kraja jasno uobličio) niz zanimljivih značenjskih slojeva od problema usvajanja preko klasnih razlika do nekritičkog pristajanja na neke zasade umjetničkog modernizma i njihovu primjenu u svakodnevnom životu, tako da je *Mariov rat* nedvojbeno natprosječan, ali ipak ne i velik film, iako bi se po još nekoliko nominacija za nacionalne nagrade, uz onu potvrđenu Valerije Golino, moglo zaključiti da ga Talijani doživljavaju kao djelo blizu vrhovima njihove produkcije u 2005.

U još jednom od zanimljivijih filmova ove smotre, *Otoku* (*L'isola*, 2003 — dobitnik nagrade FIPRESCI na festivalu u Bratislavi) debitantice Costanze Quatriligio, protagonisti su djeca — Turi (Ignacio Ernandes) na početku puberteta i njegova mlađa sestra Teresa koja živi punim životom u potpunom skladu s prirodom na poprilično izoliranom otoku, pa će to podsjetiti da su se djeca kao protagonisti ozbiljnih filmova (a ne samo onih namijenjenih najmlađoj publici) pojavili upravo u Italiji u vrijeme nadrealizma, čemu je razlog ponajprije bila teška ekonomska situacija u kojoj je velik dio djece morao na različite načine pomagati u ostvarivanju egzistencijalnog minimuma. U posljednjih dvadesetak godina u jednoj prilično udaljenoj kinematografiji koja je danas u vrhu svjetskog filma — iranskoj — djeca su opet protagonisti velikog broja filmova, no ovaj put ponajviše zato da bi se na taj način izbjegla cenzura, jer izgleda da njeni službenici takve filmove doživljavaju kao dječje i ne obraćaju pozornost na neke ideje i kritičnost koji bi u drugoj vrsti filmova teže prošli. Iako Quatriglio zasigurno ne bi imala problema s cenzurom zbog iskazivanja svog svjetonazora, njezin prosede kao da je bliži Irancima nego talijanskoj tradiciji, jer kod nje nema nekih iznimno dramatičnih događaja, a ni fabula nema istaknutije mjesto u cjelini filma u kome su stanja i prirode i psihe važnija od događaja tako da prizori mora, obale, lova na tune ne predstavljaju ni simbole ni metafore, već samom svojom efektnom pojavnošću govore o načinu egzistencije, a neodoljiva životna radost koju u sebi nosi Veronica Guarassi važnija je od za djevojčicu zavidnog glumačkog umijeća u tumačenju Terese, a isto tako i od situacija i događaja u kojima se taj lik nađe.

U znatnom broju ostalih filmova protagonisti su mladi ljudi, pa tako dobitnik nagrade FEDIC u Veneciji *Želio sam samo spavati na njoj* (*Volevo solo dormirle addosso*, 2004) Eugenija Cappuccija govori o iznimno sposobnom mladom menadžeru Marcu (dojmljivi Giorgio Pasotti) koji se brzo penje na hijerarhijskoj ljestvici sve dok ne dođe do odgovornog mjesta na kojem mora odlučiti o otpuštanju većeg broja radnika. U privatnom životu bez dubljih osjećaja (spavati na njoj je sve što želi od svoje djevojke) Marco upotrebljava svu svoju vještinu uvjeravanja da bi nagovorio izabrane na prihvaćanje (uz stanovitu odštetu) odluke koja će im zapravo uništiti život. Iako ponekad suosjeća s njima, on je jednostavno proizvod suvremenog kapitalizma u kojem profit ignorira bilo kakvu ljudsku dimenziju i to Cappuccio dojmljivo prikazuje koristeći se uspješno postupcima tradicionalne filmske naracije, ostvarujući tematski natprosječno zanimljiv film koji ipak ne može biti perjanica jedne velike kinematografije.

Nema poruke na sekretarici (*Nessun messaggio in segreteria*, 2005) Paola Genovesea i Luce Miniera bogatiji je značenjskim slojevima, zanimljivim likovima i raznorodnim filmskim postupcima koji prilično vješto spajaju neke odlike neorealističke komedije, tradicionalno oblikovanje neobične ljubavne priče između sramežljivog dobrostojećeg službenika i lijepe smetlarice s elementima modernizma, fantastike i groteske, što rezultira filmom koji može na rafiniran način dirnuti osjećaje gledatelja, a to u suvremenom filmu valja cijeniti.

Spoj komičnoga i neobičnog otkrivanja osjećaja glavnog lika je i *Pet olujnih dana* (*Cinque giorni di tempesta*, 1997), najzanimljiviji od brojnih što cjelovečernjih što kratkih filmova Francesca Calogera koji je očito po zamisli talijanskih izbornika ove smotre trebao biti njena središnja ličnost i autor kojeg svakako treba otkriti, iako mi se čini da su neki od već spomenutih mlađih autora imali znatno uspjelija ostvarenja, dok Calogero ne nadilazi domete solidnog redatelja koji u

ovom filmu vješto kombinira film ceste s tradicijom komedije na talijanski način, u priči o povučenom mladiću koji s otoka u južnoj Italiji putuje na odsluženje vojnog roka na sjever. Pet dana koliko traje njegov put zapravo je previše, jer stiže prije zadanog roka do vojarne, gdje ga ne puštaju ući prije datuma na pozivu, što njegovo putovanje produžuje i izaziva oluje koje pomalo pretjerano sugerira naslov. Gubi novac, zaljubljuje se, traži i nalazi prijatelja iz vremena studija, događaju mu se nevjerojatne avanture i iz svega toga redatelj uspijeva izvući mnoge zabavne situacije u priči o sazrijevanju, te niz duhovitih suprotnosti mentaliteta južnjaka i sjevernjaka. Film za svog trajanja prilično zabavlja publiku, ali ne ostaje predugo u sjećanju, ipak ukazuje na solidnu razinu suvremene talijanske produkcije.

I Calogerovi filmovi pridodaju se ostalima s ove smotre u stvaranju dojma o zreloj kinematografiji koja može ponuditi publici filmove koji je neće razočarati. Neki od predstavljenih autora pokazali su nedvojbeni talent i mogućnosti daljnjeg razvitka koji ih može voditi i prema vrlo važnim ostvarenjima, ali ovaj susret s talijanskim filmovima nije ponudio dokaze o tome da se još uvijek radi o jednoj od vodećih europskih kinematografija. Dojam o dometima u ovom desetljeću zasigurno bi bio drugačiji da su ovdje bili prisutni Moretti i Avati, da su prikazani filmovi *L'ora di religione* (*Il soriso di mia madre*, 2002) i *Buongiorno, notte* (2003) kojima se europskom vrhu pridružio Marco Bellocchio, koji se afirmirao još 1960-ih u vrijeme političkog filma, ili *Mestiere delle armi* (2001) i *Cantando dietro i paraventi* (2003) koji pokazuju da je Ermanno Olmi i ušavši u osmo desetljeće života ostaje veliki redatelj, te barem neki od filmova nama nepoznatih autora koje je većina talijanskih kritičara ocijenila povoljnije od onih koje smo ovdje vidjeli. Za nadati se je da ćemo se s barem nekima od njih imati prilike sresti drugom prilikom na istom mjestu.

Želio sam samo spavati na njoj

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

Krešimir Košutić

Kadar naš svagdanji

One Take Film Festival — Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru, 17-19. studenoga 2006.

U to doba

Filmski je festival *One Take* na pozornicu stupio iste godine kad i njegov veći zagrebački brat. Zbilo se to 2003, u kasnu jesen, u vrijeme kada je u Zagrebu, ali i u cijeloj Hrvatskoj, rasprodaja gradskih kina bila u punome jeku, a filmski program u preostalim kinima bješe zaista oskudan. Za repertoarni film bijahu to krajnje crna vremena. Ni CineStar onda još nije bio proradio pa da makar svojim, mahom populističkim programom, podigne puki zbroj kinonaslova. Zagrebačkomu filmskomu zaljubljeniku tada ne preostajaše ništa drugo nego da bira između uglavnom neuređenih i zapuštenih malobrojnih preživjelih gradskih kina i tri tehnički izvanredno opremljene filmske dvorane u Centru Kaptol, no repertoara kakvoćom tada preveć siromašna da zadovolji zahtjevnijega filmoljupca, pa još u globalistički napadnom i kičasto blještavu prostoru trgovačkoga centra. Suprotiva tomu, Zagrebački filmski festival i One Take došli su kao prvi pravi navjestitelji prikazivačkoga filmskoga buđenja i bujanja zagrebačkoga festivalskoga života. Iako filmski festival One Take svojim manjim proračunom, upola manjim brojem dana za prikazivanje filmova, pa i spočetka nešto skromnijim gledateljskim pohodom, svojem većem bratu nije mogao konkurirati populizmom, ipak je smogao dovoljno filmskoga znanja i istančana osjećaja za filmske potrebe pa da nam poda to što nam je tako strašno nedostajalo: raznovrstan, neuobičajen i kakvoćan filmski program; upravo sve ono čemu filmski festivali, kao popunjivači potrošačkoga i eskapističkoga redovita filmskoga repertoara, u nas ponajprije i služe. U tom je kontekstu One Take od samih svojih početaka krenuo oštro: iako mu se natjecateljski program sastoji od filmova snimljenih u jednome kadru, forme jasno ograničene i kao takove pomalo eksperimentalne čak i onda kada samo snimljeno djelo rodno i sućinski eksperimentalno nije, za popratne je programe izbor zato bio slobodniji. Što u konačnici znači glasovitim imenima napunjeniji, za širu publiku šarolikiji. Ove su godine bogati popratni programi bili u znaku omnibusa i Dalekoga istoka. Omnibusi bijahu zastupljeni dvama programima: jednim kojim su bila obuhvaćena povijesna djela (Omnibus retro) te drugim kojim su bila zahvaćena ona suvremena (Umijeće filmskoga omnibusa). U programu nazvanom Punjenje... (Loading...), kojemu je namjena popularizirati neko u nas manje poznato filmsko ime, ovoga je puta bio predstavljen snimatelj, a ne redatelj, čuveni Australac Cristopher Doyle, sa sedam izabranih filmova koje je snimio od 1983. do 2006.

Filmski medij, kadar i općemedijska spektakularizacija

Snimiti film u jednome kadru stvar je pomalo pokusna i začudna. Naravno, puno manje nego, na primjer, prije dvadesetak godina; kamerom se iz ruke danas više ne snimaju samo izvjestiteljski snimci, već je takav način snimanja postao i vrlo česta igranofilmska manira, a pokretna je kamera koja se drži u ruci u nekim slučajevima zamijenila i tradicionalnu te nekoć beziznimno ustaljenu službu reza (dovoljno se sjetiti nemaloga broja igranih filmova, ali i televizijskih serija, u kojima se razgovor dvaju likova ne prikazuje u planovima i kontraplanovima, nego se panoramira od jednoga do drugoga lica). Sveprisutnost je jeftine digitalne tehnologije jednostavne za snimanje, prenošenje i pohranu podataka dovela do toga da danas snimati može doista svatko. Iako se raspon digitalnih kamera kreće od profesionalnih pa do amaterskih, od kojih su najjeftinije i najpristupačnije one na mobitelima, snimateljska (ne)kompetencija nije bitna za sveopću filmsku proizvodnju. A u toj je hrpi snimljenoga jedan od prvotnih dojmova onaj o svenazočnosti »nemontiranih«, »spontanih« snimaka, što na koncu dovodi i do njihova sve većega recepcijskoga poobičnjenja. Uz niz rezova i mnoštvo kratkih kadrova, koji su jedan pol spektakularnosti u popularnoj kulturi, onaj se drugi postiže »zbiljnošću« sadržaja. Radi li se o ratnoj, spolnoj, *big brotherovski* djetinjastoj i dokonoj ili političkoj i društvenoj zbilji, nije važno. Medijski se proizvodi takova stvarnost gdje su u istoj ravni te čine jednakovrijedan medijski spektakl i mobitelske snimke tinejdžerskoga seksa, i spolno »škakljive« radnje javnih ličnosti čije su osobne snimke nekako prokuljale u javnost, i »tople i svakodnevne« osobnosti javnih osoba, i snimke koje bilježe događaje mračne i sudbinske (raspon tih tanatosnih snimaka kreće se od onih na kojima su lica medijski poznata i javna, na primjer, vješanje Saddama Huseina, pa do onih na kojima su snimljeni nepoznati »ljudi iz susjedstva« bilo kao krvnici, bilo kao žrtve). Sve su te snimke nerijetko snimljene kao amaterske i (izvorno) u jednome kadru, ili makar kao izvjestiteljska »svjedočanstva«. Uostalom, za snimanje snimaka snimljenih u stvarnome vremenu kamera na mobitelu, i ostale »kućne« kamere, ponajprije i služe, kao što izvjestiteljsko trčanje s kamerom na ramenu za »spektaklom« u stanu, na ulici, bojišnici, ili bilo kamo gdje se taj žuđen medijski spektakl već može naći, služi općoj spektakularizaciji svega, medijskomu stanju gdje se važnost pridaje svemu, a što cinično rečeno, znači i ničemu. I koji još god bili razlozi i uzroci, či-

Prije zore

njenica je da takove snimke danas gledamo češće nego prije. Pa ipak je rez još uvijek, i ništa manje čvrsta, »invarijantna«[1] značajka suvremene filmske kulture (u film uključujući sve ono što je nekom kamerom snimljeno). Jer čak i kad se nastoji stvoriti iluzija općemedijske i obavijesne spontanosti i nenamještenosti, sve te svenazočne »nemontirane« i »spontane« filmske snimke netko u neki kontekst ipak umeće. Nepostojanje reza unutar same snimke ne mora nužno značiti da službu reza (montaže) ne vrši štogod drugo. Primjerice, neki izvanfilmski kontekst. I tako opet dolazimo do složene naravi pripovijedanja i proizvođenja pripovijesti. A to mi se čini važnim napomenuti prije negoli krenem dalje.

Pripovijedanje i eksperimentiranje

Zadiranje u neku općeprihvaćenu medijsku shemu i neku njezinu invarijantnu značajku, mni mi se to bitnim, nema isto polazište, a često ni službu, kod igranih i kod eksperimentalnih filmova. Snimiti igrani film u jednome kadru, još uvijek je, više ili manje, očuđavajuće. No važno je napomenuti, u igranome filmu (i ostalim klasično ispripovijedanim pripovijestima) očuđuje uvijek sam »neobičan« postupak, dok cijeli estetski sustav, u koji je taj začudni postupak umetnut, i dalje ostaje uščuvan u svojoj recepcijskoj »običnosti« i prepoznatljivosti. Kod tzv. tradicionalnih, klasičnih pripovjednih tvorevina, ispripovijedanih tako da se nekim postupcima oblikuje zaplet, vrhunac i rasplet, ili makar početak, trajanje i svršetak u smislu određene zaokruženosti, cjelovitosti dojma, kulturna su i društvena potvrđivanja, pa makar bila i propitivanja, njihova osnovna namjena (s vjerojatno istom potkom zbog koje malo dijete opetovano postavlja ista pitanja samo da bi iste odgovore opet, i opet... i opet čulo). Kod onih načelno eksperimentalnih radova (a uže, i svih takovih postupka) određena nova poimanja i opojmljivanja (konceptualizacije), a ne kulturna, društvena i osobna utvrđivanja, imaju noseću ulogu; iako se rušenje društveno prihvaćenih medijskih pravila stvaranja ili recepcije kod djela te vrsti izvodi određenim postupkom, on ni u takovim radovima ipak nije temeljan, ali je uvijek posljedica nekoga novoga htijenja. Obično se navodi da kulturno ustaljene medijske prakse, držeći se pravila danoga sustava (odnosno, makar većine njih), stalno i nanovo proizvode taj isti sustav uzdržavajući ga.[2] Za sve je eksperimentalne prakse karakteristično upravo suprotno — nastojanje da se naruši (kulturni) sustav, tako da je kod svih načelno eksperimentalnih radnja u teme-

lju sâmo iznošenje neke obavijesti (znači, izmjena ili dopuna kulturno općeprihvaćena, u ovome slučaju filmskoga sustava, a ne njegovo nepromijenjeno očuvanje). Ta je obavijest, »nova« misao, ideja onda predstavljena nekim medijskim postupkom te postaje poruka. No dok je u klasičnim pripovjednim uobličavanjima forma zgloblјena s idejom, što znači da su i oblik i sadržaj u nekovrsnu jedinstvu, ili makar to tako doživljavamo, kod eksperimentalnih uradaka postupak i misao (obavijest), za one primatelje koji ne poznaju kôd (a teoretski je moguće da to budu svi osim idejnoga začetnika jer se poznati sustav pomućuje) recepcijski mogu biti poprilično odvojeni. Zbog toga se za većinu ono očuđavajuće na čem se temelje eksperimentalni radovi nalazi u rascjepu između »vidljivoga« postupka i odaslane poruke, koja ne samo da se često dodatno dekodira, nego se redovito i mora dotumačiti nekim drugim, više konvencionalnim, društveno već čvrsto i široko »ugovorenim« semiološkim sustavom, primjerice, ljudskim govornim jezikom, kako bi i postupak i poruka konačno mogli biti i šire recepcijski »dohvaćeni«. Postupak kod eksperimentalnih stvaralaca zato nema onu ulogu koju on ima u klasičnome, tradicionalnome umjetničkome stvaranju. Misao i zamišljaj, poimanje uopće, i »umjetnički« postupak, u načelno su eksperimentalnim radovima na drugačiji način prožeti. Jedan od dobrih primjera kako, ruski su avangardni zaumni pjesnici. Iako su oni sami isticali postupak (zvukovno slaganje izmišljenih, besadržajnih »riječi«), u biti ta sama »pjesnička« vještina nije bitna; bitan je predumišljaj — potrti sadržaj poezije, odnosno, pisati besadržajnu poeziju, s jednakom važnošću semova *besadržajno* i *poezija*. A treba li i spomenuti Duchampov pisoar?

Igrani filmovi u Glavnome programu

Glavni se program ove godine sastojaše od dvadeset i devet filmova trajanja od jedne minute pa do preko jednoga sata. *Sada si stvarno slobodna* (*Jetzt sind sie richtig frei*) njemački je film redatelja Hagena Schönherra o izbavljenoj mladoj Njemici koja je u Bagdadu bila oteta i zatočena na nepoznatu mjestu. U neuglednoj prostoriji njemačke ambasade u kaosom zahvaćenu Iraku, kamera djevojku isprva hvata s leđa u krupnome planu njezina zatiljka, dok ona, osluškujući okolne zvukove, uplašeno trza glavu, nehotice nam tako otkrivajući svoj profil. Sobicom se razliježe molitva s tornja očito obližnje džamije. Još uvijek preplašena i u prepasti, djevojka teško diše. Ubrzo se iz hodnika začuju koraci, a potom i mukao glas: »Ovdje je situacija kaotičnija nego što sam mislio. Potrošili smo poprilično novca za ovu operaciju, nismo li? Kako se uopće obratiti nekom poput nje? Dobro došli, gđice Kuhn, sada ste stvarno slobodni.« Daljnji je pak tijek događanja takav da se njemački posebni istražitelj Kuschinski, koji je unišao u prostoriju i čiji smo glas čuli, unatoč svoj svojoj početnoj dobrohotnosti i obazrivosti, pretvara u klasična isljednika (jer takav mu je ustvari posao). Ovaj nam film kazuje kako je u biti malešna razlika (ako je uopće i ima) između državnoga represivnoga aparata i onoga što je u jednome kontekstu terorizam, a u drugome (ne)opravdana borba s nekim (političkim) ciljem. I u prvom i u drugom i u trećem slučaju žrtva je uvijek ista — oni nevini. *Prije zore* (*Before Dawn*) film je mađarskoga redatelja Bálinta Kenyeresa slične poante poput spomenuta njemačkoga, no umjesto dramske realističnosti ovdje je izražen crnohumoran sarkazam. On je uobličen ponajprije vizualnim gegom kojim se gledatelje nagoni na (kiseli) smijeh. U osvit zore, među nepreglednim poljima pšenice, prašnjavim se puteljkom polako kreće oronuli kamion. Odjednom staje. Odasvuda iz klasja izviruju ljudi te se hitro ukrcavaju u vozilo. Istim putom kojim je i došao, kamion i odlazi. I dok ga gledamo kako se gubi na obzorju, on iznenada počinje voziti unatraške. Za koji se tren začuje i zvuk sirene te u kadar ulazi policijski auto progoneći rasklimano vozilo. Kako se kadar širi, tako vidimo da je u pitanju prava organizirana hajka s tucetom raznovrsnih policijskih vozila, pa čak i helikopterom. Pravi je to lov, svim dostupnim tehničkim sredstvima. Na koncu samo jedan nesretni namjernik uspijeva umaći, ostajući sam samcat u polju. Totalnom potjerom predočujući totalitarno društvo, Kenyeres nam sve to oslikava kao da se zbiva u nekoj groteskoj znanstvenofantastičnoj negativnoj utopiji. Film je prošle godine osvojio nagradu za najbolji europski igrani kratki film. *Crveno i Crno* (*Red and Black*) dojmljiva je filmska crtica Britanca Daniela Steera o trima parovima u različitim razdobljima ljubavne veze. Svi se oni nalaze u istome prostoru nekoga kluba. No nisu mjesto radnje i zajednička tema ono jedino što povezuje njihove različite intimne svjetove. Osim što ovaj film pomalo ironično raščlanjuje suvremene ljubavne odnose i različita ponašanja likova u zavisnosti od toga je li im veza na početku, negdje u sredini, kada se javljaju prve nesuglasice i problemi, ili na samome kraju, njegova je prateća kamera ovdje i opazljiv predstavljač naše voajerske potrebe za zavirivanjem u tuđu intimu. Hotimice ili nehotice, Steer je osim psihološke karakterizacije svojih likova proveo i karakterizaciju svih onih koji takove situacije rado motre (ili snimaju). Službujući kao produženo osjetilo, kamera pipcima naših nagnuća i htijenja uvijek opipava u prvom redu ono što nastojimo shvatiti, ističući to kao bitan motiv koji nas nagoni na čin stvaranja ili promatranja. I tako je, u suprotnošću s katkad isticanom »objektivnošću« filmskoga medija, kamera neizostavno naše treće znatiželjno oko — nije zalud pokretna kamera često pogled nekoga filmskoga lika. Na koncu, nije voajerizam samo društveni i spolni egzibicionizam. Niti znatiželja postoji samo znatiželje radi. *Nije Benjamin* (*Not Benjamin*) izraelski je film redatelja Michaela Shacahara. Osjećajna je to, tužna i filmski

Sada si stvarno slobodan

umješno sazdana pripovijest o Benjaminu, štićeniku ustanove za starije i nemoćne osobe koji pati od nekog oblika mentalne demencije. Pomiješanih sjećanja i pomućena pamćenja on zamjenjuje i ne prepoznaje osobe te posve brka vremenski tijek događaja. Tu tešku ljudsku situaciju Michael Shachar nadasve vješto stupnjuje od početne komičnosti do završne spoznaje sve tragičnosti kada kao promatrači doista postajemo svjesni svega jada takova stanja. I nespokoja Benjamina, koji se neprestance prepire jer je u raskoraku s vanjskom zbiljom, i patnje njegova sina Daniela kojemu je nemoguće komunicirati s ocem. Pokretna je kamera ovdje pripovjedački osobito funkcionalna jer svojim pokretima i stalnim premještanjima okvira, odnosno, opažajna vidokruga, gledateljima pruža prijelaz iz starčeva nutarnjega svijeta (njemu uznemirujućeg i zbunjujućeg, a nama diskontinuiranog) ka onomu vanjskomu. Na unutarfilmskoj se razini to čini tako da gledamo i očevim (isprva) i sinovim očima (pred kraj), na taj način postajući sudionicima i starčeve izgubljenosti i sinove nemoći. Meksički film *Drugi američki san* (*El Otro sueño Americano*) nasilno je i angažirano djelo Enriquea Arroyoa Schroedera. Kamerom pričvršćenom za prednje vjetrobransko staklo automobila pratimo uhićenu prostitutku i nasilna policajca koji ju je uhitio, dok se voze u autu. Iako je film snimljen vrlo efektno, stječe se dojam da je društveno zauzeće dijelom motiviralo izrazito nasilan prikaz. Doduše, onomu tko nije nešto slično iskusio (bilo na svojoj koži, bilo kao slušatelj tuđih svjedočanstava), možda je teško i zamisliti kakove se sve grozote događaju. Pa kao da i redatelj očekuje takav doživljaj, film odjavljuje sljedećim natpisom: »Bilo bi dobro kada bi se moglo reći da ovo ne sliči na stvarnost. Naši su likovi doista izmišljeni, ali nije umišljaj da su jedanaestogodišnjaci, studentice, domaćice, prostitutke, radnice, sve žene, nekažnjeno žrtve već deset godina. PGR izvještava o 258 smrti tijekom kolovoza 2003, a Amnesty International o 370 i 250 nestalih žena.« Na granici igranoga i eksperimentalnoga filma smjestilo se djelo *Odlazak* (*Abalar*) čak triju portugalskih redatelja: Miguela Vasconcelosa, Fernanda Carilhoa i Joaoquima Mendesa. Razigranih pokreta kamere i izražene kolorizacije, bez govora i posve uklonjenih šumova, samo uz glazbenu pratnju Lisztove *Balade br. 2 u b-molu*, predivno se stapaju slike, glazba te iščekivanje i ushit mlade žene koja čeka vlak i svoga momka u njemu, da dragoga koji je u vojsci vidi makar na tren, na poluminutni časak koji će on uspjeti ukrasti dok vlak stoji na stanici. Prožimanjem pokreta kamere, filmskih boja i osjećajnosti glazbe, na nesvakidašnji se način potiče proćućivanje djevojčinih čuvstava, po čemu je ovaj uradak sličan pobjedniku prošloga izdanja Festivala, filmu *Uzdignuće* (*Ascension*) Australca Bena Ferrisa.

Eksperimentalni filmovi u Glavnome programu

Kao što sam već napisao, kod eksperimentalnih je filmskih radova, umjesto klasičnoga pripovijedanja i čuvstvenoga uživljavanja i saživljavanja, u središtu obavijest. Ona se najčešće, premda, naravno, ne uvijek i beziznimno, veže uz neku značajku filmskoga medija, našega recepcije istoga ili stvaranja istim. Zbog toga je, uglavnom, ona usko vezana i uz filmsku teoriju, pa bi se moglo reći da su takovi filmovi

Odlazak

svojevrstan oblik teoretiziranja, ili makar njegova nadopuna. U filmu *Izgleda poput lutkine noge* (*Parece la pierna de una muñeca*) argentinske autorice Jazmín López Andre-Fouet propituje se upravo gore spomenuti odnos. Govorom u *offu* neko dijete komentira zbivanja u bazenu i oko njega, izmjenjujući valjda sve pripovjedačke položaje: čas se stječe dojam da je pripovjedač, iako ga ne uočavamo, ipak nerazotkriven lik iz filma, čas da je to možda netko tko je bio prisutan pri snimanju, ali nije i snimljen, pa bi tako on bio neprikazan svjedok snimanja, čas da je to ustvari komentar, u širi kontekst zbivanja upućena, posredna »svjedoka«, koji je snimku prvo vidio, te je naknadno i pojasnio, pa sve do toga da je to posve izvanfilmski i sveznajući, hinjeno nepouzdan pripovjedač koji samo glumi neki, na snimci »odsutan« lik. Na taj se način stvara zamršeno klupko gdje se miješaju elementi najrazličitijih pripovjednih uloga: od krajnje nepouzdanoga pripovjedača do demiurškoga koji nam neupravnim govorom u trećem licu, ali i upravnim u prvom, kazuje osjećaje i osjete likova (iako nije uvijek jasno na koji je ustvari lik taj govor upravljen) te opisuje njihove postupke (s time da neki čini uopće nisu u dohvatu kadra ili su izrečeni i prije nego što se na filmu dogode). Od »svjedoka« se pripovjedač tako pretvara u stvaratelja, u medijski konstrukt koji konstruira »viđenje«. Izmjenama i miješanjem svih razina pripovijedanja pomućuje se jasnoća prikazanoga, ukazujući na imanentno manipulativnu filmsku narav: *Tko je taj koji gleda (snima) i(li) komentira viđeno?* U filmu *Moja baka me voli* (*Saptha sheli ohevet oti*) izraelske redateljice Dane Tal remeti se uobičajena granica filmskih rodova. Sama je autorica o svojem radu napisala da je to »alegorički prikaz beskrajna i uzaludna putovanja ljubavi u beznadnoj situaciji.« Cijeli se film (šest minuta) sastoji od snimke jako stare i već onemoćale žene koja leži u postelji zamotana u dekicu dok se u *offu* opetovano postavlja uvijek isto pitanje: *Shula, voliš li me?* Na to ponavljajuće pitanje stara baka niti u jednome trenutku ne odgovara: *Volim te!*, nego okolišanjem izbjegava izravan odgovor. Po svome je postupku (intervjuiranje) to film dokumentaran, ali tko može znati (ili dokazati) da i baka nije bila uključena u cijelu predstavu, premda sve izgleda vrlo

izvorno i neprirađeno? Na koncu, upravo se u toj rodnoj neproniclјivosti i pomaknutosti, kao i u nekovrsnoj iskonstruiranosti, makar u nekoj mjeri a moguće na više razina, nalazi njegovo eksperimentalno načelo. Sličan se »konstrukt« pojavljuje i u filmu *Oni* hrvatskoga autora Galeba Vekića. Dok se skupina turista šeće Gornjim gradom, kod Kamenitih vrata motre čovjeka (mi ga ne vidimo) koji se neobično ponaša (piša, pljuje i sl.). Nepokretna (skrivena?) kamera bilježi njihove reakcije. Koliko su razna filmska počela klizna pokazuje i ovaj primjer. Ovo propitivanje Drugih (Onih), i stereotipa koje vežemo uz njih, nalik je boratovskim provokacijama medijski svenazočna Sache Barona Cohena. No zanimljivo je opaziti kako je seljenje postupaka od »eksperimentalnih« do »neeksperimentalnih« i obrnuto, u svojem označavanju podložno i onomu tko označava, kao i kontekstu, naravno. *Model* (*Das Modell*) film je njemačkoga redatelja Floriana Gwinnera koji je diplomirao arhitekturu i vizualne komunikacije na sveučilištu Bauhaus u Weimaru. To je njegovo formalno obrazovanje zanimljivo uklopljeno u ovaj uradak. Vožnjom kamere unatrag otkriva nam se scenografija koja se postupno mijenja iz artificijelne realističnosti (biljke, životinje, predmeti i građevine isprva su vjerna rekonstrukcija stvarnih predmeta napravljena od kartona) u realističnu artificijelnost (sve se više uvode svakodnevni predmeti poput kartonske ambalaže za jaja, vijci, sijalice i ostale raznovrsne uporabne kućanske stvarčice). Uporabni predmeti, iako su u početku efektno uklopljeni u model, na kraju ne samo da odmah postaju uočljivi, nego i posve dokidaju »realističnost« modela. *Grand Prix* žirija, koji tvorahu australski redatelj Ben Ferris, bosanskohercegovački redatelj, scenarist i producent Pjer Žalica te hrvatski snimatelj Silvestar Kolbas, osvojio je brazilski film *Čovjek. Cesta. Rijeka* (*Man. Road. River*) redatelja Marcellvsa L-a. U tome filmu promatramo čovjeka, kojega nejasno vidimo, kako pješice hoda rijekom. S vremenom, ono što je konkretno, dobiva metaforično i metafizičko značenje, a po riječima Bena Ferrisa, predsjedavatelja Ocjenjivačkoga suda festivala, film je dobio nagradu zbog toga što »Marcellvs najbolje predstavlja neprekinut kadar kao neodjeljiv i nezamjenjiv dio filmskoga izraza i filmskoga sadržaja.«

I evo, na samome kraju, valja još samo odaslati jedno upozorenje. Situacija u kojoj je repertoarni program još uvijek nedovoljno raznovrstan, iako je s jedne strane i više nego dobrodošla svim filmskim festivalima zbog mogućnosti dodatna populariziranja privlačnim popratnim programima, s druge bi strane mogla ispasti i svojevrsna zamka. Bilo bi šteta da se osnovnom, natjecateljskomu programu dogodi da postane gledateljski zakinut, odnosno, da više ne bude u središtu. Naći odgovarajuću ravnotežu vjerojatno će biti najteži predstojeći zadatak onih filmskih, više ili manje uže specijaliziranih festivala.

Bilješke

1 Vidi H. Turković, »Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film«, *Zapis*, 2002, 38.

2 Ibid.

UDK: 791.65.079(497.5 Samobor):791.077"2006"

Jurica Starešinčić

Posljednja zajednička Revija

38. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Samobor, 24-26. studenog 2006.

Bacivši letimičan pogled na konkurenciju ovogodišnje Revije, odmah mi je upalo u oči da se radi o manjem broju filmova nego što je običaj. Uz to se među odabranima našlo nekoliko vrlo uspjelih filmova koje sam već vidio na drugim festivalima (najočitiji primjer je sporni — kasnije ću objasniti zašto — *Plac* Ane Hušman). Sve u svemu, pripremio sam se na vrlo strogo selektiranu kremu domaće neprofesijske produkcije. U tom kontekstu, ono što smo gledali ta dva dana u Samoboru bilo je potpuno razočaranje. Osobito konkurencija odraslih.

Ovogodišnja Revija bila je zadnja na kojoj su filmovi iz konkurencije mladeži i filmovi odraslih autora sudjelovali jedni uz druge (na inicijativu Hrvatskoga filmskog saveza, od sljedeće godine organiziraju se tri revije: djece, mladeži i odraslih). Konkurencija mladeži prikazivana je u petak, konkurencija odraslih u subotu. Sve skupa tri revijske projekcije. Pitanje koje se samo od sebe nameće je: kako će se te dvije revije popuniti programom makar podnošljive kvalitete, kad je to i ovoj zajedničkoj bio priličan problem? Hoće li se Revija pretvoriti u neselektirani niz impresivno loših filmova, kakva je Revija amaterskog filma (RAF)?

Remake 2006

In My Mind

O trendovima

Kad se gleda neprofesijski film, spremni ste mu oprostiti tehničke nedostatke, pošto ste svjesni da su autorima na raspolaganju tek minimalna financijska sredstva. Očekujete i određenu zanatsku nedorečenost. Teško je biti vrhunski zanatlija ako se nečim bavite tek iz hobija. Ono što bi neprofesijski film trebalo učiniti zanimljivim su mašta, ničim sputana sloboda izražavanja i pozitivna ludost autora koji ne moraju udovoljavati ničijim zahtjevima kako bi opravdali sredstva uložena u film. A kako neprofesijski film shvaćaju domaći autori?

Dok u konkurenciji mladeži tehničkih problema još uvijek ima (naročito u području zvuka, o čemu su u sklopu Revije održano vrlo zanimljivo predavanje i okrugli stol), konkurencija odraslih ponudila je nekoliko tehnički savršenih filmova, štoviše, zanatski vrlo čisto izvedenih. Naročito se to odnosi na filmove autora okupljenih oko zagrebačkog Autorskog studija. Međutim, u domeni inspiracije nisu ponudili ništa.

Autori iz obiju konkurencija jako su dobro svjesni trendova u (ne samo) filmskoj umjetnosti. Dokumentarni, naročito (auto)biografski filmovi apsolutno su dominirali revijom. Dosadno mi je više i ponavljati karakteristike tih diskurza. Imali smo priče o teškim životima malih ljudi, mahom u provinciji, ispovjedne monologe u kameru, dnevničke zapise sa putovanja... Sve tisuću puta viđeno. Po dobrom starom hrvatskom običaju da naučimo nešto raditi taman kad ostatku svijeta postane dosadno. Ni jedan dokumentarac nije bio organiziran oko nekog događaja, društvenog pokreta, mjesta, prirodnog fenomena... Svi do jednog savršeno su se uklopili u već petnaestak godina star i pomalo umoran trend portretnog realizma. Dobar je dio tih dokumentaraca kvalitetno napravljen. Izjava člana ocjenjivačkog suda i vrsnog dokumentarista Damira Čučića, koju donosi katalog, da je »možebitni zasebni program ovih jedanaest dokumentarnih filmova poprilično uzbudljiviji od ovogodišnje produkcije dokumentaraca HRT-a« jedva da je pretjerana. Samo što kad se ti filmovi, mahom jedan drugome nalik kao jaje jajetu, poredaju jedan do drugoga i sasvim preplave Reviju, od koje se upravo očekuje bogatstvo različitih pristupa i razigranost (a na kojoj u konkurenciji odraslih nije prikazan ni jedan jedini igrani film, a eksperimentalni *Remake* Antonia G. Lauera, koji je sam trajao skoro kao svi ostali filmovi konkurencije odraslih, i sam je rubni slučaj dokumentarca), ne samo da postaju dosadni, nego vas natjeraju da se pitate ne bi li, umjesto odvojenih revija za mladež i odrasle, sljedeće godine trebalo organizirati reviju za neprofesijske dokumentarce. Ili još bolje — reviju dokumentarističkih talenata koje bi HTV mogao angažirati da im rade jeftin i zanatski vješto izveden program za popunjavanje termina radnim danom između deset i podne.

Konkurencija mladeži

Apsolutno najzanimljiviji dio Revija inače, a tako je bilo i ove godine, javno je žiriranje stalnog sastava ocjenjivačkog suda (Peterlić, Krelja, Tadić, Narath) ovaj put pojačanog vrlo kompetentnim domaćinom Damirom Čučićem. Prilika je to, naročito dragocjena mlađim autorima, da se puno nauči, a i da se dobije uvid u rad tih katkad kafkijanski mračnih institucija žirija. Stoga je i ocjenjivačkom sudu lakše oprostiti što je upravo konkurenciju mladeži odradio iskrenije i poštenije, dok je za autore iz konkurencije odraslih (koje članovi većinom osobno poznaju) uglavnom sačuvao poneku riječ prijateljske podrške.

Mladima se tako uglavnom prigovaralo zbog tehničkih nedostataka, u prvom redu nedostatnom obraćanju pažnje zvuku. Sasvim opravdano, naravno. Dva najekstremnija primjera, gdje su nespretnosti u snimanju i obradi zvuka izrazito snizila uživanje u samim filmovima, podrobno su secirana na okruglom stolu o toj temi (*Gdje kopno dotiče more*, G. Ribarić i D. Dominković; *Šmrc*, A. Krušelj, M. Pinkle i L. Pintarić), gdje se, na žalost, pojavilo relativno malo srednjoškolaca. Ispalo je, a meni se to učinilo zabavnim, da vrlo korisni savjeti za snimanje amaterskih filmova više zanimaju dr. Antu Peterlića i Zorana Tadića nego njih.

Spomenulo se to na okruglom stolu, ali ponovit ću u obliku obraćanja mladim autorima i njihovim voditeljima, a sve u nadi da će doprijeti do još ponekoga: kad šaljete filmove u kojima koristite arhivsku glazbu na Reviju, ukoliko nemate pismenu suglasnost vlasnika autorskih prava, podložni ste sudskoj tužbi! Prikazivanje filma na Reviji javno je izvođenje i nema veze zarađujete li ili ne filmom. Osobno mi se najsretnijim rješenjem čini korištenje izvorne glazbe. U svakoj školi ima barem nekoliko učenika glazbene škole, pa zašto ne uključiti i njih u rad filmske grupe kao kompozitore i izvođače glazbe? Krajnji produkt ima sve šanse da bude primjereniji sadržaju i bolje uklopljen u film od često nepotrebno nametljive glazbe napisane za slušanje, a ne za zvučnu kulisu.

Govoreći o interesima autora, zanimljivo je da, kao što u konkurenciji odraslih nije bilo igranih, tako u konkurenciji mladeži, nakon što je utvrđeno da je prijava Luke Mimice u konkurenciju mladeži greška, a njegov film *Vrata* prebačen u konkurenciju odraslih, nije ostao ni jedan eksperimentalni film. Ne čudi me to pretjerano, ali svakako bi bilo korisno

da mentori školskih družina nagovore učenike da se okušaju i u tom pristupu filmu. Pogotovo što je kod dosta mladih autora primjetno skromno vladanje ritmom montaže, nepoznavanje mogućnosti i značenja zvuka, kod nekih sama estetika kadra nije na visokoj razini (srećom, neki su pak baš mizanscenom impresionirali), a najviše zabrinjava što neki, čini se, uopće nisu svjesni da su spomenuti elementi presudno važni za kvalitetu filma. Primjerice, autori koji sebe nazivaju Semidepodentnom skupinom uopće ne vjeruju u mogućnosti filmskog jezika. Njih zanima samo ispričati vic, a uopće ne mare na koji način.

Pobjednički film konkurencije, animirani *In My Mind* (K. Kovačić), osvojio je ne samo zanimljivim crtežom (u kojem je lako prepoznati utjecaj mentora Vjekoslava Živkovića), nego u prvom redu uspjelom montažom i skladom slike i zvuka. Film koji je, uz dokumentarni *Život u ruševinama* (D. Mikić), pokazao najveću vjeru u mogućnosti izražavanja filmskim jezikom. Uspješno se izražava bez riječi, ali na žalost se gradi na tuđem autorskom radu (pjesma). Užasan izbor glazbe skoro da je jedina mana tog drugog vrlo svijetlog primjera iz konkurencije mladih, *Života u ruševinama*. Početak koji me podsjetio na Reggiovu *Qatsi trilogiju*, odmah je najavio autora koji zna uskladiti zvuk i sliku, postaviti kameru, odrediti ritam kadrovima, bez pretjerivanja digitalno manipulirati snimljenim materijalom... Radi se zapravo o stilskom pretjerivanju koje dokumentarcu ne treba, ali kako zamjeriti kad je tako vješto izvedeno? Ono što slijedi suosjećajan je i socijalno angažiran prikaz života na rubu egzistencije, što se jednom od članova ocjenjivačkog suda učinilo namještenim, a meni nikako nije jasno kako bi takvu priču onda trebalo prikazati? Našminkati protagonista da se ne vide bore ili mu pospremiti dvorište kako se ne bi vidjelo u kakvoj bijedi živi?

I ostali filmovi ove konkurencije dosta su različiti i baš zbog toga zanimljivi. Veseli i lako gledljivi *Carpe Diem* (I. Kelava i S. Dugonjić), *Život na visokoj peti* (M. Sabalić) te već spomenuti *Šmrc* odišu entuzijazmom koji je u njih uložen, a koji nadglasava objektivne nedostatke. A uspjeli su i trendovski dokumentarci *Gdje kopno dotiče more* te pogotovo vrlo zanimljivi *Može bit' da je dobar ovaj dečko* (B. Perić).

Plac

Važno je zvati se Bukovac

Govoreći o filmu Antonia G. Lauera, jedan od članova ocjenjivačkog suda prokomentirao je da mu je teško promatrati taj film odvojen od cjelokupnog djelovanja Tomislava Gotovca. S jedne je to strane razumljivo (pogotovo ako se uzme u obzir da je spomenuti film *remake* Gotovčevih klasika). Zapravo je nemoguće zaboraviti tko je autor i kako se on izražava dok gledate film. Međutim, ukazuje ta izjava i na jedan drugi problem, koji je manje važan za sam Lauerov film, budući da se radi o relativno zanimljivom eksperimentalnom djelu o kojem ću kasnije. Naime, kad srednjoškolci odgledaju konkurenciju odraslih i ostanu poslušati mišljenje ocjenjivačkog suda kako bi nešto naučili, ne bi im se trebalo nuditi neiskrena objašnjenja kako je neki film zanimljiv u kontekstu stvaralaštva nekog poznatog (starijeg) autora, naročito ako su mladi odgledali nešto poput filma *Stilske vježbe* Milana Bukovca. Kurtoazna pristojnost prema Bukovcu (u čije prijašnje zasluge za razvoj domaćeg eksperimentalnog filma uopće ne treba ulaziti, jer njegove bi najreprezentativnije filmove spomenuti srednjoškolci svakako trebali negdje pogledati) čini mi se izrazito nepotrebnom. Napokon, što će naučiti hipotetski mladac koji želi raditi eksperimentalne filmove, ne živi ni u Zagrebu ni u Splitu pa ne može vidjeti kako izgleda vrhunska svjetska produkcija eksperimentalnog filma, a odgledao je film i sad sluša nespretne komentare kako je film (eksperimentalni!) »zanimljiv« jer »prikazuje iskrenu sreću ljudi«, na što drugi član kaže da mu se čini da je »zanimljiv« zbog upravo suprotnog razloga, »jer otkriva potisnutu napetost ispod privida sreće«? Naučit će jedino da kriteriji kvalitete ne postoje i da je naprosto važno zvati se Bukovac.

A o kakvom se filmu zapravo radi? Iz nekog razloga, vjerojatno dan prije zadnjeg roka za prijavu, Milan Bukovac odlučio je napraviti film za Reviju. Uzeo je nekakvu prethodno snimljenu scenu s nečijeg vjenčanja, gdje je slučajno uhvaćen trenutak (puno bolje bi pristajao u emisiju *Šaljivi kućni video* nego u eksperimentalni film) gdje, u jeku plesa i zabave, neki mladić slučajno dodirne grudi neke djevojke, na što se ona nasmije, a on ispriča. Onda je taj kadar ubačen u računalni program za montažu i na brzinu usporen i ubrzan, pri čemu se nije pazilo ni na ritam, ni na zvučnu kulisu, ni na logiku slijeda, niti se na bilo koji način (osim samog ubrzanja i usporenja i iritantne promjene kadra) manipuliralo slikom i zvukom. Naprosto se dobio nezanimljiv »eksperiment« kako neki kadar djeluje ubrzano i usporeno. K tome je cijela stvar i dosadna jer je u jednom trenutku kadar usporen gotovo do nepokretnosti i tako traje i traje i traje... Ne mogu se sjetiti da sam ikad vidio manje potentan eksperimentalni film. Smisao bi mu mogao naći jedino da ga je neki mladi osnovnoškolac napravio učeći kako da koristi neki softver za digitalnu montažu. I sad zašto lagati Milanu Bukovcu da u tom filmu postoji nešto više, kad se dosad dovoljno naslušao pohvala, nije uopće bio tamo kad se o njemu pričalo, a i sam je zasigurno svjestan da mu film uopće nije uspio?

Lauerov *remake* Gotovca

Spomenuo sam Lauerov *Remake 2006*, a s obzirom na trajanje (92 minute!) ne može ga se ni mimoići. Radi se opet o

Dürerov kod

filmu za koji je teško utvrditi je li mu mjesto na ovoj reviji ili ne. *Plac* Ane Hušman je prikazan, pa ga se onda ipak nije uzimalo u obzir kod javnog žiriranja jer je sponzoriran sredstvima Ministarstva kulture. U svakom je slučaju dobro da je prikazan, ako zbog ničeg, onda da prisutni vide kako izgleda moderan i dobar eksperimentalni film. Iako su *Ogledalo* (M. Papić) i *Vrata* (L. Mimica) vrlo solidni filmovi, *Plac* je ipak djelovao kao da je s nekog drugog planeta. No sličan je problem i s financiranjem *Remakea 2006*, koji je također sponzoriran i rad je autora koji živi isključivo od umjetnosti, dakle: nikako neprofesijski.

Nije to zapravo bitno za sam film. Radi se o doslovnom *remakeu* tri trideset godina starih filmova Toma Gotovca spojenih u jedan. Sveukupno tri kadra u kojima se malo što događa. Čak i najstrpljiviji gledatelj, naviknut na svašta, sprema se na mukotrpno nastojanje da ostane budan kad sjedne u kinu pogledati takav film. I sam Antonio G. Lauer (valjda se sjećajući reakcija na slične filmove dok se još zvao Tomislav Gotovac), iznenadio se kad je ugledao više od pet ljudi u kinu. Začudo, osobno nisam imao nikakvih problema da ostanem budan. Čak mi se na kraju, iako sam nesklon igranju gledateljevim strpljenjem, takav postupak učinio opravdanim. Naročito spajanje tih triju filmova u jedan. Odvojeno, malo o čemu se može razmišljati dok ih gledate, ali kad imate jedan segment gdje kamera snima kroz prednje staklo tramvaja, potpuno fiksirana, prateći isključivo mehaničke pokrete tramvaja, zatim drugi gdje kamerman snima goste jednog kafića sasvim subjektivno i proizvoljno vrludajući kamerom te treći gdje opet Gotovčev izum za obrtanje kamere mehanički vrti našu perspektivu, možete se zabavljati proučavajući način na koji pratite događaje na platnu ovisno o načinu na koji ih se snima. Naime, kad kameru vode mehanički pokreti, ne možete se suzdržati da na neki način sami ne kadrirate ono što vidite. Pratite pogledom neku osobu ili zgradu snimljenu iz tramvaja dok ne izađe iz kadra i slično. Kad je kamera vođena subjektivno, u kafiću, nemate posebnu potrebu da to radite. Puno se više prepustite kamermanu i njegovoj odluci. Dodajte tome stvarno duhovite špice za svaki segment i mogu reći da me je Lauer uvjerio da *remake* ima smisla. Više nego još jednom vidjeti ga golog, u svakom slučaju.

O dokumentarcima iz Autorskog studija skoro da je teško govoriti odvojeno. Zapravo nekako čudno zvuči ono »autorski« u nazivu, jer se čini da im je jedini nedostatak jače autorstvo. Sve što spada u domenu zanatske izvedbe redovito je odrađeno na najvišoj razini. Određenom osobnošću ističe se jedino autobiografski zapis koji je ponio i titulu najboljeg ove godine *Mljetovanje* (T. Vereš), u kojem iskreni sentiment dopušta čak i da konstantno prikazivanje malih srca od kamena ne preraste u nepodnošljivu patetiku.

Među svijetle točke revije svakako bih ubrojio i jedini uspjeli animirani film odraslih autora, opet iz Autorskog studija, *Dürerov kod* (L. Hrgović), koji je jednostavno duhovit i neskriveno inspiriran animacijama Terrya Gilliama iz vremena skupine *Monty Python*, a najviše imponira, pogađate već i po tome iz kojeg kluba dolazi, vještinom izvedbe, koja bi jednako zasjala i u konkurenciji bilo kojeg festivala animacije.

Još jedan autor koji nas je navikao da očekujemo dosadno bilježenje stvarnosti bez autorskih intervencija, Željko Radivoj, uspio je ovaj put minimalnom intervencijom (dodavši nenametljivu glazbu u pozadini) zadržati našu pažnju na filmu *Povjetarac*. Trenutak kad dinamika glazbe malo poskoči baš u trenutku kad vjetar zanjiše odjeću koja se suši na balkonu i koju u jednom dugom neprekinutom statičnom kadru gledamo sedam minuta naprosto je šarmantan.

I na kraju...

Bilo bi nepristojno ne spomenuti ovogodišnju sjajnu organizaciju, odličan hotel u kojem smo bili smješteni i susretljivost domaćina (Matko Burić rođen je za organizatora), a privatnu tragediju koja je dovela do smušenog i razbacanog kataloga bolje je prešutjeti. Ostaje nam nada da će sljedeće godine klubovi opravdati razdvajanje revija i ponuditi više kvalitetnih filmova. Naročito se to odnosi na organizatore sljedeće revije mladeži, Karlovčane, te Kinoklub Zagreb koji zapravo nije imao ni jedan film ove godine, ako uzmemo da je film Željka Radivoja samo na papiru produciran u KKZ-u. Klubovi su to sjajne tradicije (KKZ) i plodne produkcije zadnjih godina (KKK). Još da se probudi i Kinoklub Split (koji se ipak predstavio dobrim *Vratima* u slavnoj tradiciji splitskog eksperimentalnog filma), nema razloga da sljedeće godine ne bude više razloga za pohvale.

UDK: 791.221/.228(5)"199/200"(049.3)

Josip Grozdanić

Simpatija za azijski film

Uz drugu Reviju azijskog filma, Zagreb, 18. siječnja — 7. veljače 2007.

Kad je prije nekih godinu i pol dana u zagrebačkim minipleksu Broadway Tkalča održana prva Revija azijskog filma, ta je filmofilska svečanost vrlo plastično oslikala turobnu stvarnost domaće kinodistributerske politike. U vrijeme najčešće tek deklarirane multikulturalnosti i nerijetko neiskrenog i licemjernog interesa za drugo i drugačije — zanimanja za ponajprije egzotično u pozadini kojeg često čuče neiskorjenjive predrasude, neokolonijalni duh, logika pragmatičnog kapitala i nedostatak stvarne želje za razumijevanjem i prihvaćanjem — hrvatskim, jednako kao i svjetskim kinima haraju isprazni holivudski *blockbusteri*, manje ili više trivijalne ekranizacije popularnih stripova, uniformirani animirani hitovi koji doslovce i naivno zagovaraju političku korektnost, te romantične ili moronske komedije porazno niske kakvoće. Istodobno, ostvarenja trenutno najzanimljivijih i najkvalitetnijih svjetskih kinematografija, onih azijskih zemalja, nakon što na prestižnim festivalima u Cannesu, Veneciji ili Berlinu osvoje Zlatnu palmu, lava ili medvjeda (uz možebitnu nominaciju za Oscara u kategoriji najboljeg filma s neengleskog govornog područja), u pravilu bivaju osuđena na tavorenje u prigradskim kinima ili prikazivanje na ranim poslijepodnevnim projekcijama. Budući da su prigradska kina (kao i kina u klasičnom smislu uopće) u Zagrebu i ostatku Hrvatske već odavno tek prošlo svršeno vrijeme, misaona imenica koja književnicima poput Gorana Tribusona služi kao prilika za sentimentalno-nostalgično prisjećanje na vlastitu mladost, projekcije Tarzanovih pustolovina, drvene kinosjedalice i miris lizola, maleni domaći distributer Discovery Film se u jesen 2005. godine odlučio na iznuđeni očajnički korak. U nemogućnosti da desetak mahom odličnih ili barem više no solidnih azijskih filmova puste u redovitu kinodistribuciju, šefovi Discovery Filma dosjetili su se jadu i publici umornoj

Skrivena oštrica

od Vina Diesela i Toma Cruisea odabrane naslove ponudili u obliku mini-festivala nazvanog Revija azijskog filma. Neočekivano, ono što se tada činilo potezom očajnika ubrzo se prometnulo u kulturni (i kulturološki) fenomen, jer je filmove Kim-ki Duka, Yojija Yamade, Chan-wook Parka, Marziyjeh Meshkinija, Bahmana Ghobadija i ostalih prvaka azijskih kinematografija naposljetku vidjelo tridesetak tisuća zadovoljnih gledatelja.

Zahvaljujući uspjehu prve revije, i početak 2007. godine ambicioznijim će filmofilima ostati u više no ugodnom sjećanju. Titula najuspjelijeg naslova prikazanog u sklopu druge Revije azijskih filmova nedvojbeno pripada remek-djelu *Skrivena oštrica* Yojija Yamade, veterana japanske kinematografije (rođen 1931), koji je hrvatsku kritiku (na žalost ne i publiku) pretprošle godine osvojio melodramom *Sumrak samuraja*, nominiranoj za Oscara i prikazanoj u konkurenciji Berlinalea. Vremenom radnje smještena u sredinu 19. stoljeća, u vrijeme sutona šogunata Tokugawa, kad zapadnjačko oružje i načini vođenja borbi neumoljivo istiskuju tradicionalne samurajske vojne vještine, *Skrivena oštrica* (prijevod izvornog naslova *Kakushi ken, oni no tsume* glasio bi *Skrivena oštrica, đavolja kandža*) film je blizanac *Sumraka samuraja*. Opet je riječ o elegičnom, iznimno sugestivnom, snažnom, dojmljivo atmosferičnom, izvrsno glumljenom, toplom i dirljivom djelu precizno komponiranih kadrova bogatih detaljima, emotivnoj priči o nižerazrednom samuraju Munezu Katagiriju, ponosnom čovjeku rastrganom između odanosti umirućoj tradiciji i ljubavi prema senzibilnoj Kie, djevojci iz nižeg staleža. Kroz detaljan prikaz Munezove svakodnevice i seoskog života, kojima dominiraju minuciozno rekonstruirani slikoviti rituali ispijanja čaja, posluživanja jela, rodne komunikacije, organiziranja domaćinstva i slično, Yamada nenametljivo i izuzetno efektno umeće humorne detalje i melodramatske momente, postupno i neopisivo suptilno razvijajući odnose među slojevitim karakterima Muneza i Kie, čiji se snažni no nikad iskazani međusobni osjećaji naslućuju iz malih znakova naklonosti, spuštenih pogleda i suspregnutih kretnji. *Skrivena oštrica* je i film naglašenog moralizma, u kojem Yamada polagano podiže dramsku tenziju priče o Munezu, »posljednjem samuraju« koji će, kodeksom časti prisiljen da se pokori zapovijedi prijetvornog i zlog gospodara, naposljetku pronaći način da ostane dosljedan vlastitom poimanju pravde, dostojanstva i ponosa. Kako je primjetila većina kritičara, nudeći nostalgičnu i romantiziranu sliku feudalnog Japana i humaniziranog mita o samurajima, Yamada, filmaš koji je u okvirima nacionalne kinematografije stasao 1960-ih godina režijom zapaženih humornih melodrama, te koji je tijekom karijere režirao čak 46 komedija iz popularnog serijala *Tora-san*, barem ako je suditi prema njegovim dvama posljednjim filmovima, najdojmljivije objedinjuje naslijeđe Kurosawinih samurajskih i Ozuovih obiteljskih drama.

Zahvaljujući imenima redatelja Kim-ki Duka, Chan-wook Parka, Joon-ho Bonga, Sung-su Kima (*Musa-ratnik*) i dijelom Je-gyu Kanga (*Shiri*, *Izgubljeno bratstvo*) — autora koje su i hrvatski filmofili makar skromno imali prilike upoznati — južnokorejsku kinematografiju trenutno s pravom krasi epitet jedne od najzanimljivijih svjetskih kinematografija. Među prvom trojicom navedenih filmaša, titula najintrigantnijeg zacijelo pripada Chan-wook Parku, umjetniku koji je, nakon debitantskog ostvarenja *Mjesec je san Sunca* (*Moon Is the Sun's Dream*, 1992), tijekom sljedećeg desetljeća pozornost privukao filmom *Trio* i akcijskom hit dramom *Gongdong gyeongbi guyeok JSA* (2000), da bi svjetsku slavu konačno stekao izrazito nasilnom i šokantnom »trilogijom o osveti«, filmovima *Sućut za gospodina Osvetu* (*Boksuneun naui geot*, 2002), *Oldboy* (2003) i recentnim naslovom, prevedenim na hrvatski kao *Simpatija za gospođu Osvetu* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005). Nakon impresivne psihološke art-triler drame *Oldboy*, središnjeg (a prema onima koji su imali prilike vidjeti sva tri filma i najboljeg) dijela trilogije, bilo je jasno da je Park promišljen, zreo i mudar autor, moralist i traged iznimno vješt u pripovijedanju kompleksnih priča i prepletanju filmskih žanrova, dijelom mizantrop zaokupljen egzistencijalističkim dvojbama, koji uporište za svoje iznimno uznemirujuće, začudne, tjeskobne, vizualno iznimno dojmljive i stilizirane studije ljudske prirode i destruktivnosti podjednako pronalazi u egzistencijalizmu, religijskoj simbolici i klasičnim grčkim tragedijama. Predstavljajući samog sebe kao ateista koji se kroz filmove oslobađa trauma iz djetinjstva, kada je kao mirno i povučeno dijete često bio žrtva agresije svojih vršnjaka te maštao o osveti, Park trilogiju, a posebno njeno zaključno poglavlje, definira kao priče o samoiskupljenju, oslobađanju od grijeha i oprostu, koje, unatoč religijskom simbolizmu, nemaju osobite veze s odnosom prema Bogu. Premda je *Simpatija za gospođu Osvetu* neujednačeno djelo donekle neuredne dramaturgije (povremeno nesvrhovite i ne uvijek jasne retrospekcije, velik broj tek skiciranih i suvišnih sporednih likova, umetanje nadrealnih i fantastičnih sekvenci), osjetno inferiornije *Oldboyu*, riječ je o filmu u kojem autor, odabirom žene kao protagonistice, motiv osvete uslojava i podiže na novu, intrigantniju razinu. Od početnog odbijanja da konzumira tofu iz svećenikovih ruku (u korejskom društvu simbolička gesta kojom zatvorenik poslije odsluženja kazne »obećava« da se više neće vratiti iza rešetaka), do završnog jedenja torte nalik tofuu, antijunakinja Geum-ja Lee zatvara krug, konačno pomirena sa sobom i razriješena od grijeha, jer je prešućivanjem istine trinaest godina ranije i sama indirektno skrivila smrt nekoliko djece. Vrijedi istaknuti i zanimljivu podjelu uloga, u kojoj žrtva iz *Oldboya* Min-sik Choi, u prethodnom filmu na prevaru kažnjen i počinjenjem incestuoznog čina, ovdje postaje monstruozni ubojica djece, te Parkovu promišljenu uporabu boja. Dok u početku ekranom dominiraju primarne boje, one s vremenom bivaju zamijenjene pastelnima i sivima, u skladu s čim i Guem-ja plavi kaput u završnici mijenja crnim kožnim kaputom. Prema riječima samog redatelja, time se dodatno podcrtava otuđenje, eskalirajuća hladnoća i rastuća žeđ za osvetom protagonistice.

Za razliku od Yojija Yamade, koji u svojim posljednjim filmovima stilski i tematski baštini naslijeđe Akire Kurosawe i Yasujirua Ozua, japanski redatelj Katsuhito Ishii, nekoć autor nagrađivanih glazbenih spotova i reklama, u stvaranju humorne obiteljske drame *Okus čaja* (*Cha no aji*, 2004) nadahnuo se isključivo Ozuovim ugođajnim i meditativnim obiteljskim dramama. Priča o svakodnevnom životu slikovite obitelji Todoroki iz japanske provincije treći je film redatelja koji je kreirao animirane segmente prvog dijela Taran-

Simpatija za gospođu Osvetu

tinova *Kill Billa*, te koji je u realizaciji svojih prethodnih dvaju djela pokazao sklonost dinamičnom pripovijedanju i naglašenoj vizualizaciji na tragu Tarantina. Osim promišljene i dorađene vizualne komponente filma, *Okus čaja* Ishiija predstavlja u sasvim drugačijem svjetlu. Usporenom naracijom, dugim statičnim prizorima u kojima se praktički ništa ne događa, ponavljanjem svakodnevnih rituala, horizontalnom kompozicijom kadrova iz prizemljenih rakursa (čime se dodatno naglašava domaće ozračje i ugođaj obiteljske svakodnevice), nenametljivom stilizacijom, te umetanjem animiranih sekvenci, kao i nadrealnih i fantastičnih detalja, Ishii gledatelja efektno i sugestivno uvlači u pomaknut i snolik svijet svojih protagonista, redom ekscentričnih dobričina koje prikazuje u njihovu prirodnom okruženju. Majstorski oslikavajući karaktere djevojčice Sachiko, koju u stopu slijedi njezina divovska dvojnica, Sachikina brata Hajimea, pubertetlije koji ne zna kako prići djevojci, njihova djeda Akire, ekscentričnog bivšeg animatora, emotivne majke, također animatorice Yoshiko, povučenog oca Nobua, hipnoterapeuta i vještog igrača Goa, te ujaka Ayanoa, glazbenog producenta, Ishii mjestimice gubi osjećaj za ritam, što u spoju s nedostatkom dramske tenzije povremeno završava odveć razvučenim sekvencama i padom gledateljske koncentracije.

Prikazana u konkurenciji kanskog festivala 2005. godine, gangsterska triler drama *Izbori* (*Hak se wui*) Johnnieja Toa, produktivnog hongkonškog filmaša koji svake godine snimi dva do pet radova, a koji se hrvatskoj publici na prvoj reviji predstavio vrlo solidnim akcijskim trilerom *Vijest dana*, nudi realističan i dostatno energičan, no razmjerno konvencionalan pogled na današnje funkcioniranje trijada, njihovu strukturu i međusobne odnose unutar organizacija. Većim dijelom, sve do same završnice izbjegavajući grafički prikaz ekstremnog nasilja i uporabu specijalnih efekata, To mirno, fokusiranjem na karaktere protagonista i uvjerljive glumačke interpretacije, pripovijeda storiju o sukobu mladog, arogantnog, nepromišljenog i odveć ambicioznog Loka (Simon Yam) i starijeg, mudrijeg i neusporedivo razboritijeg Big D-ja (Tony Leung Ka Fai), izabranog za novog šefa trijade Wo Sing. U pozadini obračuna Big D-ja, pouzdanog obiteljskog čovjeka i osobe okrenute konzervativnim vrijednostima koja svojim staloženim ponašanjem, tolerantnošću, prosijedom kosom i brižnom skrbi prema kćeri jasno simbolizira tradicionalizam, i nestrpljivog, agresivnog i samoživog Loka, predstavnika moderniteta koji doslovno i simbolički prijeti rastakanjem i uništenjem tradicijskih vrednota, To efektno ocrtava konture suvremenog hongkonškog društva. Uznemirujuća i pesimistična završnica, u kojoj Big D odluči pred dotad sasvim zaštićenima suprugom i kćeri pribjeći nasilju i počiniti sadističko ubojstvo, otvoreno sugerira da u obračunu »starog« i »novog« nitko neće biti pošteđen.

Članstvo u Demokratskoj radničkoj partiji, minornoj južnokorejskoj ljevičarskoj stranci, prilično je razvidna iz autor-

Domaćin

skih ambicija i tematskih preokupacija mladog scenarista i redatelja Joon-ho Bonga, svojedobno autora brojnih hvaljenih kratkometražnih ostvarenja. Njegov drugi film *Sjećanja na umorstvo* (*Salinui chueok*, 2003), izvrsni i nagrađivani crnohumorni triler temeljen na istinitoj priči o lovu na prvog službenog (priznatog) korejskog serijskog ubojicu, predstavljao je uzbudljiv, izvrsno glumljen, atmosferičan, vješto režiran i vrlo neobičan spoj mračne i tjeskobne trilerske priče i subverzivne crne komedije. Pesimističnim prikazom korejskog društva sredinom 1980-ih godina, Bong je kao najvećeg zločinca prokazao ondašnji društveni sistem, vojnu diktaturu koja je neizbježno generirala psihopatske ubojice i zločince, te je svoj film koncipirao kao dojmljivu sociološku alegoriju. Svojevrsna, premda ponešto neuspjelija sociološka alegorija je i Bongov zasad posljednji film, fantastična horor melodrama *Domaćin* (*Gwoeomul*, 2006), u kojem autor ne tako vješto križa obiteljsku dramu s elementima *slapsticka*, fantastični horor i ekološki angažiranu društvenokritičku dramu. Naime, čudovište stvoreno nemarnim rukovanjem opasnim kemikalijama i njihovim ispuštanjem u rijeku može se shvatiti kao zastrašujući nusproizvod sa Zapada uvezenog kapitalizma (iz Amerike, jer je znanstvenik koji zapovijedi bacanje kemikalija u rijeku Amerikanac), koji uništava korejsko društvo, rastače obitelji i nemilosrdno ubija ljude. U tom se smislu Bong svojim recentnim filmom deklarira kao angažirani antiglobalist koji ne štedi ni domaće društvene institucije. Međutim, problematična je njegova nemogućnost da u potpunosti uskladi drame na mikroplanu (pojedinačnom i obiteljskom) s onom na makrorazini (društvenoj).

Tendencioznost, doslovnost i površnost riječi su kojima se najlakše može opisati nagrađivana humorna drama *Zaleđe* (*Offside*, 2006) (pre)cijenjenog iranskog redatelja Jafara Panahija (*Dayereh*, 2000). U svom zasad posljednjem filmu, nekadašnji suradnik možda najznačajnijeg iranskog filmaša Abbasa Kiarostamija odlučio je kroz priču o posljedicama jedne sporne odluke donesene nakon islamske revolucije 1979. godine dati sliku suvremenog iranskog društva. Naime, zbog zabrinutosti da bi psovke i vulgarnosti koje se izvikuju na utakmicama mogle uznemiriti nježniji spol, djevojkama i ženama je tada strogo zabranjen ulaz na nogometne stadione. Prateći skupinu mahom slobodoumnih djevojaka u njihovu bezuspješnom pokušaju nadmudrivanja stadionskih čuvara i ulaska na tribine travnjaka na kojem se u jesen 2005. odigrava ključni susret Irana i Bahreina za odlazak na svjetsko prvenstvo u Njemačkoj, Panahi duhovito, nerijetko pronicljivo i šarmantno, efektno minimalistički profilirajući karaktere i koristeći skučeni prostor u koji su djevojke zatvorene, no i odveć jednodimenzionalno i tendenciozno urbani duh i moderne svjetonazore mladih djevojaka kontrastira tradicionalizmu, patrijarhalnom odgoju i zadrtosti njihovih vršnjaka, ročnika koji broje posljednje tjedne do odsluženja vojnog roka. Osobito se problematičnom i neuvjerljivo optimističnom čini završnica u kojoj autor naivno i doslovno zagovara rušenje svih rodnih i društvenih prepreka, istovremeno sugerirajući nezaustavljivu liberalizaciju iranskog društva i njegovo otvaranje prema zapadnim utjecajima.

Iako je riječ o konvencionalnoj, dobrano proračunatoj i predvidljivoj populističkoj ratnoj humornoj drami, filmu *Dobro došli u Dongmakgol* (*Welcome to Dongmakgol*), redateljskom prvijencu Južnokoreanca Kwang-hyun Parka temeljenom na popularnom kazališnom komadu Janga Jina, neosporno ne nedostaje srca i šarma. Svojedobno na matičnom tržištu četvrti najgledaniji film svih vremena, koji nekim elementima zapleta i herojskom završnicom može asocirati na Kurosawino remek-djelo *Sedam samuraja*, slikovita je i emotivna utopijska i eskapistička priča, alegorija o pripadnicima triju različitih vojski koji se, tijekom korejskog rata u rujnu 1950. godine, spletom okolnosti zateknu u idiličnom seocetu Dongmakgol, smještenom u dolini okruženoj visokim planinama. Makar ne bira načine da od gledatelja izmami osjećaje i potencijalno poneku suzu, osobito kroz lik izrazito dobrodušne i mentalno hendikepirane djevojke (Hye-jeong Kang iz *Oldboya*), ali i korištenjem glazbe Joea Hishaishija, stalnog suradnika Hayaa Miyazakija, nemoguće je ne složiti se s bajkovitim i lako gledljivim zagovorom teze da sve nacionalne razlike, politički sporovi, ideološke barijere i ratni planovi padaju u vodu u susretu s hedonizmom, mirnim suživotom, tolerancijom i ljubavlju. Na pitanje jednog vojnika koji je razlog da su njegovi mještani tako zadovoljni, seoski poglavar odgovori »Dobro ih hranim«. Uistinu, u tome i jest čitava mudrost.

Nakon izvrsne psihološke horor-drame *Priča o dvjema sestrama* (*Janghwa, Hongryeon*, 2003), također južnokorejski filmaš Jee-won Kim u filmu *Gorkoslatki život* (*Dalkomhan*

Okus čaja

insaeng, 2005) okrenuo se špageti vesternima, Quentinu Tarantinu, Johnu Woou i šekspirijanski intoniranoj tragediji. Kimova visoko stilizirana, vizualno dojmljiva, groteskno nasilna, crnohumorna i mjestimice začudno emotivna gangsterska drama slikovitim karakterom protagonista i poetizacijom akcijskih sekvenci podjednako duguje efektnim Woovim moralkama i pomaknutom Tarantinovu autorskom svjetonazoru. Dok kao cjelina ponajprije ostavlja dojam neujednačene stilske vježbe i nerazrađene postmodernističke igrarije, najveći aduti *Gorkoslatkog života* leže u detaljima. Primjerice, Kim vrlo učinkovito i ekonomično uvodi lik senzualne Hee-so, ljubavnice mafijaškog šefa Kanga, koja svojom ljepotom opčini (anti)junaka Sun-wooa i nagna ga da poštedi njezin život. Naglašavajući djevojčinu putenost, redatelj je gledateljima najprije predstavlja kadrovima gležnja i lista njezine noge, predočenih iz stražnje perspektive, da bi potom preko kratke scene Hee-soina približavanja Sun-woou (djevojka je i dalje prikazana s leđa) završio na krupnom planu njezina lica, koje se iz položaja spuštena pogleda postupno diže u otvoren i pomalo drzak pogled upućen mladiću. Na opisani način Kim sugestivno gledatelje pretvara u sudionike budućih Sun-woovih postupaka, koji razumiju protagonistove postupke, jer i sami Hee-so doživljavaju isključivo kroz njezinu nenametljivu erotičnost i tjelesnost. Također, efektno je i prilično duhovito u cjelinu umetnuta i posveta špageti vesternima Sergia Leonea. Nakon bizarnog kadra prašnjave čistine kojom vjetar nosi *tumbleweed*, kamera polako zahvaća Sun-woov lik, opet s leđa i u predjelu bokova (gdje bi se trebali nalaziti zamišljeni opasani revolveri). A dvoboj se ovaj put odvija užurbanim sklapanjem pištolja dvojice protivnika, o čemu im doslovce ovisi život.

Najslabiji film prikazan u sklopu revije zasigurno je kineska akcijska drama *Neustrašivi* (*Huo yuan yia*, 2006) Ronnyja Yua, svaštara koji u holivudskoj pečalbi potpisuje teško gledljive besmislice poput naslova *Pakleni poslovi*, *Freddy protiv Jasona* i *Chuckyjeva nevjesta*. Raskošno producirana epska storija o životnom putu Huo Yuan Jia, legendarnog i zagonetnog kung-fu majstora koji je na vrhuncu slave, početkom 20. stoljeća, funkcionirao kao živući simbol kineskog otpora arogantnim zapadnjacima, Yuu i scenaristu Chrisu Chouu služi tek kao alibi i labavi okvir za stereotipno i pomalo zamorno nizanje neosporno atraktivnih i precizno koreografiranih prizora borbi. Na žalost, Huova osobnost pritom ostaje tek skicirana, pa gledatelj o karizmatičnom i potencijalno vrlo zanimljivom wushu majstoru na kraju filma ne zna ništa više no na njegovu početku. Valja se nadati da će Jet Li održati obećanje i nakon ovog filma raskrstiti s *martial arts* žanrom.

UDK: 791.65.079(492 Rotterdam):791-21(100)"2006"(049.3)

Tomislav Kurelec

Fascinantna smotra

36. međunarodni filmski festival u Rotterdamu, 24. siječnja — 4. veljače 2007.

U tri i pol desetljeća postojanja Međunarodni filmski festival u Rotterdamu (IFFR) izgradio je reputaciju najznačajnijeg svjetskog festivala nezavisnog filma, tj. svega onog što nije holivudski komercijalni film, usmjeravajući pozornost u prvom redu na mlade autore koji se predstavljaju svojim prvim ili drugim filmom. Nekoga tko se poput mene prvi put nađe u tom nizozemskom gradu od nepunih 600 000 stanovnika za vrijeme festivala, ponajprije će fascinirati važnost i širina tog festivala koji u desetak dana u — najčešće potpuno ispunjenih — devetnaest dvorana (od kojih neke imaju i preko tisuću i pol sjedala) sa šest projekcija dnevno privuče preko 350 000 gledatelja na filmove koje se inače ne drži zanimljivima za širu publiku. To je gotovo nestvarna brojka, pogotovo u poredbi s Hrvatskom gdje ni dominacija američkih hitova ne uspijeva u sva kina privući godišnje tri milijuna gledatelja. No, nije samo broj gledatelja ono što Rotterdam čini iznimno važnim. Taj je festival najzaslužniji i za međunarodnu afirmaciju azijskog filma koji danas dominira većinom svjetskih festivala, a možda najveću važnost ima činjenica da su dva fonda (Hubert Bals Fund i CinemArt) do sada dala inicijalna sredstva ili sufinancirala oko 400 projekata među kojima je i niz onih bez kojih bi svjetska kinematografija nedvojbeno bila siromašnija.

Između nekoliko stotina naslova (od kojih preko 150 cjelovečernjih filmova) pozornost publike, ali ni prisutnih brojnih filmaša i kritičara nije, kao na ostalim velikim festivalima, usmjerena toliko na službenu konkurenciju, u kojoj se ove godine petnaest filmova borilo za tri ravnopravne nagrade *VPRO Tiger* službenog žirija i još nekoliko ostalih, među kojima je bila i ona međunarodne udruge kritičara FIPRESCI (u čijem sam žiriju i ja sudjelovao). Iako se to stanovito zanemarivanje službene konkurencije može doimati paradoksalnim, čini mi se i podosta opravdanim, jer po njoj — barem ove godine — Rotterdam ne bi bio toliko važan. Štoviše, čini mi se da je primjerice prošlogodišnji Zagreb Film Festival, na kojem se također natječu prvi i drugi filmovi mlađih autora, imao znatno kvalitetniji program u konkurenciji, što je potvrđeno i velikim zanimanjem za dva filma koja su prikazana u Zagrebu, *12:08 istočno od Bukurešta* Rumunja Corneliua Porumboiua i *Život drugih* Nijemca Floriana Henckela von Donnersmarcka, koji je ovdje osvojio nagradu publike, jer su gledatelji ravnopravno glasovali i za filmove u pratećim programima. Možda je skromnijim dometima rotterdamske službene konkurencije razlog to što ona prikazuje samo one filmove koji na tom festivalu imaju svoju svjetsku, međunarodnu ili barem europsku premijeru, dok u Zagrebu dolaze u obzir i već provjerene vrijednosti, pa i filmovi nagrađivani na drugim festivalima.

Ipak ni selekcija vjerojatno nije baš bila najbolja, jer nije jasno kako se u konkurenciji našao tako slab film kao što je *Boli li? — Prva balkanska Dogma*, prvijenac Anete Lesnikovske koja je 1992. iz Skoplja došla na studij u Amsterdam, a nakon četiri godine, po završetku studija, počela se baviti videom i novim medijima, da bi u posljednje vrijeme surađivala na nekoliko makedonskih filmova, a za ovaj film dobila skromna sredstva od nizozemskog koproducenta. S njima je angažirala nekolicinu svojih prijatelja i znanaca, prevarivši ih da je sve što snima zapravo tek priprema za realizaciju pravog filma za koji čeka da stignu zapadni producenti s novcem. Tako je napravila film o životu mladih makedonskih filmaša u stilu *cinéma vérité*. Zamisao nije bila loša, no očito da se makedonska redateljica pouzdala isključivo u improvizaciju bez iole osmišljenije ideje, pa je film prepun potpuno banalnih situacija i besmislenih dijaloga, a jedino što je originalno jest nesimulirani seksualni akt dvoje njezinih prijatelja, no niti to ne proizlazi iz nekog suvislog konteksta. U pratećim programima *Cinema of the Future: Sturm und Drang*, *Cinema of the World: Time & Tide* ili *Rotterdämmerung* bilo je prikazano stotinjak prvih ili drugih filmova, a iako ih je naravno bilo nemoguće sve vidjeti, teško je i zamisliti da je neki od njih bio lošiji od ovog. Doduše većina njih nije dolazila u obzir za konkurenciju jer su već ranije imali međunarodne premijere, ali to ipak nije bio slučaj sa svima. Primjerice *Ajde, dan... prođi...*, nezavisni film mladog hrvatskog redatelja Matije Klukovića, imao je baš u Rotterdamu svoju međunarodnu premijeru, a radi se o neusporedivo boljem filmu koji također na način *cinéma vérité* prati brojne likove, ali s jasnom idejom prikazivanja životnih razočaranja ljudi koji ne uspijevaju realizirati svoje težnje ili snove, dok autor iz tih svakodnevnih prizora, od kojih su neki sjajno izvedeni i često vrlo duhoviti (posebice oni s Marijom Kohn u ulozi bake), uspijeva izgraditi promišljenu i dojmljivu mozaičnu strukturu cjelovitog i vrlo uspjelog debitantskog ostvarenja. Nedvojbeno je zanimljiva bila i svjetska premijera *Hamleta* srpskog redatelja Aleksandra Rajkovića koji je tek u srednjim godinama (rođen je 1960) uspio realizirati svoj prvi cjelovečernji igrani film u kojem je temeljne elemente fabule Shakespeareove tragedije locirao u suvremeno romsko naselje na smetlištu velikoga grada. Iako se ne radi o velikom filmu koji bi dublje i originalnije sagledao kompleksnost slavnog kazališnog djela, nego ga pojednostavljuje i privlačnost traži ponajprije u neobičnom ambijentu koji

Život drugih

prikazuje, njegova su autentičnost i vizualna efektnost vrijednosti koje se ne mogu podcijeniti, pa su to već dva filma iz iste regije koja su se s mnogo više razloga mogla naći u natjecateljskom dijelu festivala.

No, kako u filmu nema metra kojim bi se precizno dala izmjeriti točna vrijednost svakog pojedinog djela te izbor ipak ovisi o ukusima, treba se pomiriti i s nevjerojatnom činjenicom da se nekome mogla svidjeti i *Prva balkanska Dogma*. A o tome koliko se stavovi i prosudbe mogu razlikovati ovisno o sredini, a i generaciji kojoj ocjenitelji pripadaju (iako i u istom naraštaju npr. kritičara iz iste zemlje nerijetko postoje čak i potpuno suprotni pogledi) pokazuju i službene festivalske nagrade, gdje je žiri na moje (ali i iznenađenje ostalih članova FIPRESCI-jeva žirija) ne samo proglasio tu konkurenciju iznimno vrijednom, nego se i nije zadovoljio sa »samo« tri ravnopravne nagrade, nego je jednu još i podijelio. Jedan *VPRO Tiger* pripao je Malezijki Chui Mui Tan za *Ljubav osvaja sve* (*Love Conquers All*), rađenim u koprodukciji s Nizozemskom (tj. sa spomenutim fondom Hubert Bals). I dok je meni to bio prvi malezijski film koji sam ikada vidio, u Rotterdamu se on uklopio u azijske filmove koji su ovdje u velikoj modi, i to ne samo iranski, korejski, kineski, honkonški ili tajvanski, kao u nas, nego i brojni drugi, od indijskih do japanskih koje ovdje drže predstavnicima još uvijek velike kinematografije, za razliku od nas koji znamo gotovo jedino za Takeshija Kitana, pa smo duboko iznenađeni kada jedan od najboljih filmova na našim ekranima u 2005. bude *Sumrak samuraja* Yojija Yamade, koji je prije toga proživio preko sedamdesetak godina i režirao isto toliko filmova, a da ga gotovo nitko u Hrvatskoj nije primijetio (a ni imao prilike vidjeti). *Ljubav sve osvaja* ipak je po atmosferi i načinu oblikovanja fabule najbliži hongkonškim suvremenim dramama s kriminalističkim elementima i u prvom svom dijelu doista može oduševiti neobičnom ljubavnom pričom s uvjerljivim i nekonvencionalnim akterima, ali kada pri sredini filma postane jasno da je mladić osvojio djevojku zato da bi od nje napravio prostitutku, poruke (plemenite, ali općenite) i poučnost oduzimaju životnost situacijama i likovima.

No, i uz sve nedostatke *Ljubav osvaja sve* znatno je bolji film od većine ostalih azijskih filmova u konkurenciji od kojih je *Četrnaest* (*Ju-yon-sai*) Japanca Hiromase Hirosuea čak dobio i nagradu NETPAC-a (Mreže za promociju azijskog filma) čiji je ocjenjivački sud činilo petero Azijaca. To je vrlo efektno snimljen film o problemima mlađih tinejdžera i tridesetogodišnjaka koji su s njima u vezi, a i sami su imali velike probleme u toj mladalačkoj dobi. No, pored nekoliko efektnih sekvenci, film nema ritma i ne uspijeva osmisliti mozaičnu strukturu, tako da se po mom mišljenju radi o izrazitom promašaju. Nedvojbeno bolji, ali ipak ne sasvim uspio je dobitnik diplome istog žirija *Kako je danas tvoja riba?* (*Jin tian de yu ze me yang?*) Kineskinje Xiaolu Guo, u kojem se na zanimljiv način isprepleću životne priče mladog,

do tada neuspješnog scenarista i lika njegove nove znatno uspjelije filmske priče. Guo uspijeva na zanimljiv i uvjerljiv način uobličiti ambijente kroz koje se ti likovi kreću, ali i njezin film povremeno gubi ritam, a osim toga neke ključne probleme i odnose ne rješava filmskim prizorima nego *off*-komentarom.

Ako konkurencija i nije dala dostatnu potvrdu za fascinaciju međunarodnih filmskih krugova, a posebice rotterdamskog festivala azijskim filmom, u ostalim programima za to se našlo i više nego dovoljno razloga, kako u ciklusu filmova vrhunskog hongkonškog redatelja Johnnija Toa (koji je bio jedan od dvojice autora u programu *Filmmakers in Focus*, uz afričkog redatelja Abderrahmanea Sissaka), tako i pojedinačnih filmova u raznim sekcijama. Tu (od filmova koje sam uspio vidjeti) u prvome redu mislim na film koji je nezamijećen prošao kroz naša kina — sjajno *Zaleđe* (*Offside*) Jafara Panahija, u nas najmanje poznatog od velikana iranske kinematografije. Priča je to o djevojkama koje se, unatoč zabrane da žene prisustvuju nogometnim utakmicama, nastoje obučene poput muškaraca uvući na stadion da bi vidjele odlučujući dvoboj iranske reprezentacije u kvalifikacijama za svjetsko prvenstvo, ali bivaju otkrivene i zadržane s vanjske strane tribina pod nadzorom policajaca koji zbog toga također ne mogu gledati utakmicu, od koje se ne vidi ni jedan prizor (što je raritet za film kojemu je nogomet povod), nego samo čuje navijanje i reakcije ogromnog, ispunjenog gledališta. Rađen s neprofesionalnim glumcima, stilom koji asocira na dokumentarni film, bržeg ritma i s puno više humora nego što je uobičajeno u iranskoj kinematografiji, Panahijev je film ne samo zabavno, nego i značenjski vrlo slojevito djelo koje na iznimno zanimljiv i nimalo crno-bijel način pokazuje mnoge aspekte položaja žena, njihove odnose s muškarcima, ali i niz drugih aspekata suvremenog iranskog društva.

Ljetna palača

Drugo je nedvojbeno remek-djelo *Hana* (*Hana yori mo naho*) Japanca Hirokazua Koreede koji je u svijetu (ali ne i u nas) stekao ugled art-filmovima i društvenokritičkim dramama, ali se ovdje vraća kraju samurajske ere (prije kakvih tristotinjak godina) i onodobnom životu u siromašnom predgrađu Eda (današnji Tokio), s nizom živopisnih likova među kojima su i samuraj koji bi se trebao osvetiti ubojici svog oca, ali je nespretan i nesposoban s mačem, a iznimno sposoban u podučavanju djece čitanju i pisanju. Tu je i nekolicina samuraja ronina, prikrivajući se i jedva preživljavajući dok smišljaju umorstvo čovjeka koji je odgovoran za smrt njihova gospodara i njihovu zlehudu sudbinu, a kada konačno krenu u svoj pomno planirani osvetnički pohod nalaze čovjeka na samrti kojeg su svi ostavili. No, jednako su zanimljivi i oni koji nemaju neke posebno dramatične sudbine, a Koreeda izvanredno uspješno isprepleće nekoliko različitih pristupa tom mnoštvu likova. U prikazu raspada samurajskih vrijednosti akcent nije na parodiji žanra, nego u naglašavanju osjećaja i ljudskih vrijednosti koje su važnije od časti i dostojanstva i sprečavaju moralno rasulo. Oblikovanje sredine moglo bi podsjetiti na *Ružne, prljave, zle* Ettorea Scole da nije naglašene ljubavi japanskog redatelja prema njegovim likovima koji radost pronalaze i u naoko beznačajnim sitnicama iz svakodnevnog života, što na stanovit način podsjeća na *Nedjelju na selu* Bertranda Taverniera. Sve to stvorilo je jedan neobičan filmski univerzum koji ne očarava samo svojim stilskim vrijednostima, nego i životnim veseljem kojeg u suvremenom filmu gotovo da više ni nema.

Od azijskih filmova koje sam vidio u Rotterdamu još su dva zavrijedila znatnu pozornost. *Ljetna palača* (*Yihe yuan*) Kineza Yea Loua (koji se afirmirao filmom *Rijeka Suzhou*, nagrađenim u Rotterdamu 2000. godine) iznimno je originalan i za kinesku kinematografiju neobičan film o djevojci koja iz sela na granici s Korejom dolazi na studij u Peking, njezinu životnom putu i ljubavima koji se odvijaju u dramatičnim društvenim promjenama između 1987. i 2001. Govorkalo se da su autor i njegov film imali problema s vlastima zbog prikaza slamanja studentske pobune na trgu Tiananmen, no ukoliko je to i istina, nisam siguran da je to bio pravi razlog, jer protagonisti filma ni ne uspijevaju doći do toga trga, a vojnici koji ih sprečavaju tek ispaljuju nekoliko hitaca u zrak i nisu posebno nasilni. Možda su veći problem mogli biti naglašena uloga seksualnosti u motivacijama i postupcima protagonista, te način razmišljanja mladih junaka koji odbacuju stare društvene norme, kao i to što — ma koliko neki od njih uspijevaju u specifičnim okvirima kineskog tržišnog gospodarstva i uživaju u nekim novostečenim slobodama — ipak ne uspijevaju pronaći sreću. Koncentrirajući se na pojedinačne sudbine protagonistice i nekoliko njoj najbližih ljudi iz iste generacije, Lou je uspio napraviti kompleksnu i uvjerljivu sliku jednog segmenta korjenitih promjena u svojoj zemlji.

Iznimno zanimljiv bio je i debitantski film Korejca Chul-Heea Parka *Nema milosti za grubijana* (*Ye-ui-up-nun-gut-*

deul) koji bi zasigurno bitno popravio dojam o azijskom sudjelovanju u konkurenciji, da se tamo našao, a na to je imao pravo, jer je i on, poput većine ostalih, u Rotterdamu imao europsku premijeru. Međutim smješten je u sekciju *Rottedämmerung* u kojoj su kao neka vrsta posebne atrakcije prikazivani filmovi s naglašenim nasiljem i erotikom, čega u ovom filmu doista i ima, ali je pravi razlog vjerojatno to što je selekcija preferirala sklonost art-filmu, a nije bila sklona traženju vrijednosti u žanrovski usmjerenim ostvarenjima. Parkov je film međutim vrlo zanimljiv spoj prepoznatljivog suvremenog južnokorejskog trilera i tradicionalnog *film noira* o plaćenom ubojici s čvrsto izgrađenim osobnim moralnim sustavom, koji se svojim poslom bavi da bi namaknuo sredstva za operaciju koja bi mu vratila moć govora, a pristaje na likvidaciju samo onih koje drži krajnjim negativcima. Tim filmom iznimne vizualne ljepote, dojmljive atmosfere i precizno u brzom ritmu vođene zanimljive priče Park se pridružio autorima koji su kinematografiju njegove zemlje doveli u središte pozornosti.

A da su i selekcija i nagrade bili okrenuti ponajviše art-filmu pokazala je dodjela drugog *Tigra* njemačkom filmu *Neugla đeni* (*Die Unerzogenen*) debitantice Pije Marais u kojem briljira Céci Chuh u ulozi četrnaestogodišnjakinje koja se, s majkom koja ne zna što bi sama sa sobom (a ni s kćerkom) i ocem koji je tek izišao iz zatvora te njihovim prijateljima s kojima žive u nekoj vrsti komune, seljaka između Portugala i Njemačke. Uz njezinu pomoć Pia Marais uspijeva ostvariti vrlo zanimljiv lik djevojčice koja, unatoč snažnoj osobnosti, ne uspijeva do kraja izgraditi svoj svijet, ne samo zato što ne prihvaća način života svojih roditelja, nego i zato jer zbog stalnog premještanja od grada do grada nema mogućnost pravih prijateljstava unutar svoje generacije. U velikim dijelovima filma koje nosi taj lik Pia Marais pokazuje zavidno umijeće u vođenju priče i stvaranju atmosfere, ali neuvjerljivost odraslih protagonista i njihova svijeta bitno smanjuju vrijednosti cjeline filma.

Među europskim art-filmovima znatno je cjelovitiji i uspješniji dobitnik nagrade FIPRESCI *Ja* (*Yo*) Španjolca Rafe Cortésa, bizarna priča o Nijemcu Hansu koji dolazi u seoce na Mallorci da bi se zaposlio kod nekog bogataša, gdje ne samo da saznaje kako je i njegov prethodnik bio Hans i da se ne zna što se s njim dogodilo, nego da ga i mnogi koji ga sreću drže tim nestalim čovjekom. Film je vizualno vrlo atraktivan, s promišljenom izmjenom totala koji uvjerljivo kombiniraju prijeteću atmosferu i ljepotu prirode te efektne krupne planove u kojima vrlo sugestivno djeluje tumač glavne uloge Alex Brendemühl, koji je ujedno i autor scenarija, no na kraju film ipak ne nalazi do kraja uvjerljivo razrješenje teme o gubitku identiteta.

Zato je u konkurenciji među filmovima s našeg kontinenta mnogo zanimljiviji bio danski *AFR* Mortena Hartza Kaplersa koji je podijelio trećeg *Tigra* sa *Zahodom zvijeri* (*Baixio das bestas*) Claudija Assisa, neosmišljenom brazilskom inačicom Buñuelovih *Zaboravljenih*. *AFR* je strukturiran kao efektan istraživački dokumentarni film o nedavnom umorstvu danskog premijera Andersa Fogha Rasmussena. Iako se nisam mogao sjetiti tog atentata, ipak je Kaplersov film bio toliko uvjerljiv (s inkorporiranim izjava svjetskih lidera o ve-

Hana

ličini i važnosti tog političara) da sam bio sklon povjerovati kako sam zaboravio taj događaj, što je već samo po sebi najveći mogući kompliment autoru ovog lažnog dokumentarca (Rasmussen je naime i dalje živ). To je podžanr koji se sve češće pojavljuje pa već ima i engleski naziv *mockumentary*. Kaplers je naravno išao na provokaciju. Prema njegovim riječima — htio je vidjeti da li je nakon obrazloženja o slobodi tiska povodom objavljivanja karikatura proroka Muhameda u danskim novinama moguće napraviti i film koji će se poigrati s imidžem najvišeg danskog političara. Kaplers tako nakon (lažnog) umorstva koje nije rasvijetljeno ispituje jesu li tog konzervativnog političara doista ubili lijevi ekstremisti, kako je vrlo brzo zaključila službena istraga. Obrat u toj Kaplersovoj fikciji nastaje kada se pronalazi novi potencijalni atentator. Rasmussen, političar koji je uz ostalo isticao i tradicionalne obiteljske vrijednosti, nakon smrti sina u ovom se filmu zaljubljuje u mladog, žestokog lijevog anarhista, te zahvaljujući tome ublažava i svoje desničarske ideje i počinje više brinuti o socijalnoj pravdi ne samo u Danskoj, nego i u čitavom svijetu, posebno se zalažući za pomoć Africi. Međutim, zbog karijere premijer mora raskinuti tu strastvenu vezu, a mladi ljevičar ga ubija ne zbog političkih stavova, nego zato jer ne može podnijeti taj raskid. Tog ubojicu igra sam redatelj, a sebi je dodijelio ulogu da bi i sebe izložio u filmu na jednako neugodan način kako je to napravio s premijerom. Međutim *AFR* je znatno više od provokacije — vrijedan film vrlo slojevitih značenja u kojima se miješaju indi-

vidualne drame i vrlo kritička analiza mnogih elemenata suvremenog zapadnog društvenog sustava — od uloge medija do utjecaja krupnog kapitala. Upravo zbog toga Kaplersov je film kompleksniji i zanimljiviji od sličnog, doduše vrlo solidnog i znatno poznatijeg američkog filma u popratnom programu, *Predsjednikova smrt* (*Death of a President*) Gabriela Rangea, o atentatu na predsjednika Busha 2008. Range je naime dokumentarnim stilom napravio triler u kojem je glavna tema kako pronaći ubojicu čiji se motivi otkriju u jednoj rečenici (sin mu je poginuo u Iraku), a da se pritom ne razrađuju ni elementi Bushove politike ni prosvjednika protiv nje, jer je glavna Rangeova namjera napraviti neuobičajeni triler, što mu uglavnom i uspijeva.

A među filmovima koji se bave političkim i društvenim problemima suvremenog svijeta impresivan je bio dobitnik nagrade *Movies that Matter* nizozemskog Amnestyja, britanski film *Kainov znak* (*The Mark of Cain*) Marca Mundena (prikazan u pratećem programu svjetskog filma). Film je nagrađen zbog toga što pokazuje kako su i »our boys« činili ratne zločine u Iraku, a ovdje se radi o Britancima u Basri. Sigurno da je bila potrebna znatna hrabrost i redatelja i scenarista (Tony Marchant) da bi se u britanskom filmu prikazao zločin (fikcijski, ali utemeljen na elementima stvarnih) vlastitih vojnika i da to nedvojbeno treba cijeniti, ali prava je vrijednost baš u tome što se on koncentrira na individualnu dramu mladog vojnika koji se odupire zločinu, ali na kraju poklekne pod pritiskom svojih nadređenih i suboraca koji ne žele da bilo tko (kao potencijalno opasan svjedok) ne sudjeluje u osvetničkom zvjerskom mučenju i umorstvima Iračana koji su im se, bez obzira na veliku vjerojatnost da su nevini, činili sumnjivima na mjestu gdje je ubijen njihov omiljeni satnik (a taj je, da apsurd bude veći, govorio kako se prema Iračanima ne smiju odnositi kao prema neprijateljima, nego kao ljudima koje su došli osloboditi i da će onaj koji im nanese zlo ostati obilježen Kainovim znakom). Na kraju se za zločin ipak sazna i upravo taj mladić koji i dalje ima teške probleme sa svojom savješću bude uz još jednog običnog vojnika optužen za nj, jer vojska želi prikazati taj događaj kao slučajni incident i zaštiti svoje časnike i čitavu nadređenu strukturu (koja je bila upozorena na zločin i nastojala ga prikriti). Optuženima bi se pred vojnim sudom priznale mnoge olakotne okolnosti i bili bi minimalno kažnjeni, no mladić ne može na to pristati i govori pred sucima istinu. Munden je redateljski izuzetno dojmljivo, koncentrirajući se na motivacije svojih glumački izvanredno uvjerljivo tumačenih likova i vrlo promišljenu promjenu ritma koja će najplastičnije istaknuti dramatične situacije, postigao cjelovitost djela u kojem prepletanje individualnih sudbina i vojničkog sustava efektno i bez izravnih poruka prikazuje nehumanost britanske vojničke hijerarhije i politike kojoj ona služi.

Zavidnoj vrijednosti i različitosti europskih filmova (među onima koje sam stigao vidjeti, a nedvojbeno ih je bilo još) znatno pridonosi i film Belgijanca Koena Mortiera *Bivši bubnjar* (*Ex Drummer*) koji se meni u službenoj konkurenciji najviše svidio, iako nije dobio ni jednu od brojnih nagrada. Njegova žestina i kontroverznost odbili su dio članova ocjenjivačkih sudova, a i reakcije publike bile su prilično polarizirane, jer su nekima njegovi gotovo karikaturalni likovi s dna društvene ljestvice bili odbojni, a bijes i revolt previše naglašeni ili agresivni. Međutim, ma koliko ti elementi mogli na prvi pogled izgledati neobično ili čudno, izgleda mi da se njihov pravi razlog nalazi u cjelini filma u kojem su nužni za stvaranje specifičnog filmskog svijeta, što mnogi i nagrađeni i cijenjeni filmovi (ne samo u službenom programu) nisu uspijevali postići. Taj se svijet zasniva na fabuli koja je jednostavna, ali s mnogo šokantnih zaokreta. Poput mnogih mladih u Flandriji, i Mortierovi protagonisti sanjaju kako će svirkom u bendu postići slavu i izvući se iz besperspektivnosti svakodnevice. No, oni su hendikepirani, a i iz toga žele napraviti senzaciju — jedan je gluh, drugom je nepokretna jedna ruka, a treći je *skinhead* s govornom manom, silovatelj i ubojica. Nedostaje im bubnjar i požele angažirati slavnog pisca koji je nekada bubnjao u popularnom sastavu. Film počinje s tim dobrostojećim umjetnikom koji u krupnom planu objašnjava kako ne može naći razloga ni za življenje ni umiranje, a kroz njegove *flashbackove* (koji se i doslovce vrte unatrag) upoznajemo ostale protagoniste i dokučujemo razloge zbog kojih on prihvaća njihovu ponudu — vjerojatno da bi pronašao nove teme za pisanje, ali i da bi razbio dosadu svog svakodnevnog života. Problem je što on nije hendikepiran, ali ostali mu priznaju kao dokaz nedostatka tvrdnju kako više ne zna bubnjati. Već tu se naslućuje način kako će on manipulirati grupom, a pokazuje to i način kako ih navodi da grupu nazovu *The Feminists*. To postaje još očitije na putu do pobjede na lokalnom festivalu novih *rock'n'roll* izvođača kroz sve veće provociranje najmračnijih strana njegovih kolega »glazbenika«, a završava općim masakrom koji se može shvatiti kao parodija završetaka Shakespeareovih tragedija ili kao groteska u stilu *Kralja Ubua* Alfreda Jarrya. U posljednjih se stotinjak godina mnogi kazališnici priklanjaju zaključku kako u suvremenom svijetu tragedija više nije moguća i da je njezino mjesto zauzela groteska. Ken Mortier je jedan od rijetkih filmaša koji je takav stav uspjelo uobličio u svom mediju u kojem je zbog realističnosti filmske slike takvu vrstu stilizacije mnogo teže uvjerljivo ostvariti. Njegovi hendikepirani protagonisti nisu samo odbojne kreature, nego i simboli sumraka zapadne civilizacije koji na groteskan način pokazuju kako mehanizmi suvremenog društvenog sustava vode prema neljudskom ponašanju. Suptilniji je pak prikaz manipulacija pisca/eks-bubnjara koje su primjer opasnosti koju proizvodi sebičnost i samoživost umjetnika. Zato je gledatelj svjestan da je taj bogati građanin koji se na kraju vraća svom udobnom životu bez imalo suosjećanja ili grižnje savjesti zbog zla koje je uzrokovao, zapravo najodvratniji lik filma koji ukazuje na strašne posljedice koje neodgovornost pojedinca, a posebice intelektualaca može danas imati po egzistencije mnogih. Baroknost stila s mnogo vizualnih efekata i domišljaja u potpunosti je primjerena takvoj vrsti filmske groteske u kojoj je nedvojbeno redateljsko umijeće iznimno cijenjenog autora spotova i reklama pridonosi dojmu o tome kako je *Bivši bubnjar* jedan od najintrigantnijih i najimpresivnijih filmova cjelokupnog rotterdamskog festivala koji je, uz neizbježan stanovit broj promašaja (kojih nisu pošteđene ni najrenomiranije smotre poput Cannesa ili Berlina), imao toliko mnogo vrlo vrijednih i međusobno potpuno različitih filmova da po njegovu završetku ostaje tek žal što nije bilo vremena da ih se sve vidi.

APOCALYPTO

(Mel Gibson, 2006)

Apocalypto, SAD, 2006 — pr. Icon Entertainment International, Touchstone Pictures, Bruce Davey, Mel Gibson; izvr.pr. Vicki Christianson, Ned Dowd — sc. Mel Gibson, Farhad Safinia; r. MEL GIBSON; d.f. Dean Semler; mt. Kevin Stitt, John Wright — gl. James Horner; sgf. Tom Sanders; kgf. Mayes C. Rubeo — ul. Rudy Youngblood, Dalia Hernandez, Jonathan Brewer, Morris Birdyellowhead, Carlos Emilio Baez, Ramirez Amilcar, Israel Contreras, Israel Rios — 139 min — distr. Blitz

Film i foršpan novog filma Mela Gibsona započinju citatom Willa Duranta kako ni jedna velika civilizacija nije osvojena dok se nije raspala iznutra, što je mnoge navelo da već i prije gledanja pomisle kako će autor ovdje metaforički pokazati i urušavanje jedinog pravog suvremenog imperija — SAD-a pod vodstvom Georgea Busha — a potom i na razglabanje o autorovim idejama i stavovima više no o samom filmu. No, sumrak civilizacije Maja početkom 16. stoljeća, neposredno pred dolazak Španjolaca koji će je uništiti tek efektno, ovdje je ponajviše neočekivano i podosta egzotično okružje u kom se odigrava napeta radnja. To naravno ne znači odricanje od svih značenjskih slojeva koje i to povijesno razdoblje, pa i polazišni citat nude, ali oni se pojavljuju u pozadini poput problema žrtvovanja, sukoba načina života u skladu s prirodom i onog koji nastaje njenim podvrgavanjem čovjekovim ciljevima, što bi možda moglo izgledati kao danas popularni ekološki okvir, da nije žestine i nasilja dragih Gibsonu koji su naglašeni i u uvodnim sekvencama koje opisuju svojevrstan zemaljski raj koji je ipak daleko od idile. Tako se film otvara žestokim scenama lova na tapire koje završavaju tako da jedna od tih životinja u bijegu aktivira zamku na koju su namontirani zašiljeni kolci koji je probijaju uz snažno liptanje krvi, čega će biti i u mnogim drugim scenama i to uglavnom iz ljudskih tijela.

Već u toj uvodnoj sekvenci naznačeni su i gotovo svi glavni elementi Gibsonova filmskog izraza — izvanredna ljepota rijetko viđenih pejzaža meksičkog poluotoka Yucatan koji su vizualno efektan okvir žestoke akcije u kojoj se brzim i nerijetko šokantnim montažnim rezovima u pretežno krupnim planovima postiže iznimna dojmljivost pojačana naturalističkim prizorima naglašeno krvavog i okrutnog nasilja. Taj se naturalizam začudno, ali vrlo funkcionalno, u građenju ozračja mita nadopunjuje visoko estetiziranom kamerom oskarovca Deana Samlera (1991. za *Ples s vukovima*) koji je snimio i drugi i treći film iz serijala *Mad Max*, kojim je Mel Gibson i postao velika glumačka zvijezda i gdje je već na sličan način funkcionirao taj spoj naturalizma i vizualnih efekata i stilizacije. Taj temelj Gibson nadograđuje redateljskim rješenjima iz svog komercijalno najuspješnijeg filma *Pasija*, posebice korištenjem krupnih planova napora i muke protagonista (koji najvećma zamjenjuju dijalog u ocrtavanju karaktera protagonista), a i ubrzanjem ritma, stvarajući s *Apocalyptom* uspjeli spoj upravo tih svojih glumačkih i redateljskih uspješnica.

U njemu se govori jezikom Maja Indijanaca (sa sličnom funkcijom kakvu u *Pasiji* ima aramejski), rijetkim, iako ne i izumrlim jezikom, jer se radi o dijalektu yucatec kojim govori i glavnina od oko osamsto tisuća preostalih potomaka tog naroda, koji većinom i tumače uloge u *Apocalyptu*. Već i dvojbe da li su takvim dijalektom govorili Maje prije gotovo pet stoljeća ukazuje na to da glavni razlog tog autorova izbora i nije postizanje autentičnosti i hinjenja gotovo dokumentarističke rekonstrukcije jednog razdoblja, kako se to nerijetko shvaća, a što bi bilo i u opreci s načinom filmskog oblikovanja povijesne građe koju autor očito koristi kao pozornicu za akcijsku dramu određenu

više njegovim osobnim svjetonazorom, no željom za promišljanjem razloga pada majanskog carstva i traženja istine o toj tragediji iz svih dostupnih činjenica i njihovog eventualno novoga tumačenja. Zato kao što je Gibsonova prva namjera napraviti efektan povijesni spektakl koji će biti teško usporediv s bilo kojim drugim primjerkom žanra i ponajprije iskazivati njegovo poimanje i svijeta i filma, tako i uporaba majanskog dijalekta ponajviše govori o Gibsonovu suprotstavljanju holivudskim modelima filmovanja i svjetskoj dominaciji pokretnih slika na engleskom jeziku, sa željom da pokaže kako i filmovi na gotovo potpuno nepoznatom dijalektu mogu zahvaljujući autorskoj invenciji uspješno konkurirati filmovima koji se rade prema provjerenim holivudskim modelima koji predstavljaju stanovito osiguranje od financijskog neuspjeha, ali zbog toga bitno ograničavaju autorsku slobodu.

Možda bi se inventivnošću takve provenijencije mogla protumačiti i žestina uvodnih prizora, no čini mi se da im je izvor ipak u komercijalnom filmu koji se mora otvoriti efektno da bi odmah zaokupio pozornost gledatelja. Da se Gibson ne libi ni holivudskog umijeća, moglo bi se pomisliti prema nastavku uvodne trećine filma u kojoj se doista prikazuje rajski život u skladu s prirodom, a likovi se predstavljaju efikasnošću uobičajenih rješenja — obiteljski odnosi, malo humora i opća ljubav. No, ubrzo se taj sklad nakratko narušava. Iz džungle dolaze žitelji nekog udaljenog sela nudeći darove (ulovljene ribe) za prolaz, jer bježe pred nečim neizrecivo užasnim. Način na koji se strah očituje u pogledima i govoru tijela tih nesretnika predstavlja dokaz kako Gibson i bez velikih efekata zna sjajno režirati. To djeluje na gledatelja mnogo više nego na one koji ih propuštaju (kako u raju i treba) uz iznimku kasnijeg protagonista Šape Jaguara koji uspijeva vidjeti dubinu njihove strave. Tako redatelj vrlo nijansirano uvodi još jedan od centralnih motiva filma — strah koji paralizira otpor neljudskom, ali kada ga se pobijedi daje i nadnaravnu snagu.

Na stravu — koja će dokinuti jedino mjesto harmonije i mira u filmu — ne treba dugo čekati. Donose je mnogo opremljeniji i bogatije urešeni ratnici (kako će se kasnije saznati) središnje majanske vlasti. Oni zvjerski poubijaju dio ove primitivnije zajednice, siluju žene, a najuspješnije se — nakon što je u duboku rupu u zemlji sakrio ženu Sedam (Dalia Hernandez) i zajedničkog im sina — bori Šaka Jaguara koji u borbi jedan na jedan nadjača i dijaboličnog Snake Inka (Rodolfo Palacios) i tek ga brojni protivnici uspijevaju savladati. Snake Ink ga tada želi ubiti, ali to sprečava vođa Zero Wolf (Raoul Trujillo) koji već samo svojom upečatljivom snažnom pojavom utjelovljuje čisto Zlo. No, ne protivi se kada Snake Ink pred Jaguarovim očima prikolje njegova oca. Zanimljivo je (možda najvećma za psihoanalitički portret, ali i za politički profil konzervativca koji može podnijeti nasilje, a ne i seksualne perverzije) da Gibson nasilje prikazuje vrlo naturalistički i u najsitnijim i najkrvavijim detaljima, dok se silovanje tek naslućuje.

Središnji dio film je pak sprovođenje zarobljenika do glavnoga grada koje po naporima, patnji i muci priziva uspinjanje na križ i definitivno stjecanje statusa žrtve, da bi se konačno otkrilo koja je svrha privođenja zarobljenika. Neki od njih bit će prodani u roblje, a većina mladih i snažnih muškaraca trebaju biti žrtvovani Bogu Sunca (što uključuje i opet detaljno prikazano odsijecanje glave i njeno kotrljanje stubištem grandiozne piramide, te vađenje srca). Iako su ljudske žrtve takvih razmjera bile rijetke kod Maja i karakteristične za Az-

teke, nema se puno razloga raspravljati o autentičnosti tih prizora, jer ako ne (barem ne u potpunosti) scenografija, onda zasigurno kostimografija, šminka i frizure stanovnika metropole više podsjećaju na scene iz galaktičke krčme u Lucasovim *Zvjezdanim ratovima* nego povijesnu rekonstrukciju. Ako ne prije tu je definitivno jasno da Gibsona ponajprije zanima filmski spektakl i zavođenje publike, što ne znači da u drugom planu odustaje od usložnjavanja značenjskih slojeva, asocijacijama kako na zbivanja u vrijeme kada se radnja zbiva, tako i na odnose u današnjem svijetu, ali će ih rabiti tako da mu važnija bude njihova filmska efektnost negoli autentičnost. Zato ma koliko neki prigovori povjesničara o prikazivanju Maja u ponešto iskrivljeno svjetlu bili opravdani u okviru njihove discipline, autor ima pravo odbiti ih s obrazloženjem da je radio igrani, a ne dokumentarni film, a tome treba dodati da su mnogi važni filmovi povijesne tematike bili i udaljeniji od činjenica nego *Apocalypto*. Isto bi se moglo primijeniti i na tužbu koju su potomci Maja podigli zbog ocrnjivanja njihovih predaka i njihove civilizacije, jer Maje i propast njihova carstva ovdje su u prvom redu okvir za spektakl, a potom i za sliku propasti imperija koju iniciraju deformacije, što se za autora odnosi ne samo na tu nego i na sve, pa tako i današnju zapadnu civilizaciju na putu prema zaboravu u neljudskim zabavama (kao što je ovdje slučaj s gledateljima obrednog žrtvovanja) i kroz korištenje takvih predstava za učvršćivanje moći nad gomilom koja teži samo uživanju. Vladari i visoki svećenici Maja ovdje predstavljaju Zlo koje nije ograničeno na jedan određeni period, ali je i izrazito pozitivni protagonist, Šapa Jaguara, također Maja, a pobuna pojedinca koja dovodi u pitanje postojeći društveni sustav nedvojbeno je kao motiv bliža današnjem vremenu nego početku 16. stoljeća.

Da se radi o filmu u kojem unatoč povijesnom ruhu inspiracija proizlazi ponajprije iz sadašnjosti pokazuje i završna trećina filma. Nakon pomrčine sunca koja prijeti ugrožavanjem vlasti i svećenika Boga Sunca, oni prekidaju žrtvovanje i proglašavaju da je taj bog zadovoljen dosadašnjim žrtvama. Ipak ne oslobađaju žrtve nego ih se odlučuju riješiti na način o kojem nema traga da su ga Maje doista upražnjavale. Ratnici ih dovode do poveće poljane koju moraju pretrčati, gađani strijelama i kopljima ratnika, da bi našli spas u šumi. Jedini (iako proboden kopljem) kojem to uspijeva je Šapa Jaguara. On uz to ubija i ratnika koji ga je želio dokrajčiti, što ostale navodi da ga gone do krajnjih granica.

Tu nastaje gotovo klasični film potjere u kojem se progonjeni mora otresti progonitelja, što mu uspijeva jedino kada ih ubije, a istodobno mora stići na vrijeme da iz rupe koja se puni vodom nakon obilne kiše spasi od utapanja sina i ženu koja u toj vodi rađa i drugo dijete. Ono što toj potjeri koja nije realistična, jer protagonist je ne samo pogođen kopljem nego pred kraj i strelicom, a bjesomučno trči jednakom brzinom kao i progonitelji, daje uvjerljivost zbog koje je gledatelj prati bez daha jest vrhunac redateljskog umijeća u spajanju žestokog naturalizma (crni jaguar kao personifikacija prirode, ali i simbolički vezan uz protagonistovo ime ubija jednog od progonitelja, odgrizajući mu u krupnom planu dio lubanje) s vizualno efektnim, visoko estetiziranim i pomalo baroknim prikazom djevičanske prašume kao poprišta sukoba, da bi se tako potpuno ostvario mitski ugođaj.

No, kada takvim postupkom protagonist koji je prošao kroz stadij žrtve konačno zadobiva nadljudske odlike, on se, videći za njega potpuno nevjerojatan prizor Španjolaca koji se iskrcavaju i njihove prve korake na tlu s kojeg će zbrisati Maje, povlači dublje u šumu i osamljuje sa svojima da bi postao običan obiteljski čovjek. I taj prvi mirni prizor Gibson režira kao izvanredno dojmljivi kontrapunkt, te nema dvojbe da se s *Apocalyptom* potvrđuje kao veliki redatelj. Unatoč tome znatan broj gledatelja, i to ne samo onih koji ne mogu podnijeti toliku količinu okrutnosti, nasilja i krvi, nego i onih koji su se u potpunosti predali filmu na kraju neće osjetiti oduševljenje kakvim obično rezultiraju velika djela. Bit će to posljedica zbunjenosti koja ne proizlazi iz vrlo konzistentnog i dosljednog oblikovanja filmskog svijeta, nego baš onih značenja koja on u podtekstu sobom nosi, a posebice onih koja asociraju na današnja događanja. Tako će se pomalo paradoksalnim činiti da autor naglašeno konzervativnih stavova propast civilizacije (posredno i današnje zapadne) kritički prikazuje s gotovo ljevičarskih pozicija, uključujući i ekologiju koja inače konzervativcima nije baš bliska. I religioznost, koja je u Gibsonovim izjavama nerijetko dogmatska, ovdje proizvodi nimalo jednoznačne odnose. Posebno se to odnosi na oblikovanje glavnog junaka. On naravno nije mogao biti kršćanin prije no što je ta religija stigla do Amerike, ali njegovo nastojanje da živi u skladu s prirodom i odnos prema obitelji, pa i svim bližnjima ima mnogo dodirnih točaka s kršćanstvom. Tako je i s njegovim podnošenjem pozicije žrtve, oslobađanjem od straha, ali konačno zadobivanje nadljudskih moći u završnoj trećini filma kao da se zaustavlja na njegovom putu prema svetosti, te se on na kraju vraća svakodnevici običnog čovjeka, kao da autor njegov razvitak ne može uklopiti u vjerske kategorije kojima ga određuje gotovo cijelim tijekom filma. Konačno i dolazak Španjolaca na kraju filma može se tumačiti na razne načine. Iz povijesti znamo da će oni zatrti carstvo Maja, ali što oni znače u *Apocalyptu*? Vezujući njihovu pojavu za naslov filma može ih se shvatiti kao Božju kaznu za zlo koje je činilo carstvo na umoru. Ali jesu li Španjolci doista Božje oruđe kada ni njihovi kasniji zločini nisu bili manji. Onima koji Gibsona drže rasistom možda će to biti znak kako bijeli čovjek spašava obojene od zla koje sami sebi čine, ali i opet, ta »pravda« će biti još okrutnija od nepravde koju je srušila. Ukoliko je to pokazatelj Gibsonova stava kako je Zlo glavno svojstvo ljudske prirode, onda je to ipak kontradiktorno prema njegovoj religioznosti i prethodnom mu filmu.

No, ako je teško odgovoriti na ta pitanja i Gibsonove stavove u *Apocalyptu* svesti na čvrsto zaokružen svjetonazor, čini mi se da to ne umanjuje vrijednost efektnog povijesnog akcijskog spektakla kojem bogatstvo (a ponekad i međusobna suprotstavljenost) značenjskih slojeva u drugom planu daje dodatnu zanimljivost kompleksnog ostvarenja.

Tomislav Kurelec

KRALJICA

(*The Queen*, Stephen Frears, 2006)

The Queen, Velika Britanija, Francuska, Italija, 2006 — pr. BIM Distribuzione, Canal+, France 3 Cinéma, Granada Film Productions, Pathé Pictures International, Pathé Renn Productions, Scott Rudin Productions, Andy Harries, Christine Langan, Tracey Seaward; izvr.pr. François Ivernel, Cameron McCracken, Scott Rudin — sc. Peter Morgan; r. STEPHEN FREARS; d.f. Affonso Beato; mt. Lucia Zucchetti — gl. Alexandre Desplat; sgf. Alan MacDonald; kgf. Consolata Boyle — ul. Helen Mirren, Michael Sheen, James Cromwell, Sylvia Syms, Alex Jennings, Helen McCrory, Roger Allam, Tim McMullan — 97 min — distr. Blitz

»Ne spava mirno tko nosi krunu na glavi.« Rečenicom iz Shakespeareova *Henrika IV*. Stephen Frears najavljuje susret gledateljstva s najpoznatijom okrunjenom glavom današnjega svijeta, Elizabetom II. Potom sinegdohalno, klizeći po kraljevskoj odori, a onda i cijelim poprsjem, predstavlja fikcionalno utjelovljenje Njezina Veličanstva — glumicu Helen Mirren. Dok pozira za dvorski portret, uspravna držanja i cementirana pogleda, lice joj je poput maske kakvih smo već viđali u Stephena Frearsa. Ova u svojoj ledenosti neodoljivo podsjeća na napudrani obraz markize De Marteuil (Glenn Close), epistolarne spletkarice koju redatelj »kazneno« raskrinkava na kraju *Opasnih veza* (1988). Dva su ženska lika i u nečem bitnom neobično slična: moraju svladati unutarnji nemir koji se javlja kada im stvari, kojima nadmoćno upravljaju, počnu izmicati kontroli, a pritom nastoje sačuvati imidž hladnokrvnih i nedodirljivih osoba. Velika je razlika ipak u tome što je rokokoovski historizirana markiza De Marteuil fikcionalna aristokratkinja, a Elizabeta II. stvarna ličnost i na globalnoj geopolitičkoj sceni. Konačno, *Opasne veze* skidaju maske u kontekstu kostimiranog (romantičnog) trilera, dok *Kraljica* pritom nužno poseže sa stvarnim zbivanjima i biografskom građom, imaginirajući tek atmosferu iza zidova kraljevske palače tijekom nekoliko vrelih dana kasnoga ljeta 1997, kada se ucviljena Britanija opraštala od »narodne princeze«, koja je za života uvelike podgrijavala zanimanje za dosadnu kraljevsku obitelj.

Prilično je ironično da je smrt Diane, obavijena velom misterija i kontroverznim naklapanjima o uzrocima tragedije, u samo žarište izbacila uglavnom »diskretno« prisutnu kraljicu i učinila je protagonisticom igranog filma, što se drugim velikanima događa tek kada se umirove, abdiciraju ili zauvijek smjeste pod ledinom. Tu ironiji nije kraj, jer lik, koji pet desetljeća putuje svijetom kao prepoznatljiva silhueta na poštanskim markama zemalja članica Commonwealtha, sučeljen je s danas itekako bučnim i vidljivim protagonistom aktualne povijesti. »Vi ste mi deseti«, kazuje ona, spominjući i Churchilla, mlađahnom Tonyju Blairu, koji na samom početku filma skrušeno dolazi u odaje Windsorovih po kraljevski blagoslov svojeg prvog premijerskog mandata. Oboje znaju da je sve samo puka forma, pa ipak, u tom ritualu kraljica je na svojem terenu: ona određuje pravila. I opet, iskustvo s *Opasnim vezama* kazuje nam da demonstracija nadmoći, ovdje s blagim dozama satire na račun šefa vlade i neprimjerenih manira njegove plebejske supruge, nije dugoga vijeka. S viješću da je princeza Diana doživjela nesreću, ponizni premijer »matirat« će uskoro kraljicu kao ovlašteni glasnogovornik njezinih podanika. Puk koji mu je dao povjerenje očekuje kraljevski oproštaj, pa je premijer, barem zakratko povoljno pozicioniran na političkoj šahovskoj ploči.

Na prvi pogled postavljen kao »dvoboj« nedodirljive monarhističke figure i neiskusna političara po čijoj se laburističkoj glavi motaju republikanske ideje, filmski portret zbiljske kraljice u delikatnom trenutku njezine (makar i figurativne) vladavine protutežu ipak nalazi negdje drugdje: u intermedijalnom prostoru spiritističkih i simboličnih dvoboja. Egzaltirane reakcije Britanaca na Dianinu smrt, dokumentirane na televizijskim snimkama polaganja cvjetnih buketa uz ogradu palače, ključan su izazov »klici ledena osmijeha«, kako je britanski dvor etiketirala postfeministička spisateljica Camille Paglia, svojedobno prikazujući još živu Dianu kao »posljednju zvijezdu nijemoga filma« koja »postoji u prvom redu kao vizualna stvarnost«. Skrivena iza zidova palače i osuđena na televizijsku »vezu« s emotivno uzavrelim vanjskim svijetom, hladna kraljica stalno se susreće s medijski fabriciranim likom Diane, koja čak i mrtva, sada isključivo kao

»vizualna stvarnost«, nastavlja upravljati emocijama podanika i ljuljati njezin već uzdrmani tron. U Frearsovoj subverzivnoj imaginaciji, koja probija zidove privatnosti i izvrće uvriježene predodžbe o pojedinim članovima kraljevske obitelji, tom izazovu paralelne vladavine ne odolijeva čak ni princ Charles, prikazan (s blagom dozom karikature) kao uplakano kraljevsko derište koje mora tješiti Dianinu djecu, a istodobno pokorno slušati majku. Neumoljiva kraljica, koja po svaku cijenu želi zaštiti protokol, postupno shvaća da bitku s »kraljicom srdaca« neće moći dobiti tako lako kao onu s navodnim republikanskim prijetnjama monarhiji.

Okršaj s »utvarnom« Dianom, koju sada »zastupa« gomila štovatelja, scenarist Peter Morgan i Frears superiorno rješavaju i na metaforičkoj razini, paralelizmom smrti Diane (želimo li, poput Paglie, mistificirati i s nedužnim imenima — »božice lova») i smrti jelena s kraljevskih obronaka. Kapitalac s raskošnim rogovljem, ustrijeljen na kraljevskom posjedu, na površini postaje lakmus (posve hladnih) emocija kraljevskoga para prema bivšoj nevjesti. Na dubljoj, simboličkoj razini, usmrćena životinja, zbog koje uznemirena kraljica u jeku pritisaka javnosti napušta Balmoral, postaje i metaforički plijen »božice«, koja je svojom iznenadnom smrću zadala koban udarac kraljevskome ponosu. Ako je potrebno pronaći trenutak kada kraljici konačno spada tvrdokorna maska, da bi se ispod nje ukazalo ranjivo ljudsko lice, onda je to upravo trenutak taj trenutak suočenja s ostacima životinje, čija je smrt — od ruke nepoznata lovca! — više nego simbolična i krajnje uznemirujuća.

Ogoljivanje središnje figure, ulančane u različite opreke (monarh/premijer, ikona/živi lik, vladarica/majka, majka/sin, javno/privatno, simbolično/stvarno) u inteligentnoj i slojevitoj strategiji Frearsa i Morgana, punoj ironijskih inverzija, očigledno je i na goloj scenografskoj razini. U gotovo televizijski bezličnom komornom ambijentu, koji ničim posebno ne naznačuje životni prostor »povlaštenih«, kraljica je zapravo sama, u jednostavnom kućnom haljetku i društvu svoje kušnje: zaštititi preostale oznake kraljevskoga statusa, kao što je protokol, ili neutralizirati gnjev javnosti popuštanjem? U tom prostornom i psihološkom tjesnacu otvara se prilika za preobrazbu krute monarhkinje »ocvalog imperija« u realpolitičarku, simbolične figure u lik od krvi i mesa, što Frears prepušta mikromimičkim gradacijama i suptilnom tjelesnom »gegu« uvjerljivo aristokratske Helen Mirren. S druge strane, u satiriziranje Blairova lika (Michael Sheen), kao smušena slabića kojim upravljaju supruga i savjetnici, kao da je upisano desetljeće njegova vladanja Britanijom poslije Dianine smrti, tijekom kojih se s njim događao obrnut proces: realpolitičar, koji je osluškivao glas javnosti, počeo se ponašati kao autoritarni monarh i svjetski imperijalist. U svjetlu kraljičina upozorenja neiskusnom premijeru — »Jednoga dana moglo bi vam se dogoditi isto što i meni«, čini se da je Frears, portetirajući kraljicu kao preostali (žrtveni) potporanj formalnoga Kraljevstva, htio »dograbiti« stvarnog, a ne figurativnog vladara Britanije. Kada, konačno, ispravši na vječni počinak simbolički teret kraljevske obitelji, Elizabeta i Tony krenu u opuštenu prijateljsku šetnju, nitko više ni ne misli ne nesretnu princezu. Paralelizmi moći i ljudskih slabosti izvedeni su do kraja. Kraljici je još kruna na glavi, Tony (danas) nemirno spava, Diana je i dalje ikona, Mirren je moćna, Frears je vješt i mudar.

Diana Nenadić

MALA MISS AMERIKE

(*Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton i Valerie Faris, 2006)

Little Miss Sunshine, SAD, 2006 — pr. Big Beach Films, Third Gear Productions LLC, Deep River Productions, Bona Fide Productions, Albert Berger, David T. Friendly, Peter Saraf, Marc Turtletaub, Ron Yerxa; izvr.pr. Michael Beugg, Jeb Brody — sc. Michael Arndt; r. JONATHAN DAYTON, VALERIE FARIS; d.f. Tim Suhrstedt; mt. Pamela Martin — gl. Mychael Danna, Devotchka; sgf. Kalina Ivanov; kgf. Nancy Steiner — ul. Abigail Breslin, Greg Kinnear, Paul Dano, Alan Arkin, Toni Collette, Steve Carell, Marc Turtletaub, Jill Talley — 101 min — distr. Continental

Jesu li Hooverovi iz filma *Mala miss Amerike* doista disfunkcionalna obitelj? Ako jesu, kakve su to funkcionalne obitelji? I koje su njihove funkcije? Pretpostavimo da su funkcionalne obitelji one koje svojim članovima omogućuju osjećaj ljubavi, privrženosti i zajedništva. To su i obitelji čiji se pripadnici međusobno podupiru i bore jedno za drugoga. Kada treba, stat će svi uz jednoga i žrtvovati vlastite interese za dobrobit voljene osobe. Kada zatreba, suprotstavit će se hladnoj birokraciji i svom nesretnom članu omogućiti dostojanstvo i za života i u smrti. Kada pak netko od njihovih doživi nepravdu i odbacivanje, neće oklijevati da ga zaštite makar ih privodila policija. I na kraju ostat će zajedno svjesni da su pojedinačno daleko od savršenstva, ali zato zajedno puno bliži tom savršenstvu u odnosu na hipokriziju koja ih u izobilju okružuje. Tako funkcioniraju »funkcionalne« obitelji. Disfunkcionalne slijedom definicije i ne funkcioniraju. A Hooverovi funkcioniraju za primjer.

Zato je i tekst o *Maloj miss Amerike* nefunkcionalno započeti sad već uvriježenom rečenicom »To je priča o jednoj disfunkcionalnoj obitelji«. Srećom, nije. To je priča o jednoj itekako funkcionalnoj obitelji i jednom itekako funkcionalnom filmu. S jedne strane iskrenom, a s druge pametno osmišljenom i realiziranom. Prvo je pomoglo u privlačenju publike, a drugo u nizanju veoma dobrih kritika i strukovnih nagrada. I još se jednom pokazalo ključnim biti drukčiji. U ne osobito produktivnoj godini američke kinematografije, humorna drama redateljsko-bračnog para Johathana Daytona i Valerie Faris odskočila je svojom svježinom i gotovo djetinjom zaigranošću. Možda zbog središnjeg lika filma, možda zbog činjenice da su i redatelji i scenarist Michael Arndt debitanti, a možda i zbog olakšanja što je film nakon pet godina probijanja kroz produkcijske zavrzlame napokon snimljen. *Mala miss Amerike* doživjela je stoga satisfakciju na Sundance Film Festivalu 2006. kada je dobila prve sjajne kritike i postala vruć proizvod u rukama potencijalnih kinodistributera. Došavši u američka kina, film je prva dva tjedna prikazivanja po dvorani ostvarivao rekordnu gledanost. Usmena predaja učinila je svoje te je prvijenac autorskog dvojca postao oskarovski favorit iz sjene. To mu je dodatno pomoglo među kinopublikom u ostatku svijeta, ali je jasno da mu ništa ne bi pomoglo da je u pitanju još jedan derivat izlizanih priča o spomenutim disfunkcionalnim obiteljima. Ako je nešto neobično, to ne znači da je u korelaciji s neuspješnim. Hooverovi su pojedinačno uistinu pomaknuti i ne događaju im se uobičajene stvari (no, zar je moguće zaviriti u baš sve dnevne i spavaće sobe da bi se definirao uobičajeni prosjek?). Međutim, ovo je priča o njima kao obitelji i ta je priča šarmantan, duhovit i nježan portret jedne zajednice ljudi koja ima međusobno štošta dobrog i reći i učiniti.

Nastao u nezavisnom odvojku američke kinematografije, film potvrđuje i to da je danas malo što, što je *indie*, neambiciozno producirano. Uostalom, oko osam milijuna dolara uloženih u film izgledaju kao pomno isplanirana investicija koja se isplatila već pri projekciji na Sundanceu; godinu dana kasnije *Mala miss Amerike* zaradila je u svjetskoj kinodistribuciji stotinjak milijuna dolara i dobila četiri nominacije za Oscara, uključujući i onu za najbolji film. Evo još jednog primjera američkog sna; puno prije negoli primjera disfunkcionalne obitelji. Kada se Hooverovi u uvodnoj sceni počnu redati za stolom, nema nikakve sumnje da je film djelo promišljenog koncepta i iskusnih autora. Pritom se ne misli na iskustvo kada je riječ o dugometražnim projektima, nego na iskustvo realizacije zanimljivih ideja, njihova scenskog ekvivalenta i zaokruživanja cjeline neovisno trajala ona nekoliko ili stotinjak minuta.

Što se tiče stotinjak minuta, Jonathan Dayton i Valerie Faris pravi su početnici. Što se tiče nekoliko minuta, pravi su veterani. Započevši karijere redatelja glazbenih spotova i reklamnih filmova, bračni je par stekao reputaciju inovativnih autora koje nisu mimoišle ni nagrade. Tako je njihov spot za pjesmu *Tonight, Tonight* skupine The Smashing Pumpkins dobio šest MTV-evih nagrada, a priznanja su zavrijedili i videospotovi *Californication* skupine Red Hot Chili Peppers i *Freak On A Leash* skupine Korn. Među glazbenicima za koje su radili nalaze se i R.E.M., Ringo Starr, The Ramones, Oasis i Britney Spears, dok je popis tvrtki za koje su snimali reklame, također zapažene, znatno duži. Nema sumnje da samo neki redatelji ovako kratkih for-

mi uspiju realizirati podjednako uspjele dugometražne filmove. Jonathan Dayton i Valerie Faris nisu napravili grešku jednog dijela svojih kolega koji su logiku videospotova prebacili na dugi metar te proizveli repetitivne i zamorne kadrove u kojima je prazni stil poražen od još praznije priče. Da gledatelju nije poznato tko u režijskom smislu stoji iza *Male miss Amerike*, prva asocijacija sigurno ne bi bili autori glazbenih spotova. Čak je i glazbena podloga skladatelja Mychaela Danne uz izvođenje skupine DeVotchka decentna. Poneki smireni kadar, smirena montaža, pregledna mizanscena te uporaba čistih i žarkih valera koji naglašavaju proklamiranu toplinu, djeluju funkcionalno. Jer ovdje su na prvom mjestu likovi i njihova interakcija, a ne akcija čiji su oni slučajni protagonisti. Ukratko, slika se ne grči, nego zrači. Zato je *Mala miss Amerike* film koji svoj uspjeh najviše duguje izvrsnoj karakterizaciji i jednako takvom glumačkom ansamblu.

Film ima ono nešto, a to je nastup jedanaestogodišnje Abigail Breslin u ulozi nesuđene male miss Amerike, zapravo Little Miss Sunshine, kako se izvorno zove izbor ljepote u filmu i sam film. Mlada američka glumica nema tipičnu *wunderkind* ulogu kakve su, recimo, proslavile Tatum O'Neal u *Mjesecu od papira* ili Mary Badham u *Ubiti pticu rugalicu*. Njezina je Olive simpatična djevojčica iz susjedstva koja se gotovo i ne razlikuje od svojih vršnjakinja. Osim po velikoj želji da nastupi na natjecanju ljepote. A i to je, valjda, često sanjarenje u njezinoj dobnoj skupini. Usto, Olive nosi naočale i čini se da nije osobito talentirana te nije jasno kako će se probiti u artificijelnom svijetu starmalih ljepotica koje su prije karikature ambicija svojih roditelja negoli divljenja vrijedna djeca. Upravo od Olivine običnosti film kreće kako bi pokazao — rafinirano i bez ikakvog dociranja — da je ljepota ono što u nama i na nama vide oni koje volimo. Sve je ostalo nametnuta konvencija. Tko je ispunjava na najdosljedniji način, pobijedit će na izboru. No, pitanje je ostaje li pobjednik i trenutak duže od gašenja reflektora. Kada Olive, i sama poljuljana u ono što vjeruje cijeli svoj život, upita svog djeda je li lijepa, dobiva jedini mogući odgovor. Jer odgovor određuje čovjek koji je istinski voli.

Generacijski na suprotnoj strani, ali duhom veoma blizak, Olivin je djed Edwin. Njihov odnos i dijalozi u filmu kralježnica su unutarobiteljske dinamike i zato ne čudi da je uz Abigail Breslin najviše pozornosti i pohvala dobio djedov tumač Alan Arkin. Veteran američkog glumišta koji je već svojim debijem u filmu *Rusi dolaze* zavrijedio nominaciju za Oscara (druga mu je pripala za film *Srce je usamljeni lovac*), na ovogodišnjoj je dodjeli nagrada Američke filmske akademije zasluženo trijumfirao u kategoriji najbolje sporedne muške uloge. Da je isto uspjelo i Abigail Breslin u njezinoj kategoriji, moglo bi se ustvrditi da članovi Akademije ovog puta barem u jednom segmentu filmskog stvaralaštva nisu napravili kompromis. Za Abigail ima još vremena, ali

je zato njezin višestruko stariji i iskusniji kolega i na ovaj način potvrdio svoj uspjeh. Alan Arkin u filmu je upravo maestralan u svom spoju jezičavosti, nepopustljivosti i pritajene filantropije. Njegov vremešni narkoman, koji priprema unuku za izbor ljepote podvaljujući u njezinu nastupu šamar licemjernoj i malograđanskoj Americi, pedantno je napisan i odglumljen lik u kojem je Arkin sublimirao niz svojih interpretacija, ali i specifičnu fizionomiju cinika koji nije nimalo privlačan, ali je zato itekako pouzdan u ključnom trenutku. Osim što je karizmatičan za života, njegov je lik i nakon smrti određujuć za Hooverove. Oko njegova tijela obitelj će se još jednom ujediniti te su prizori s mrtvim djedom zabavni jednako kao i njegove lamentacije o svemu i svačemu dok je bio živ.

Između Olive i djeda nalaze se redom njezina majka Sheryl, otac Richard, brat Dwayne i ujak Frank. I dok je Sheryl samozatajna kućanica kojoj je posao obitelj, Richard je prevareni stručnjak za motivacijske tehnike koji ni sebe ne može motivirati na uspjeh. Još je plastičniji Dwayne, strastveni poklonik Friedricha Nietzchea i pasionirani mrzitelj svega oko sebe koji se zavjetovao na šutnju dok god ne upiše zrakoplovnu akademiju. Napokon, tu je i sveučilišni profesor i američki broj jedan kada je u pitanju Marcel Proust, Frank, kojega je prevario mladi ljubavnik te se nesretnik pokušao ubiti neuspješno odustavši od potrage za izgubljenim vremenom. Franka tumači sad već zvijezda američke komedije Steve Carrell, Sheryl je Toni Collette, Richard Greg Kinnear, a Dwayne još jedna glumačka nada s pokrićem — Paul Dano, te uz Abigail Breslin i Alana Arkina najuvjerljiviji interpret u filmu.

Skupina gubitnika ili ljudi koji su nesretni na svoj način? Mada pri njihovu predstavljanju prvo padne na um životno gubitništvo, već je sljedeća asocijacija život sam. Problemi Hooverovih nisu ni po čemu dramatično drukčiji od sličnih obitelji. Poslovni problemi? Tko ih nema. Očajna kućanica? Nikakva novost. Povučeni i mrzovoljni tinejdžer? Koliko ih je živahnih... Nesretno zaljubljen? Ima ih od pamtivijeka. To poigravanje s naoko neobičnim i ekscentričnim, a zapravo uobičajenim i lako razumljivim jedna je od vodećih odlika filma. Scenarist Michael Arndt, također nagrađen Oscarom, vješto vodi priču prema kulminaciji, a da pritom ne pravi nikakve nagle pokrete niti koketira s groteskom. Za to nema potrebe. Uostalom, likovi su doslovce u neprestanom pokretu te žuti Volkswagenov kombi kojim obitelj putuje iz Novog Meksika prema Kaliforniji predstavlja ravnopravan lik u priči. Da, i ovo je verzija *americane* prostorno vezane uz cestu, pri čemu stvarno i metaforičko putovanje Hooverovih protječe uz pažljivo odmjeren spoj drame, komedije i tragedije. Ali je i taj spoj prije samonikla sinergija, negoli nizanje elemenata triju jasno odvojenih žanrova. To se najbolje vidi u spomenutoj sceni prebacivanja djedova tijela i samom raspletu s Olivinom točkom života. I filma.

I dok se glavnini filma može prigovoriti da joj nedostaju promjene ritma koje bi dinamizirale priču, kao i poneko domišljatije redateljsko rješenje kojim bi viđeno na platnu izgledalo narativno atraktivije, rasplet je prava režijsko-scenaristička majstorija. Izgubljena među napadno našminkanim vršnjakinjama koje briljiraju gimnastičkim akrobacijama, pjevačkim umijećem i vještinama od kojih zastaje dah, Olivin je jedini adut na natjecanju plesna točka koju je uvježbala s pokojnim djedom. U početku se nastupa čini da je u pitanju još jedan obol prosječnosti, ali kada Olive uz zvukove pjesme *Super Freak* Ricka Jamesa počne izvoditi striptiz, *Mala miss Amerike* odlazi ravno u antologiju. Publika je u šoku. I ona u filmu, i ona u kinu; prva zgrožena, druga oduševljena. Kada se u samom kraju na pozornicu popnu svi Hooverovi kako bi podržali nezaustavljivu Olive pred negodovanjem svih mogućih licemjera kojima erotizirane vamp desetogodišnjakinje nisu degutantne, ali zato Olivino nevino skidanje hlača jest, film na najbolji način potvrđuje da je ovo priča o jednoj funkcionalnoj, a ne disfunkcionalnoj obitelji. Da je obratno, Olive ne bi imala nikakve šanse. U toj snazi obiteljske potpore i u ne odveć različitom kontekstu, *Mala miss Amerike* podsjeća na *Najljepšu* Luchina Viscontija. Iako je u tom filmu glavni lik majka koja svoju maloljetnu kći želi dovesti na film, spaja ih pitanje što je najvažnije djetetu suočenim s nemilosrdno kompetitivnim svijetom odraslih. Nezaboravna je Anna Magnani kao Maddalena Cecconi u Viscontijevu klasiku tjerala i na smijeh i na suze portretirajući roditelja koji će za svoje dijete u svakom presudnom trenutku učiniti jedini mogući potez. Prihvatiti ga i poticati ga onakvog kakvo jest. Bez obzira hoće li u konkretnoj životnoj situaciji dobiti ili ne. Isto čini i obitelj Hoover u filmu Jonathana Daytona i Valerie Feris. Ili kako to zorno zaključuje Olivin djed: »Pravi gubitnik nije netko tko ne pobjeđuje. Pravi je gubitnik onaj tko se toliko boji da neće pobijediti, pa uopće i ne pokušava.« Iako po mnogo čemu mali film, *Mala miss Amerike* veliko je i ugodno iznenađenje koje dokazuje da za dobar prijam publike i kritike najčešće ne treba izmišljati toplu vodu. Još su uvijek na cijeni tople ljudske priče, samo što su one u međuvremenu uvelike izgubile svoje izvorno značenje. Umjesto srcedrapajućih prizora, sada njihove maloljetne junakinje skidaju odjeću sa sebe. Funkcionalno? A što drugo.

Boško Picula

NAJLUĐI RADIO SHOW

(*A Prairie Home Companion*, Robert Altman, 2006)

A Prairie Home Companion, SAD, 2006 — pr. GreeneStreet Films, River Road Entertainment, Prairie Home Productions, Sandcastle 5 Productions, Robert Altman, Wren Arthur, Joshua Astrachan, Tony Judge, David Levy; izvr.pr. John Penotti, William Pohlad, George Sheanshang, Fisher Stevens — sc. Garrison Keillor; r. ROBERT ALTMAN; d.f. Edward Lachman; mt. Jacob Craycroft — sgf. Dina Goldman; kgf. Catherine Marie Thomas — ul. Meryl Streep, Lily Tomlin, Woody Harrelson, Tommy Lee Jones, Garrison Keillor, Kevin Kline, Lindsay Lohan, Virginia Madsen — 105 min — distr. Discovery

Hrvatski prijevod naslova (u svakom smislu) posljednjeg Altmanova ostvarenja *A Prairie Home Companion* ne jednog je naivnog gledatelja zaveo obećanjem luckastog voditelja i shizofrenih gostiju, uz glazbenu pratnju raštimanog orkestra lokalnog cirkusa. U tom je smislu *Najluđi radio show* potpuni promašaj — a ono što je ponajluđe u njemu valjda je um distributera koji je pomislio da filmovi Roberta Altmana zahtijevaju promidžbu takve vrste.

Za one bolje upoznate s opusom nedavno preminulog redatelja ovaj film, međutim, ne nudi previše iznenađenja. Kao u svojim ponajboljim radovima sličnih pretenzija (pritom mislim ponajprije na *Nashville* i *Igrača*), Altman i ovdje plete kompleksnu mrežu međuljudskih odnosa unutar određene umjetničke/zabavljačke industrije, istovremeno majstorski uspijevajući izoštriti i prvi plan i pozadinu. Ipak, ono čime *A Prairie Home Companion* vidljivo odskače od spomenutih radova jest prodor u intimu aktera, kao i industrije koju tematizira, što rezultira sentimentalnošću i nostalgijom od kojih se *Nashville* i *Igrač*, uz pomoć debelog ironijskog sloja, nedvosmisleno ograđuju.

Uvodni kadar otvorena tamnoplavog neba razastrtog ponad radioodašiljača gotovo pa prepoznatljivog gradića na američkom srednjem zapadu sažima ton i temu filma. Glas radiovoditelja miješa se sa zvukovima iz kokošinjca; kulinarski recepti klize na radiovalovima jednako glatko kao i molitva, a na nebu koje se polako mrači zasvjetlucaju svako malo imena glumačkih zvijezda. Podastirući familijarne elemente američkog folklora (pejzaž maloga mjesta s čistim nebom nad njim, toplo domaćinstvo čiji duh se hrani vjerom — sve uz blago-ironijsku autoreferencijalnu notu), Altman određuje tonalitet iz kojega nam je čitati film. I oni s najmanje sluha (nazovimo ih skupnim imenom *distributeri*) već ovdje trebaju znati barem to da je riječ o molu.

Opisane uvodne, melankolično intonirane kredite žanrovski kontrapunktira sljedeći prizor *dinera*, još jednog tipično američkog kulturnog simbola, uz koji nam je serviran i narator. Kao da glazba i mizanscena nisu dovoljno sugestivni, pripovjedač se predstavlja kao Guy Noir, inače privatni detektiv, sad zaposlen kao zaštitar na radiopostaji u *live* programu Garrisona Keillora koji će taj dan, zbog bešćutnosti korporacijskih investitora, odraditi svoju posljednju emisiju. Usprkos očitom žanrovskom i stilskom skoku, lik Guya Noira sažima istu dvojnost naznačenu u otvaranju filma. On je utjelovljenje žanra koji je proživio svoje dane slave, baš kao što se i američki *small town* folklor polako petrificira u legendu, baš kao što i radijski medij već gazi vrijeme — i korporacije, imune na nostalgiju. Premda na različite načine, pripovijedač Guy Noir (svojevrstan pripovijedajući slobodni radikal, budući da je u filmu pregršt prizora kojima nije mogao prisustvovati) i pripovijedano/prikazano egzistiraju unutar iste ravni (ultimativnog sveznajućeg/nevidljivog pripovjedača), ograđeni neprobojnim bedemom nostalgije. Ovaj okvir ne uspijeva se rasklimati ni pod pritiskom karikiranja i nježne ironizacije, najočitijih u iz-

gradnji lika Guya Noira. Naime, kao utjelovljenje žanra *noira*, Guy je nužno i njegova karikatura (pa i najkomičniji element filma). On je, međutim, pritom i iznimno simpatičan jer se nalazi pred istrebljenjem, a prostor istrebljenja je prostor u kojem se rađa nostalgija (vidi opus Tončija Huljića).

Za razliku od filmske industrije u *Igraču* i industrije *country* glazbe (i politike) u *Nashvilleu*, ovdje tematizirana (radio) industrija prikazana je kao organska i humana, a zakulisne igre koje doslovce razotkriva (veći dio filma odvija se u *backstageu*) tek su razmjena dobre energije unutar velike sretne američke obitelji čiji su članovi impregnirani ljudskošću i toplinom, bilo da je riječ o tinejdžerici suicidalnog pjesničkog izričaja ili kaubojskom dvojcu iz Teksasa čija usta ne bi ispralo ni šest kilograma sapuna. Svi ovi likovi krajnje su prostodušni i prozirni, bez trunke nadmenosti svojstvene zvijezdama iz drugih (isplativijih, pa tako i korumpiranijih) branši, i kao takvi predstavljaju sve ono dobro (*wholesome*) od američke kulture i folklora nad čijim otvorenim grobom Altman drži svoj celuloidni govor.

Možda još rezonantnija za američko tržište jest činjenica da je »najluđi radijski šou«, čije nestajanje Altman lamentira, uistinu autentična i iznimno popularna radijska emisija (njezin tvorac i voditelj Garrison Keillor u filmu glumi samoga sebe), čije je brojno slušateljstvo vjerojatno bila implicirana publika i ovoga filma (uistinu, Altmanov prvi izbor za naslov bio je *The Last Broadcast* iliti *Posljednja emisija*, no distributeri su ga odlučili malo jasnije obilježiti ne bi li olakšali snalaženje publici izgubljenoj po šumama i gorama lokalnih multipleksa). Faktor neposrednosti i realističnosti u američkom je kontekstu stoga daleko izraženiji, a tako i efekt već citirane geografski vezane nostalgije koje se ne bi zastidjela ni najizlizanija *country* balada. Altmanov uradak na neki način zapravo djeluje u istom modusu kao i *country* glazba — riječ je o izvorno američkom glazbenom stilu (a Altman je vjerojatno jedan od najpreciznijih bilježnika američke kulture), čije su teme ukorijenjene u nostalgiji — bilo da je riječ o nostalgiji za domom/neiskvarenim djetinjstvom na obiteljskom ranču, ili za vlastitim srcem koje je nekoć bilo čitavo. Uistinu, kroz odnos lika Meryl Streep i Garrisona Keillora Altman duhovito (a opet s velikom nježnošću) parodira *country* priču/pjesmu o slomljenome srcu, propalim zarukama i vraćenom prstenu: izvodeći pjesmu koja tematizira sve od navedenog, Streep Keillora strijelja pogledom, podsjećajući na nepreboljenu romansu i izlizane stihove bojeći glasom koji pršti iskrenošću.

Ne želeći, međutim, ostaviti dojam da je *Najluđi radio show* film od čije će vam slatkoće utrnuti (pa zatim i istruliti) zubi, skrenut ću pozornost na Altmanov manevar raslojavanja radnje, zapravo nepostojeće u klasičnom smislu, u smjerovima gdje bi se to od njega najmanje očekivalo. Kao rijedak nadrealni element on uvodi — unutar Noirove, a zatim i nadređene joj pripovijesti — lik Asphodel, žene koja je isprva prikazana (i opisana) kao anđeo, da bi se na kraju ispostavilo da je uistinu riječ o anđelu — no anđelu smrti. Može se reći da je Asphodel zapravo i potpuno logičan sastojak filma koji pokušava u celuloid umotati i prezervirati američki folklor; američka opsjednutost religijom i duhovnošću u najrazličitijim njezinim manifestacijama (od spiritualno-konzumerističkog kiča do nenametljive intimističke duhovnosti) svoje je mjesto ovdje svakako morala naći, a konkretizacija (u fizičkom smislu) anđela kao prekrasne žene u bijelom istovremeno je nedvojbeno priznanje/potvrda američkog anđeoskog kulta, ali i parodija istoga, jer se ovaj prekrasni anđeo na kraju deklarira kao nositeljica smrti, nadilazeći svoju pop-kršćansku funkciju.

Kroz lik Asphodel Altman, nadalje, na duhovit (i pomalo bolan) način demonstrira bespomoćnost (čak i anđela, čak i anđela smrti) pred promjenama. Posljednja radioemisija odvija se pred prepunim auditorijem — svi su svjesni konačnosti koja je prožima, no čak ni Keillor, njezin voditelj i tvorac, nije u stanju sastaviti dvije oproštajne rečenice — možda upravo stoga jer se nije u stanju suočiti sa smrtnošću. To pokazuje i u trenutku kad u *backstageu* umire jedan od izvođača, starac čiji odlazak simbolizira smjenu generacija (medija). Keillor njegovu smrt propušta obilježiti u eteru (pa tako i u vlastitoj realnosti) i nastavlja s programom, do kraja održavajući iluziju besmrtnosti. Istovremeno, kao što mu je i svojstveno, Guy Noir pokušava spriječiti neizbježno gašenje emisije: njegov lukavi (i preočito apsurdan) plan jest ganuti predstavnika korporacije (Tommy Lee Jones) programom i u njemu probuditi nostalgiju, koja je ključ održanja i pojas za spašavanje američkog folklora. Dakako, plan u potpunosti propada, a Tommy odlazi potvrdivši konačnu odluku. Ovdje uskače Asphodel, koja se na Noirovu molbu pobrine da se Tommyjev auto zabije u drvo (baš kao što je i sama nastradala prije no što se pridružila anđeoskoj vojsci). Međutim, ni prst Božji/anđeoski nije brži od korporacijskog, i zna se tko će na kraju na *Milijunašu* osvojiti *jack-pot*. Najluđi radiošou ovdje zatvara butigu, a u (ipak) optimističnom epilogu koji se odvija nekoliko godina kasnije u istom (i nepromijenjenom!) *dineru* s početka filma spoznajemo da su međuljudski odnosi preživjeli sve profesionalne i društvene turbulencije i da velika radijska obitelj, uvećana za jednu članicu (generacijska smjena naznačena ranijom smrću starijeg člana) nastavlja s programom gostujući širom Amerike, pronoseći umjetnost glazbe, performansa i nostalgije.

Osim što je hvalospjev američkom folkloru, *A Prairie Home Companion* ujedno je i Altmanov oproštaj od filma, kao i od života na ovome svijetu. Premda nije slutio da će mu to biti posljednji rad (na dodjeli počasnog Oskara šeretski je izjavio da filmove namjerava snimati još desetljećima), teško je oteti se dojmu da je ovim filmom tematski gotovo anticipirao kraj vlastite karijere i života. Usprkos činjenici da bi se teško mogao svrstati među ponajbolja mu ostvarenja, za posljednje nije mogao izabrati bolje.

Mima Simić

POSLJEDNJI ŠKOTSKI KRALJ

(*The Last King of Scotland*, Kevin Macdonald, 2006)

The Last King of Scotland, Velika Britanija, 2006 — pr. DNA Films, Fox Searchlight Pictures, FilmFour, Cowboy Films, Scottish Screen, Slate Films, Tatfilm, UK Film Council, Lisa Bryer, Andrea Calderwood, Christine Ruppert, Charles Steel; izvr.pr. Andrew Macdonald, Allon Reich, Tessa Ross — sc. Jeremy Brock prema knjizi Gilesa Fodena; r. KEVIN MACDONALD; d.f. Anthony Dod Mantle; mt. Justine Wright — gl. Alex Heffes; sgf. Michael Carlin; kgf. Michael O'Connor — ul. Forest Whitaker, James McAvoy, Kerry Washington, Gillian Anderson, Simon McBurney, David Oyelowo, Abby Mukiibi, Adam Kotz — 121 min — distr. Continental

Idi Amin Dada bio je 1970-ih neprijatelj broj 1 politički korektnoga svijeta. Jednako kao što je, nakon prijeloma milenija, za »slobodni demokratski svijet« to bio — Saddam Husein. Ipak, dok još čekamo »romansirano«, filmsko uprizorenje života nedavno obješenog iračkog diktatora, Idi Amin — na vlasti u Ugandi od 1970. do 1979. — već je »zaslužio« treći igrani film. U čemu se sastoji privlačnost takove sudbine za filmsku priču? Životi velikih diktatora oduvijek zanimaju ljude. Njihov uspon, vladavina... i pad. Posebice, pak, njihove okrutnosti i ponižavajuća kazna za iste. Diktatori su bili medijske zvijezde i dok elektronsko-digitalni mediji još nisu posve vladali svijetom. Chaplinov *Veliki diktator* (*The Great Dictator*, 1940) najsublimniji je, paradigmatski iskaz susreta tzv. običnog čovjeka i »vladara svijeta«. Kroz sudar plemenitog, *ljudskog* i groteskog, *nadljudskog* zbiva se katarza. Prolaznost života trijumfira nad nikad utaživom željom za vječnom, božanskom moći.

Posljednji škotski kralj do sada je najveći filmski pothvat Kevina Macdonalda. Macdonald, unuk redatelja i producenta Emerica Pressburgera, ponajviše je poznat po svojim dokumentarnim filmovima. Ovoga puta pretočio je svoju fascinaciju stvarnim u fikciju o stvarnome liku. Preliminarno, može se reći da je u svom pothvatu uspio. Preobrazba iz dokumentarista u redatelja igranog filma bila je bezbolna. Macdonaldov film ne samo što dobro stoji na *box-officeu*, već ima i stanovite autorske kvalitete koje govore o više nego zanatskoj kompetenciji njegova redatelja. Prema romanu Gilesa Fodena, zajedno s Jeremyjem Brockom, Macdonald je scenaristički uobličio priču o diktatoru Idi Aminu. Iako nije prvi koji se poduhvatio ekranizacije Aminova života, vjerojatno će njegova filmska biografija ugandskog tiranina ostaviti najdublji trag. Naravno, pritom neće biti zanemariva činjenica da je film polučio nagradu Američke filmske akademije za naslovnu, glavnu mušku ulogu Foresta Whitakera. Ovaj glumac upečatljive tjelesnosti, no jednako tako i psihološke nijansiranosti svojih karaktera, potvrdio se kao jedan od najvažnijih tamnoputih protagonista Hollywooda u posljednja dva desetljeća. Ipak, nakon dojmljivih ostvarenja u Scorsesovoj *Boji novca* (1986) i Jordanovoj *Plačljivoj igri* (1992), dosad najvažnija uloga u Whitakerovu opusu bila je ona Charlie Parkera u filmu *Bird* Clinta Eastewooda (1988). Gotovo dva desetljeća kasnije, Whitaker ponovno utjelovljuje stvarnu osobu, ovoga puta jedan od simbola svjetske politike 20. stoljeća.

Priča filma *Posljednji škotski kralj* dana je iz vizure osobnog diktatorova dokto-

ra. Netom promovirani liječnik Nicholas Garrigan (James McAvoy) odabire Ugandu za prvo odredište svoje medicinske karijere. Fascinacija životnošću i putenošću Afrike, stjecajem okolnosti, uvlači ga u trenutak povijesnog *coup d'etat*. General Idi Amin uz poslovičnu pomoć »slobodnog zapadnog svijeta« svrgava predsjednika Obotea. Oktroirani vladar postaje populističkim vođom, iza čije se izvanjske čvrstine i odlučnosti krije zapravo nesiguran čovjek koji nikada neće prevladati ograničenost dječačkog siromaštva i svoje odrastanje u vojnom okružju. Amin se, naime, u ratnim avanturama mladenaštva borio zajedno sa Škotima. Kroz druženje s mladim Garriganom on prepoznaje svoje odrastanje, svoju *braveheart* inicijaciju. Garrigan — inače izmišljen lik u Fodenovu romanu — privučen »spektaklom« moći napušta primarnu seksualnu privlačnost prema supruzi Sarah (Gillian Anderson). Postajući Aminov osobni liječnik, postupno postaje i njegov najbolji prijatelj i čovjek od povjerenja. No, igra s moći postat će igra sa svjetlom, u kojoj će kao leptir sprženi svoja krila. Garriganovo upletanje u diktatorove obiteljske odnose završit će tragedijom. Aminov će bijes doslovce raskomadati njegovu najmlađu, nesretnu suprugu Kay (Kerry Washington), nakon što je zatrudnjela s Garriganom! Njezini sinovi, škotskih imena Campbell i MacKenzie, ostat će kako bez stvarnog oca, Amina, tako i bez simboličkog — Garrigana! Isti uspijeva pobjeći iz zemlje tek uz pomoć doktora Junjua (David Ojelowo).

Macdonald je film izgradio na slojevitom sup(r)otstavljanju Idi Amina kao nesmiljenog masovnog ubojice i okrutnog diktatora, te, naizgled, simpatičnog, prostodušnog čovjeka iz puka koji nevoljko postaje predsjednik. Cijeli prvi dio *Posljednjeg škotskog kralja* zapravo je sasvim nevina travestija o »muškom prijateljstvu«. Nakon što nepromišljene Garriganove intervencije savjetima oko političkih protivnika, kao i njegovo »spetljavanje« s diktatorovom suprugom, naruše to prijateljstvo — za njega, čini se, nema spasa. Garrigan prolazi kroz inicijaciju »groze i straha« nakon neuspjela pokušaja atentata Oboteovih pristaša na Amina, u kojemu i sam jedva izbjegava pogibelji. Njegova se katarza događa na rubi smrti, dok mu život — doslovce! — »visi o niti«, u sekvenci u zračnoj luci. Gubeći kontrolu, Amin, pak, skida svoju masku »uljuđenog autokrata« i postaje tiranin. Pravi »ljudožder«, kakvim ga i nazivaju globalni mediji 1970-ih! Istu transformaciju, primjerice, u ovome osebujnom »tiranskom žanru« ponajbolje je vizualizirao još jedan nedavni film — Hirschbiegelov *Hitler: konačni pad* (2004). Autor potencira Hitlerovu shizofrenu podvojenost između blagosti i provala bijesa, a koju zamjećuje i Aleksandar Sokurov u mnogo komornijem ostvarenju o istome liku (*Moloh*, 1999).

Poneki humorni elementi iz prvoga dijela *Posljednjeg škotskog kralja* kasnije sablasno odjekuju. Tako nam Amin može biti i simpatičan kada pred uzvanicima govori o Ugandi, odnosno Africi kao kolijevki grčke filozofije i arapske medicine, no kasnije se ta priča pretvara u jezovito protjerivanje svih Azijata iz zemlje. Posebice je za Aminov shizofreni lik dojmljivo njegovo sviranje na škotskoj harmonici, s kiltom i bijelim dokoljenkama, dok supruga čini preljub s Garriganom. Amin ostaje podvojen između animalnih nagona atavizma afričkih predaka i škotske borbe za neovisnost, u kojoj sublimira težnju i ugandskog naroda da bude neovisan o britanskome utjecaju. (Epizoda, pak, s dvojnikom sasvim je opće mjesto diktator-sheme, najpoznatija kod Staljina, s njegovim mnogobrojnim utjelovljenim simulakrima i klonovima!)

Uz sasvim suvislu dramaturgiju i kompetentno redateljsko vođenje priče, Macdonald i nije previše uspješan u karakterizaciji svojih likova, izuzevši dojmljivog Whitakera kao Amina. Tako sam Garrigan — iz čije se vizure, uostalom, i razvija fiktivna pripovijest o stvarnim strahotama — ne uspijeva postići moguću gledateljsku empatiju u interpretaciji mladog McAvoya. Podvojen između fasciniranosti diktatorovom moći i straha za vlastitu sudbinu, protagonist ostaje nedorečen. Nedorečenost njegovih odnosa vezana je i uz lik Sarah, za koju je Garigan isprva zainteresiran. Nakon što se u prvome dijelu čini važnom za pripovijest, ona kasnije bez nekog objašnjenja gotovo da nestaje iz filma. Potencijalno zanimljiv lik doktora Junjua također nije karakterološki »opremljen« i motivacijski razrađen za ulogu Garriganova spasitelja. Manjkavim se čini i odnos između škotskog doktora i njegovih britanskih »oponenata«, posebice s ciničnim Stoneom (Simon McBurney), koji u priču filma unosi MI-5. (Moguća je metafilmska referenca na Olivera Stonea, čiji je opus pun doku-fikcija poput ove MacDonaldove, a u čijem se *Platoonu* pojavljuje i Forest Whitaker.)

Autor, kao Škot, čiji protagonist početkom filma na majici nosi nacionalnu zastavu s natpisom »Independence«, na kraju ostaje posve politički korektan, tamo gdje se to od njega i ne zahtijeva. Naime, nagoviještena uloga britanskih obavještajnih službi u Aminovu državnom udaru ostaje tek naznakom. Macdonald je izbjegao političku subjektivaciju, e da bi pozornost gledatelja prenio na fiktivnu »romansiranost«. Inače vješto uobličena dramaturgija time krije i nedostatke kritičnosti koju, primjerice, obilježuje uspjeli film Stephena Gaghana *Syriana* (2005). Dakle, Macdonald se ne bi mogao svrstati u neku struju neopolitičkog filma, već prije u postkolonijalnu analizu na tragu »kulturalnih studija«. Redatelj je već ovjenčan nagradom Američke filmske akademije za svoj dokumentarac *Jedan dan u rujnu* (1999), o tragediji na münchenskoj olimpijadi. Ovoga je puta stvorio pomalo kompromisan, »politički korektan« igrani prvijenac, koji će se najviše pamtiti po Whitakerovoj naslovnoj roli. General Idi Amin dobio je svoje filmski uvjerljivo tijelo i psihu. Stoga se čini nepotrebnim pojavljivanje »pravog, dokumentarnog« Amina na kraju filma.

Macdonaldov *Posljednji škotski kralj* uspio je, redateljski *korektan* film. Gledatelj se ne osjeća zakinut za dvosatni kinodoživljaj. I to... političkoj korektnosti unatoč!

Marijan Krivak

PRESTIŽ

(*The Prestige*, Christopher Nolan, 2006)

The Prestige, SAD, Velika Britanija, 2006 — pr. Newmarket Productions, Syncopy, Touchstone Pictures, Warner Bros. Pictures, Christopher Nolan, Aaron Ryder, Emma Thomas; izvr.pr. Christopher Ball, Valerie Dean, Charles J.D. Schlissel, William Tyrer — sc. Jonathan Nolan, Christopher Nolan prema romanu Christophera Priesta; r. Christopher Nolan; d.f. Wally Pfister; mt. Lee Smith — gl. Mychael Danna; sgf. Nathan Crowley; kgf. Joan Bergin — ul. Hugh Jackman, Christian Bale, Michael Caine, Piper Perabo, Scarlett Johansson, Samantha Mahurin, David Bowie, Andy Serkis — 128 min — distr. Issa

U svome filmu *Lice* (*Ansiktet*, 1958), Ingmar Bergman prikazuje okršaj devetnaestostoljetnog mađioničara-šarlatana Volgera, kojeg utjelovljuje Max von Sydow, i njegova izazivača, ciničnoga racionalista dr. Vergerusa. Volgerova je osveta strašna, pa ipak, pobjedu racionalizma, dolazak doba »raščarobljenog svijeta«, odavno ništa više ne može zaustaviti.

Kako, onda, doista stoji s magijom, nasuprot onome što poznajemo kao racionalno, naime, nasuprot znanosti? Ako je magija oblik semiotičke prakse, kao i znanost, u njoj se može naći niz očitih pogrešaka, kršenja bazičnih semiotičkih principa (usp. Winfried Nöth, *Priručnik semiotike*, Zagreb 2004, poglavlje X. 2). Kao prvo, magija ne shvaća da je djelovanje na svijet putem znakova uvijek *posredno*, putem drugih sudionika u komunikaciji koji se, razumjevši poruku, prema njoj ophode — »čarobnjak drži da manipulacija magičnim nositeljem znaka može utjecati na objekt na koji se odnosi« (str. 517). Kao drugo, intendirani primatelj potpuno je anomalan, radi se obično o neživome predmetu, dijelu tijela napadnutome bolešću ili o odsutnoj osobi. Naposljetku, predviđanje i uzrokovanje kojemu čarobnjak teži potpuno je neučinkovito, promašeno (a javlja se i pogreška *post hoc*, *ergo propter hoc*),

nema nikakvu ozbiljnu i sistematsku empirijsku potporu, kakvom se može podičiti znanstvenik-eksperimentator. Ipak, kako je primijetio Todorov, to znači da granice magije ovise o granicama znanosti, a budući da su ove druge pomične, to vrijedi i za prve. S druge pak strane, u prilog magiji može se istaći ne samo njezin pozitivan terapijski ili socijalno-kohezivni (»fatički«) učinak, već se u njoj može pronaći, kako upućuje antropolog Arnold Gehlen (*Čovjek i institucije*, Zagreb 1994, str. 231), čak »zastrta umska jezgra«, tj. »uvjerenje kako učinak *nužno* proistječe iz ekstrapolacije nekog lanca radnji«. Gehlen objašnjava: »Nerazuman je i za nas paradoksalan samo izostanak diferencijacije između nizova uspjeha koji se time doista ponavljaju i onih u koje objektivno ulaze još i posve drukčije kauzalnosti kojima se uz pomoć tog oblika ponašanja ne ovladava.« To pak znači da između magije i znanosti ne postoji oštra suprotnost, već više kontinuum, *razvoj*, zamjena jedne prakse, koja se pokazala neuspješnom, drugom, uspješnijom. Zanimljivo je još napomenuti kako Gehlen smatra da magiju ne dokida znanost, već *religija*, posebice »apsolutni prag monoteizma«, koji čovjeku oduzima uvjerenje egocentrične moći nad svijetom.

Zadržimo se ipak na odnosu magija-znanost. U novije vrijeme ne nailazimo više na čarobnjake, već na *mađioničare* — a već i ta leksička diferencijacija ukazuje na to da magija više nije što je nekad bila, da je ona u modernome svijetu svedena na iluzionizam, zabavu, na *šou*. No, da nije zato uvijek i u potpunosti *bezazlena,* pokazuje, kako Bergmanov spomenuti film, tako i onaj koji je pravi predmet ovoga teksta: *Prestiž* Christophera Nolana. I dok okosnicu *Lica* čini sukob mađioničara i racionalista-znanstvenika, u najnovijem Nolanovu filmu, čiji je »realni« vremenski korelat također kasno 19. stoljeće, središnja opreka povezuje dva mađioničara, rivala u vrtoglavom obračunu.

Sklonost nelinearnoj narativnoj konstrukciji, karakteristična i za većinu ostalih izdanaka Nolanove vrludave karijere, u *Prestižu* je opet dobila odušku. Naracija se odvija na (barem) tri vremenske razine. Na fabularno najkasnijoj, te »uokvirujućoj« razini, mađioničar Alfred Borden (Christian Bale) sjedi u londonskome zatvoru, optužen za ubojstvo svoga rivala Roberta Angiera (Hugh Jackman), te čita njegov dnevnik, za koji će se naknadno uspostaviti da mu je podvaljen. Jednu vremensku stepenicu ranije, čija je radnja sadržajem dnevnika, Angier u američkome gradiću Colorado Springs čita Bordenov dnevnik, koji je, kako se pokazuje, također podvala. Najranija vremenska razina, dijelom sadržaj ovoga drugog dnevnika, prikazuje pak početno prijateljstvo dvojice mađioničara, suradnju pod patronatom inženjera Cuttera (Michael Caine) te događaj koji ih je doveo u sukob. Radi se o smrti Angierove žene koju je nenamjerno prouzročio Borden.

No, dok se u *Batmanu*, a posebice u izvrsnom *Mementu*, takav nelinearni tip narativne organizacije doimao potpuno opravdanim, nisam siguran da je to i ovdje slučaj, posebice s obzirom na to što ponekad nepotrebno otežava praćenje. *Memento* je radikalan po potpuno suprotnim smjerovima u kojima se odvijaju fabula i siže, ali na integrativnoj, modelativnoj razini to se opravdava time što film sam poprima strukturu onoga čime se bavi — naime, idući *prema natrag*, on ima strukturu sjećanja. U *Prestižu* pak, takav narativni izbor ima djelomično opravdanje, s obzirom na ne-neočekivanu protkanost filma raznolikim obmanama, varkama i iluzijama, no često naprosto djeluje nefunkcionalno.

Tkivom *Prestiža* dominira jedan posebno naglašen motiv — onaj *Doppelgängera*, dvojnika. Očito, Angier i Borden zrcalne su slike jedan drugoga, iako iskrivljene. Borden je talentiraniji za magiju, on zna što znači živjeti i patiti za umjetnost/umijeće (po uzoru na jednog kineskog iluzionista), ali nema *smisla* za prezentaciju, za *šou*. Angier je pak rođeni *šoumejker*, ali nema Bordenovu ingenioznost i imaginaciju. Pa ipak, čini se da je upravo on shvatio o čemu se u magiji *zapravo radi*, da je pronašao motivaciju koja krasi istinskog mađioničara: naime, želju da se ljudima, u današnjem dosadnom svijetu, pruži iskustvo *očuđenja* (svaka sličnost sa ruskim formalizmom je namjerna). No, kao što dvojicu mađioničara ova svojstva razlikuju, tako ih jedno povezuje: opsesija. Opsesija za *prestižom* (inače izmišljeni naziv za treći »čin« mađioničarskog trika), za time da budu jedan bolji od drugoga, da nadmaše najbolji trik onoga drugoga, dovest će ih i do toga da im zapravo ne bude stalo do žena koje navodno vole. Tu su Angierova žena što nesretno pogiba, a glede koje će on u jednom času reći: »Baš me briga za nju, stalo mi je do trika«, zatim Bordenova žena koja će se zbog nedostatka ljubavi i objesiti, te, naposljetku, *ljupka pomagačica* i ljubavnica koju će dijeliti: Olivia u izvedbi Scarlett Johansson. Jedan kritičar primijetio je kako ženske uloge nisu previše zahvalne u Nolanovim filmovima. Ovdje je to u neku ruku opravdano: strast prema vještini i slavi zasjenit će u obojice strast kao ljubavnu. Je li to Nolanov uvid u umjetnike ili neki iskaz o *conditio humana*, ne bih znao.

Motiv *Doppelgängera* nije ograničen na ovo što je rečeno gore. Angier jednim dijelom koristi dvojnika kako bi pokušao oponašati Bordenov najveći trik, *The Transported Man*, no najspektakularnije dvojništvo proizlazi naposljetku iz doslovnog *udvostručenja* kako Angiera, tako i Bordena. Na ovom mjestu ulazi u igru *znanost* koja je, uz magiju, član središnjeg dijalektičkog odnosa na »simboličkoj« razini filma (Barthesov peti kod iz *S/Z*; filmom inače, razumljivo, dominiraju proairetski, kod činova i odluka, i hermeneutski, kod zagonetke).

Cutter, što ga glumi Michael Caine, uvodi distinkciju između *magician* i *wizard*. Ovdje još, kako bi semantičko polje bilo potpuno, nedostaje zlokobni *sorcerer*, no presudno je da pod *wizard* Cutter misli na *znanstvenika* — »onoga koji doista može ono za što se mađioničar samo pretvara da može«. A znanstvenik je nitko drugi do — Nikola Tesla, u izvedbi Davida Bowiea. (Usput, ni njegova ni ostale uloge u filmu nisu, na žalost, posebno upečatljive.) U ovo vrijeme, kad slavimo 150 godina od rođenja velikoga Tesle (pa i promašenim predstavama, poput *Tesla Electric Company*, koja nam je s Brijuna stigla u HNK, a da nije uspjela oblikovati niti jednu zanimljivu ideju ili koncept o Tesli), taj je genijalni znanstvenik, vizionar i svojevrsni mistik svakako dobar

fokus za pitanje o tome koliko ima magije u znanosti, a koliko znanosti u magiji. Posebice je ovo drugo relevantno za film, gdje se obojica mađioničara obraćaju baš Tesli kako bi im pomogao u izvedbi najvećeg trika, Transportiranog čovjeka. Tesla isporučuje, i to ništa manje nego *duplikator*, odnosno *replikator* (što nije isto što i stroj za teleportaciju). Tako se u samoj srži najboljeg mađioničarskog trika pojavljuje ništa drugo nego znanost, pa makar i sama bila, barem još za današnje pojmove, *isfantazirana*. No, pitanja o prirodi osobnog identiteta koja se baš ovakvim slučajem postavljaju već su predmet filozofskih rasprava, posebice u novijoj filozofijskoj disciplini poznatoj kao *philosophy of mind* (usp. npr. Peter Carruthers, *The Nature of the Mind*, Routledge, New York 2004, šesto poglavlje).

Imamo, dakle, znanstvenika koji pomaže mađioničarima, ali i on ima svoga konkurenta, rivalskog *Doppelgängera* koji mu radi o glavi — Thomasa Alvu Edisona. I dok će njihov sukob imati mnogo veće posljedice po sudbinu svijeta od sukoba dvojice mađioničara, ovaj drugi nije zato manje žestok ili manje strastan. A sam Tesla (čiju *magiju svjetla* pokušava dočarati i spomenuta predstava), osim što proizvodi ovaj ili onaj oblik *magije*, nije nesklon proizvesti i iluziju-prijevaru, naime kad gotovo prevari Angiera za veliku sumu novca, ne isporučivši mu naručeni stroj. O sličnom tipu iluzionizma u znanosti imamo prilike čuti kad se sazna za sporadičnog znanstvenika koji pokuša steći slavu izmišljenim eksperimentima. Ove drugi znanstvenici, naravno, ne mogu reproducirati, pa tako dođe i do otkrića *znanstvenog uljeza*, a time izlazi na vidjelo jedno svojstvo koje znanost, premda ne bez kontroverze, krasi nasuprot magiji — naime popperovska objektivnost kao *intersubjektivna provjerljivost*.

Naposljetku, kratka refleksija. Siegfried Kracauer u jednom se tekstu poziva na filozofa Whiteheada, koji tvrdi kako je suvremena civilizacija otišla predaleko u svome stremljenju racionalno-apstraktnome (»Erfahrung und ihr Material«, u: *Texte zur Theorie des Films*, ur. Franz-Josef Albersmeier, Reclam, Stuttgart 2003). Kracauerov odgovor na tu boljku, na to što nas je znanost otuđila od izvornog doživljaja, baš je film, koji čini »vidljivim ono što ranije nismo vidjeli ili možda čak niti mogli vidjeti« (str. 239). Jesmo li, dakle, suviše racionalni, jesu li nas na našu štetu zaposjele apstrakcije? Ne znam, ali postoje doista neki filmovi, među koje se ne ubraja onaj o kojem je ovdje bilo riječi, za koje se s pravom može reći: *c'est magique!*

Joško Žanić

PUSTI VODU DA MIŠEVI ODU

(*Flushed Away*, David Bowers i Sam Fell, 2006)

Flushed Away, Velika Britanija, SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. DreamWorks Animation, Aardman Animations, DreamWorks SKG, Cecil Kramer, Peter Lord, David Sproxton — sc. Dick Clement, Ian La Frenais, Chris Lloyd, Joe Keenan,Will Davies; r. DAVID BOWERS, SAM FELL; d.f. Brad Blackbourn, Frank Passingham; mt. Eric Dapkewicz, John Venzon — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. David James; kgf. Jane Poole — glasovi Hugh Jackman, Kate Winslet, Ian McKellen, Jean Reno, Bill Nighy, Andy Serkis, Shane Richie, Kathy Burke — 84 min

Treći pokušaj suradnje (ili simbioze) dvaju divova animacije, komercijalnog DreamWorksa i kreativnog Aardmana, potvrđen je i kao posljednji. Nakon *Bijega iz kokošinjca* koji je u odnosu na kratke radove studija Aardman djelovao neinovativno, i *Wallacea i Gromita u povrtnoj zavjeri*, koji nije postigao financijski rezultat kakav od svojih *blockbustera* menadžeri DreamWorksa očekuju, *Pusti vodu da miševi odu* postao je noćna mora za obje strane. Iz DreamWorksa se inzistiralo na minimaliziranju dijaloga, ubrzanju ritma, velikim virtualnim setovima i poštivanju žanrovskih obrazaca. Zapravo, jedino što je u filmu trebalo ostati u Aardmanovu stilu bio je vizualni identitet likova. Nick Park, tvorac tog identiteta i najjača kreativna snaga studija, nezainteresirano se povukao iz projekta. Počelo je čudno natezanje u kojem su s obje strane za raznorazne časopise o animaciji govorili sve najljepše jedni o drugima, a u praksi sve radili naopako. Nekim se čudom iz tog prisilnog braka (na film je već utrošena gomila novca kad su stigle prve vijesti o relativnom neuspjehu *Wallacea i Gromita* na kinoblagajnama) ipak rodilo sasvim pristojno dijete.

Ova godina ponudila je nekarakteristično velik broj skupih, raskošnih i obilno reklamiranih dugometražnih animiranih filmova koji spadaju u *mainstream* produkciju. Među njima čitav niz priča o mladenački ludim i neiskusnim antropomorfnim životinjama (i jednom autu) koje kroz privatnu tragediju ili vodstvo starijih i iskusnijih postaju istinski heroji i vođe (svježi oskarovac *Happy Feet*, *Auti*, *Barnyard*). I oni čija je priča nešto manje formulaična, izgradili su je oko neurotičnih antropomorfnih životinja kojima glasove posuđuju poznati glumci. Svi redom izvedeni su tehnikom trodimenzionalne animacije i režirani bez imalo autorskog pečata tako da su se redatelji mogli bez problema zamijeniti u pola produkcije i nitko ne bi primijetio da nešto nije u redu (ipak jedan izuzetak: Universalov *Curious George*). Ostali filmovi ne spadaju u taj krug najpoznatijih, najpopularnijih i produciranih u svega nekoliko najbogatijih produkcijskih kuća, pa valjda zato donose nešto više svježine u priči i tehnici (kinofilmovi *Artur u zemlji Minimoya*, *A Scanner Darkly* i *Renaissance*, te vjerojatno najluđi, zato i najzanimljiviji dugometražni crtić posljednjih godina, *Queer Duck The Movie*). Negdje tu treba tražiti razloge zašto je prvotna ideja ekipe bristolskog studija da naprave film o gusarima (ljudima!) tehnikom stop animacije ubrzo nakon što su je pročitali njihovi kalifornijski kolege postala priča o antropomorfnim životinjicama modeliranim i pokretanim računalnom trodimenzionalnom animacijom.

Prvo što se zapitao svatko makar ovlaš upoznat s radom Nicka Parka i ekipe, čim je čuo da će film biti produciran u CG animaciji, bilo je — hoće li uspjeti sačuvati makar malo *glumačkih sposobnosti plastelina*. Gromit, pas bez usta i sa svega nekoliko dijelova glave koje pomiče (obrve, oči i uši) nešto je kao sveti graal animacije: minimalnim brojem parametara pruža maksimalni glumački učinak. Nekim čudom, naveliko kopirajući facijalne ekspresije Parkovih likova, koristeći glinene modele kakve on koristi za sinkronizaciju glasa, imitirajući kompjuterima svaku fazu manipuliranja plastelinom, majstori računalne grafike uspjeli su u lica puževa, žaba i sličnih neekspresivnih životinja urezati britanski humor i karakter toliko specifičan za studio Aardman. Kako bi film izgledao što sličnije stop animaciji, išlo se tako daleko da su izbjegavane čak i neke komparativne prednosti računalne animacije. Izbjegavalo se koristiti međukadrove za zamućivanje pokreta, na koži inače krznenih životinja nema dlaka već je korišten uzorak plastelina, a u jednoj sceni mi se čak učinilo (a kasnije sam naišao na intervju u kojem autore pitaju vidi li se to zaista) da vidim otisak prsta na modelu.

Dodajmo tome nevjerojatnu činjenicu da su na trodimenzionalno modeliranje velikog broja otpadaka od kojih životinje u kanalizaciji grade uređaje potrošene tisuće i tisuće dolara, a sam redatelj Sam Fell (koji je radio kao animator na kratkom filmu *Watova svinja* Petera Lorda, suosnivača studija Aardman) ustvrdio je da su u prijašnjim projektima takve sitnice vadili iz kanti za smeće i onda ih animirali stop metodom. Neizbježno će se svatko zapitati: je li i na koji način upotreba računalne animacije u filmu opravdana u konačnom proizvodu? Službeni odgovor, ponovljen bezbroj puta u raznim časopisima o animaciji, kaže kako bi zbog velike količine vode koja pljušti na sve strane tokom cijelog filma, a koju je nemoguće jednako efektno animirati klasičnim metodama, skoro svaki kadar i onako trebalo računalno doraditi,

pa bi u konačnici to oduzelo još više vremena i resursa. Osim toga, za potrebe *Wallaca i Gromita u povrtnoj zavjeri* razvijen je skoro sav softver, tako da nije bilo većih dodatnih troškova na tom planu. A meni se čini da je najveću ulogu imala mogućnost korištenja naširoko ponavljane: prvi CG animirani film iz Aardman studija!

Nema apsolutno nikakve sumnje da je ekipa iz Aardmana (a i DreamWorksovi kreativci imali su daleko svjetlijih trenutaka) u stanju osmisliti beskrajno maštovitije, izvornije i duhovitije likove od nesigurnog i izgubljenog kućnog miša kojem pomaže samostalna i anarhistička mišica s kojom se (pazi čuda!) prvo ne slaže, a na kraju se zaljubljuju, te dramatičnog francuskog negativca — žabe. Dakle, nakon pet minuta znate točno kako će se njihovi odnosi razvijati kroz cijeli film. Vrlo atipično za Aardman čiji je prvi oskarovac, *Creature Comforts*, izgrađen isključivo od životinja koje intervjuiraju za TV o tome kako se osjećaju u zoološkom vrtu i koje u Parkovoj izvedbi bujaju životom, originalnošću i duhovitošću. Nema sumnje ni da bilo koji scenarist od Burbanka u Kaliforniji (sjedišta DreamWorksa) do Bristola u Engleskoj (sjedišta Aardmana) može za petnaest minuta smisliti potentniju priču od zle francuske žabe koja želi potopiti grad štakora na poluvremenu finala svjetskog prvenstva u nogometu, kad će svi odjednom pohrliti na zahod (zbog gomile piva koju će konzumirati, a trpjet će do poluvremena).

Ali izgleda da je komercijalna procjena svih velikih studija da se trenutno ne prodaju dobro složenije priče, izvorne ideje i nešablonizirani likovi. Izgleda da posjetitelji kina žele priče na koje se ne moraju koncentrirati, priče koje se može gledati deset minuta, onda prošetati dvadesetak i kad se vrate, jedino što su propustili možda je poneki vic. Sve ostalo odmah bude jasno. Nedostatak zanimljivih odnosa likova i onako se lako nadoknadi *bum, tres, pazi, skoči* sekvencama tipičnim za hollywoodski pojam zabavnoga.

Iako *Pusti vodu da miševi odu* popušta pred svim tim pritiscima, u njemu je još dovoljno bristolskog duha da nasmije, a ponekad i dirne (na žalost, čini se da na ovom projektu nije bilo mjesta za najjača DreamWorksova oružja: inteligentne egzistencijalističke dijaloge kakve su demonstrirali u *Mravima* i bezobrazni humor iz *Shreka*). Imamo tako uplašene puževe (sa zubima, naravno — već će i pretpostavljati ljubitelji Aardmana) koji se trse da pobjegnu dok ih miš prestiže polaganim hodom, zbor tih istih puževa koji izvodi američke šlagere u aranžmanima grčkih korala, puno dobrodušnog humora na nacionalnoj bazi (kao krunski dokaz da je humor prepušten Englezima: sve šale su na račun Francuza) i poneki kadar vanjske ekspresije sreće koja skriva unutarnju deprivaciju (Aardmanov zaštitni znak). Baš to u jednom trenutku filma mora razljutiti — to što znate da autori mogu i znaju bolje.

Nastaviti usporedbe s Nickom Parkom nemoguće je izbjeći i kad se priča o glasovima, pogotovo imajući u vidu koliko se energije utrošilo na imitiranje njegova vizualnog stila. Kod *Wallacea i Gromita* postoji jedna predivna opreka: Wallace je brbljav, ali uglavnom priča besmislice, a Gromit je nijem, ali govorom tijela nastoji prenijeti važne informacije. To je Parkova stalna umjetnička preokupacija. Kako komunicirati kad oni koji imaju nešto za reći ili ne mogu ili ih nitko ne sluša, a oni koje slušaju i koji nikako da zašute zapravo izgovaraju irelevantne fraze. Od tri intervjuirana medvjeda u *Creature Comforts* tako govori najmlađi, a o stvarnom stanju stvari u medvjeđem brlogu više saznajemo iz gestikuliranja njegovih roditelja. Brazilska puma stalno ponavlja jedno te isto. Neka vrsta peradi ima tremu i ne može se sjetiti što da kaže pa brblja bez

veze... Dizajn likova (s ogromnim spojenim očima, ustima punim smiješnih zuba koja se groteskno šire kad likovi pričaju i ekspresivnim obrvama) tome je podređen. Usta privlače pažnju, ali oči i obrve govore. Preuzevši taj izgled, ekipa filma *Pusti vodu da miševi odu* zaboravila je njegov smisao. Hugh Jackman jednodimenzionalan je u glavnoj ulozi i ne uspijeva dočarati ni prividnu sreću ni skrivenu nesigurnost. Zanimljivo, u hrvatskoj sinkronizaciji (koja je i inače napravljena, usudio bih se reći, standardno genijalno) dobiva se malo više karaktera, ali već sami dijalozi previše objašnjavaju da bi se dobila Parkova podvojenost koja tim likovima treba da bi oživjeli. Opet standardno, tom podvojenošću obiluju negativci. Naravno, gledatelj se mora poistovjetiti s herojem i onda tu ne smije biti nikakvih skrivenih emocija, podsvjesnih motiva ili, sačuvaj Bože, Wallaceovih tikova očnim kapcima kad god želi djelovati mirno i kao da kontrolira situaciju, a zapravo je uplašen i ne zna što da čini. (Spomenuvši hrvatsku sinkronizaciju, koja zvuči bolje od izvorne — možda i zato što sam odmah prepoznao glas nekog poznatog HTV-ova sportskog komentatora, koji je tu istu ulogu imao na filmu, dok mi glas nekog njegovog britanskog kolege ne bi bio poznat — moram spomenuti i prijevod koji nije ni blizu te razine. Ne znam je li razlog to što se nastojalo da i hrvatske riječi otprilike pristaju otvaranju usta likova ili su zaboravili tekst prije čitanja dati na korekturu, ali rečenice koje glumci izgovaraju nisu dostojne njihovih odličnih izvedbi.)

Napisavši što sam napisao i vrativši se na uvodnu napomenu kako DreamWorks više nema financijskog interesa pa prekida suradnju s Aardmanom, ne čini mi se da će netko tu puno izgubiti. Aardman je valjda stekao nekakvo iskustvo i kanale za širu distribuciju svojih budućih uradaka u koje će, kao u stare dane, ulagati više kreativnosti a manje novca, tako da ćemo, nadam se, još imati prilike vidjeti vesele životinje tužnih očiju i u našim kinima (na Animafestu sigurno). DreamWorks će pak nastaviti s još dvadesetak nastavaka *Shreka*, jer je u njihovu svijetu želja za kreativnim izražavanjem bolest koja se lako liječi novcem, a kad širokoj publici dosadi gledati uvijek iznova recikliranje starih formula, sigurno će pustiti s uzice inspiraciju koja je stvorila u prvom redu *Mrave*, ali i prvi nastavak *Shreka*. Dotad ćemo se tih filmova sjećati s nostalgijom i maštati kako bi izgledao *Pusti vodu da miševi odu* da je glavnu ulogu igrao Woody Allen, kao u *Mravima*.

Jurica Staršinčić

PUT LUBENICA

(Branko Schmidt, 2006)

Put lubenica, Hrvatska, 2006 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Stanislav Babić — sc. Branko Schmidt, Ognjen Sviličić; r. BRANKO SCHMIDT; d.f. Drago Nusshol; mt. Hrvoje Mršić, Vesna Lažeta — gl. Miroslav Škoro — ul. Krešimir Mikić, Sun Mei, Leon Lučev, Armin Omerović, Emir Hađihafisbegović, Ivo Gregurević, Slobodan Maksimović, Zijah Sokolović — 88 min

Kad je prošle godine na zatvaranju Pulskog filmskog festivala Branko Schmidt izišao na pozornicu Arene, izrekao je, u filmskim i filmskokritičarskim krugovima već znamenitu rečenicu, da ako neku nagradu ni u snu nije očekivao onda je to ona koju je dobio. Naime, prošlogodišnji je hrvatski laureat filmskih kritičara koji bijahu na Festivalu upravo film *Put lubenica*. Možda je pokojemu, manje upućenu čitatelju nepoznato da osim igranofilmskoga prvijenca *Sokol ga nije volio*, a koji je zaslužio podosta hvale, Schmidtove kasnije uratke kritičari, blago rečeno, baš i ne ljube. Ali se, eto, dogodio obrat. Po meni, posve zasluženo. Jer ako je po nečem ovaj najnoviji Schmidtov film iskočio u odnosu na donedavni hrvatski filmski prosjek (naravno, mislim od 1990-ih naovamo), onda je to njegova sveukupna zanatska razina. Ne mislim tu samo na stvari poput razaznatljiva tona i dojmljive fotografije, nego na većinu onoga po čem neku igranofilmsku tvorevinu uopće prepoznajemo kao iole smislenu. Mnogim se hrvatskim gledateljima domaći film ogadio zbog toga što nemali broj naslova nije zadovoljavao ni najosnovnija estetska zanatska pravila, pa je brojnim strastvenim filmoljupcima, ali i onim »malo manje« zahtjevnim gledateljima, hrvatski film postao istoznačnica za sve ono što je filmski loše. Jedini način da se većina takovih uradaka pogleda do kraja, krajnji je otklon. Doslovce, da se motre kao *trash* filmovi, premda njihovi tvorci sasvim sigurno

ne imahu takove želje pri njihovu stvaranju. Podsjeća me to na zamišljenu groteskNu situaciju u kojoj bi književnici pisali književne tekstove prepune gramatičkih pogrešaka, suludih sintaktičkih konstrukcija i nevjerojatnih motivacija likova s nadasve ozbiljnim stavom bez trunka (samo)ironije. Na svu sreću, to je doba, makar se nadam, za nama. Jer naši se filmaši, to se sada slobodno može zaključiti, makar u većini novijih slučajeva, priučiše osnovama filmske gramatike te igrani filmovi konačno počeše sličiti — igranim filmovima! Što se Branka Schmidta tiče, mogu tek reći da mi se čini da je ovaj njegov film vrlo dobar primjer gore spomenute mijene. Je li baš to bio osnovni razlog zašto je dobio *Oktavijana* (nagradu na pulskome festivalu akreditiranih članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara), dakako, ipak ne mogu znati. No koji god bio pravi uzrok za takovo kritičarsko mnjenje — zbog načina glasovanja u kojem se sabiru pojedinačni dojmovi o svakome filmu, a izračunava skupni prosjek, pojam *kritičarsko mnjenje*, kao i ono javno, dabome, zacijelo je više borgovska, još nedosegnuta svojina — pa ipak — ispada da je ta nagrada čak pomalo i neka vrsta »ispravka«, ili bolje rečeno, dopuna žirija. Što cijeloj stvari daje dodatnu draž (te bi se u konačnici možda ipak pojavio osmijeh na licu čuvena Carla Gustava Junga). Kako god, uz Schmidtovu iznenađenost, ali i polaskanost skupnom kritičarskom ocjenom, ostaje i nepobitna činjenica — da je kritičarska nagrada pripala nekomu drugomu filmu, *Put lubenica* morao bi se zadovoljiti »samo« Zlatnim Arenama za scenografiju, ton i glavnu mušku ulogu. Ovako se gotovo svi imaju nečim važnim pohvaliti. Ako se nekomu sada čini da sam ironičan, nisam, odnosno, nije mi to namjera biti. Makar ne jedina. Sve što je ove godine, u hrvatskim okvirima, naravno, na pulskome festivalu vrijedilo, nečim se i okitilo. A u malenoj je kinematografiji poput hrvatske to valjda i najpravednije. Uostalom, budimo pošteni, hrvatski se filmovi još uvijek teško mogu dijeliti na izvrsne, vrlo dobre, dobre, loše i užasne, prije tek na negledljive i gledljive, od kojih ovi potonji, iz nekoga razloga, mogu biti i vrlo zanimljivi. U takovoj mi se konstelaciji, nakon prvoga gledanja u Areni, Schmidtov film poprilično svidio. Tema mu je aktuelna, gluma, uglavnom, odmjerena, slika i ton uzorni. Neke sam scene, gotovo s natruhama nelagode, vjerojatno kao posljedicom teškoga bremena koje nam je dosadašnji suvremeni hrvatski film u cjelini na pleća natovario, zbog njihove tanahne razrađenosti ipak bio prisiljen s užitkom promatrati. Čak sam i za glazbu, mnogima nemila Miroslava Škore, morao sebi priznati da je iznimno funkcionalna. Uopće, imah dojam da Schmidt u ovome filmu sasvim pristojno vlada pripovjednim postupcima kojima potiče gledateljsko suživljavanje s fikcionalnom tvorevinom, što nije mala stvar. Na žalost, nakon drugoga se gledanja nedostaci ipak čine nešto ozbiljniji. Nesumnjivo, to je ponajprije moja hotimična »pogreška«. Cinik bi dometnuo: *Tko ti je kriv što više puta gledaš isti film*. Skrušeno ću priznati da je u ovome slučaju posve u pravu. Doduše, ako bih bio krajnje iskren, morao bih reći da većinu tih skvrna vidjeh već i u Puli, no onda mi se nekako činjahu manje važne. Prije same se raščlambe osjećam dužnim napomenuti da usprkos svim lošim stvarima koje se spremam pobrojati i dalje tvrdoglavo ustrajavam pri uvjerenju da *Put lubenica* nipošto nije loš film.

U središtu je pripovijedanja ovoga filma više likova koji se grupiraju oko triju ključnih tematskih točaka. Prva je svesvjetski problem, a tiče se nesretnih seljenika (u ovome konkretnome slučaju kineskih). Druga se bavi sudbinama bivših ratnika, koje su u suvremenome, globaliziranu svijetu, možda i pomalo paradoksalno, prepuštene tijeku i mjesnoj naravi niza razmještenih, ali brojnih krvavih ratnih sukoba (ovdje su u pitanju »naši« momci). Treća je, pak, ona o novopečenim (tranzicijskim) bogatašima i(li) ratnim probitnicima, uglavnom, o društvenim pohlepnicima. Sve se te tri tematske točke stapaju u jedno tijelo. Glavna je radnja filma, na poticaj glumca Ive Gregurevića, nadahnuta stvarnim događajem: utapanjem grupice kineskih ilegalnih seljenika koji nastradaše negdje na granici hrvatske i bosanske Posavine. Zaplet se filma načinje time da jedna mlada Kineskinja preživljava, točnije, da je spašava mladi, ali ratom duševno izranjavani bivši vojnik Mirko (Krešimir Mikić) koji za život zarađuje tako da u čamcu na hrvatsku stranu prevozi nesretne namjernike u potrazi za srećom. Doduše, teško bi se moglo reći da je to što on živi život. Zbog PTSP-a ne može spavati te se po cijele dane samo opija u krajnje oronuloj, prljavoj i posve zapuštenoj kući. Njegovi su jedini prijatelji stariji rođak policajac (Ivo Gregurević) i maloljetni Meho (Armin Omerović), dječarac, očito bez roditelja i rodbine koji bi se o njem brinuli, te se ubog snalazi kako zna i umije, ponajviše tako da iz skladišta mjesnih silnika krade hranu da bi uopće preživio. Za te je mjesne velelopuže naš junak Mirko najobičnije ljudsko smeće, bivši narkoman, jadnik neukloplјiv u njihov mafijaški način razmišljanja. To što on od utapanja spašava Kineskinju, stvar zapleće na više razina: iako je njen spasitelj, za nju je isprva tek ubojica njezina oca, no ubrzo i jedina nada za preživljavanje u stranome svijetu, posebice stoga što je lokalnim mafijašima ona opasan i nepotreban svjedok njihovih kriminalnih djelatnosti; za kriminalce, pak, on postaje netko tko se miješa u ono u što se ne bi trebao miješati. Ovako ispripovijedana, radnja je to izrazito potencijalna. Po svojim me osnovnim dramskim smjernicama podsjeća na film *The Yards* Jamesa Graya u kojem Mark Wahlberg tumači mladića Lea Handlera, nedavno iz zatvora puštena, koji, više spletom okolnosti nego hotimice, teško ranjava policajca, dok njegov prijatelj Willie (Joaquin Phoenix) ubija nadglednika na ranžirnom kolodvoru dok odrađivahu prljave poslove za cijenjenu poslovnu tvrtku. Kada se Leo usprotivi svojim nalogodavcima ne želeći dokrajčiti ranjenoga policajca koji se nalazi u bolnici, on postaje neželjeni svjedok mehanizma korupcije čitava kriminalnoga, jednim dijelom čak i društveno legalna miljea u kojem se našao. Sve je to još usložnjeno i složenim obiteljskim te prijateljskim odnosima glavnih likova. *Put lubenica* mogao je biti film negdje na tome tragu — intimistička (tragična) pripovijest koja u pozadini pripovijeda o društvenim opačinama. Mogao je biti sličan filmu *Marija milosti puna* Joshue Marstona. On dokumentaristički uvjerljivo

govori o putovima droge i ljudima koji riskiraju život gutajući paketiće napunjene kokainom zbog šake dolara koji im donose nadu da će se tako izmaći tegobnu životu. Mogao je biti i klasičan film osvete, primjerice, pojedinca koji se sveti svojoj sredini zbog toga što je postao to što jest. A mogao je biti, na koncu konca, i posve svoj. Na nesreću, ništa od toga nije. Preveć je u njem stereotipa i stilskih klišeja koji, kako ih god zreli, ironijski ili nadasve ozbiljno, na kazuju ništa dublje (od stereotipa do simbola je naoko možda malen korak, ali ih u konačnici ipak dijeli velik značenjski pomak). U ovome je filmu Bosanska Posavina krajnja nedođija gdje uvijek pada kiša i sve je vlažno i kaljužasto. »Pravi« Balkan gdje se kopaju oči zbog nekoliko ukradenih šteka Marlbora, gdje je policija korumpirana, mafijaši posve bešćutni i primitivni, a kurve, naravno, istočne Slavenke. Problem stereotipa nije u tom što su oni posve netočni, već u tom što od cjeline čine karikaturu koja je pokatkada tek puka projekcija: nismo mi takovi, to su oni. Još je veći problem filma da nema dramaturško središte: to nije film ni o tegobama svjetskih seljenika, ni o mjesnim kriminalcima, ni o traumatiziranim bivšim ratnicima, zapravo, najveći mi njegov nedostatak i jest taj što on ni jednu svoju temu nije pošteno raspravio. Ne može se reći da ih on i ne naznačuje, no opet, ponavljam, cjelinu gledajući, ostaje na sasvim plošnoj razini. Jedini meni zadovoljavajuće životan, i dramaturški vještije uobličen lik, onaj je mlade Kineskinje (premda u filmu glumi trenutni vrh hrvatskoga i bosanskoga glumišta poput Mikića, Lučeva, Gregurevića i Hadžihafizbegovića). Osim dramaturgije, problem je i u stilu jer se miješaju posve neskladni postupci. Kao da se nije moglo odlučiti hoće li to biti psihološka drama dvoje nesretnika (iako su najupečatljivije upravo one scene koje idu u tome smjeru), koji jedno u drugome nalaze nadu, ili žanrovski film osvete (kako se to često sugerira izrazito retorički naglašenim krupnim planovima). Prikaz je kriminalaca daleko najslabiji zglob filma. Dok je odnos između Mirka i Kineskinje manje ili više realistično prikazan, dotle je svijet provincijskoga podzemlja krajnje karikaturalan — dašto da kao takav ništa ne kaže o motivima koji nekoga nagone da postane (ili ostane kriminalac), da ubije (ili nastoji ubiti) drugoga čovjeka samo da bi se njegov svijet koji je stvorio, održao.

Priznajem, *Put lubenica* doista nisam štedio! Uspoređivao sam ga s vrhunskim dometima filmske umjetnosti, djelima kakvih u čitavu svijetu godišnje vjerojatno nema više od nekoliko desetaka (od tisuća i tisuća koliko ih se snimi). U Hrvatskoj je prošle godine dovršeno devet dugometražnih igranih filmova. To je u svjetskim okvirima uistinu mizeran broj. Nerijetko smo prema hrvatskome filmu i previše strogi, no možda je ipak najpoštenije da si ne tepamo te da ukazujemo i na ono što razdvaja umjetnost od puke, manje ili veće, umješnosti. U film je kao proizvod puno stvari upleteno, i to sad nije predmet ovoga teksta, no korak koji hrvatskoj kinematografiji predstoji nije više dosegnuti stupanj kada će filmovi izgledati poput filmova, nego kada će se na filmski svojstven, originalan ili uvjerljiv način doista nešto i reći o svijetu u kojem živimo.

Krešimir Košutić

SVE DŽABA

(Antonio Nuić, 2006)

Sve džaba, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija, 2006 — pr. Propeler Film, Porta Produkcija — sc. Antonio Nuić; r. ANTONIO NUIĆ; d.f. Mirsad Herović; mt. Marin Juranić — gl. Siniša Krneta, Hrvoje Stefotić; sgf. Nedjeljko Mikac; kgf. Ante Tonći Vladislavić — ul. Rakan Rushaidat, Nataša Janjić, Bojan Navojec, Franjo Dijak, Enis Bešlagić, Emir Hadžihafisbegović, Darija Lorenci, Vanja Drach — 94 min — distr. Continental

Postoji nešto neodoljivo u poslijeratnom bosanskohercegovačkom filmu što je vrlo brzo privuklo čitav svijet, a također, u posljednje vrijeme, privlači i domaće filmske autore. Svijet je objeručke prigrlio kinematografiju netom izašlu iz ratnih ruševina i to, ponajprije, fasciniran neusiljenim prikazom neuništivosti ljudskog duha kroz priče (proživljena bolna ratna iskustava) ispričane na opušten i crnohumoran način. I to je, najvjerojatnije, u isto vrijeme zapanjilo i dirnulo svjetsku publiku. S druge strane tu je neizostavna privlačnost istočnjačke egzotike koja i inače otvara vrata u svijet filmovima s ovih prostora (Kusturica, Mančevski). Bosanski film, osim toga, ima i taj jedan gard svidljivosti i neposrednosti u filmskome izlaganju, dijalozima i glumi, što ga je učinilo pristupačnim široj publici i na ovim našim prostorima. To, primjerice, hrvatskom filmu često nedostaje ukoliko autor pod svaku cijenu teži pridobiti publiku (nedavno je Hribarovoj komediji *Što je muškarac bez brkova?* to itekako uspjelo, no, ipak je svidljivost u njegovom filma prisiljena, a humor na razini kakvog *sitcoma*). Bosanci, kada rade i u potpunosti crni film lišen humora, i dalje uspijevaju opuštenošću i nepretencioznošću biti vrlo bliski publici (npr. *Grbavica* Jasmile Žbanić). Stoga nije čudno što bosanski film u posljednje vrijeme sve više privlači i domaće autore. Ne u smislu da duh bosanskog filma pokušavaju prekopirati u hrvatski milje, već oni teme i priče, u potpunosti ili djelomično, inkorporiraju u bosansku svakodnevicu. Prošle smo godine imali dva takva filma, Schmidtov *Put lubenica* čija se radnja odvija na hrvatsko-bosanskoj granici, ali s bosanske strane, te Nuićev *Sve džaba*, s radnjom smještenom u središnju Bosnu. A ove je godine hrvatsku premijeru imala i Sviličićeva komedija *Armin* koja se događa na relaciji Bosna-Hrvatska i čiji su protagonisti otac i sin Bosanci. Iako se razlozi posezanja autora za bosanskom pričom i miljeom nekako nameću sami po sebi činjenicama što smo granicom, povijesno, politički te govorom povezani, a posljednji nam je rat donio i sličnu sudbinu, ono što se čini da hrvatski autori traže, uz onaj koprodukcijski aspekt, bosanska je dopadljivost, ležernost, neposrednost, crni humor i apsurd koje nekako teško pronalaze u hrvatskoj stvarnosti. Na koncu, bosanska je priča u svijetu već odavna prepoznata.

Sve džaba Antonija Nuića od sva tri spomenuta hrvatska filma najviše se tiče bosanske svakodnevice, jer je, na koncu, u cijelosti smješten u Bosnu. A nekako je to, uostalom, i za očekivati od autora rodom iz Sarajeva. Nuićev je film pričom i žanrovskim smjernicama podijeljen u tri dijela. Prvi i zadnji dio filma komorna je, intimistička drama, a središnji dio klasičan film ceste. Prvi dio filma nevjerojatno podsjeća na odlično režiranu i vrhunski odglumljenu Nuićevu priču iz omnibusa *Seks, piće i krvoproliće* (2004) koju je smjestio u zagrebački milje. U biti, nekako se čini da se *Sve džaba* nastavlja tamo gdje je Nuićeva priča iz omnibusa završila. Iz oba filma proizlazi jasna Nuićeva preokupacija — mladi ljudi, uglavnom muškarci na pragu tridesete (kao što je i sam autor) koji se teško nose s ozbiljnom stranom života, prije svega s odgovornošću. To su ljudi koji još uvijek u sebi nose neživljenog dječaka koji se boji odrasti, a odgovoran život smatraju nekako dalekim, ali ih ujedno i boli koliko je u biti takav život već duže vrijeme prisutan. U omnibusu riječ je o dečkima iz kvarta, zakletim navijačima koji vole piti i biti u društvu svojih muških prijatelja, upravo kao i u *Sve džaba*, no, u njemu je kvartovska škvadra, koja se druži i opija po stanovima i koja je odrasla na navijačkom divljanju, zamijenjena prijateljima koji se vikendom opuštaju pecajući na rijeci, a večernje druženja svode na ispijanje alkohola u lokalnoj birtiji uz zvukove turbo folka. I u *Seksu, piću i krvoproliću*, kao i u prvom dijelu priče *Sve džaba*, gotovo ih ista stvar dovodi do rasprave, verbalnog sukobljavanja, a konačno, u *Sve džaba*, i do tragedije. Riječ je o majci preljubnici i njezinu mužu koji nije otac djetetu. Razlika je u tome da je u omnibusu dijete već rođeno, pitanje tko je otac postavljaju prijatelji, a prisutna je i određena doza sumnje u to tko je zapravo otac. U *Sve džaba* muž postavlja to pitanje, siguran je u svoje znanje, a dijete je na putu. Nuićev talent za režiranje scene snimljene u interijeru u kojoj sudjeluje veći broj likova, kao i izniman rad s glumcima u trenucima intimnih ispovjedi, u oba filma posebno dolaze do izražaja. On savršeno zna iskoristi neverbalne reakcije likova kao i minimalistički dijalog, a često šutnjom i facijalnom gestom vješto dočarava što svaki pojedini lik osobno proživljava u situaciji u kojoj se našao.

I tu završava Nuićeva priča u omnibusu, kao i prvi i najbolji dio filma *Sve*

džaba. I dok u priči iz omnibusa protagonist filma u svojoj muci ostaje buljiti u noć s balkona zagrebačkog stana, svjestan prijatelja koje prihvaća sa svim njihovim manama i vrlinama jer oni su mu jedini ponuđeni svijet, Goran u *Sve džaba*, nakon što ostaje bez takvih prijatelja, ima šansu da upozna drugačiji svijet. On kupi stvari, prodaje obiteljsku kuću i zauvijek odlazi iz mjesta u kojem je proveo čitav život. Nuić Goranu, za razliku od protagonista u omnibusu, sada pruža šansu da razmisli o svojem životu, šansu da stvori drugačiji život, da odraste i nađe ono što mu je u životu nedostajalo. To je trenutak u kojem započinje punokrvni film ceste sa svim svojim zadatostima, ali i dio filma u kojem do izražaja dolazi onaj bosanski apsurd, crni humor i dopadljivost. Zanimljiv u svojoj bizarnoj ideji (Goran kupuje lokal na kotačima i od mjesta do mjesta besplatno ljude nudi pićem), no pomalo šablonski u svojoj razradi. Čini se kako je Nuiću upravo takva žanrovska određenost i prevelika inspiriranost jarmuschevskim i kaurismakijevskim obrascima odmogla pri kreiranju spontanosti i neposrednosti, čime se izgubila snaga realističnog i emocijama nabijenog početka i donekle sličnog svršetka. Drugi dio filma čini se poput kakve noćne more u kojoj Goran susreće niz začudnih likova poput dvaju dugogodišnja prijatelja, preprodavača robe, kojem je brat jednoga ubio oca drugome i obrnuto. Tu je i automehaničar bez nogu koji jedini može popraviti kvar na Goranovu kamionu, potom dječak koji traži sok bijele boje koji ne postoji, šašavi i čangrizavi umirovljenik, pedesetogodišnji intelektualac koji u svojoj aktovki nosi neobjavljeni diplomski rad na temu ekonomske situacije u zemlji, čovjek koji pred vlastitom kućom spava stojećke, itd. Nekako se čini da je sve ono što čini duhovit bosanski film Nuić u ovome dijelu film pokušao strpati, imajući na umu ideju da, kroz galeriju likova koje Goran na putu susreće, ukaže na opće stanje duha suvremenog bosanskog čovjeka. No, na žalost, niz filmskih stereotipa pomalo su pojednostavili i banalizirali tu ideju.

U drugom dijelu filma Goran napokon nalazi ono što je na svojem putu tražio — Maju, ljubav svoga života. To je, ujedno i lagani uvod u završetak Goranove osobne odiseje kao i uvod u, konačni, treći dio koji se svojim žanrovskim usmjerenjem vraća početku filma, a Nuić na teren na kojemu se najbolje snalazi. Intimistička atmosfera, suptilni dijalozi i režija, posebno odlično prikazan odnos Maje i Gorana, kao i jutarnji nelagodan razgovor Majina šogora Ljube i Gorana kojeg Ljubo ljubomorno tjera od Maje, ponovno progovaraju o Nuićevoj redateljskoj izvrsnosti. Nuić ostavlja Gorana sa sviješću da je učinio sve što je mogao, no, iako nije uspio ostati uz Maju, živi u spoznaji da ga netko ipak voli. Iako Nuić ostavlja otvoren kraj u kojem Maja, poput Gorana na početku filma, u posljednjem kadru, napušta dom u kojem je živjela i odlazi u osobnu potragu za drugačijim životom, vjerovat ćemo kako će ona u svojem traženju sresti Gorana, osobu koju je zavoljela. Nekako se čini da je to, ipak, jedino rješenje.

I na koncu, bosanska receptura sačinjena od svidljivosti, crnog humora i apsurda u ovome je slučaju pomalo podbacila, jer ono najbolje što je Nuić dao u *Sve džaba* već je pokazao u zagrebačkoj omnibus priči. Stoga svako posezanje u susjednu svakidašnjicu nije siguran jamac kvalitete. S druge strane, izgleda da nas Nuić ujedno i uči kako treba puno smionije proniknuti u ono što je hrvatska tema i priča koja, ako je kvalitetno napisana i režirana može biti itekako neposredna, pa čak i svidljiva, iako nije riječ o komediji. A to je u omnibusu i dokazao. Stoga se hrvatski film dok god ima autorsko ime poput Antonija Nuića ne mora bojati da će hrvatska svakodnevica proći nezamijećena. S veseljem iščekujemo njegovu sljedeću suvremenu zagrebačku ili bilo kakvu drugu hrvatsku priču.

Goran Kovač

TIGAR I SNIJEG

(*La Tigre e la neve*, Roberto Benigni, 2005)

La Tigre e la neve, Italija, 2005 — pr. Melampo Cinematografica, Nicoletta Braschi; izvr.pr. Elda Ferri, Ridha Turki — sc. Roberto Benigni, Vincenzo Cerami; r. ROBERTO BENIGNI; d.f. Fabio Cianchetti; mt. Massimo Fiocchi — gl. Nicola Piovani; sgf. Maurizio Sabatini; kgf. Louise Stjernsward — ul. Roberto Benigni, Jean Reno, Nicoletta Braschi, Tom Waits, Emilia Fox, Gianfranco Varetto, Giuseppe Battiston, Lucia Poli — 110 min — distr. Discovery

Neki talijanski kritičar rekao je da je politička svakodnevica u njegovoj zemlji sama po sebi toliko komična i ekscesna da joj komičari nisu potrebni. Doduše, njegova izjava mogla bi se primijeniti i u širim europskim okvirima. Dok je satirična oštrica holivudskog *mainstreama* barem donekle zarezala američku politiku u Iraku (*Tri kralja*, *American Dreamz*), europska satira je na tom području zakazala. Premda je Europa itekako zakrvavila ruke u američkom »ratu protiv terorizma«, nijedan europski filmaš *mainstream* provenijencije nije na to reagirao, već se svi ponašaju nekako dezorijentirano, kao da ih se taj rat ne tiče. Za razliku od Hollywooda čija se geoekonomska dimenzija zrcali ne samo u satiri, već i u čitavu nizu krajnje simptomatičnih »ozbiljnih« filmova s *mainstream* predznakom, od *Brižnog vrtlara* i *Syriane* do *Münchena*, *Gospodara rata* i *Jarheada*. No, njihova je zadaća jako pedagoška.

Dakako, to još uvijek ne znači da je europski film imun na politički angažiranu satiru. Ona je bila i ostala najglasnija u Italiji. No, za razliku od »predizbornih« filmova Sabine Guzzanti (*Viva Zapatero!*) i Nannija Morettija (*Il caimano*), koji potkazuju i pokazuju teror pod Berlusconijevom neokapitalističkom čizmom, satira Roberta Benignija više nikog previše ne ujeda. Njegov recentni opus bio je i ostao vječno traganje za jednom te istom ženom, voljenom Nicolettom Braschi, a njihova se stabilna i postojana veza paralelno odvija ispred i iza ekrana, nešto poput one na relaciji Tracey-Hepburn. On ju na velikom platnu slijedi već dvadesetak godina, pa je Braschi postala neka vrsta njegova arhetipa, gotovo nematerijalna u svojoj eteričnoj pojavnosti. Njegova ljubav prema Vittoriji/Nicoletti sada je tako snažna, da poništava sve ostalo. Sve osim poezije.

No, ono što holivudsku koncepciju dezorijentiranog svijeta povezuje s Benignijem, svodi se na njihove uporne pokušaje spašavanja obitelji i njenih vrijednosti, čak i onda kad nam se čini da se više nema što spašavati. Jer, koliko god su u igri američki i europski globalni interesi, upravo je obitelj ta koju se mora ojačati ili nanovo izgraditi kad njena sigurnost postane upitna. Tako će Spielberg u *Münchenu* perverzno orkestrirati rađanje djeteta s akcijom njegova oca koji tu obitelj pokušava zaštititi. U *Syriani* Matt Damon napušta ženu i dijete, ali i pogreb drugog djeteta, kako bi pomogao progresivnom arapskom princu da u svojoj zemlji izgradi demokraciju bez američkog tutorstva. A u *Tigru i snijegu* Benigni je spreman potegnuti čak do Iraka kako bi spasio voljenu ženu i probudio je iz sna/kome, što podrazumijeva i gotovo nemoguću misiju traganja za lijekovima u ratom razorenom Bagdadu. No, Benigni je bio i ostao veliki sanjar talijanskog filma. Zato *Tigar i snijeg* otvara san (pravoslavni obred Attilijeva vjenčanja uz pratnju Toma Waitsa koji izvodi prekrasnu pjesmu You Can Never Hold Back Spring, s kojim je dijelio ćeliju u Jarmuschovu *Pod udarom zakona*), ali ga na neki način i zatvara. Jer, za razliku od uvodnog prizora Kusturičina *Undergrounda* sa životinjama odbjeglim iz ZOO-a tijekom bombardiranja Beograda, Benignijevo finale s odbjeglim tigrom i zebrom nije povezano s ratnom histerijom, već je krajnje oniričnо. Isto tako, nezgrapni i prenagli narativni i motivacijski prijelazi iz talijanskog u irački dio priče mogu se opravdati samo ako ih tretiramo kao halucinantni dio nekakva sna, pogotovu kad su odnosi ključnih likova više oniričnо zbunjujući nego realni, koliko god Benigni pokušava čvrsto stajati na nogama, čak i kad poskakuje po minskom polju. A i lik iračkog pjesnika Fuada koji će na sve nepravde ovog svijeta odgovoriti samoubojstvom, posve je promašen.

No, u ozračju talijanske satire, Morettijev *Kajman* i Benignijev *Tigar i snijeg* dva su suprotna pola talijanske satire, premda ih naizgled združuje metaforika njihovih »zooloških« naziva. Tamo gdje je Morettijev komad funkcionirao kao žestoka predizborna misija rušenja Berlusconijeva režima, dok je Sabini Guzzanti već toliko prekipjelo da poziva na boljševičku revoluciju, Benigni u zanosu promatra ljepotu bagdadskog neba obasuta zvijezdama, zaboravljajući da oko njega padaju bombe, rukovodeći se maksimom Massima Troisija da poezija nije za one koji je pišu, nego za one koji je koriste. I premda između Troisija-pjesnika i Benignija-pjesnika postoje razlike, *Tigar i snijeg* proizvodi slični učinak kao i Troisijev oproštajni film o ljubavi, životu i smrti (šifra: *Poštar*). Samo što je Troisi svoju posljednju ljubavnu poruku adresiranu svijetu i filmu recitirao na trgu, ljut na sve nepravde ovog svijeta, dok Benigni ostaje izoliran u svom vrtu sa ženom i kćerima.

Ali sav taj ludi svijet rata, njegove nepravde, beznađa i boli, nekako su preveliki za Benignijevo klaunovsko odijelo. Kao da je *Tigar i snijeg* autorov definitivni oproštaj s komedijom, kad satiričar postaje svjestan da živi u ružnom svijetu u kojem je sve teže smijati se. Jer, koliko god Benigni ne zazire od prepoznatljiva humora u onim nezaboravnim sekvencama u kojima pokušava združiti geg Billyja Wildera (osvajanje Vittorije i otkrivanje »oružja za masovno uništenje«), san Federica Fellinija (oniričnо ukazanje Montalea, Borgesa, Ungarettija i Yourcenar), ali i burlesku Charlieja Chaplina (obračun s neposlušnim devama i američkom cestovnom blokadom), mizanscena mu nikad nije bila jača strana. U svojim lančanim gegovima, on je bio i ostao vječni cirkusant, čak i onda kad mu se deve ne ukazuju samo u pravom cirkusu gdje je odveo kćeri, nego i u onom ratnom. Ono što su za Chaplina bile neizostavne preširoke hlače i polucilindar, to je za Benignija neizostavna bijela majica uvučena u preširoke bokserice, u kojima se doima poput nekog retarda u bijegu iz umobolnice, spremnog na okršaj s klokanom. A naročiti senzibilitet pokazuje prema libanonskom filmu, koji je prvi počeo koristiti pjesnike kao glavne protagoniste (slučaj Marouna Bagdadija).

Ali Benignijeva satirična oštrica nekako je otupjela. Premda ime njegova junaka aludira na uglednog ljevičarskog pjesnika Attilija Bertoluccija, oca poznatijeg Bernarda, Benigni više nikog ne vrijeđa. Dakako, njegova energija ravna je kondiciji olimpijskog šampiona. Čak i kad nam se učini da će konačno predahnuti uz Vittorijin bolnički ležaj, pokretna stolica na kojoj je sjedio neočekivano se spušta u naglom prasku. A njegovo predavanje studentima nimalo se u ne razlikuje od komičarevih *stand-up* ludorija iz subotnjih emisija na talijanskoj TV, samo što će politiku sada zamijeniti poezijom. U bujici riječi koje izgovara, njegov je senzibilitet puno bliži onom dok je čitao Danteovu *Božanstvenu komediju*, nego dok je 1970-ih u ozračju *off*-teatra u rimskoj četvrti Trastevere odašiljao cinične poruke tadašnjem čelniku komunističke partije (*Berlinguer, ti voglio bene*), kad je u satiričnim monolozima tako majstorski znao združiti lakrdiju, geg, improvizaciju i pokrete poludjela *clowna* u autohtono stilsko jedinstvo. No, iz današnje perspektive, onaj nezaboravni desetominutni monolog o Posljednjem sudu kojeg je oslikavajući Sikstinsku kapelu izgovarao u *Pap'occhiu*, filmu iz davne 1980. koji je dugo bio bunkeriran, doimaju se u svojim porukama puno aktualnije nego sve što je snimio u posljednjih nekoliko godina. Zato se u *Tigru i snijegu*, koliko god on bio furiozan poput tigra i mekan poput snijega, siromaštvo i praznina imaginarija pokušavati zamijeniti Smislom. Čak ni snijeg nije onaj pravi, nego ga zamjenjuje proljetni pelud koji lepršа nad Rimom i nad ljubavlju, kako to već biva u poeziji. Ipak, Benigni ostaje Benigni. U dobru i u zlu. Premda mi se čini da još uvijek nije svjestan da je upravo on glavni akter sna kojeg sanja, ali i sam san. Jer, za Benignija život i dalje ostaje lijep. A Irak kao da se događa nekom drugom. Možda se ratovi doista vode zato jer je svijet započeo bez ljudi, i bez ljudi će završiti. No, veliki optimist Benigni kao da u to ne vjeruje. Kako bi to pjesnik lijepo rekao: »Topo, ci vediamo dopo«.

Dragan Rubeša

ARTHUR U ZEMLJI MINIMOYA

Arthur et les Minimoys

Francuska, 2006 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. Europa Corp., Avalanche Productions, Apipoulaï, Luc Besson, Emmanuel Prévost — sc. Luc Besson; r. LUC BESSON; d.f. Thierry Arbogast — gl. Eric Serra; sgf. Hugues Tissandier; kgf. Olivier Bériot — ul. Freddie Highmore, Mia Farrow, Penny Balfour, Doug Rand; glasovi Madonna, David Bowie, Robert De Niro, Harvey Keitel — 102 min — distr. Blitz

CHARLOTTEINA MREŽA

Charlotte's Web

SAD, 2006 — pr. Paramount Pictures, Walden Media, K Entertainment Company, Nickelodeon Movies, Sandman Studios, Jordan Kerner; izvr.pr. Edgar Bronfman Sr., Paul Neesan, Julia Pistor, Karen Rosenfelt, Bernie Williams — sc. Susannah Grant, Karey Kirkpatrick, Earl Hamner Jr. prema knjizi E. B. Whitea; r. GARY WINICK; d.f. Seamus McGarvey; mt. Susan Littenberg, Sabrina Plisco — gl. Danny Elfman; sgf. Stuart Wurtzel; kgf. Rita Ryack — ul. Dakota Fanning, Kevin Anderson, Essie Davis, Beau Bridges; glasovi Julia Roberts, Steve Buscemi, John Cleese, Oprah Winfrey — 97 min — distr. Blitz

DEJA VU

SAD, 2006 — pr. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Scott Free Productions; izvr.pr. Ted Elliott, Chad Oman, Terry Rossio, Mike Stenson, Barry Waldman — sc. Bill Marsilii, Terry Rossio; r. TONY SCOTT; d.f. Paul Cameron; mt. Jason Hellmann, Chris Lebenzon — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Chris Seagers; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Denzel Washington, Paula Patton, Val Kilmer, James Caviezel, Adam Goldberg, Elden Henson, Erika Alexander, Bruce Greenwood — 128 min — distr. Continental

DJELATNIK MJESECA

Employee of the Month

SAD, 2006 — pr. Lionsgate, Tapestry Films, Peter Abrams, Barry Katz, Robert L. Levy, Andrew Panay, Joe Simpson, Brian Volk-Weiss, Brian Weiss; izvr.pr. Michael Burns, Michael Paseornek, John Sacchi — sc. Don Calame, Chris Conroy, Greg Coolidge; r. GREG COOLIDGE; d.f. Anthony B. Richmond; mt. Tom Lewis — gl. John Swihart; sgf. Gary Steele, Jon Gary Steele; kgf. Denise Wingate — ul. Dane Cook, Jessica Simpson, Dax Shepard, Efren Ramirez, Andy Dick, Tim Bagley, Brian George, Marcello Thedford — 103 min — distr. Blitz

DOA: DEAD OR ALIVE

SAD, Njemačka, Velika Britanija, 2006 — pr. Constantin Film Produktion GmbH, VIP 4 Medienfonds, Impact Pictures, Mindfire Entertainment, Team Ninja, Tecmo Ltd., Mark A. Altman, Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Robert Kulzer; izvr.pr. Steve Chasman, Andreas Grosch, Daniel S. Kletzky, Andreas Schmid — sc. J.F. Lawton, Adam Gross, Seth Gross; r. COREY YUEN; d.f. Chi Ying Chan, Kwok-Man Keung; mt. Ka-Fai Cheung, Eddie Hamilton, Angie Lam — gl. Junkie XL; sgf. James Choo, Sung Pong Choo; kgf. Frank Helmer — ul. Jaime Pressly, Holly Valance, Sarah Carter, Devon Aoki, Natassia Malthe, Eric Roberts Matthew Marsden, Brian J. White — 87 min — distr. Blitz

ERAGON

SAD, Velika Britanija, 2006 — pr. Fox 2000 Pictures, 20th Century Fox, Davis Entertainment, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, Major Studio Partners, Wyck Godfrey, Adam Goodman; izvr.pr. Gil Netter — sc. Peter Buchman prema romanu Christophera Paolinija; r. STEFEN FANGMEIER; d.f. Hugh Johnson; mt. Roger Barton, Chris Lebenzon — gl. Patrick Doyle; sgf. Wolf Kroeger; kgf. Kym Barrett, Carlo Poggioli — ul. Ed Speleers, Jeremy Irons, Sienna Guillory, Robert Carlyle, John Malkovich, Garrett Hedlund, Alun Armstrong, Djimon Hounsou — 104 min — distr. Continental

IMPULS

Pulse

SAD, 2006 — pr. The Weinstein Company, Distant Horizons, Neo Art & Logic, Michael Leahy, Joel Soisson; izvr.pr. Daniel S. Levine, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Wes Craven, Ray Wright; r. JIM SONZERO; d.f. Mark Plummer; mt. Robert K. Lambert, Bob Mori, Kirk M. Morri — gl. Elia Cmiral; sgf. Ermanno Di Febo-Orsini, Gary B. Matteson — ul. Kristen Bell, Ian Somerhalder, Christina Milian, Rick Gonzalez, Jonathan Tucker, Samm Levine, Octavia L. Spencer, Ron Rifkin — 90 min — distr. Pa-Dora

KLETVA 2

The Grudge 2

SAD, 2006 — pr. Columbia Pictures Corporation, Ghost House Pictures, Ghost House Pictures, Mandate Pictures, Vertigo Entertainment, Takashige Ichise, Robert G. Tapert; izvr.pr. Doug Belgrad, Doug Davison, Joseph Drake, Shannon Gaulding, Nathan Kahane, Roy Lee, Sam Raimi, Matthew Tolmach — sc. Stephen Susco; r. TAKASHI SHIMIZU; d.f. Katsumi Yanagijima; mt. Jeff Betancourt — gl. Christopher Young; sgf. Iwao Saito; kgf. Kristin M. Burke, Miyuki Taniguchi — ul. Sarah Michelle Gellar, Amber Tamblyn, Edison Chen, Arielle Kebbel, Jennifer Beals, Teresa Palmer, Misako Uno, Sarah Roemer — 102 min — distr. Blitz

KOJI K... UOPĆE ZNAMO?

What the #$*! Do We (K)now!?

SAD, 2004 — DOKUMENTARNI — pr. Lord of the Wind, William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente — sc. William Arntz, Betsy Chasse, Matthew Hoffman, Mark Vicente; r. WILLIAM ARNTZ, BETSY CHASSE, MARK VICENTE; d.f. David Bridges, Mark Vicente; mt. Jonathan P. Shaw — gl. Christopher Franke; sgf. Nava; kgf. Ronald Leamon — ul. Marlee Matlin, Elaine Hendrix, John Ross Bowie, Robert Bailey Jr., Barry Newman, Larry Brandenburg, Daniela Serra, James Langston Drake — 109 min — distr. Discovery

KOMADI IZ SNOVA

Dreamgirls

SAD, 2006 — pr. DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Laurence Mark Productions; izvr.pr. Patricia Whitcher — sc. Bill Condon prema knjizi Toma Eyena; r. BILL CONDON; d.f. Tobias Schliessler; mt. Virginia Katz — gl. Henry Krieger; sgf. John Myhre; kgf. Sharen Davis — ul. Eddie Murphy, Jamie Foxx, Beyoncé Knowles, Danny Glover, Jennifer Hudson, Anika Noni Rose, Keith Robinson, Sharon Leal — 131 min — distr. Blitz

KRVAVI DIJAMANT

Blood Diamond

SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Virtual Studios, Spring Creek Productions, Bedford Falls Productions, Gillian Gorfil, Marshall Herskovitz, Graham King, Darrell Roodt, Paula Weinstein, Edward Zwick; izvr.pr. Len Amato, Ben Waisbren — sc. Charles Leavitt, C. Gaby Mitchell; r. EDWARD ZWICK; d.f. Eduardo Serra; mt. Steven Rosenblum — gl. James Newton Howard; sgf. Dan Weil; kgf. Ngila Dickson — ul. Leonardo DiCaprio, Djimon Hounsou, Jennifer Connelly, Kagiso Kuypers, Arnold Vosloo, Antony Coleman, Benu Mabhena, Anointing Lukola — 143 min — distr. Issa

MALA DJECA

Little Children

SAD, 2006 — pr. New Line Cinema, Bona Fide Productions, Standard Film Company Inc., Albert Berger, Todd Field, Ron Yerxa; izvr.pr. Kent Alterman, Toby Emmerich, Patrick J. Palmer — sc. Todd Field, Tom Perrotta prema romanu Toma Perrotte; r. TODD FIELD; d.f. Antonio Calvache; mt. Leo Trombetta — gl. Thomas Newman; sgf. David Gropman; kgf. Melissa Economy — ul. Kate Winslet, Patrick Wilson, Jennifer Connelly, Jackie Earle Haley, Phyllis Somerville, Gregg Edelman, Ty Simpkins, Noah Emmerich — 130 min — distr. Issa

NEUGODNA ISTINA

An Inconvenient Truth

SAD, 2006 — DOKUMENTARNI — pr. Lawrence Bender Productions, Participant Productions, Scott Z. Burns, Laurie David; izvr.pr. Davis Guggenheim, Jeff Ivers, Jeff Skoll, Ricky Strauss, Diane Weyermann — r. DAVIS GUGGENHEIM; d.f. Davis Guggenheim, Bob Richman; mt. Jay Lash Cassidy, Dan Swietlik — gl. Michael Brook — 100 min — distr. Blitz

NOĆ U MUZEJU

Night at the Museum

SAD, 2006 — pr. Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1492 Pictures, 21 Laps Entertainment, Michael Barnathan, Chris Columbus, Shawn Levy; izvr.pr. Bob Ducsay, Thomas M. Hammel, Ira Shuman, Stephen Sommers — sc. Robert Ben Garant, Thomas Lennon prema slikovnici Milana Trenca; r. SHAWN LEVY; d.f. Guillermo Navarro; mt. Don Zimmerman — gl. Alan Silvestri; sgf. Claude Paré; kgf. Renée April — ul. Ben Stiller, Carla Gugino, Robin Williams, Steve Coogan, Owen Wilson, Dick Van Dyke, Mickey Rooney, Bill Cobbs — 108 min — distr. Continental

PAKAO

L'Enfer

Francuska, Italija, Belgija, Japan, 2005 — pr. Asap Films, Marc Baschet, Marion Hänsel, Cédomir Kolar, Yuji Sadai, Rosanna Seregni — sc. Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz; r. DANIS TANOVIĆ; d.f. Laurent Dailland; mt. Francesca Calvelli — gl. Danis Tanović; sgf. Aline Bonetto — ul. Emmanuelle Béart, Karin Viard, Marie Gillain, Guillaume Canet, Jacques Gamblin, Jacques Perrin, Carole Bouquet, Miki Manojlović — 100 min — distr. Discovery

PLES MALOG PINGVINA

Happy Feet

Australija, SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. Kingdom Feature Productions, Animal Logic, Kennedy Miller Productions, Village Roadshow Pictures, Bill Miller, George Miller, Doug Mitchell; izvr.pr. Bruce Berman, Graham Burke, Dana Goldberg — sc. Warren Coleman, John Collee, George Miller, Judy Morris; r. GEORGE MILLER; mt. Christian Gazal — gl. John Powell; sgf. Mark Sexton — glasovi Elijah Wood, Brittany Murphy, Hugh Jackman, Nicole Kidman, Hugo Weaving, Robin Williams, Johnny A. Sanchez, Carlos Alazraqui — 108 min

POSLJEDNJI POLJUBAC

The Last Kiss

SAD, 2006 — pr. Lakeshore Entertainment, Andre Lamal, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Marcus Viscidi; izvr.pr. Terry A. McKay, Gabriele Muccino, Eric Reid, Harley Tannenbaum — sc. Paul Haggis; r. TONY GOLDWYN; d.f. Tom Stern; mt. Lisa Zeno Churgin — gl. Michael Penn; sgf. Dan Leigh; kgf. Odette Gadoury — ul. Zach Braff, Jacinda Barrett, Casey Affleck, Rachel Bilson, Michael Weston, Eric Christian Olsen, Blythe Danner, Tom Wilkinson — 104 min — distr. Blitz

PRAZNIK

The Holiday

SAD, 2006 — pr. Columbia Pictures Corporation, Columbia Pictures, Relativity Media, Universal Pictures, Waverly Films, Bruce A. Block, Nancy Meyers; izvr.pr. Suzanne Farwell — sc. Nancy Meyers; r. NANCY MEYERS; d.f. Dean Cundey; mt. Joe Hutshing — gl. Hans Zimmer; sgf. Jon Hutman; kgf. Marlene Stewart — ul. Cameron Diaz, Kate Winslet, Jude Law, Jack Black, Eli Wallach, Edward Burns, Rufus Sewell, Shannyn Sossamon — 138 min — distr. Blitz

PRIČA O ROĐENJU ISUSOVOM

The Nativity Story

SAD, 2006 — pr. New Line Cinema, Marty Bowen, Wyck Godfrey; izvr.pr. Tim Van Rellim — sc. Mike Rich; r. CATHERINE HARDWICKE; d.f. Elliot Davis; mt. Robert K. Lambert, Stuart Levy — gl. Mychael Danna; sgf. Stefano Maria Ortolani; kgf. Maurizio Millenotti — ul. Keisha Castle-Hughes, Oscar Isaac, Hiam Abbass, Shaun Toub, Ciarán Hinds, Shohreh Aghdashloo, Stanley Townsend, Alexander Siddig — 101 min — distr. Issa

PROVALA

Breaking and Entering

Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. Miramax Films, Mirage Enterprises, Tim Bricknell, Anthony Minghella, Sydney Pollack; izvr.pr. Colin Vaines, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Anthony Minghella; r. ANTHONY MINGHELLA; d.f. Benoît Delhomme; mt. Lisa Gunning — gl. Karl Hyde, Rick Smith, Gabriel Yared; sgf. Alex McDowell; kgf. Natalie Ward — ul. Jude Law, Vera Farmiga, Juliette Binoche, Robin Wright Penn, Rafi Gavron, Poppy Rogers, Martin Freeman, Ray Winstone — 120 min — distr. Continental

SEZONA LOVA

Open Season

SAD, 2006 — ANIMIRANI — pr. Sony Pictures Animation, Michelle Murdocca; izvr.pr. John B. Carls, Steve Moore — sc. Steve Bencich, Ron J. Friedman, Sam Harper; r. ROGER ALLERS, JILL CULTON, ANTHONY STACCHI; mt. Ken Solomon, Pam Ziegenhagen — gl. Ramin Djawadi; sgf. Michael Humphries — glasovi Martin Lawrence, Ashton Kutcher, Jon Favreau, Gary Sinise, Jane Krakowski, Debra Messing, Billy Connolly, Matthew W. Taylor — 90 min — distr. Continental

SLAGALICA STRAVE 3

Saw III

SAD, 2006 — pr. Lions Gate Films, Twisted Pictures, Mark Burg, Gregg Hoffman, Oren Koules; izvr.pr. Peter Block, Jason Constantine, Daniel Jason Heffner, Stacey Testro, James Wan, Leigh Whannell — sc. Leigh Whannell; r. DARREN LYNN BOUSMAN; d.f. David A. Armstrong; mt. Kevin Greutert — gl. Charlie Clouser; sgf. David Hackl; kgf. Alex Kavanagh — ul. Tobin Bell, Shawnee Smith, Angus Macfadyen, Bahar Soomekh, Donnie Wahlberg, Dina Meyer, Leigh Whannell, Mpho Koaho — 113 min — distr. Blitz

SLUČAJNI PREDSJEDNIK

Man of the Year

SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Morgan Creek Productions, Barry Levinson, James G. Robinson; izvr.pr. David Coatsworth, Robert N. Fried, Guy McElwaine, David C. Robinson — sc. Barry Levinson; r. BARRY LEVINSON; d.f. Dick Pope; mt. Blair Daily, Steven Weisberg — gl. Graeme Revell; sgf. Stefania Cella; kgf. Delphine White — ul. Robin Williams, Christopher Walken, Laura Linney, Lewis Black, Jeff Goldblum, David Alpay, Faith Daniels, Doug Murray — 115 min — distr. Blitz

UBRZANJE

Crank

Velika Britanija, SAD, 2006 — pr. Lakeshore Entertainment, Lions Gate Films, Radical Media, GreeneStreet Films, Michael Davis, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Skip Williamson, Richard Wright; izvr.pr. Peter Block, Michael Paseornek, Eric Reid, David Scott Rubin — sc. Mark Neveldine, Brian Taylor; r. MARK NEVELDINE, BRIAN TAYLOR; d.f. Adam Biddle; mt. Brian Berdan — gl. Paul Haslinger; sgf. Jerry Fleming; kgf. Christopher Lawrence — ul. Jason Statham, Amy Smart, Jose Pablo Cantillo, Efren Ramirez, Dwight Yoakam, Carlos Sanz, Reno Wilson, Edi Gathegi — 87 min — distr. Blitz

U POTRAZI ZA SREĆOM

The Pursuit of Happyness

SAD, 2006 — pr. Overbrook Entertainment, Escape Artists, Columbia Pictures Corporation, Relativity Media, Todd Black, Jason Blumenthal, James Lassiter, Will Smith, Steve Tisch; izvr.pr. David Alper, Mark Clayman, Louis D'Esposito, Teddy Zee — sc. Steven Conrad; r. GABRIELE MUCCINO; d.f. Phedon Papamichael; mt. Hughes Winborne — gl. Andrea Guerra; sgf. J. Michael Riva; kgf. Sharen Davis — ul. Will Smith, Jaden Christopher Syre Smith, Thandie Newton, Brian Howe, James Karen, Dan Castellaneta, Kurt Fuller, Takayo Fischer — 117 min — distr. Continental

ROCK ROMANSA ISPRIČANA POP-PJESMAMA

(*9 orgazama*, Michael Winterbottom, 2004)

9 Songs, Velika Britanija, 2004 — pr. Revolution Films, Michael Winterbottom; izvr.pr. Andrew Eaton — sc. Michael Winterbottom; r. MICHAEL WINTERBOTTOM; d.f. Marcel Zyskind; mt. Mat Whitecross, Michael Winterbottom — gl. Michael Nyman — ul. Kieran O'Brien, Margo Stilley, Alex Kapranos, Michael Nyman — 69 min — distr. Discovery

U svojoj studiji o pornografiji u pokretnim slikama *Hard Core* (1989), Linda Williams navodi da pornići imaju puno sličnosti s mjuziklima. E sad, Tsai Ming-liang je u suludom komadu porno-arta *The Wayward Cloud* koristio kičaste glazbeno-plesne točke s kišobranima dizajniranima poput lubenica kao kontrapunkt urbanom sivilu u kojem se davi njegov usamljeni pornoglumac Lee Kang-sheng (sličnu strategiju koristio je i u *Rupi*). A i Jack Smith završava svoj kultni film *Flaming Creatures* plesnom točkom. No, ovo su tek izolirani primjeri, koliko god da je glazba igrala važnu ulogu u genezi Pornopolisa. U klasičnim pornićima, glazba je bila monotona onoliko koliko su robotizirani bili pokreti njihovih junaka, premda je *soundtrack* Damianova *Dubokog grla* danas jako *hip* i prava je poslastica među *retro* orijentiranim kolekcionarima filmske glazbe, premda su njegovi izvođači navedeni kao »nepoznati«. No, analogija na relaciji pornić/glazba koju podvlači Williams zaživjela je do krajnjih mogućih granica tek u Winterbottomovu komadu, premda je njegov autor već iskazao neizmjernu ljubav prema glazbi u inteligentnom povijesnom dokumentu o mančesterskoj pop sceni (*24 Hour Party People*).

Još je PT Anderson u *Kralju pornića* dokazao da glazba može pričati priču. Zato nas autorov *soundtrack* fino uvodi iz jedne epohe u drugu, pa glazbene hitove 1970-ih zamjenjuju glazbeni hitovi 1980-ih, paralelno s transferom pornografskog filma iz XXX dvorana u videoteke. Na isti način, Winterbottom prepoznaje snažni potencijal *rocka*, ali ne koristi koncertne snimke kao interval između dvaju koitusa, nego stihovi pjesama pričaju priču o Mattu i Lisi. On je mladi glaciolog koji se u pustoši Antarktika prisjeća veze s američkom studenticom. O Lisi znamo jako malo. Tek toliko da ima 21 godinu, te da je »lijepa, egocentrična, nemarna i luda«, kako je opisuje Matt. O Mattu znamo još manje. Saznali smo da voli filozofirati i nabacivati se jednostavnim mislima. (»Na Antarktiku su klaustrofobija i agorafobija na istom mjestu. Kao dvoje ljudi u krevetu.«) A jedini put kad je u njihovoj kratkoj vezi otišao na koncert bez Lise, uz 5000 ljudi u sali još uvijek se osjećao usamljeno, pa se tada bitno ne razlikuje od Tsaijeva otuđenog junaka. Ali njihovi razgovori ionako su svedeni na minimum. Zato *britpop* priča umjesto njih i na neki način komentira njihovu vezu. Stoga film otvaraju i zatvaraju Black Rebel Motorcycle Club. Naziv njihove uvodne numere (*Whatever Happened to My Rock and Roll*) izvedena uživo u Brixton Academy, na čijem su se koncertu upoznali Matt i Lisa, neka je vrsta prologa. A ono što će se dogoditi s njihovim *rock and rollom* (čitaj: vezom), nije svedeno na pornografiju, već na prekrasnu ljubavnu priču (romansu) koja se mahom odvija na relaciji između kuhinje i kreveta, isprekidanu njihovim čestim odlascima u londonske hramove *rocka*. U njihovoj igri asocijacija, »ljubav« je »mi«. Jer, »stvari su bile dobre kad smo bili mladi«, komentiraju Von Blondies njihovu vezu. A finalna numera Black Rebelsa (*Love Burns*) zapravo opisuje Mattovo unutarnje raspoloženje, nakon što je Lisa odlučila vratiti se u SAD. (»Sada je nema. U meni ljubav izgara.«) No, Winterbottom je svjestan da *rock* nije dovoljan da bi autor njime opisao one ključne trenutke kad se u zraku osjeća neumitnost njihova rastanka, pa su Franz Ferdinand, Primal Scream i The Dandy Warhols odmijenjeni klavirskim partiturama Michaela Nymana, koji se

još u *Pianu* pokazao kao efektna erotska kulisa.

No, čini mi se da naizgled nečujni zvukovi koji dopiru izvan kadra tijekom njihove ljubavne igre podcrtavaju atmosferičnost filma još snažnije od glazbe. To je onaj žamor djece koji dopire s ulice, onaj duboki udarac Lisinih koljena o dno kade, koji se začuje kad se sagnula kako bi poljubila Matta, ali i zavijanje vjetra u pustoši bijelog kontinenta, kao kontrapunkt bojama i stroboskopskim svjetlima kojim je obojen decibelski kontinent. Zato je previše plošno definirati Winterbottomov film kao »*9 i pol tjedana* za 21. stoljeće«. Doduše, Winterbottom će posegnuti za nepotrebnim erotskim klišejima *à la* Adrian Lyne, poput crne vrpce omotane oko Lisinih očiju. No, tamo gdje se Lyneov yuppiejevski mokri san doima poput dvosatnog reklamnog spota za Martini, Winterbottom je transformirao svoj film u estetizirani *peep-show* za digitalno doba, u kojem *hardcore* estetika nije tu da nas šokira ekscesima, već pulsira u svojoj prirodnosti i nesputanoj energiji. U autorovoj krajnje senzualnoj odi o ljubavi sve je tako prirodno, za razliku od klasičnog porno-imaginarija koji je krajnje artificijelan. Čak je prirodna i svjetlost koja dopire izvana, transformirajući likove u siluete. U Winterbottomovu filmu polumrak često biva razbijen naglim prodorom svjetlosti, koja ulazi u sobu nakon otvaranja prozora da bi se razotkrio postkoitalni ushit na licima autorovih junaka (*My Light Shines On,* pjevaju Primal Scream). No, dok se glazbeni lajtmotiv Lyneova komada, Cockerov *You Can Leave Your Hat On,* mahom prometnuo u himnu pijanih momačkih večeri, garniranu neizbježnim striptizom, Winterbottom doslovno oživljava formulu *sex & drugs & rock'n'roll* s ponešto izmijenjenim redoslijedom, u kojem je sve *live*, od koncertnih snimki do nesimuliranih scena seksa.

Upravo taj »tvrdi« seks natjerao je sudionike Kršćanskog kongresa za tradicionalne vrijednosti da zagrme kako je Winterbottomov film »ogavan komad bezdušne pornografije«. Dakako, *9 orgazama* sve su samo ne pornografija. Jedina istinska »pornografija« u šarolikom opusu radoholičara Winterbottoma, koji se kreće od znanstvene fantastike do Hardyjevih adaptacija, njegov je *Put za Guantanamo*. No, čak i kad se on koristi »tvrdim« jezikom porno-imaginarija, on ga ne rabi u nihilističkom kontekstu poput mizantropski orijentirane Catherine Breillat, čiji su filmovi ispunjeni mržnjom prema muškarcima koji mrze žene. Njemu nisu potrebni mramorni penisi koji strše iz ženskih međunožja, niti tamponi koji se koriste umjesto vrećica za čaj. Isto tako, Winterbottom ne tretira pornografiju kao smrt i ne ismijava robotiziranu monotoniju porno-snošaja, kao što čini Tsai Ming-liang. Tamo gdje se seks u Tsaija svodi na nekrofiliju, poput prizora u kojem njegov porno-junak ševi partnericu koja je pala u komu (*Wayward Cloud*) dok zid postaje nepropusna barijera za realizaciju homoerotske žudnje (*Buntovnici boga Neona*), seks je u Winterbottoma sinonim za život i upražnjava se na klasični način, bez ikakvih perverzija i egzibicija, dok u seriji krupnih planova prodire u epidermu junaka. Seks i *rock* njihov je »usporeni život«. Uz ponešto droge u »lajni« bijelog praha.

Zato je način na koji Winterbottom promatra tvrdi seks puno bliži Chereauovoj *Intimi* (Winterbottom je oduvijek bio iskreni kroničar Londona, dok ga digitalnom kamerom hvata u specifičnom vremenu, što je dokazao još u *Wonderlandu* koji počiva na sličnoj *vérité* estetici), ali i s Mitchellovim *Shortbusom*. Poput Winterbottoma, potonji autor također združuje glazbu s neinhibiranim seksom (u Mitchella je seks »pravi«, a vedute Manhattana artificijelne). Za Winterbottoma, seks je poput hrane i vode, dakle, nešto bez čega ne možemo zamisliti našu svakodnevicu. No, pogrešno bi bilo prihvatiti krajnje ishitrene stavove onih koji su naglašavali da *9 orgazama* nije pornografski film samo zato jer ima priču i jer seks nije prikazan s namjerom da uzbudi gledatelja. Obje su tvrdnje pogrešne. Jer, kao što postoje pornići koji imaju priču, a ne moraju biti »art«, koliko god ta priča bila banalna i smiješna, tako nitko ne može *a priori* tvrditi da među publikom nije bilo onih koji nisu pratili projekciju Winterbottomova filma prekriženih nogu. Dakako, seks je *hard*. Ali to ne mora značiti da je film »porno«. Uostalom, rijetki su pornići u kojima se lik obraća partnerici riječima, »Misliš li da ćemo ikada voditi ljubav bez kondoma?« U pravim pornićima, kondom je nepoželjan. Isto tako, ne poznajem nijedan pornić u kojem na pitanje »Hoćeš li mi nedostajati?« partner odgovara, »Uvijek«. Ovakvi dijalozi puno su bliži pravim romansama poput Linklaterova *Prije svitanja*.

No, tamo gdje je u *Intimi* seks sirov, u *9 orgazama* seks je estetizirana igra svjetla i sjene, ali bez vrućeg voska i Hermesovih šalova, premda ga oba filma odbijaju tretirati kao kraći interval kojim se prekida radnja kako bi publika mogla razabrati misli i malo predahnuti. U Winterbottoma seksualnost se ne tretira kao hladna ceremonija, a potpetice od dvanaest centimetara nisu tu da bi poslužile kao idealni rekvizit za analnu penetraciju i vizualni nadomjestak za viagru, kao u Friedkina (šifra: *Jade*), već će tek malo bocnuti partnerov torzo, što je najveći domet koji su dosegnuli autorovi protagonisti u koketiranju sa sadomahohizmom. Dražesna Margo Stilley nije portretirana kao domina *par excellence* poput »sekretarice« Maggie Gyllenhaal, premda imaju sličnu fizionomiju. Zato je Winterbottom ohrabrio protagoniste da pored tijela razotkriju i dušu. Autorova strast prema golotinji izlazi iz klasičnih porno-okvira i proširuje se na minimalističku »nagost« glume, oslobođene manirističkog balasta. Jer, Winterbottom je jedan od rijetkih sineasta koji je uspio opovrgnuti tvrdnju Orsona Wellesa da se seksualni akt, poput molitve, nikad ne može valjano prikazati na filmskom platnu. Formula je jednostavna. Seks i led. Seks i vatra. Seks i *rock-'n'roll*.

Dragan Rubeša

JEDAN DAN U PAKLU

(*Detektivska priča*, William Wyler, 1951)

Detective Story, SAD, 2006 (1951) — pr. Paramount Pictures, William Wyler — sc. Robert Wyler, Philip Yordan prema drami Sidneyja Kingsleya; r. WILLIAM WYLER; d.f. Lee Garmes; mt. Robert Swink — gl. Victor Young; sgf. Earl Hedrick, Hal Pereira; kgf. Edith Head — ul. Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Cathy O'Donnell, George Macready, Horace McMahon, Gladys George, Gerald Mohr — 103 min — distr. VTI

Kao čovjek rođen na granici, onoj Francuske i Njemačke u gradiću Mülhauseu u Alsaceu 1902. godine, sasvim je razumljivo da je William Wyler, jedan od najglasovitijih redatelja iz zlatne ere Hollywooda, tijekom čitave svoje karijere bio zaokupljen »graničnim« temama. Osim što su protagonisti većine najuspjelijih Wylerovih ostvarenja (*Jezebel, Zapadnjak, Pismo, Male lisice, Najbolje godine našeg života, Praznik u Rimu, Velika zemlja, Prijateljsko uvjeravanje, Detektivska priča, Ben Hur*) pojedinci iznimnih osobnosti, nerijetko u izrazitoj suprotnosti sa svojim okruženjem, angažirani sineast kojeg je njegov japanski kolega Kenji Mizoguchi proglasio svojim omiljenim redateljem, tijekom čitave je karijere bio zaokupljen važnim i velikim pričama, naglašenim etičkim suprotnostima i dvojbama te kontrastiranjem pravde i nepravde, ljubavi i mržnje, morala i amorala. Baš kao i njegove podjednako znamenite kolege Billy Wilder i John Huston, Wyler je bio autor koji je promišljenim filmskim scenarijima, slojevitim karakterima, njihovim kompleksnim međuodnosima i inteligentnim dijalozima, te društvenokritičkom angažmanu poklanjao ponajviše pozornosti, istodobno bivajući zabavan i gdjekad i subverzivno duhovit, čime je s lakoćom pridobivao gledateljsku naklonost, ali i kritičke adoracije. Dakako, posljednje navedeno ne odnosi se na kritičare slavnog francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* koji su nakon premijere *Ben Hura* 1959. ustvrdili da se Wyler tim djelom, prema njihovu mišljenju bezočnom eksploatacijom biblijske tematike i Kristove muke, konačno prodao Hollywoodu. Naravno, gotovo pola stoljeća nakon što je film osvojio tada rekordnih jedanaest *Oscara* (brojem osvojenih pozlaćenih kipića tek su mu se nedavno pridružili Cameronov *Titanic* i Jacksonov *Gospodar prstenova: Povratak kralja*), jasno je da su cahiersovci bili u krivu, jer je *Ben Hur* impresivan spoj veličanstvenog povijesnog spektakla (žanra kojeg je i danas sinonim) i snažne osobne (odnosno obiteljske) drame. Svjestan vrlina svojeg filma, Wyler je cahiersovcima na dodjeli *Oscara* odgovorio riječima: »Za uspješno obavljanje ovog posla trebate biti Židov!« Uistinu, ako je ikad tijekom karijere (započete poslovima asistenta režije na filmovima *Zvonar crkve Notre Dame* Wallacea Worsleya i prvom verzijom *Bena Hura* Freda Nibloa 1925. godine, a završene neujednačenom antirasnom dramom *Oslobađanje L. B. Jonesa* 1970) i bio prisiljen raditi ustupke, Wyler je u sva svoja djela uvijek unosio dostatno autorske osobnosti, duha, energičnosti i srca.

Lucidan promatrač i moralist koji se podjednako okretno snalazio u raznim žanrovima, Wyler je bio redatelj izuzetno spretan u kreiranju dramaturški kompaktnih i vizualno iznimno snažnih i dorađenih ostvarenja, u kojima je osobitu pozornost posvećivao elaboriranju karaktera svojih protagonista i promatranju njihovih reakcija u spomenutim rubnim, »graničnim« situacijama i životnim dramama. Vješt u radu s glumcima, podjednako iskusnima (Charlton Heston u *Ben Huru*, Laurence Olivier u *Carrie* ili Gary Cooper u *Prijateljskom uvjeravanju*) i početnicima (fantastična Audrey Hepburn u *Prazniku u Rimu*),

Wyler je intimne drame svojih (anti)junaka dočaravao efektnim korištenjem mizanscene i kombinacijom bližih i srednjih planova, uzdajući se u nastupe pametno odabrane glumačke postave. Premda perfekcionist poznat po beskrajnim repeticijama dok god svaki detalj ne bi bio realiziran onako kako ga je zamislio (čime je izluđivao svoje glumce), te kojem je studiozno razrađen scenarij predstavljao osnovu rada na svakom filmu, Wyler je upravo zbog postizanja dojmova spontanosti, autentičnosti i originalnosti gdjekad dopuštao improvizaciju koja je nekim prizorima u njegovim ostvarenjima davala dodatnu dozu svježine. Primjerice, u *Prazniku u Rimu*, prilikom snimanja legendarne scene u kojoj novinar Joe Bradley kraljevnu Annu dovede do Usta istine (*La Bocca della Verità*), Gregory Peck je neodoljivu Audrey Hepburn, koja će zbog profinjenosti, gracioznosti i prividne krhkosti ubrzo steći nadimak »glumica gospođica«, uistinu iznenadio gegom sa šakom uvučenom u rukav, koji mu je jednom pokazao kolega Red Skelton. Wyler je dobro znao da će iskrena užasnuta reakcija Audrey Hepburn njezin lik princeze Anne gledateljima učiniti dodatno bližim i simpatičnijim, te da će se čvrsto vezati uz lik mlade, senzibilne i naivne kraljevne.

Jedine zamjerke koje se mogu uputiti izvrsnoj kriminalističkoj drami *Detektivska priča*, godine 1952. nominiranoj za četiri *Oscara* i na festivalu u Cannesu ovjenčanoj nagradom za najbolju sporednu glumicu (Lee Grant za ulogu kleptomanke), jesu odviše teatralna dramaturgija koju ni fascinantna Wylerova režija ne uspijeva sasvim prikriti, pretjerano karikaturalni sporedni likovi Charleyja Genninija i Lewisa Abbotta, provalnika koji će u samoj završnici odigrati ključne uloge, te upravo donekle problematična i patetična završnica. Sve ostalo, iznimno pomno komponirani dubinski kadrovi, promišljena upotreba drugog plana, minimalistički no vrlo efektno predočeni drugi sporedni karakteri, domišljati i precizni redateljski postupci koji iznimno učinkovito uz jedinstvo mjesta radnje sugeriraju i ono vremena odvijanja radnje, naglašavanje detalja koji stvaraju realističnu sliku svakodnevice u policijskoj postaji, ujednačene i mahom dojmljive glumačke interpretacije, te pokoja nenametljiva duhovitost (poput pozornikova zaustavljanja vratašaca nogom, što se doima i kao improvizacija), razlozi su zbog kojih se ovaj film sasvim opravdano smješta u sam vrh Wylerova opusa.

U djelu, za koje je Luis Buñuel izjavio da je odlično režirano i glumljeno ostvarenje u službi amoralne ideje, ponajviše imponira majstorska Wylerova režija, koja maksimalno iskorištava prostorno ograničeno mjesto radnje kojim se neprekidno vrzma petnaestak ljudi. Svrhovitim montažnim postupcima i korištenjem dubinskog kadra i drugog plana, redatelj neupadljivim rezovima i ulaženjem novih lica u kadar (odvlačenje pozornosti gledatelja) dramski fokus neprimjetno i s lakoćom prebacuje s lika na lik, čime pojačava prethodno naveden dojam prostornog i vremenskog jedinstva radnje. Tome pridonose i katkad pretjerano slikoviti karakteri sporednih protagonista, čije kretanje s jednog na drugi kraj postaje (pozornice) često služi kao razdjelnica među prizorima.

Ekranizacija komorne drame Sidneyja Kingsleyja, koja je prethodnu adaptaciju doživjela u brodvejskoj hit predstavi, istovremeno funkcionira kao vrlo slikovit i plastičan prikaz svagdana njujorških detektiva iz 21. policijske postaje, ali i onespokojavajućeg naličja života američkog velegrada kakav je New York. Postaja kojom ravna »strogi ali pravedni« poručnik Monaghan, a kojom se danomice vrzmaju zbunjene kleptomanke, sitni lopovi, ginekolozi koji su odavno pogazili Hipokratovu zakletvu i okrenuli se unosnim ilegalnim abortusima, dvolični odvjetnici koji su profesiju bez imalo grižnje savjesti žrtvovali nauštrb materijalnih probitaka, ali i paranoične bakice uvjerene da ih netko neprestano uhodi, nalik je 87. policijskoj postaji koju će, s prvim romanom objavljenim 1956. godine, tijekom sljedećih pola stoljeća u seriji i kod nas rado čitanih realističnih krimića popularizirati glasoviti Evan Hunter, scenarist (*Džungla na školskoj ploči*) i pisac kriminalističke proze poznat pod pseudonimom Ed McBain. S obzirom na postuliranje spisateljeva najpoznatijeg protagonista Stevea Carrelle, detektiva iz njujorškog Odjela za umorstva oženjenog gluhonijemom suprugom, može se pretpostaviti da je McBain nadahnuće za Carrellin lik pronašao upravo u detektivu Jimu McLeodu.

Od trenutka kad se prvi put pojavi u kadru, Jim (izvrsni Kirk Douglas) je tragičan karakter. Naizgled sretno oženjen emotivnom i atraktivnom Mary (zasluženo za *Oscara* nominirana Eleanor Parker), a dok pokušava uloviti prijetvornog Karla Schneidera (primjereno podigrani George Macready), ginekologa koji iza sebe ostavlja krvav trag, Jim ni ne sluti da jedan traumatičan događaj iz prošlosti povezuje Mary sa Schneiderom. Presudno obilježen sjenom pokojnog oca, grubijana i kriminalca za čije se grijehe posredno želi iskupiti, a ne shva-

ćajući da u odnosima prema drugima često ponavlja očeve greške, Jim je opsesivno, gotovo patološki zaokupljen istjerivanjem pravde. U toj misiji, u kojoj na nezadovoljstvo kolege Loua Brodyja (William Bendix) sve češće preuzima ingerencije vrhovnog moralnog arbitra, Jim na svijet i ljude gleda crnobijelom optikom, olako prekoračujući granice dopuštenog, gubeći smisao za nijanse i bilo kakve etičke distinkcije, te mladića koji je zbog voljene djevojke ukrao par stotina dolara tretira jednako kao i okorjelog zločinca. Donekle svjestan uzroka svojih postupaka, ali i vlastite autodestruktivnosti koja će ga u konačnici stajati života, Jim jedini spas pronalazi u senzibilnoj Mary, nezrelo sklon idealiziranju supruge koju postavlja na pijedestal svetice (u tom je smislu indikativno njezino ime). Upravo stoga će, dok s voljenom ženom pokušava dobiti dijete, a nakon što dozna za njezino davno mrtvorođenče pri čijem je porodu sudjelovao Schneider, Jim izgubiti i posljednje uporište i smisao života. Spoznaja da je djevičanski čistu Mary jednom »obeščastio« u njegovim očima dijabolični Schneider, za Jima je gora i od smrti, i on pred cijev revolvera Charleyja Genninija staje ravnodušno, gotovo priželjkujući izbavljenje iz pakla u koji mu se tijekom samo jednog dana pretvorio život.

U kontekstu svega navedenog, donekle se problematičnom doima patetična i doslovna završnica u kojoj Jim, osjećajući hladni dah smrti, prije neumitnog kraja pokušava ispraviti nepravde nanesene tijekom dana. Dok poziva svećenika i počinje izgovarati Očenaš, McLeod zapovijedi da se oslobodi uhićeni mladić za čije nevolje prethodno nije imao nimalo sluha. Međutim, grč na njegovu licu jasno svjedoči o nespokoju s kojim odlazi s ovog svijeta, ponajprije prouzročenom činjenicom da uza nj nije žena za koju je živio. Zacijelo i opisana završnica, idealna da se poslije nje spusti zastor, predstavlja danak teatarskom zaleđu predloška.

Osim na prozu spomenutog Eda McBaina, Wylerova *Detektivska priča* s iscrpnim prikazom policijske procedure utjecala je i na djela autora krimića poput Della Shannona i Josepha Wambaugha. No svakako se presudnijim čini utjecaj na mnoštvo nagrađivanih TV serija i serijala posljednjih desetljeća, čije je glavno obilježje sklonost što realističnijem ocrtavanju policijskog posla. Počevši s *Nedodirljivima,* svojedobno kultnom serijom u kojoj je Robert Stack početkom 1960-ih utjelovio legendarnog Eliota Nessa, preko *Policijske priče, Hill Street Bluesa* i drugih projekata Stevena Bochcoa tijekom 1980-ih, pa do recentnih i iznimno uspjelih serijala *Odjel za umorstva: Život na ulici, Njujorški plavci* i nekoliko odvjetaka projekta *Zakon i red,* te izvrsnih britanskih TV produkcija *Osumnjičeni* i *Frostov pristup,* realizam je postao obvezni sastav kojem mora težiti svaki producentski mogul (pa i zloglasni Jerry Bruckheimer u *CSI*-u) koji drži do sebe. A u karakterima Andyja Sipowicza, Tima Baylissa, Franka Pembletona, Jacka Frosta ili inspektorice Jane Tennison, razočaranih, ciničnih, asocijalnih, otuđenih i umornih detektiva neurednog ili nepostojećeg privatnog života, u čijim se uznemirujućim egzistencijama zrcali patologija suvremenog društva i velegradskog prezenta, lako je uočiti karakterne osobine Jamesa 'Jima' McLeoda.

Josip Grozdanić

KROZ SKENER, U ZAGONETKI

(*Replikator*, Richard Linklater, 2006)

***A Scanner Darkly*, SAD, 2006 — pr. Warner Independent Pictures, Thousand Words, 3 Art Entertainment, 3 Arts Entertainment, Detour Filmproduction, Section Eight, Tommy Pallotta, Jonah Smith, Erwin Stoff, Anne Walker-McBay, Palmer West; izvr.pr. George Clooney, Ben Cosgrove, Jennifer Fox, John Sloss, Steven Soderbergh — sc. Richard Linklater prema romanu Philipa K. Dicka; r. RICHARD LINKLATER; d.f. Shane F. Kelly; mt. Sandra Adair — gl. Graham Reynolds; sgf. Bruce Curtis; kgf. Kari Perkins — ul. Keanu Reeves, Winona Ryder, Robert Downey Jr., Rory Cochrane, Woody Harrelson, Melody Chase, Mitch Baker, Lisa Marie Newmyer — 100 min — distr. Blitz**

»Ovo je priča o ljudima koji su preoštro kažnjeni za svoja djela. Sve sam ih volio. Ovo je popis ljudi kojima posvećujem svoju ljubav: Gaylene, mrtva; Ray, mrtav; Francy, trajna psihoza; Kathy, trajno oštećenje mozga; Jim, mrtav; Val, veliko trajno oštećenje mozga; Nancy, trajna psihoza; Joanne, trajno oštećenje mozga; Maren, mrtva; Nick, mrtav; Terry, mrtav, Dennis, mrtav; Phil, trajno oštećenje gušterače; Sue, trajno oštećenje krvnih žila; Jerri, trajna psihoza i trajno oštećenje krvnih žila. I tako dalje... U znak sjećanja na sve moje drugove. Boljih nema. Uvijek ću ih pamtiti, a neprijatelju ne smijemo zaboraviti. *Neprijatelj* je bio njihova greška u igri. Neka se igraju ponovno, na neki drugi način, i neka budu sretni.«

Riječi su to američkog književnika Philipa K. Dicka (1928-82) kojima epitafski završava znanstvenofantastični triler *Replikator*.[1] Premda su i brojni filmovi i brojni romani nastali na temelju vlastitih iskustava, *Replikator* je slučaj za sebe. Bolje rečeno njegov literarni predložak — Dickov roman *A Scanner Darkly* koji je proslavljeni pisac objavio 1977, izjavivši pritom da je u pitanju jedino njegovo djelo na kojem nije radio pod utjecajem droga. S druge strane, to je roman kojem ovisnost o drogama nije samo središnja tema nego i izravni povod.

Nakon sloma četvrtog braka, sa suprugom Nancy, 1970. godine, Philip Dick i sam je doživio slom te odlučio provesti sljedeće dvije godine u svojevrsnoj komuni s mladim narkomanima koje izrijekom spominje u prethodnoj posveti. Iako je i ranije koristio amfetamine, Dick je tijekom tih dviju godina u potpunosti postao ovisan o njima. Ipak, otrhvao se najgorem te se sredinom 1972. uključio u kanadski rehabilitacijski program X-Kalay. Iskustvo ovisnosti o amfetaminima i kasnije iskustvo odvikavanja od njih poslužilo mu je za pisanje romana *A Scanner Darkly*. Mada je, prema tvrdnjama svoje pete supruge Leslie, roman napisao 1973. u samo dva tjedna, trebalo mu je pune tri godine da prepravi izvorni tekst te je roman objavljen 1977. U međuvremenu je doživio još jedno neugodno iskustvo. Provaljeno mu je u kuću pri čemu su mu nestali važni dokumenti. Iako je Dick isprva uvjeravao javnost da su to učinile vlasti, nije isključivao ni mogućnost da je sve to sam počinio i kasnije zaboravio što je napravio. K tome, često je isticao da je na meti aktualna političkog establišmenta te da i CIA i FBI imaju njegov dosje. Jedni će ustvrditi da je pisac bio paranoičan, drugi da je vidio ono što se ostali ljudi ne usuđuju. Bilo kako bilo, ostavio je iza sebe jedan od najvažnijih znanstvenofantastičnih opusa 20. stoljeća. Premda iznimno filmični, Dickovi romani i novele tek su nakon njegove smrti postali privlačno filmsko štivo. Igrom sudbine, najbolja ekranizacija nekog njegova teksta, film *Istrebljivač* (*Blade Runner*) u režiji Ridleyja Scotta, doživjela je premijeru nekoliko mjeseca nakon piščeve smrti 1982. Dvadeset i pet godina kasnije, Dickovi su radovi aktualniji nego ikad. *Replikator* je zasad posljednji u ne odveć dugačkom nizu ekranizacija. (Zasad, jer ove godine stiže film *Next* redatelja Leeja Tamahorija prema Dickovoj kratkoj priči *The Golden Man*.)

U međuvremenu *Replikator* ostaje najsvježija prilagodba Dickove proze i filmska verzija piščeva, iz navedenih razloga, najosobnijeg teksta. Da li se u tom smislu njegov redatelj i scenarist Richard Linklater (*Prije svitanja, Prije sumraka*) uvrstio u gornji dom ekranizacija Dickovih radova, ili je pak film razočaranje kakvih je otprilike polovica u zbroju svih dosadašnjih prenošenja njegove znanstvene fantastike na veliki ekran? Evo kratkog skeniranja. Počelo je izvrsno. Scottov *Istrebljivač* nije samo najuspjelija adaptacija nekog od Dickovih tekstova, nego i jedan od najboljih znanstvenofantastičnih filmova u povijesti kinematografije. Izvorni roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* objavljen je 1968, kada je Dick bio na jednom od uzleta svoje stvaralačke imaginacije (hrvatski prijevod *Sanjaju li androidi električne ovce?* objavljen je 2000. godine). Također, i Ridley Scott našao se krajem 1970-ih i početkom 1980-ih na sličnom stvaralačkom uzletu te je *Istrebljivač* postavio gotovo idealne smjernice kako filmskom rječniku prilagoditi Dickov originalni leksik.

Istrebljivač, naime, nije puki vizualni prijevod onog što piše u ono što se vidi. Scott je premostio scenski manje važne dijelove romana, osmislivši ispred kamera ono o čemu je Dick cijelo vrijeme pisao — o sadašnjosti pretpostavljenoj u budućnosti i o ljudskosti koja se, neovisno o vremenskoj točki evolucije i tehnološkom napretku, neprestance preispituje i (re)definira. Zato je *Istrebljivač* jedna od najboljih filmskih predodžbi sutrašnjice uopće. Jer nije riječ o

znanstvenoj fantastici koja predviđa buduće događaje nego analizira sadašnje stavljajući ih u kontekst lako ostvarivog, sutra, prekosutra ili sedam godina u budućnosti, kako se to navodi u *Replikatoru*. Ni druga ambiciozna ekranizacija Dickova predloška nije razočarala, mada je žanrovski prevladala akcija, a ne suptilan spoj trilera i drame, odnosno rabijatnost Arnolda Schwarzeneggera, a ne noirovska investigacija Harrisona Forda. Paul Verhoeven je tako u svom *Potpunom prisjećanju* (*Total Recall*) iz 1990. efektno prenio kostur Dickove pripovijetke *We Can Remember It For You Wholesale* (*Pružamo vam uspomene na veliko*, prevedena u Dickovoj knjizi *Filmske priče*, 2006), dodajući mu muskulaturu žestokog akcijskog trilera i spektakularnih prizora, što zemaljskih, što marsovskih obračuna, ali ni on nije promašio Dickove zamisli. Naposljetku, i Steven Spielberg našao se među boljim prenositeljima tih zamisli na filmsko platno jer njegov *Specijalni izvještaj* (*Minority Report*) iz 2002. još jednom prepleće projiciranu sadašnjost u budućnosti i *kafkijanski*, zapravo *dickovski* tip fatalizma, tip fatalizma u kojem događaji nisu unaprijed određeni od strane neopipljive i natprirodne svemoći, nego itekako opipljive i ovozemaljske nadmoći, one državne i političke. Doda li se ovim naslovima i film *Confession d'un Barjo* Jérômea Boivina kao i činjenica da se španjolski redatelj Alejandro Amenábar nadahnuo Dickovim romanom *Ubik* pri radu na svom kultnom filmu *Otvori oči*, gornji je dom ekranizacija popunjen. Filmovi *Screamers* Christiana Duguaywasa (1995), *Uljez* Garyja Fledera (2001) i *Isplata* Johna Wooa (2003), također nastali prema Dickovim djelima, unatoč očekivanjima nisu donijeli ništa novo osim propuštenih prilika. U njihovu je slučaju izostalo i pravo iščitavanje i pravo ozračje te se *Replikator* u Linklaterovoj režiji iščekivao s posebnom pozornošću. Tim više jer se američki filmaš odlučio za ponavljanje svog rotoskopskog koncepta iz filma *Probuđeni život*(*Waking Life*) iz 2001.

Odmah treba istaknuti da je rotoskopska animacija u filmu izvedena besprijekorno; međutim, teško se oteti dojmu da nije poslužila svrsi. Bi li Dickov zaplet o uzrocima i posljedicama konzumiranja jake halucinogene droge djelovao manje ekspresivno da se Linklater umjesto animiranom igrom boja, oblika i površina poslužio igranim materijalom, također računalno obrađenim? Možda slika ne bi djelovala tako bogato i razigrano, ali bi završni dojam bio snažniji. Ovako gledatelj otpočetka ima osjećaj nečeg nestvarnog iako je težište priče na sve težem razlikovanju onog stvarnog i onog zamišljenog. Uostalom, današnje bi mogućnosti računalno generirane slike bez poteškoća stvorile iluziju tehničkih inovacija poput kamuflažnog odijela pomoću kojeg agenti Odjela za narkotike mijenjaju identitete. Usto, računalno-animirano rješenje u spoju sa stvarnim, a ne rotoskopski obrađenim glumcima, pojačalo bi dojam krhkosti i uma i identiteta, s čime je suočen glavni junak u filmu. Ili zapravo sam Philip K. Dick koji je mučen smrću sestre blizanke Jane Charlotte stalno tragao za svojim drugim, izgubljenim identitetom. Neovisno o tome, rotoskopija u izvedbi Boba Sabistona, koji je s Richardom Linklaterom surađivao i na *Probuđenom životu*, umjetnički je doživljaj za sebe na kojem se radilo punih petnaest mjeseci te je *Replikator* jedan od onih filmova koje treba odgledati barem dva puta. Jednom zbog vizualnih rješenja, drugi put zbog zapleta, likova i ideja. U potonjem slučaju Linklaterov doprinos prenošenju Dickove literarne ostavštine na film zaslužuje puno višu ocjenu od ishitrenog, iako nedvojbeno impresivnog i mukotrpnog načina kako realizirati film. U *Probuđenom životu* ovo *kako* pokazalo se ispravnom odlukom, jer je naglasak bio na konkretizacijama egzistencijalističkih snoviđenja. U *Replikatoru* je pak trebalo konkretizirati nešto sasvim drugo.

Mada ovdje to *kako* nije pogodilo cilj, film je veoma dobra kompilacija Dickova izvornog teksta i rekapitulacije njegovih tematskih preokupacija. Kao prvo,

Linklater od prvih kadrova stvara dojam nemoći pojedinca suočenog sa sustavom izgrađenog na predumišljaju. Pojedinac je u konkretnom slučaju agent Odjela za narkotike koji se ubacuje među krijumčare droge zvane Supstancija D kako bi otkrio tko su im šefovi. Međutim, to će ga otkriće stajati vlastitog zdravog razuma, ali ne isključivo zbog činjenice da ni sam nije odolio pošasti droge. Problem je u tome što sustav u svoje obje strane — zakonske i protuzakonske — žrtvuje ljude poput njega kako bi opstao i obnavljao se. Agent Fred *alias* Bob Arctor to nikad neće doznati jer će u posljednjim kadrovima filma, kada se napokon nađe na pragu razotkrivanja urote, vegetirati poput biljaka kojima je okružen. Nepreglednog polja kukuruza koje krije jednako takvo nepregledno polje plavih cvjetova od kojih lažni dobrotvori prave drogu.

Kao i u Dickovu romanu, tako je i u Linklaterovu filmu ključno pitanje tko stoji iza trgovine kobne Supstancije D. Kako je Dick napisao roman kao kritiku rada administracije bivšeg američkog predsjednika Richarda Nixona ogrezle u aferu prisluškivanja Watergate, tako je i film *Replikator* iznijansirana kritika (sve)moći državnog aparata koji od građana stvara poslušnike. Zato je i Supstancija D metafora za malformacije vlasti. Kada se na početku filma istakne da je 20 % stanovništva podleglo ovisnosti o drogi te da vlada diljem svijeta djeluje u onim zemljama gdje se zlosretna biljka uzgaja, lako je raspoznati Dickovu koncepciju sadašnjosti u budućnosti. Ono što je u bliskoj budućnosti opasna droga, to je u sadašnjosti plasiranje i medijsko posredovanje dezinformacija. Nebrojeni ekrani u filmu samo pojačavaju utisak ireverzibilne ovisnosti o nametnutim (dez)informacijama. Gdje je u tome ljudskost, Dickova trajna inspiracija? Ona se u ovoj priči lomi kao malo gdje u njegovu opusu. Agent Fred otpočetka pati od krize identiteta koje uzimanje Supstancije D čini nepovratnim. Ili, kako se to objašnjava u filmu, njegove se polutke mozga natječu u percipiranju stvarnosti, a ono što dopire do njegove svijesti rezultat je podijeljenosti uma i nemoći da se shvati što se uistinu događa.

U tim trenucima *Replikator* postiže maksimum. Čak i rotoskopska animacija ne predstavlja više otegotnu okolnost. Jednostavno rečeno, ondje gdje je priča ogoljena na shizofreniju pojedinca i njegove najbliže okoline, dojam o fragilnosti ljudskosti je najjači. Što je ta fragilnost izraženija, to se sustav koji je zlorabi čini gorim i beskrupuloznijim. Ovo nije film ni sa sretnim završetkom, ni sa sretnim početkom. No, ono što ga čini vrijednim isticanja jest dojmljivo elaborirana sredina koja je najmanje sretna. Na početku barem imate nadu i vjerujete u povoljan ishod. Na kraju nemate razum koji bi vam razlučio što je što. Najteže je u intervalu kada se gube i nada i razum. Richard Linklater je u *Replikatoru* upravo to uspio. Ili kako to plastično opisuje agent Fred, svjestan da se uhvatio u klopku sumnjičenja samog sebe: »Što god da ovo promatra, to nije ljudsko biće. Za razliku od crnooke Donne. Čak i ne trepće. Što skener vidi? Vidi li misli? Vidi li srce? Vidi li unutar mene? Unutar nas? Jasno ili nejasno? Nadam se da vidi jasno jer ja se više ne mogu vidjeti. Vidim samo mrlju. Nadam se da skener vidi bolje. Jer ako skener vidi samo nejasno poput mene, tada sam dvostruko proklet. Ovako ćemo samo umrijeti znajući vrlo malo, a čak i to malo znat ćemo pogrešno.«

S obzirom da je film realiziran tehnikom rotoskopske animacije u kojoj se igranofilmski materijal naknadno računalno obrađivao (softver je djelo Boba Sabistona), posebna su mu atrakcija glumci. Tako se na novoj *matriksovskoj* granici jave i sna našao Keanu Reeves koju u filmu tumači agenta Freda, odnosno doušnika Boba Arctora i na kraju pacijenta rehabilitacijskog centra Novi put Brucea. Njegova se gluma ovdje ne pokazuje kontraproduktivnom. Dapače, Reeves bolje djeluje u ovom filmu »nacrtan«, negoli u nekim drugim filmovima »živ«. Pritom je poprilično sugestivan u ulozi čovjeka osuđenog na gubitak svega, razuma ponajprije, te je njegov izbor za glavnu ulogu dobar potez. Slično vrijedi i za epizodiste Roberta Downeyja Jr.-a, Woodyja Harrelsona i Roryja Cochranea u ulogama narkodilera i ovisnika o Supstanciji D Jamesa, Ernieja i Charlesa, čije su interpretacije efektan spoj izražajnosti i samoironije. Posebice u trenucima kada Linklater ustrajava na crnom humoru (izvrsna scena Charlesova pokušaja samoubojstva s navođenjem svih njegovih grijeha). U glavnoj je ženskoj ulozi uvjerljiva, ali najmanje prepoznatljiva Winona Ryder, također lik s dvostrukim identitetom, koji je redatelju poslužio i za decentnu samokritiku sustava, i za decentnu erotiku, manje vjerojatnu da film nije rotoskopska kreacija.

Skenira li se film nakon barem dvaju gledanja, Richard Linklater realizirao je najneobičniju, no ne i najbolju prilagodbu jednog od tekstova Philipa Dicka. Osim tehnike koja je film nepotrebno učinila melankoličnim, propustio je biti oporiji, drskiji i vještiji u dočaravanju neizbježne sutrašnjice. Na taj način *Istrebljivač* Ridleyja Scotta i dalje ostaje uzorom, ali je *Replikator* dopunio popis ekranizacija Dickovih djela koja su makar približno slojevita kao izvornici. K tome, Linklaterov je film na tom popisu najviše impregniran piščevom umjetničkom (ili možda stvarnom) paranojom, što mu nesumnjivo daje na autentičnosti. Iščitati zamisli poput Dickovih, osobito ako se reflektiraju na posebna stanja duha i uma, nije nimalo lako. Richardu Linklateru za to nije trebala Supstancija D. Osim one u tekstu. I zato ga treba dobro ocijeniti.

Boško Picula

Bilješka

1 Izvorni naslov *A Scanner Darkly* referenca je na slavni stih iz 13. poglavlja Pavlove *Prve poslanice Korinćanima*, posvećena Ljubavi: »Doista, sada gledamo kroza zrcalo, u zagonetki, a tada — licem u lice!« (cit. prema izdanju Kršćanske sadašnjosti), odnosno, engleski, »through a glass, darkly« — gledamo kroz mutno staklo, vidimo kroz nejasno zrcalo. Korektan prijevod naslova bio bi dakle otprilike *Kroz skener, nejasno*. Hrvatsko izdanje romana naslovljeno je *Čitač tmine* (Zagreb 2004). (Nap. ur.)

UDK:791.32-051Peterlić, A.(049.3)

D a m i r R a d i ć

U čast demokratičnog prevratnika Ante Peterlića

Nikica Gilić (ur.), 2006, *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, odnosno Odsjek za komparativnu književnost, odlučio je u čast svojeg renomiranog nastavnika, redovitog sveučilišnog profesora i doktora filmologije Ante Peterlića, povodom njegova 70. rođendana, objaviti zbornik filmoloških radova nazvan *3-2-1, KRENI!*, sukladno naslovu vjerojatno najbolje televizijske filmske emisije na ovim prostorima, u čijem je kreiranju uvaženi profesor imao jednu od glavnih uloga. Predstavljati, kako se to obično kaže, lik i djelo Ante Peterlića, pogotovo na stranicama specijaliziranog filmskog časopisa kakav je *Hrvatski filmski ljetopis*, sasvim je suvišno. Recimo ipak da je Ante Peterlić, uz Dušana Stojanovića i Hrvoja Turkovića, najveći filmolog niknuo na srednjojužnoslavenskim prostorima, da je njegova znamenita knjiga *Ogledi o devet autora* već više od dvadeset godina kultno štivo generacija filmofila, te da *Filmska enciklopedija* kojoj je bio na čelu predstavlja vjerojatno najviši doseg enciklopedistike na tlu bivše Jugoslavije, a nije nam poznato da i u svjetskim razmjerima postoji tako ambiciozno sveobuhvatno zamišljena knjiga općeg znanja o filmu. Dakako, tako renomirani znanstvenik i, ne manje važno, vrhunski i omiljeni predavač zaslužio je najreprezentativniji mogući zbornik, a ostvarenje tog cilja na sebe je preuzeo Peterlićev nasljednik na katedri za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta, Nikica Gilić. Recimo odmah, Gilić je posao, uz asistenciju Bruna Kragića (taj dvojac urednički je osmislio, i pored svih kontroverzi koje su ga pratile, važan i kvalitetno izveden projekt *Filmskog leksikona*), odradio vrlo dobro, jer većina prikupljenih tekstova izrazito je solidne kvalitativne razine, a neki i vrhunske.

Zbornik sadrži jedanaest radova (svaki ima uvodni sažetak onog čime će se baviti, što je dobrodošla najava, da ne kažemo foršpan teksta) koje uokviruju *Predgovor...* Zorana Tadića i, kako joj sam naslov govori, šaljiva sonetna pjesma profesora Mirka Tomasovića *Zvonjel'ca pošal'ca za Antu*, usput rečeno poprilično dobar poetski uradak, što i nije čudno ako znamo da dolazi od čovjeka koji se čitav svoj vijek bavio trubadurskom, petrarkističkom i romantičarskom poezijom. Izvan osnovnog okvira knjige nalaze se vrijedni prilozi što uključuju kratki životopis Ante Peterlića te iscrpnu bibliografiju njegovih knjiga, važnijih uredničkih radova i ostalih važnijih tekstova (potonja je dragocjena jer je rasuta po časopisima i novinama u rasponu od četrdesetak godina, od 1957. do 2006); također, tu je i Peterlićeva filmografija (a ona se ne svodi na režiju filma *Slučajni život*), kojom zbornik i završava. Spomenimo i niz fotografija iz osobnog arhiva profesora Peterlića, od kojih su one iz mladih dana posebno zanimljive.

Srce knjige, dakle, čine radovi što se kreću u rasponu od esejističkih subjektivnih dojmova preko kritičkih analiza do filmoloških studija, a u odnosu spram zajedničkog nazivnika koji ih povezuje, Ante Peterlića, određeni su na sljedeći način: izravno problematiziraju Peterlićev rad (tekstovi Nikole Vončine, Tomislava Šakića i Slavena Zečevića), polaze od Peterlićevih tekstova s težnjom da ih bitno nadopune vlastitim autorskim uvidima (tekstovi Petra Krelje i Bruna Kragića), značajno uključuju neke Peterlićeve zapažaje u vlastite interpretacije (tekstovi Nikice Gilića i Irene Paulus), tek se formalno, prigodno, osvrću na neke Peterlićeve spoznaje unu-

tar vlastite interpretacije (tekst Tatjane Jukić), referiraju se spram Peterlićevih radova kao načelno poticajnih orijentira (tekst Hrvoja Turkovića) ili ističu Peterlića kao pozitivan čimbenik općeg ozračja (tekst Silvestara Kolbasa), te naposljetku ni na koji način ne dodiruju profesorov lik i djelo (tekst Željke Matijašević). Krenuvši od ovakve raspodjele, možemo i započeti kritički prikaz zbornika.

O Anti Peterliću pred mikrofonima i kamerama Nikole Vončine kraći je pregledno-informativni tekst o Peterlićevu radijskom i televizijskom djelovanju, koji u završnici ističe kako to djelovanje uključuje pozamašan korpus tekstova »koji tvori nezaobilaznu sastavnicu njegova filmološkog opusa«. Vončina također naglašava kako je njegov »prigodni napis« vjerojatno prvi uopće posvećen Peterlićevu radijskom i televizijskom radu, iskazuje nadu da bi »mogao potaknuti zanimanje budućih znanstvenika«, te »da bi im, iako nažalost ni iscrpan ni metodički razrađen, možda mogao poslužiti barem kao naznaka nekih od pravaca za opsežnija i mjerodavnija istraživanja«. Ovom nemamo što dodati, jer autor je sam najbolje opisao vlastiti prilog, jedino možemo podržati njegova nadanja, ali i upozoriti ga na greškicu svrstavanja Ivana Martinca u filmaše koji su 1980-ih bili mladi (Martinac je već 1980. imao 42 godine).

Kudikamo ambiciozniji je tekst Tomislava Šakića *Ante Peterlić kao enciklopedist*. On opisuje i prema arhivskim dokumentima djelomično rekonstruira nastanak *Filmske enciklopedije* kao kompendija znanja o filmu, i pritom se opravdano oduševljava svojevrsnim Peterlićevim pustolovnim duhom i hrabrošću kakva je bila potrebna da se u predkompjutersko i predinternetsko vrijeme upusti u takav nevjerojatno sveobuhvatan pothvat kakav je bila *Enciklopedija* po Peterlićevu uredničkom konceptu. Šakić s pravom ističe i kako je *Filmska enciklopedija*, koja sadrži »čitave priručnike iz pojedinih analitičkih tradicija«, raritetan pothvat u svjetskim okvirima (iako nam svjetski filmsko-enciklopedijsko-leksikonski kontekst nije precizno i detaljno poznat, u ovom slučaju možemo s velikom sigurnošću pretpostaviti da je paušalna procjena točna). S druge, međutim, strane, u Šakićevu tekstu pomalo je na djelu i ona nekritička pretjeranost malih naroda i kultura u afirmaciji vlastita proizvoda, pa će on tako implicitno kritizirati enciklopedistike velikih naroda i kultura koje u daleko boljim materijalnim i stručnim uvjetima nisu uspjela iznjedriti filmsku enciklopediju usporedivu s hrvatsko-jugoslavenskom, marginalizirajući ono što je sam Peterlić ne jednom istaknuo — velikim kulturama tako sveobuhvatna filmska enciklopedija zapravo i nije bila potrebna, jer su u zasebnim knjigama detaljno obrađivale i razrađivale sva filmska područja. Šakić je potonjeg svjestan, ali potiskuje tu spoznaju, a onda i propušta zapaziti da je barem jedna velika (nat)kultura, nazovimo je angloameričkom, polučila najmanje dvije kapitalne filmske knjige »sveobuhvatnije vrste« u relativno novije vrijeme: briljantnu *The Cinema Book* Britanskog filmskog instituta, svojevrsnu neformalnu enciklopediju filmske povijesti, teorije i kritike, čije je prvo izdanje pod uredništvom Pam Cook objavljeno 1985, znači godinu dana prije prvog sveska *Filmske enciklopedije* JLZ »Miroslav Krleža«, te sjajni *The International Dictionary of Films and Filmmakers* St. James Pressa (urednik Christopher Lyon) iz 1984. godine. Obje te knjige bile su izuzetno važni izvori, a potonja i orijentir u nastajanju priloga za nedavni Kragićev i Gilićev *Filmski leksikon*, pa je stoga Šakić ipak pomalo pristran kad tvrdi da dotični *Leksikon* više duguje Peterlićevoj nego inozemnoj leksikografskoj tradiciji, tim prije što znamo da ni *Filmska enciklopedija* nije »pala s neba«, nego se ipak u određenoj mjeri, ponekad i izrazito, oslanjala na strane leksikografsko-enciklopedijske izvore, što je uostalom u leksikografskoj struci uobičajeno, a često i neizbježno. Šakić također ističe i demokratičan, odnosno aspektualan pristup filmskim pojavama Peterlićeve *Enciklopedije* i kako je Peterlić u tom smislu anticipirao Davida Bordwella, što zasigurno nije pogrešna konstatacija; štoviše Šakić s pravom naglašava taj, možemo slobodno reći, dragocjen aspekt Peterlićeva senzibiliteta i svjetonazora, tako rijedak i među hrvatskim i među svjetskim kulturnjacima. Međutim aspektualnost i demokratičnost zastupljena je već u spomenutoj *The Cinema Book* Pam Cook (i kasnije, u drugom izdanju, Miekea Berninka), pa u tom smislu nije naodmet skrenuti pažnju našim filmolozima da koliko god kapitalna bila Bordwellova pojava, ona nikako nije ultimativna (napominjemo ovo stoga što je na hrvatskoj filmološkoj sceni Bordwell, čini se, postao nekom vrstom gurua u odnosu na kojeg se prosuđuju svi ostali filmolozi i filmološki pristupi).

Jedno od najugodnijih iznenađenja zbornika svakako je tekst Slavena Zečevića *Naplavina (film* Slučajni život *redatelja Ante Peterlića)*. Zečević, svojedobno čuven po pomaknutim, urnebesno duhovitim, moglo bi se reći *underground* kritikama opskurnih filmova s tekućeg kinorepertoara, analizira jedini cjelovečernji redateljski rad Ante Peterlića, pristupajući mu s dužnim respektom, ali bez imalo mistifikacije, a kamoli nategnute želje da u redovito marginaliziranom Peterlićevu ostvarenju nadobudno otkrije nepriznato remek-djelo. Nekadašnji kritičarski subverzivac, Zečević se sad predstavlja kao pažljiv, povremeno i lucidan analitičar koji zanimljivo slika opće uvjete u kojima je *Slučajni život* nastajao (Peterlića i njegove suscenariste i asistente režije Zorana Tadića i Petra Krelju opisuje kao iskonske izdanke prekretničkih šezdesetih, koji su vrijednosno istoznačno prihvatili postavljeni sustav obrazovanja i ulicu »na kojoj je istinski život«), kao i moguće Peterlićeve filmske orijentire. Jako je zanimljiva i njegova tvrdnja o vezi *Slučajnog života* i mnogo kasnije nastalih filmova Jima Jarmuscha, a dobro argumentira i svrstavanje Peterlićeva uratka pod tzv. umjetničke filmove ili »filmove drugačije od dominantnog sustava«, iako je on u osnovi situiran u okvire klasičn(ij)e naracije. Lucidno je pak Zečevićevo zapažanje o simbiozi hollywoodskog protagonista (lik Stanka što ga igra Ivo Serdar) i protagonista tzv. art filma (Filip kojeg utjelovljuje Dragutin Klobučar) kao osnove *Slučajnog života*, iz čega slijedi minuciozna i poticajna analiza dvojice središnjih likova i njihova odnosa. Zečević nije izbjegao spomenuti i Peterlićev tretman ženskih likova, osobito onog najistaknutijeg (Iva, tumači je Ana Karić), implicitno ga podvrgnuvši kritici. Peterlić je, piše Zečević, preuzeo od Howarda Hawksa odnos prema ženi »kao krajnjem muškom iskušenju«, ali ne i Hawksov prostor dan ženama za dokazivanje. »Peterlićeve filmske žene oblače maske prola-

znog hira za muško društvo, ulogu koje one spremno prihvaćaju jer dijele sa svojim muškim protagonistima jednaku sklonost lutanju.« Vidimo, dakle, još jednu Zečevićevu vrlinu — kritičnost spram tretmana muško-ženskih odnosa ne odvodi ga u feminističku jednodimenzionalnost, odnosno falsificiranje. A zanimljiv je Zečević i kad daje odgovor na pitanje koje si je sam postavio — što Peterlićev film čini urbanijim od većine hrvatskih filmova čiji se pripovjedni okvir ostvaruje u gradskim prostorima? Umjesto patetičnih pohvala »urbanoj kulturi«, on se pita o suštini urbanosti i pronalazi je u likovima lišenima pretpovijesti: »Pretpovijest je nebitna i izbrisana. Likovi za koje se pripovjedno vežemo svjesno odbacuju svoju prošlost u korist drukčijeg življenja, gdje se razlike ne ustanovljuju mjestom rođenja, već glazbom, filmom ili odnosom prema ženama. Peterlićev je Zagreb grad nalik svjetskim metropolama ne po svojoj veličini i mogućnostima, već kao još jedno opće mjesto brisanja rođenjem dobivene identifikacije u korist one odabrane. U Peterlićevom filmu, sami likovi odlučuju što žele biti, kakav kôd žele imati upisan u svoju genetsku prepoznatljivost...«

Petar Krelja u tekstu *Peterlićeva »Pretapanja...« 45 godina kasnije* prakticira zanimljiv postupak. Polazi od čuvenog, po mnogima, uključujući i samog Krelju, prekretničkog Peterlićeva teksta *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, izvorno objavljenog u *Filmskoj kulturi* 1961, te ga kontekstualizira unutar tadašnjeg pisanja o filmu u Jugoslaviji i osobito u Hrvatskoj. Paralelno s tematiziranjem konteksta i samog teksta, Krelja ubacuje ekskurse (jedno od poglavlja znakovito je nazvao *Digresija*) u kojima iznosi vlastita razmišljanja o postupku pretapanja, ali i o, primjerice, obilježjima Peterlićeva spisateljskog stila, da bi svoj opsežan tekst priveo kraju deskripcijskim pregledom Peterlićevih knjiga u kojima nalazi »kontinuitet promišljanja, napose u odnosu na problem filmskog vremena (povezujući esej o pretapanjima kod Stevensa s četrdeset godina kasnije nastalom studijom o filmu *Prošle godine u Marienbadu* A. Resnaisa), ali i općenito, u odnosu na pomnost Peterlićevih analiza, njegovu erudiciju, a i u odnosu na njegov stil«. Na samom kraju Krelja najavljuje »još jedan veliki, zapravo najveći pothvat s kojim se [Peterlić] već poodavno počeo odvažno rvati, onaj krunski *Povijest svjetskog filma*...« Opća strategija Kreljina teksta može se nazvati kontrapunktalno dinamičnom (malo o vremenu i prostoru Peterlićeva djelovanja, malo o samom Peterliću i njegovim radovima, malo vlastitih uvida i zaključaka, a sve u raznovrsnim kombinacijama) i njome kao da na neki način, svjesno ili nesvjesno, slijedi filmski postupak pretapanja — iz jedne teme »pretapa« u drugu, pa treću... No Kreljin tekst nije zanimljiv samo oblikovno (u što treba uključiti i autorov prepoznatljiv, pomno njegovan stil), nego i sadržajno. Na primjer, kad daje širi društveno-kulturni i filmski kontekst početka 1960-ih, prije pojave tzv. hičkokovaca predvođenih Vladimirom Vukovićem, Hrvojem Lisinskim i samim Peterlićem (kojima je pripadao i Krelja), on očito favorizira srpsku (beogradsku) filmskopublicističku scenu naspram hrvatske (zagrebačke), a takav raspored vrednovanja u Hrvatskoj nikad nije bio naročito dobrodošao, pa Krelji treba odati priznanje na poštenju. Također, Krelja će u opisu konteksta naglasiti marginaliziranje Peterlićeva prekretničkog teksta unutar *Filmske kulture* (odštampan sitnim slovima, »stisnut« i »zguran«), međutim nabrajajući teme i priloge u broju časopisa u kojem su objavljena i *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, on, svjesno ili nesvjesno, pokazuje koliko je *Filmska kultura* zapravo bila relevantna, ambiciozna i vrijedna publikacija. Tome treba dodati i ovo — vodeća trojka *Filmske kulture*: Mira Boglić, Stevo Ostojić, Fadil Hadžić — možda jest marginalizirala tadašnje »mlade«, ali ipak im je prepustila dio vlastita prostora, pružila im bitan prostor afirmacije (sam Krelja tamo je objavio sijaset tekstova), da bi zauzvrat ta generacija, kao i generacija oko časopisa *Film* (tzv. filmovci) koja se na nju nadovezala, o tim svojim prethodnicima uglavnom govorila s omalovažavanjem, a istaknuto mjesto *Filmske kulture* u časopisno-filmskoj hrvatskoj povijesti, kad god je bila prilika, umanjivala. S druge strane, mistificirao se vlastiti generacijski časopis *Film* (čija su vrata nešto mlađi filmovci širom otvorili hičkokovcima), navodno najbolji hrvatski filmski časopis ikad, iako mnogi današnji »mladi«, neopterećeni starim podjelama, iza tako oprečnih procjena dometa *Filmske kulture* i *Filma* ne bi stali. Zanimljivo je pritom da je sam Krelja mjestimično kritičan spram vlastita hičkokovskog kružoka, opet pošteno naglašavajući kako njegov kritičarski naraštaj vlastiti časopis nije dobio ponajprije zbog svoje dezorganiziranosti i lijenosti, a ne političke nepoćudnosti. Govoreći o samom Peterliću, Krelja ističe njegovu znanstvenu usmjerenost kojom se, zajedno s Lisinskim, izdvajao od ostatka kružoka, ali upozorava da ga je, osim znanstvene, krasila i igralačka osobina. Također ističe poznati Peterlićev pristup koji složene stvari iskazuje jednostavnim, »svima razumljivim jezikom«, ne degradirajući pritom »temeljitost i dubinu spoznajnih rezultata«. Podsjeća i da je Peterlić *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa* objavio sa svega 25 godina, koliko je imao i Thomas Mann kad je napisao *Budenbrookove*, odnosno Orson Welles kad je snimio *Građanina Kanea* (da bismo bili posve precizni, recimo da su Mann i Welles u godini objavljivanja svog romana odnosno premijere filma punili 26 godina), što nalazi znakovitim, iako istovremeno odbacuje preuzetnost koja bi Peterlića dovela u rang te dvojice umjetničkih klasika, premda i takva usporedba ne bi bila nelegitimna. Na kraju zabilježimo i malu autorovu dekoncentriranost praćenu uredničkom nepažnjom, što je dovelo do dviju faktografskih grešaka — Peterlićeva knjiga *Pojam i struktura filmskog vremena* nije objavljena 1977, kako piše Krelja, nego 1976, a esej *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa* nije prvotno objavljen 1962, kamo ga Krelja smješta u zadnjem spominjanju u svom tekstu, nego 1961, kako je u svim ranijim njegovim navođenjima bilo točno naznačeno.

Bruno Kragić tekstom *Ford, Peterlić i mi* nudi možda optimalnu formulu zborničkog rada posvećenog nekom bardu ili klasiku. Polazi od tri Peterlićeva eseja o Johnu Fordu (*Pesimistično putovanje Johna Forda*, *Nostalgija Johna Forda*, *Kušnja i redukcionizam Johna Forda*), objavljenih u časopisu *Kinoteka* 1989, i s nadopunama ih prepričava, odnosno Peterlićeve analize obogaćuje vlastitim zamjedbama, nadograđuje ih, a naposljetku samom Peterliću odaje osobno poštovanje kao autoru koji ga je svojim radovima zadužio. Kragić

doista uzorno uspostavlja dinamiku ishodišne peterlićevske baze i vlastite nadgradnje, a zapravo tekst piše s implicitnom, no upućenima jasnom namjerom da drugim putem potvrdi svoju poznatu tezu o Johnu Fordu kao ne samo velikom, možda i najvećem klasičaru američkog filma, nego i izravnom anticipatoru modernizma. Stoga ističe Fordovu sklonost, za američke prilike, duljim kadrovima, scenama i sekvencama, iz čega proizlazi da Ford takvim preferencijama upozorava na vrijeme i trajanje samo; u skladu s tim je i usamljenost Fordovih junaka, njihovo karakteristično spuštanje pogleda i još karakterističniji pogledi u daljinu ili specifičnije — u prazno. Ti i niz drugih detalja, po Kragiću, a tu on varira desetljećima staru i dobro poznatu tezu, dubinski opovrgavaju ono što Ford »naizgled« promovira, a to su sentimentalizam, mitologiziranje, patrijarhalnost i konvencionalna dramaturgija onog vremena, kao oruđa i oslonci konzervativnog svjetonazora. Kragićeve teze odlično djeluju na papiru, jer on je autor zavidne argumentacijske moći, ali gledanje samih Fordovih filmova uvijek ih iznova opovrgava. Fordov sentimentalizam toliko je intenzivan i toliko generalizirajućeg učinka da ga je nemoguće potkopati, afirmacije mitologizacije američki Irac nije se ultimativno odrekao ni u svom dekonstrukcijskom *tour de forceu Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* (Ford je razočaran i deprimiran, ali od pozitivnih učinaka mitologizacije kao svojevrsnog posljednjeg utočišta ipak ne odustaje), a njegovi otkloni od represivno patrijarhalnog i kolonijalnog nikad nisu bili naročito uvjerljivi. Kad Kragić podržava Peterlića u konstataciji da je Fordov junak rijetko bio »pravi macho«, a pri kraju Fordove karijere taj je junak »sve umorniji, rezigniraniji, slabiji«, zaboravlja da takav junak nije bio specifično fordovski (nalazimo ga i kod Hawksa i Walsha, i to u drastičnijem obliku), te da koncepcija »nježnog macha«, odnosno nježnog patrijarhata, kakvu je preferirao Ford, isti taj patrijarhat (dubinski) ne dovodi u pitanje.

Nikica Gilić svoj tekst *Modernizam i pitanje žanra* gradi oko središnjeg pitanja može li žanrovski film biti istovremeno i modernistički, i obratno, a s obzirom da je početna, navodno podrazumijevajuća, ili bar izrazito dominantna postavka u današnjoj filmologiji i filmskoj publicistici da je to dvoje *a priori* u suprotnosti. Naime, žanrovski film dominantno se povezuje s klasičnom naracijom, a Gilić želi pokazati da postoji i modernistički žanrovski film, te to demonstrira na primjeru filmova *2001: odiseja u svemiru* Stanleyja Kubricka i *Terminal* Chrisa Markera. Njegova nastojanja su opravdana, međutim izlaganje kojim ih želi poduprijeti začuđujuće je neartikulirano, puno nepotrebnog meandriranja i ekskursa, pa mu tekst u znatnoj mjeri ostavlja dojam konfuznosti. Usto, tijek izlaganja odvest će ga i do (implicitnog) inzistiranja na tzv. art-filmu kao posebnom žanru (ili barem zasebnoj filmskoj kategoriji), iako se za tu tezu neće potruditi ponuditi ikakav argument, već samo žal što je Hrvoje Turković od istovrsnog stava odustao (Turković, međutim, tvrdi da zapravo nikad nije ni zagovarao art-film kao žanr, nego su njegova promišljanja u tom smjeru bila motivirana polemičkim razlozima). Poziva se Gilić, doduše, i na Nicka Laceyja, ali bez upoznavanja čitatelja s njegovim argumentima, te na Andrewa Tudora koji se, sudeći po citatu koji Gilić navodi, u određenju tzv. umjetničkog filma kao žanra vodi isključivo recepcijskim čimbenicima (kriterijem doživljavanja jednog segmenta publike), što je vrlo diskutabilan pristup. Nije lako prihvatiti ni Gilićevu konstataciju o Bertoluccijevu *Posljednjem tangu u Parizu* kao paradigmatskom, odnosno prototipskom djelu art-filma nakon 1970. godine, filmu koji »utječe na ovaj žanr (ili 'žanr') sve do današnjih dana«. Polazeći od tog »prototipa«, Gilić zaključuje kako je »ideja otuđenog i seksualno promiskuitetnog urbanog pojedinca koji lunja gradskim bespućima svojevrsna prototipska slika art-filma, shvaćenog žanrom«. Važno je napomenuti da se ovaj citat ne odnosi samo na art-film nakon 1970, nego uopće na tzv. umjetnički film. No već nasumičnim nabrajanjem tzv. art-filmova, bez obzira jesu li nastali prije ili poslije 1970, možemo se uvjeriti da ovakav opis, koji teži postati definicijom, nije dostatan i da ne zadovoljava (neovisno od eklatantne činjenice da Gilić nešto što naziva umjetničkim ili art-filmom želi definirati samo tematski, bez osvrtanja na oblikovnu dimenziju, iako bi ona u nečem poput »umjetničkog filma« morala po logici stvari biti jako važna). Na primjer, kako se u taj opis uklapa niz Bergmanovih ključnih filmova (*Sedmi pečat*, *Djevičanski izvor*, *Divlje jagode*)? Ili Kurosawin *Rašomon*? Mizoguchijevi radovi? Resnaisov *Prošle godine u Marienbadu*? Godardova *Neobična banda*, *Vikend* ili *Detektiv*? Herzogovi filmovi? Altmanov *Nashville*? Filmovi Tarkovskog? Zvjagincevljev *Povratak*? Von Trierovi radovi? Filmovi Sokurova? Zhangov opus? Weerasethakulov *Blaženo tvoj*? Parkov *Oldboy*? Uopće velik dio istočnjačkog »umjetničkog filma«? Gilić je stvari mogao postaviti šire, zadržati se samo na otuđenom pojedincu ili pojedincima koji lutaju, međutim tada bi mu se lavovski dio vesterna ubacio u računicu, a oni se ne uklapaju u pojam art-filma kao žanra. Mogao je umjesto promiskuitetnosti u definiciju staviti seksualno nestandardno ponašanje, kao što je i učinio ranije u tekstu, no onda bi se postavilo opravdano pitanje što je danas nestandardna seksualna praksa? Najzanimljivije je da nije primijetio da za junaka njegova »prototipnog« art-filma iza 1970, *Posljednjeg tanga u Parizu*, ne možemo neupitno tvrditi da je promiskuitetan. U cijelom filmu Marlon Brando, naime, opći samo s Marijom Schneider. Ni *Pijanistica* Michaela Hanekea, po Giliću »umjetnički izrazito uspio odbljesak Bertoluccijeve prototipske slike art-filma«, nema promiskuitetnu junakinju. Ipak, najznakovitije je da Gilić, nakon što je postavio Bertoluccijev film kao prototipski i simpatično ustvrdio kako je provokativnost, »prvenstveno, no ne isključivo seksualna«, jedno od temeljnih obilježja art-filma, navodi tek dva ostvarenja kao »odbljeske« te formule (osim *Pijanistice*, i *Romansu X* Catherine Breillat), da bi odmah skočio na tematski sasvim drugu vrstu tzv. art-filma, Kieslowskijevu trilogiju *Tri boje*, za koju kaže da se u europskom kontekstu »nametnula kao prototipsko ostvarenje novijeg art-filma, jer smješta motiv izgubljenog zapadnjaka u suvremeni (pomodni) kontekst pomalo dekadentne, ali multikulturalne te upravo ujedinjavajuće Europe, s egzotičnim začinom istočnoeuropske perspektive«. Dakako, ni ovoj tvrdnji neće se potruditi pružiti ikakvu potporu, tretirajući je kao svima očiglednu činjenicu, pa ipak, koliko god mu se činila samorazumljivom, sastojke ove vrste »novijeg art-filma«

neće uvrstiti u svoju završnu (pro)definiciju art-filma (onu s otuđenim promiskuitetnim, urbano lutajućim pojedincem). Svojevrsni kaos Gilić uvodi i završnom rečenicom teksta, kojom implicira da postoje i nežanrovski filmovi, iako cijelo njegovo dotadašnje izlaganje ide za tim da (implicitno) ustvrdi kako nežanrovski film ne postoji, jer ono što se uobičajeno poima kao nežanrovsko (umjetnički ili art-film) zapravo jest žanr. Dojam o Gilićevu tekstu sasvim sigurno ne popravlja niz apodiktičkih sudova poprilično neprimjerenih sveučilišno-zborničkom žanru (na postojanju takvog žanra Gilić također inzistira, pa je autor ovog teksta prihvatio to određenje), od uobičajenog precjenjivanja Kieslowskijevog *Dekaloga* s kojim se, po Giliću, trilogija *Tri boje* »prema kriteriju umjetničke vrijednosti ne može mjeriti«, preko tvrdnje da je *Plavo* najslabiji dio spomenute trilogije (potpisniku ovih redaka čini se da je *Bijelo* onaj dio trilogije koji se može proglasiti potpunim promašajem), do gotovo infantilno pristranog zaključka u slavu tzv. hičkokovaca: »Za razliku od sektaški isključivih ljubitelja modernizma, poznavatelji klasičnoga stila nedvojbeno lakše mogu pojmiti modernističke velikane u svoj njihovoj snazi i raznovrsnosti.« Da ne bi ispalo kako ništa pozitivno ne možemo detektirati u Gilićevu tekstu, pohvalit ćemo njegovo solidno poznavanje filmske povijesti na jednoj drugoj razini, zahvaljujući kojem je iznjedrio argumentiranu opasku o tome da se tema virtualnih stvarnosti ne može proglasiti imanentno postmodernom.

Za razliku od teksta Nikice Gilića, onaj Irene Paulus uzoran je zbornički rad. Studiozno i iznimno zanimljivo, *Glazba u filmu »2001: odiseja u svemiru«* zbori o suodnosu muzike i slike u Kubrickovu remek-djelu, nudeći intrigantnu interpretaciju filma iz vizure njegove glazbene dimenzije, interpretaciju komplementarnu onoj užefilmskoj. Oslanjajući se ponajprije na uvide Michela Chiona, Davida W. Pattersona i Timothyja E. Scheurera, Irena Paulus otvara širi pogled na znamenit film, a posebno je upečatljiva njezina interpretacija učinka Ligetijevih skladbi unutar filmske strukture. Ligetijevim avangardističko-eksperimentalnim iskoracima Paulus je posvetila najveći dio studije, povlačeći paralelu između prirode glazbe tog velikog, a u vrijeme nastanka filma gotovo neznanog skladatelja, i prirode Kubrickova filma. Znatan prostor dobio je i Kubrickov tretman klasika Johanna Straussa *Na lijepom plavom Dunavu*, dok Hačaturjanov Adagio iz baletne suite *Gayane* biva tek uzgred spomenut, a kraći osvrt na čuvenu simfonijsku poemu *Tako je govorio Zaratustra* Richarda Straussa tekst usmjerava njegovu kraju. Paulus je, dakle, glazbeno manje upućenim gledateljima Kubrickova filma glavninu pozornosti opravdano prebacila na Ligetijeve priloge, koje je zahvaljujući njihovoj bliskosti sa zvukom shvaćenim u općem smislu te šumom kao »neprirađenim« zvukom lako prečuti, a iznijela je i interesantnu tezu o Kubricku kao stvarnom autoru glazbe za *Odiseju*, jer Kubrick je zapravo »skladao«, i to maestralno, montiranjem postojećih glazbenih djela, odnosno njihovih dijelova (poput konceptualnog umjetnika koji tuđe radove dovodi u novi kontekst i tako im daje svoj autorski pečat, a onda takvu cjelinu samosvjesno i opravdano predstavlja kao vlastitu umjetninu).

Tekst Tatjane Jukić *Futur drugi »Doba nevinosti«: Wharton, Scorsese i Cavell* svakako je najmanje čitak od svih zastupljenih u zborniku. Jukić se njime predstavlja kao poklonica visokospekulativnog, ali i hermetičnog, pa i pomalo autističnog izričaja koji će zadovoljstvo donijeti vjerojatno samo izvanredno koncentriranim i u specifičnom teorijskom diskursu verziranim čitateljima (dosadašnji poznati nam radovi Tatjane Jukić bili su kudikamo prohodniji). Njezin tekst polazi od početne pretpostavke knjige Stanleyja Cavella *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* o stvaranju filma koje kao da je bilo mišljeno za filozofiju — »mišljeno da preusmjeri sve što je filozofija rekla o stvarnosti i njezinu prikazu, o umjetnosti i imitaciji, o veličini i konvencionalnosti, o sudu i užitku, o skepticizmu i transcendenciji, o jeziku i izrazu«. Filmu takvo »preusmjerenje« omogućava njegova navlastita »tehnologija«, drugačija od »tehnologije« filozofskog teksta. Jukić potom uspostavlja paralelu sa Scorseseovim filmom *Doba nevinosti*, s čijim je određenjem kao filmom tajne otvorila tekst, kroz scenu Archerova (glavni muški lik filma i romana Edith Wharton prema kojem je film snimljen) čitanja sonetne pjesme Dantea Gabriela Rossetija *Supreme Surrender*, a iz njegova (Archerova) odnosa s glavnim ženskim likom madame Olenske uspostavlja se paralela s odnosom filmske (pokretne) slike i književnog, odnosno filozofskog teksta. Iz toga slijedi prijelaz na figuru neznanke karakterističnu za stanovit broj hollywoodskih melodrama, koja za Cavella funkcionira kao figura nepronične nesretne žene što privlači muški analitički pogled i odolijeva mu. Tu figuru kod Scorsesea, piše Tatjana Ju-

Ante Peterlić

kić, »trasira« madame Olenska. Po Cavellu, takva ženska figura »radi kao trop« gdje se »ideja nespoznatljivosti žene (...) očituje kao muška žudnja za ženskim znanjem, kao da bi znati što ona želi možda pružilo odgovor što to naposljetku muškarac uopće želi od žene — i naposljetku uopće ne želi«. Taj iskaz Jukić povratno, parafrazirajući Cavella, opet dovodi u vezu sa žudnjom filozofije za filmskim znanjem, pri čemu bi, iako to autorica izravno ne izriče, film poput žene bio nešto nespoznatljivo filozofiji kao muškarcu. Ostatak teksta bavit će se filmom i romanom kojeg je adaptacija, te doći do zaključka kako oba funkcioniraju kao »alegorijski komentar materijalnog znaka na samu proizvodnju znakova«. Dakle, Tatjana Jukić feminizam miješa s dekonstrukcijom, pri čemu feministički aspekt uvodi pomalo stidljivo, ne želeći ga isticati, dok se na onaj dekonstrukcijski intenzivno oslanja. Zanimljivo je kad pri kraju teksta posegne za Scorseseovom pričom o nastanku vlastita filma, pa mistifikacijski ustvrdi kako on, zauzimajući poziciju Archera iz filma, »tu priču oblikuje na način koji sablasno podsjeća na fabularnu logiku *Doba nevinosti*, odnosno mnemotehnologiju filma«. Potom će uplesti i jedan tekst Ante Peterlića o Scorseseu kako bi poduprla svoju tezu o specifičnom Scorseseovu zahvatu u »mnemotehnologiju filma«, o uznemirenju »samoga filmskog medija, same njegove tehnologije«. Pozivanje na Peterlića u ovom kontekstu ostavlja i pomalo ironičan dojam, jer autorica svojim tekstom demonstrira suštu suprotnost Peterlićevom prosedeu. Dok je on, kao što je ranije u ovom napisu već rečeno, složenost umjetničkih postupaka i vlastito spekuliranje o njima uvijek nastojao iskazati što jednostavnije i što razumljivije, ne gubeći pritom na ozbiljnosti i relevantnosti izrečenog, Tatjana Jukić, u zborniku posvećenom svom komunikativnom profesoru, demonstrira implicitno narcisoidni užitak ovladavanja specifičnom varijantom »sektaškog« metajezika odnosno diskursa (ovaj prikaz njezina teksta to osobito ne ilustrira, jer ga je nastojao prepričati šire razumljivim jezikom i vadeći iz njega šire razumljive citate). Autoričin pristup nesumnjivo je legitiman, ali pitanje je koliko je učinkovit. Jer, konzervativno je stajalište potpisnika ovih redaka da si teorija ne bi prečesto trebala dopuštati larpurlartizam koji je ipak umjetnička privilegija.

U opsežnoj studiji *»Pazi sad!« — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu »Mahnitost«)*, uvjerljivo najduljem tekstu zbornika, Hrvoje Turković zadao si je dva zadatka. Prvi, konkretniji, bio je odrediti ono po čemu je uporaba stilske figure neizravnog prikazivanja (preciznije metonimije, kako je Turković naziva, kao »radikalizirane varijante neizravnog prikazivanja«) vrlo karakteristična za Hitchcocka, a drugi, općenitiji, podupiranje vlastite, općenite teorije obilježenih stilskih figura (onih u sklopu klasičnog narativnog stila), kako je izložena u tekstu *Funkcija stilističkih otklona* (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2000, 24). Prvi zadatak, tumači Turković, odgovara ovdje više puta spominjanom tekstu Ante Peterlića *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*, koji i Turković smatra prekretničkim, međutim njega ipak više zanima onaj drugi, što je i logično ako pretpostavimo da vjerojatno vodeći filmski teoretičar u regiji teži u doglednoj budućnosti uobličiti vlastitu opću teoriju filma (usprkos naslovu, na kojem je uostalom, zbog utilitarnih razloga, inzistirao izdavač, a ne autor, Turkovićeva knjiga *Teorija filma* to ipak nije). Recimo odmah, *»Pazi sad!« — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu »Mahnitost«)* ide u red kapitalnih Turkovićevih radova koji s iznimnom podrobnošću i artikuliranošću obrađuju svoj predmet, nudeći niz novih spoznaja i potičući na razmišljanje (zvuči frazeološki, ali doista je tako). Iznova fascinira intenzitet autorove predanosti postavljenom cilju i težnja da ono što problematizira osvijetli iz svih kutova, da pokrije sve aspekte. Sjajno je Turkovićevo razmatranje o metonimijskom razdvajanju percepcije i predodžbe (poglavlje naslovljeno *Doživljajni odnosi Hitchcockove metonimije*), osobito pasus o »stapanju« projekcijskih svojstava predodžbe i stvarnih svojstava percipiranog prizora, gdje ponovno pokazuje upućenost u suvremene spoznaje iz sfera psihologije, neurologije, kognitivistike, komunikologije i lingvistike. U zaključku teksta, Turković dobrodošlo kritizira Davida Bordwella i njegovo nedovoljno posvećivanje pažnje stilskim figurama i stilizacijama unutar klasičnog narativnog stila; ističe da ih Bordwell, štoviše, pomalo omalovažavajuće naziva trikovima kojima ne vidi druge funkcije doli »dekorativnog i izražajnog premaza«. Za razliku od proslavljenog američkog filmologa, hrvatski upozorava na potencijalnu dvojnu funkcionalnost stilskih figura, koje su kao »izuzeci«, »devijacije« doista izdvojene iz temeljnog (opisno funkcionalnog) izlaganja u klasičnom narativnom stilu, ali istovremeno mogu biti (i načelno jesu) i sastavni dio koherentnog izlagačkog niza, jer se redovno javljaju u klasičnoj naraciji »na onim mjestima na kojima stvaratelj filma smatra da je potrebno dodatno upozoriti na strateški važne promjene u naraciji: promjenu teme, promjenu vrijednosnog odnosa prema likovima i situacijama, obilježavanje granice između tematski različitih dijelova filma, zapamćivanje (uz pojedinačno 'vrednovanje') globalno relevantnih vidova lokalne situacije i slično.« Stoga stilske figure (i druge neprizorne, nedijegetične intervencije u filmu) imaju u sklopu klasične filmske naracije »metadiskursnu« funkciju, piše Turković, one su »metadiskursni regulatori«, korisni »putokazi« u gledateljevu shvaćanju filma. Pomalo paradoksalno, šteta je samo što je sjajan tekst Hrvoja Turkovića metodološki vrlo discipliniran, pa nije (eksplicitno) iskoračio iz čiste teorije u povijesnofilmske vode, jer nas zanima bi li se autor složio kako je Hitchcockova specifična, intenzivna sklonost iznimno izražajnim stilskim figurama u znatnoj mjeri nekarakteristična za klasičnu naraciju (naime, Hitchcockova figura radikaliziranog neizravnog prikazivanja zasigurno predstavlja veći otklon, »devijaciju«, nego npr. Stevensova pretapanja, a ona je tek dio raskošna otklonaškog repertoara debeljuškastog britanskog genijalca), te da ta sklonost, više nego u bilo kojeg drugog autora klasičnog narativnog stila, ili barem onog u hollywoodskim okvirima, može biti shvaćena kao (pro)modernistička; odnosno da zahvaljujući njoj (i ne samo njoj, nego i povremeno posve neuobičajenim uže narativnim strategijama) Hitchcock može biti shvaćen kao »unutarklasičnonarativni modernist«, ili drugačije rečeno — izravni anticipator postmodernizma. Ovo pitanje je tim zanimljivije jer ga u svom zborničkom tekstu dotiče i Nikica Gilić, koji iza poimanja Hitchcocka kao postmodernista stavlja uskličnik i upitnik kao oznaku apsurdnosti takve ideje, iako ona, dodat

ćemo vlastiti stav, nije nimalo apsurdna. Vratimo se još malo Turkovićevu tekstu i recimo da ako mu nešto treba prigovoriti, da je to, čini nam se, posve suvišno predzadnje poglavlje *Podrazumijevane značajke navedenih stilskih figura*, u kojem se naširoko rekapitulira ono što je prethodno već bilo podrobno obrađeno. Također, mogli bi uputiti i neke sasvim osobne i/ili marginalne prigovore, poput neslaganja s Turkovićevim određenjem Blaneyjeve namjeravane osvete Rusku u *Mahnitosti* kao moralno upitne, ili autorova propuštanja, kad govori o konvencijama po kojima će publika posumnjati u Blaneyja kao serijskog ubojicu žena, da istakne kako istovremeno postoji konvencija po kojoj najsumnjiviji lik obično nije krivac za ono za što ga se sumnjiči.

Uz tekst Irene Paulus, zbornik sadrži još jedan uže specijalistički prilog, razmatranje filmske slike iliti fotografije u filmu *Ratnici podzemlja* režisera Waltera Hilla i snimatelja Andrewa Laszla. Ono što je neobično u vezi s tim tekstom Silvestara Kolbasa, jest da je riječ o diplomskom radu iz davne 1982. godine, a još je neobičnije da to doznajemo u bilješci na tek četvrtoj njegovoj stranici, tj. na početku drugog poglavlja. Doista, nije lako ocjenjivati diplomski rad, dakle djelo čovjeka (kasne) adolescentske dobi, u kontekstu ambiciozno zamišljena zbornika posvećena sveučilišnom profesoru pa stoga podređenog strogim žanrovskim pravilima (kako tvrdi urednik Nikica Gilić), no nemamo izbora. Govoreći iz laičke (fotoamaterske) perspektive, može se reći kako se dominantan specijalistički dio Kolbasova teksta doima visoko kompetentnim, pri čemu je neki osigurač takvog dojma činjenica da je Kolbasov mentor bio uvaženi stručnjak za filmsku fotografiju Krešimir Mikić, a mladi je diplomant pohvale za svoj rad, kako navodi, primio i od jednog od najvećih autoriteta za filmsku fotografiju u nas, Nikole Tanhofera. Također, određenje »redukcije« i »globalne stilizacije« kao osnovnih scenaristično-redateljskih postupaka, »artističkih zahvata« koje je po Kolbasu primijenio Walter Hill pri kreaciji *Ratnika podzemlja*, čini se uvjerljivim, odnosno dobro argumentiranim. Problematičan je, međutim, uvodni dio teksta, u kojem autor smješta Hillovo ostvarenje u širi povijesnofilmski kontekst. Izrazito pojednostavljen pregled tog konteksta ne samo da je neosjetljiv za nijanse i detalje, nego dovodi i do faktografskih i, što je važnije, interpretacijskih grešaka. Tako Kolbas u niz »mladih režisera koji (šezdesetih godina u SAD) odbacuju žanrovski film i pokušava ustanoviti zahtjev za realističnošću« uvrštava i Britanca Johna Schlesingera, koji je u vrijeme svog američkog debija *Ponoćni kauboj* iz 1969. imao već 43 godine, te Jerryja Schatzberga koji čak nije ni debitirao u šezdesetima nego 1970, kad je također imao 43 godine, što doista nije životno doba koje se naziva mladošću. Potom slijedi interpretacijska greška kad ustvrđuje kako »filmske sedamdesete karakterizira povratak filmskom mitu, odnosno žanrovskom filmu, vjerojatno kao rezultat zasićenosti publike 'novim' i 'realističnim' filmovima«. Naime, takvo stanje počinje dominantno nastupati ipak tek od sredine 1970-ih, dok je prva polovica tog desetljeća privilegirano vrijeme autentičnog Novog Hollywooda koje je karakterizirao vjerojatno najizrazitiji realizam u povijesti američkog filma. Koju rečenicu dalje, Kolbas će se korigirati te ustvrditi kako je osnovna značajka američkih filmova 1970-ih ta »da u sebi sadrže odnos prema filmskoj povijesti distancom od žanrovskih obrazaca, što je zapravo komentar na vlastiti prosede«, međutim u nabrajanju različitih oblika te distance potpuno prešućuje jednu od ključnih novohollywoodskih strategija prve polovice 1970-ih, a to je (radikalna) demitologizacija odnosno dekonstrukcija raznolikih mitotvornih modusa, pa tako i žanrova, u prvom redu vesterna. Kolbas tako među značajne režisere 1970-ih uvrštava neožanrovce Miliusa, Carpentera i Hilla, ali ne i kapitalnu pojavu Novog Hollywoda, Roberta Altmana, jednog od najvećih subverzivaca u povijesti američkog filma koji se žanrova laćao da bi ih ironijski »ponizio«, a jednako tako ne spominje ni kapitalni novohollywoodski žanr, ili »žanr« — antivestern. Također, ponovno radi faktografske pogreške u nabrajanju »mladih režisera odgojenih na filmu i zaljubljenih u klasičan, poglavito holivudski žanrovski film« koji s radom počinju 1970-ih. Brian De Palma i Monte Hellman, naime, suprotno Kolbasovu određenju, nisu počeli režirati 1970-ih, nego dubokih 1960-ih, pri čemu je De Palma došao iz *underground* okružja izravno nadahnut Godardom, a njegova ljubav spram klasičnog hollywoodskog filma, preciznije Hitchcocka, doći će do izražaja tek 1973. s filmom *Sestre*. I Georgea Lucasa svrstao je Kolbas u tu skupinu režisera, za koju kaže — »svi oni rade filmove populističkog (komercijalnog) usmjerenja, tako da nalikuju klasičnom žanrovskom filmu«, zaboravljajući da je Lucas 1971. debitirao izrazito modernističkim SF-om *THX 1134* koji mnogo duguje ultimativno modernističkoj Kubrickovoj *2001: odiseji u svemiru* i europskoj antiutopijskoj literaturi, a vrlo malo ili nimalo hollywoodskom žanrovskom filmu; tek 1977. Lucas radi kopernikanski obrat i »prodaje dušu Molohu« s *Ratovima zvijezda* (gotovo trideset godina kasnije to okretanje »tamnoj strani« opisao je u filmu *Osveta Sitha*, redom nastajanja posljednjem dijelu ciklusa *Star Wars*). Spomenimo naposljetku i malu Kolbasovu dekoncentriranost. U jednoj od bilješki navodi članak Nebojše Pajkića *Nova filmska intelektualnost*, no ako potom u bibliografiji pokušate doznati kad je i gdje taj članak objavljen, nećete uspjeti, jer ga tamo nema! Umjesto njega, Kolbas navodi druga tri Pajkićeva teksta, na koje se, međutim, u vlastitom radu izravno ne referira.

Završni kritičko-analitički tekst zbornika djelo je doktorice s Cambridgea Željke Matijašević, specijalizirane za psihoanalitičku i feminističku teoriju i kritiku, koja se po povratku u Zagreb posvetila i filmskim temama, omiljenima među kritičarima spomenute provenijencije. *Lica i naličja disfunkcionalne obitelji u »Vrtlogu života«* dosad je najzanimljiviji i najbolji filmski tekst Željke Matijašević i svakako jedan od vrhunaca zbornika (prethodno ga je potpisnik ovih redaka imao zadovoljstvo objaviti u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija). Riječ je o primjernoj, odlično postavljenoj i visoko artikuliranoj interpretativnoj analizi izabranog filmskog uzorka, primarno i dominantno iz perspektive psihoanalitičke (Lacan, Žižek) i arhetipske (Jung) kritike, s dodirima feminizma (Betty Friedan) i marksističke kritike nekih od Freudovih temeljnih psihoanalitičkih postavki (Marcuse). Matijašević se u analizi *Vrtloga života* iliti *American Beauty* ponajprije bavi dvjema obiteljima kao »jednom od najzanimljivijih sastavnica filma«: starinskom obitelji s

patrijarhalnim očevima i trpećim majkama te modernom obitelji s kontrolirajućim majkama i odsutnim očevima. Potonjoj posvećuje više pozornosti, s obzirom da je ona prva »i predobro poznata«. Modernu obitelj, dakle, karakteriziraju očevi »koji su abdicirali« i majke »koje su preuzele apsolutnu vlast«, pri čemu autoricu »odsutni otac« kod kojeg je na djelu i »regresija u adolescenciju«, i osobito odnos adolescentske kćeri prema takvom ocu, posebno intrigira. Možemo se, naravno, ne složiti sa svim autoričinim stavovima, na primjer ne čini nam se naročito očiglednim zašto bi iznenadnu posvećenost tjelovježbi, kupovinu novog automobila i napuštanje uspješnog posla sredovječnog protagonista trebalo ultimativno odrediti kao regresiju u adolescenciju, odnosno možemo se zapitati nije li autoričina perspektiva posljedica tradicionalne ili standardne građanske pozicije u određivanju tzv. životne zrelosti (koja, npr., previđa kakva je hrabrost potrebna za takav životni zaokret, osobito kad je riječ o napuštanju posla koji garantira visoke novčane prinose i, daleko manje važno ali ne sasvim nevažno, društveni ugled). Jednako tako, preferiranje dječjeg pogleda u relaciji roditelji — djeca, ili preciznije otac — kći, čini nam se pristranim, a osobito takvim doima se prianjanje uz tumačenje kćerina dečka kćerine najbolje prijateljice, školske ljepotice, interpretacija čijeg lika se naslanja na stereotip o osobi »koja je osoba samo ukoliko se zrcali u drugima, u njezinom slučaju, kao objekt požude, i koja sebe ustvari, bez tih pogleda, smatra potpuno bezvrijednom, ispražnjenom od bilo kakvog sadržaja«; autorica pritom kao da previđa da svatko od nas u nekoj mjeri, htio-ne htio, ovisi o tuđim pogledima, jer to je ontološka osobina čovjeka kao društvenog bića, osobito na intimnoj mikrorazini. Neovisno o ovim, uostalom posve subjektivnim prigovorima, tekst Željke Matijašević, ponovimo, vrlo je zanimljiv i vrijedan prilog zborniku, i jedino možemo zaželjeti da autorica u skoroj budućnosti zaključi kako je došlo vrijeme za »žižekovski« iskorak, kad će suvereno tumačenje djela kroz čvrst oslonac na teorijsko-kritičke klasike biti intenzivno garnirano vlastitim originalnim uvidima.

Na kraju, vratimo se na početak, na inicijalni dio okvira koji zaokružuje jedanaest tekstova izloženih ovdje kritičkom sagledavanju. U početku, dakle, bijaše predgovor. Zapravo, *Predgovor...* u kojem dugogodišnji prijatelj i nekadašnji suradnik Ante Peterlića, Zoran Tadić, nastoji renomiranog doktora i profesora prikazati u »neslužbenom« svjetlu, ili kako sam Tadić kaže: »Doktor i profesor Peterlić postat će i ostat će Ante.« Ipak, kao što sam priznaje u završnoj rečenici, Tadićev kratak tekst možda je prije priča »o jednoj pomalo i nesretnoj i pomalo neostvarenoj generaciji«, nego priča o Anti (Peterliću). U njemu nailazimo na mistifikacije karakteristične za taj građanski naraštaj, pa se tako, »uz sasvim malo pretjerivanje«, tvrdi kako se još 1970-ih afirmirajući Hawksa i Forda, Langa i Hitchcocka, moglo izazvati silan bijes ideoloških podobnika i snažan poriv da se takvi afirmatori strpaju u zatvor (!?). Tadić pritom radi istu grešku kao i Slaven Zečević u svom tekstu, svrstavajući u recepcijskom smislu Forda u istu razinu s Hawksom (odnosno Hitchcockom). Očito je potrebno istaknuti i snažno podcrtati kako Forda, za razliku od Hawksa ili Walsha, nisu otkrili cahiersovci i njihov američki sljedbenik Andrew Sarris, niti su oni bili ti koji su mu, kao već jako poznatom, štoviše glasovitom režiseru, dali autorsku relevantnost, kao što su dali slavnom, ali umjetnički neuvažavanom Hitchcocku. Ford je, poput Wylera, već u klasičnom razdoblju, znači prije sredine 1950-ih, bio kanonizirani autor i dobitnik četiri redateljska *Oscara*, a filmovi su mu bili uvrštavani u program najprestižnijih europskih festivala (Cannes, Venecija, Locarno). Jednako tako, svrstati Forda, kojem je socijalistička Jugoslavija dodijelila visoko državno odlikovanje, i žanr vesterna, koji je drug Tito obožavao, u ideološki nepoćudne osobe i sadržaje zbog kojih se, »bez puno pretjerivanja«, 1960-ih, pa čak i 1970-ih, moglo završiti u zatvoru, malčice je preneuvjerljivo retuširanje prošlosti. Ono što nije sporno i što Tadić spominje, ali se na to ne fokusira, jest činjenica akademskog prezira prema vesternu i žanrovskom filmu uopće, te autorima poput Hawksa i Hitchcocka, ali taj prezir nije bio primarno, ili nije bio uopće ideološki, u smislu pripadnosti tadašnjim temeljnim i glomaznim ideološko-političkim taborima, nego je bio »intelektualan«, odnosno posljedica estetskog stava, općeg odnosa prema umjetnosti, njezinoj prirodi, usmjerenju, ulozi. Upravo u tom smislu, u tom kontekstu, Ante Peterlić bio je prevratnik koji je uzdrmao okoštale norme i otvorio put kojim je nešto kasnije kročio Hrvoje Turković ili u najnovije doba kroči Nikica Gilić. To je onaj demokratičan i aspektualan pristup filmu o kojem zbori Tomislav Šakić kao o iznimnoj Peterlićevoj vrlini, a mi još možemo dodati i nešto što u zborniku nije zabilježeno — Ante Peterlić otklonio je »prestižno« mjesto na katedri za englesku književnost kako bi se posvetio predavanju i pisanju o filmu, znači onome što i dan-danas u nas ima vrlo nizak status (pa je tako jedan vrlo poznati i cijenjeni filmski kritičar mlađe srednje generacije prije nekoliko godina ustvrdio da je radije magistrirao književnost nego film, jer mu to donosi veći prestiž). Ukratko, Ante Peterlić nije samo prvi doktor filma u nas, on je cjelokupnim svojim djelovanjem, kao malo tko u ovoj sredini, nastojao oko digniteta filma kao umjetnosti i medija. Zbornik *3-2-1 kreni!* najmanja je počast koju mu je kultura unutar koje je djelovao mogla iskazati, ali istovremeno možda i najvažnija. Ona ne dolazi od države kao moćnog reprezentanta društva, nego iz uskog kruga stručnjaka i poštovatelja, prijatelja, suradnika, učenika i nasljednika. Ta knjiga znak je da rad profesora Peterlića nije bio uzaludan i da je u vrijeme tek malo manje nesklono filmu ipak sve više onih koji prenose njegovu luč.

Juraj Kukoč

Kronika

22. 11. — 02. 12. Amsterdam
Na najvećem europskom festivalu dokumentarnog filma IDFA prikazani su hrvatski filmovi *Povratak mrtvog čovjeka* Petra Oreškovića, *Na putu straha* Silvia Mirošničenka i hrvatsko-srpski film *Vukovar — posljednji rez* Janka Baljka.

24-26. 11. Samobor
U kinu Samobor održana je 38. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva. Prvu nagradu u kategoriji mladeži osvojio je film *In my mind* Kristine Kovačić, a u kategoriji odraslih film *Mljetovanje* Tomislava Vereša.

24-26. 11. Dugo Selo
Održan je 2. međunarodni festival filma i videa Dugo Selo. Najvažnije glavne nagrade osvojili su filmovi *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara (dugometražni igrani film), *Hrvatska, (k)raj na zemlji* Olivera Sertića (dokumentarni film), *Dürerov kod* Luke Hrgovića (animirani film) i *Posljednja pričest* Ivana Gorana Viteza (kratki igrani film).

25. 11. Manheim
Na 55. Međunarodnom filmskom festivalu igrani film *Trešeta* Dražena Žarkovića i Pave Marinkovića osvojio je Ekumensku filmsku nagradu.

25. 11. Berlin
Na festivalu Balkan Black Box dokumentarni film Renate Poljak *Velika očekivanja* osvojio je nagradu za najbolji kratki film.

25. 11. Badalona
Na 32. Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma film *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha osvojio je specijalnu nagradu žirija.

26. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Dana srpske kulture, prikazani su filmovi Olega Novkovića — dugometražni dokumentarni film *Rudarska opera* i dugometražni igrani film *Sutra ujutro*.

27. 11. — 04. 12. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus Fantastika u španjolskom filmu.

30. 11. Rijeka
Projekcijom filmova *Planktoni* Zdravka Mustaća, *Luna* Tanje Golić i *The Island* Kennetha Scicluna u Malom salonu započeo je filmski i video projekt *Idi vidi* u organizaciji kulturne udruge A3, kojim se promovira eksperimentalni film i video.

01-02. 12. Split
U organizaciji Pučkog otvorenog učilišta, u sklopu kojeg djeluje kinoteka Zlatna vrata, održan je okrugli stol o budućnosti kinoteke kao ustanove u širem kulturnom kontekstu. Raspravljalo se o financiranju kinotečnih programa, razvoju kinotečne kinomreže i potrebi tretiranja filma kao kulturnog dobra. Na okruglom stolu su sudjelovali Hrvoje Turković, Jurica Pavičić, Mirko Petrić, Dan Oki, Inga Tomić-Koludrović, Diana Nenadić, Joško Jerončić, Nenad Nikolorić i Jasna Pervan.

02. 12. Bruxelles
Na 9. festivalu mediteranskog filma igrani film Arsena Antona Ostojića *Ta divna splitska noć* osvojio je glavnu nagradu.

03. 12. Genzano di Roma
Na 11. međunarodnom festivalu animiranog filma I Castelli Animati film *Soldat* Davida Peroša Bonnota osvojio je posebno priznanje.

04-06. 12. Zagreb
U Muzejskom dokumentacijskom centru održana je manifestacija *MUVI 01: muzeji-video-film*, čiji je cilj potaknuti istraživanje i zaštitu filmske i audiovizualne građe u hrvatskim muzejima i galerijama. Manifestacija se sastojala od projekcija i predavanja Mate Kukuljice *Novine u zaštiti audiovizualnog gradiva*.

05-10. 12. Zagreb
U kinodvorani Studentskog centra, kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a te u Galeriji SC-a održan je 4. Human Rights Film Festival.

05-14. 12. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Krzysztofa Kieslowskog.

06. 12. Rijeka

U Galeriji OK, u organizaciji Multimedijalnog centra, projekcijom video rada *Portret D.K. Došena* (*Domjenak 2*) Ratimira Gudelja započeo je radom projekt *Riječki video*, kojim se javnosti predstavlja riječko videostvaralaštvo.

08. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je 6. prvenstvo Autorskog studia, na kojem su predstavljeni filmovi te neprofesijske filmske udruge iz 2006.

12. 12. Zagreb

U 78. godini života preminuo je kazališni, filmski i TV glumac Izet Hajdarhodžić.

12-17. 12. Zagreb

U prostorima Studentskog centra održan je Velesajam kulture, u sklopu kojeg su prikazani filmski programi Menza i revolucija, Hrvatski dokumentarni film 60-ih, 70-ih i 80-ih te Filmovi Zdravka Mustaća i Vlade Zrnića.

12-13. 12. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je Revija dokumentarnog filma Fibula posvećena filmovima povijesne i arheološke tematike.

14. 12. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Volim te* Dalibora Matanića.

15. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac predstavljen je zbornik *3-2-1, kreni!* posvećen filmologu Anti Peterliću.

16. 12. Ljubljana

Na 3. međunarodnom festivalu animiranog filma Animateka filmovi *Soldat* Davida Peroša Bonnota i *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha osvojili su posebna priznanja žirija.

18-23. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova Lordana Zafranovića.

19-20. 12. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac, u sklopu stalnog programa *Kratkih 6 u Tuškancu*, prikazan je program *Reference to difference* / *Slike razlike* posvećen hrvatskim videoradovima nastalim između 1994. i 1996.

20. 12. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Broadway Tkalča premijerno su prikazani kratki animirani filmova Zagreb filma *Malformance — Performance* Tomislava Gregla, *Unplugged* Stjepana Mihaljevića, *Zakaj sam pevca razapel* Vladimira Tadeja i *Kako je nastala kiša* Magde Dulčić te koprodukcije Zagreb filma *Preopterećenje* Stiva Šinika, *Alea iacta est* Dine Krpana i *Tansoptic* Branka Farca.

27. 12. Zagreb

Filmska kritičarka Diana Nenadić proglašena je dobitnicom godišnje nagrade Hrvatskog društva filmskih kritičara Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2006.

06. 01. 2007. Zagreb

Nakon bolesti, preminula je mr. doc. Martina Aničić (rođ. 1967), predstojnica Odsjeka dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, spisateljica, dramaturginja, književna prevoditeljica i scenaristica.

11. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je svečana premijera dugometražnog igranog filma *Ajde, dan, prođi...* Matije Klukovića.

12. 01. Rijeka

U Stereo dvorani održana je premijera filma *DDR — Dobrodošli u Rijeku* Zorana Kreme i Riccarda Sabbadinija.

16. 01. — 13. 02. Zagreb

U prostorijama Društva arhitekata Zagreba i Udruženja hrvatskih arhitekata Hrvoje Turković, Alan Kostrenčić i Vjera Bakić održali su predavanja o arhitekturi u filmu uz projekcije filmova i videoradova.

21. 01. New York

U kinodvorani Odjela za film Museum of Modern Art (MoMa) prikazan je film *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića.

25. 01. Trst

Na 18. tršćanskom filmskom festivalu nagradu publike osvojio je film *Karaula* Rajka Grlića.

25. 01. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Sami* Lukasa Nole.

27. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filma Željka Sarića *Naša tvornica*.

28. 01. New York

U kinodvorani Odjela za film Museum of Modern Art (MoMa) prikazan je film *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića.

29. 01. — 08. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus Francuski film za vrijeme okupacije.

01. 02. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održana je projekcija filma *Kako je počeo rat na mojem otoku* Vinka Brešana.

03. 02. Clermont Ferrand

Na 29. međunarodnom festivalu kratkog filma *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha osvojio je nagradu za najbolji animirani film.

04. 02 Hollywood

Na 12. međunarodnom obiteljskom festivalu film *Regoč* Helene Bulaje dobio je nagradu za najbolji kratki animirani strani film.

06. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu stalnog programa *Kratkih 6 u Tuškancu*, prikazani su izabrani filmovi Ivana Martinca, mnogi od njih nedavno restaurirani.

08. 02. Zagreb

U Umjetničkom paviljonu, u sklopu izložbe i niza predavanja posvećenih Vladi Kristlu, Zlatko Bourek je održao predavanje o Kristlovim animiranim filmovima.

08-18. 02. Berlin

Na Međunarodnom filmskom festivalu Berlinale u sklopu sekcija *Forum* i *Generation* premijerno je prikazan igrani film *Armin* Ognjena Sviličića. Sviličić je održao predavanje o istočnoevropskom filmu u sklopu produkcijskog seminara *Berlinale Talent Campus*. U sklopu festivala održan je filmski sajam *European Film Market*, na kojem je prvi put kao izlagač sudjelovala Republika Hrvatska.

09-27. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova Josepha Loseya.

10-26. 02. Chicago

U Filmskom centru Gene Siskel održan je ciklus novog hrvatskog igranog filma *Cinema Croatia,* u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Snivaj zlato moje, Dva igrača s klupe* i *Put lubenica.*

16. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Na put kući, u tuđinu* Sabine Varjače i Ali Hanson.

22. 02. Split

U kinoteci Zlatna vrata, u sklopu akcije Vijeća Europe *Svi različiti, svi jednaki,* održana je filmska revija o snošljivosti *Zajedno za jednako.*

25. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu *Godine Dušana Vukotića*, održana je retrospektiva njegovih animiranih filmova.

27. 02. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac razgovorom s Antoniom Nuićem započeo je projekt Hrvatskog filmskog saveza *Palunko utorkom*, u sklopu kojeg jednom mjesečno poznati scenaristi i redatelji svim zainteresiranima prenose svoja iskustva o pisanju scenarija.

Duško Popović

Bibliografija

Katalozi

Filmski programi / Film Programmes, filmski ciklusi jesen/zima 2006. / godina 6, broj 16, prikazivački programi za rujan, listopad, studeni i prosinac 2006. godine / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Prijevod s francuskog jezika Mirela Škarica / Oblikovanje Fiktiv / stranica 56, fotografije
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Ciklus Claudea Chabrola :: Francuska / Jurica Pavičić: Claude Chabrol — novovalovski majstor krimića / Biografija redatelja / Filmografija / Razgovori: Claude Chabrol, Emmanuele Bernheim i Isabelle Huppert — Kako prići filmu / Ciklus Luchina Viscontija :: Italija / Petar Krelja: Visconti — Aristokrat lijeva svjetonazora / Biografija redatelja / Filmografija / Razgovori: Suso Cecchi D'Amico — Ista stvaralačka strast / Ciklus Louise Brooks :: Njemačka / Dragan Rubeša: Lulu — taj mračni predmet žudnje / Biografija / Filmografija / Louise Brooks — Briljantna kroničarka vlastitih zgoda i nezgoda na filmu / Ciklus filmova Vittorija Gassmana :: Italija / Ante Peterlić: Vittorio Gassman — zvijezda commedie all' Italiana / Biografija / Filmografija / Ciklus španjolskog filma :: Španjolska / Dragan Rubeša: Fantastika u španjolskom filmu — enigma Buñuel i njegovi učenici / Biografije redatelja / Luis Buñuel: Kako smo snimili *Andaluzijskog psa*, 1929. / Ciklus Krzysztofa Kieślowskog :: Poljska / Diana Nenadić: Krzysztofov »Križ«: *Dekalog* i *Tri boje* / Biografija redatelja / Filmografija / Riječ autora: Kieślowski o *Dekalogu* / Riječ autora: *Plavo, bijelo i crveno* / Program filmskih projekcija od 15. rujna do 23. prosinca 2006.

One Take Film Festival / Zagreb, 17-19. 11. 2006 / Izdavač/Publisher One Take Film Festival, Za izdavača/For the publisher Vedran Šamanović, Urednik/Editor Juraj Kukoč, Suradnici/Assistants Krešimir Košutić, Toma Zidić, Prijevod/Translation Lukrecija Kireta, Martina Levak, Neven Dužanec, Lektorica/Proofreader Tanja Bregeš, Oblikovanje/Design Petrak-Žaja Studio, 158 stranica, fotografije, Zagreb 2006.
Sadržaj: uvodnici/introductions / ocjenjivački sud/festival jury / selekcijska komisija/selectors / nagrada/award / glavni program/main program / almost one / umijeće filmskog omnibusa/the art of the film omnibus / omnibus retro / loading...Christopher Doyle / reload...Nuri Bilge Ceylan / revival take / one take presents: black & white / one take presents: FAMU / one take by Boris Cvjetanović / one take in space / Christopher Doyle on exibition / tribine/round tables / closing take / hvala/thanks / organizatori/organisators / impresum/impressum / pokrovitelji/sponsors

38. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, Samobor, 24.-26. studenoga 2006. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Za izdavača Hrvoje Turković, Uredila Vera Robić-Škarica, Lektorirala Saša Vagner-Perić, Računalni unos podataka Lovro Nikolić, Željko Radivoj, Statistička obrada podataka Lovro Nikolić, Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj, Vizualni identitet Revije Tanja Golić, Dražen Jandrečić, 60 stranica, fotografije, Samobor 2006.
Sadržaj: Matko Burić: Pucanje pik-štele / Program revije / Prva revijska projekcija-konkurencija mladeži / Druga revijska projekcija-konkurencija odraslih / Treća revijska projekcija-konkurencija odraslih / Duško Popović: Jedan jednako dvanaest / popis radova prijavljenih za 38. reviju hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva / Petar Krelja: Opuštena mladež / Ante Peterlić: Samobor 2006. / Zoran Tadić: Pogovor / Simon Bogojević Narath: Revija 2006 — odbijeni / Damir Čučić: Dokumentarni film na 38. reviji / Adresar prijavljenih filmskih udruga i samostalnih autora / Revijske brojke

Filmski programi — Retrospektiva Lordana Zafranovića u kinu Tuškanac, od 18. do 23. prosinca 2006. / Nakladnik Hrvatski filmski savez, Za nakladnika Hrvoje Turković, Urednica Agar Pata, Oblikovanje Fiktiv, posebno izdanje, stranica 16, fotografije, Zagreb 2006.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Jurica Pavičić: Kontroverze po Lordanu — Moderni klasik ili politički pornograf / Ranko Munitić: Sunčani inferno Lordana Zafranovića / Biografija redatelja / Selektivna filmografija

Filmski programi — Filmski ciklusi zima/proljeće 2007. / siječanj — ožujak 2007, godina 7, broj 17, stranica 32, Nakladnik Hrvatski filmski savez, Za nakladnika Hrvoje Turković, Urednica Agar Pata, Suradnica Viktorija Krčelić, Prijevod s engleskog jezika Dolores Bettini, Oblikovanje Fiktiv, fotografije, Zagreb 2007.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Francuski film za vrijeme okupacije — Francuska — Tomislav Kurelec: Kvaliteta i pored nacizma / Biografije redatelja / Ciklus filmova Josepha Loseya — SAD i Velika Britanija — Tomislav Kurelec: Autor neujednačena opusa / Biografija redatelja / Filmografija / Intervju: Joseph Losey — Spasila me crna lista / Ciklus Luisa Buñuel — Španjolska — Dragan Rubeša: Vječni ateist, hvala Bogu / Biografija redatelja / Filmografija /Ciklus suvremenog iranskog filma — Iran — Diana Nenadić: Prinove zrele kinematografije / Biografije redatelja / Program filmskih projekcija od 29. siječnja do 31. ožujka 2007.

ZagrebDox, 26. veljače — 4. ožujka 2007. / izdavač ZagrebDox, Factum / cdu, Prilaz Gjure Deželića 26, 10000 Zagreb, urednica kataloga i internetskih stranica/catalogue and web editor Inesa Antić, asistenti/assistants Mario Kozina, Marina Andrijašević, Andrija Gvozdić Michl, Oliver Sertić, Nenad Puhovski, prijevod i lektura kataloga i weba/catalogue and web translator and proofreader Mirna Belina, prijelom kataloga/layout Dejan Kutić, vizualni identitet/visual identity Damir Gamulin, 221 stranica, fotografije, Zagreb 2007.
ISBN 978-953-99166-7-9
Sadržaj: uvodna riječ/foreword / festivalska ekipa/festival staff / međunarodni žiri/international jury / regionalni žiri/regional jury / mladi žiri/young author jury / nagrade/awards / međunarodna konkurencija/international competition / regionalna konkurencija/regional competition / autodox / kontroverzni dox/controversial dox / zavjere/conspiracy dox / errol morris/retrospektiva/errol morris/retrospective / retrospektiva indijskog dokumentarca/retrospective of indian documentaries / bunker / 10 godina factuma/10 years of factum / retrospektiva branka lentića/branko lentić-retrospective / radionica&pitching forum/workshop&pitching forum / događanja/events / kontakti/contacts / zagrebdox index / hvala/partneri i sponzori/thanks/partners and sponsors

Časopisi

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 56, godina 2006. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Krešimir Mikić, Diana Nenadić (glavna urednica), Duško Popović, Vera Robić-Škarica, lektorica: Saša Vagner-Perić, priprema 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: *Festivali* / *Diana Nenadić*: Jedan za sve (One Take Film Festival, Zagreb, 17-19. studenog 2006.) / *Povodi* / *Petar Krelja:* Omnibus-film na hrvatski način; *Duško Popović:* Počelo je još 1898!; *Edo Lukman*: Pet dana u Osaki; *Diana Nenadić*: Kreativna animacijska godina (Dan hrvatske animacije); *Željko Sarić*: Hrvatski film u Madridu / *Mali filmski razgovori* / *Duško Popović*: Ivo Škrabalo — Inokosni liberal / *Revije* / *Duško Popović*: Igra i dokument (38. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, Samobor, 24-26. studenog 2006); Filmografija i nagrade 38. revije; *Dragan Rubeša*: Amaterski film u eri videobloga (KRAF 2006); *Duško Popović*: Pobijedila *24 sata pod balkonom* (60 sekundi hrvatskog filma); *Marijan Krivak*: Novi život 60 sekundi (3. revija jednominutnog filma); *Marija Ratković*: Revija mladeži 'nastanjuje' se u Karlovcu / *Kino*/*kina* / *Diana Nenadić*: Ima li kinoteka budućnost i kakvu?; *Duško Popović*: Bogata jesen (program u kinu Tuškanac); *Duško Popović*: Šibensko 'kino' četvrtkom u gradskoj knjižnici / *MM izlog* / *Ana-Marija Koljanin*: Eksperimentalni film i i video u Barutani; *Duško Popović*: Suvremeni američki video; *Duško Popović*: Hrvatski film i književnost / *Nove knjige* / *Petar Krelja*: Zagreb film iznutra (Nenad Pata, *Iz dana u dan u Zagreb filmu*); ***: *3-2-1, kreni!* (Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića) / *Iz radionice HFS-a* / ***: Prezentacija radionice Palunko 04; *Filip Peruzović*: Taxideyo (nagrađeni sinopsis); ***: Palunko i Nisi Masa / *Klubovi* / *Hrvoje Selec*: Vanima slavi dvadeseti; *Duško Popović*: Vrijeme *Dijaloga* (Šesto prvenstvo Autorskog studija FFV) / *Mozaik* / *Prijavnice* / 45. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva djece; 12. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva mladeži

Preminuli

Martina Aničić, dramaturginja, filmska i TV scenaristica, književnica i prevoditeljica (Zagreb, 10. II. 1967 — Zagreb, 6. I. 2007). Diplomirala dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (1991), gdje je bila profesorica Filmskog pisma. Magistrirala je filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu radom *Žene u suvremenom hrvatskom filmu: 1991-2001* (2003). Objavila je dvije prozne knjige (*Raspukline*, Zagreb 1995; *Nebeska košarka*, Zagreb 1994). Autorica je scenarija TV serije *Obiteljska stvar* (HTV, 1998) te više drama i radiodrama (*Candida*, *Don Juan, pas božji*, *Slava umjetnosti*). Radila je kao dramaturginja u više zagrebačkih kazališta. Objavljivala je u *Plimi*, *Quorumu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Frakciji*, *T&T*, *Zarezu*, *Republici* i dr.; s engleskog jezika prevela je dvadesetak knjiga, među kojima i *Scenarij 434* L. Huntera (1998).

Izet Hajdarhodžić, kazališni i filmski glumac (Trebinje, BiH, 25. XII. 1929 — Zagreb, 12. XII. 2006). Maturirao na gimnaziji u Dubrovniku (1948), bio je novinar i kazališni kritičar Radio-Dubrovnika (1948-52). Diplomirao glumu na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu, u klasi K. Spaića (1957); angažiran u Narodnom kazalištu u Dubrovniku kao glumac, redatelj i umjetnički ravnatelj (1957-61; 1963-68); 1961-63. član ansambla Narodnog pozorišta u Sarajevu, a od 1968. u HNK u Zagrebu; nastupao i u kazalištu &TD i na Dubrovačkim ljetnim igrama, gdje se proslavio ulogom Skupa M. Držića (1958-71). Predavao je glumu na Akademiji dramske umjetnosti (1968-2000). Ostvario je više od 80 kazališnih uloga (pogotovo Držić i Shakespeare) te nastupao na radiju i televiziji: *Kuda idu divlje svinje* (1971), *Nikola Tesla* (1977), *Ćorkan i Švabica* (1980), *Nepokoreni grad* (1981, kao V. Nazor u epizodi *Čamac na Kupi*), *Brisani prostor* (1985), *Putovanje u Vučjak* (1986). Glumio je u filmovima *Kaja, ubit ću te!* V. Mimice (1967), *Kad čuješ zvona* A. Vrdoljaka (1969), *Moja strana sveta* V. Filipovića (1969), *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* K. Papića (1973), *Bravo, maestro* R. Grlića (1978), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* V. Mimice (1978), *Okupacija u 26 slika* L. Zafranovića (1978), *Pad Italije* L. Zafranovića (1981), *Miris dunja* M. Idrizovića (1982).

(T. Š.)

Goran Kovač

Povodom reagiranja Zlatka Vidačkovića *Bobo Jelčić sam je povukao film iz Pule* (HFLJ, 48)

U prošlom, 48. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* objavljeno je reagiranje umjetničkog direktora Filmskog festivala igranog filma u Puli Zlatka Vidačkovića na moju kritiku filma *Ono sve što znaš o meni* Bobe Jelčića i Nataše Rajković objavljene u 47. broju *Ljetopisa*, u rubrici Repertoar. Naime, reakcija je bila upućena dijelu teksta u kojem se osvrćem na tretman niskobudžetnih, nezavisnih filmova mladih autora od strane Filmskog festivala igranog filma u Puli. Imam potrebu odgovoriti Vidačkoviću na njegovo reagiranje.

Osvrt na Pulski festival nisam napisao s namjerom da ga tendenciozno i neutemeljeno napadam, kako to tvrdi Vidačković, već da činjenicama upozorim na nepošteno tretiranje hrvatskih filmova koji nemaju novčanu potporu Ministarstva za produkciju, a ni za postprodukciju (misleći pritom na prebacivanje videoformata na 35 mm vrpcu). Slučaj filma Bobe Jelčića i Nataše Rajković tomu ide u prilog, no, na takav me je osvrt još više ponukao nezavisni igrani film Matije Klukovića *Ajde, dan... prođi...* koji je prošle godine bio odbijen od strane Festivala igranog filma u Puli. Klukovićev je film bio spomenut u mojem tekstu u odlomku koji je uredničkom intervencijom uklonjen iz redigirane verzije moje recenzije, a ovdje ga u cijelosti donosim:

> *»Na ovakav uvod nagnala me činjenica da je ove godine još jedan mali, nezavisni dugometražni igrani film od strane direkcije doživio sudbinu Rajković/Jelčić. Film se zove 'Ajde dan... prođi...', redatelja i scenarista Matije Klukovića. Razlika je samo u tome što je odbijanje filma 'Ono sve što znaš...' bilo nešto pristojnije naravi, naime direkcija je film uvrstila u popratni program nakon čega su ga, logično, autori povukli. Film mladog Klukovića odbili su ne dajući mu čak niti pristojniju vrstu odbijenice. No, zahvaljujući Libertas Film Festivalu u Dubrovniku, a i skorašnjem ZFF-u, Klukovićev film, na sreću, pronalazi svoj put.«*

Činjenica je sljedeća — Klukovićev film Festivala u Puli nije prihvatio za festivalsko prikazivanje te mu je samom tom odlukom uskraćena novčana potpora Ministarstva kulture za prebacivanje na 35 mm vrpcu.

Vidačković je reagirao u tri točke. Na sve tri točke odgovaram mu sljedeće:

1. Ni u jednome trenutku nisam osporio činjenicu da se jedino filmovi snimljeni ili prebačeni na 35 mm vrpcu mogu prikazivati u pulskoj Areni i da se zbog tehničke prirode videoformati filmova ne mogu prikazivati u Areni. Poštujem statut Filmskog festivala u Puli, ali u tekstu jasno aludiram kako smatram da je vrijeme da se odredba statuta mijenja s obzirom da se danas svugdje u svijetu snimaju igrani filmovi na videoformatima i na festivalima prikazuju s videoformata (ne samo HD format, već i BETA, DigiBETA i DVCam). Filmovi na videoformatu uvijek mogu biti prikazani u kinodvorani i istodobno konkurirati za nagrade. Odgovorit ću odmah i na moguću reakciju kako tada ti filmovi ne bi mogli biti tretirani kao oni koji su prikazuju na velikom platnu u Areni. Doista je paradoksalna činjenica iz 1997. godine kada je mali, nezavisni film *Mondo Bobo* Gorana Rušinovića (kojeg Vidačković u točki 3. ponosno spominje kao primjer trijumfa nezavisnog filma u Puli), tada u potpunosti nepoznatog mladog filmaša, bio jedini hrvatski film u konkurenciji prikazan u Istarskom narodnom kazalištu i to još u nepopularnom terminu od 17 sati. Treba napomenuti kako je film bio prebačen na 35 mm vrpcu, u punoj spremi da se prikaže u Areni. Film je proglašen najboljim hrvatskim filmom te godine, a u Areni je prikazan tek posljednjeg dana, nakon što je dobio glavnu nagradu. Nije li to elitizam i degradiranje nezavisnog filma mladog autora od strane festivalske direkcije?! Puno gore dogodilo se nezavisnom filmu Bobe Jelčića i Nataše Rajković koji zbog tog i takvog statuta nije mogao konkurirati za nagradu. Još nemilosrdnije prošao je nezavisni film Matije Klukovića.

2. Upoznat sam s činjenicom da Festival nije odbio film Bobe Jelčića i Nataše Rajković *Ono sve što znaš o meni* i da je filmu ponuđena opcija da bude prikazan izvan konkurencije, nakon čega su autori sami povukli film s Festivala, što sam jasno pokazao citiranim odlomkom koji je uredništvo *Ljetopisa* skratilo budući da se, kako mi je rečeno, po njihovoj procjeni više odnosio na Klukovićev film nego na film Nataše Rajković i Bobe Jelčića koji je bio recenziran. No, to ne mijenja moje mišljenje da je odluka direkcije i ponuda da film bude prikazan izvan konkurencije ponižavajuća za autore hrvatskog filma.

3. »Nije točno da Pula nemilice odbija male, niskobudžetne filmove nastale mimo državnog natječaja«, odgovara mi Vidačković u 3. točki, citirajući ujedno i dio mog teksta. Ovdje ću mu postaviti samo jedno pitanje: zbog čega je onda odbijen igrani film Matije Klukovića *Ajde, dan... prođi...*, mali, niskobudžetni hrtvatski film nastao mimo državnog natječaja? Mnogi hrvatski kritičari danas hvale film, a nakon nagrade na Zagrebačkom filmskom festivalu u listopadu

prošle godine, film obilazi međunarodne festivale po svijetu. Nije valjda da je to potrebno hrvatskom nezavisnom filmu da bude prepoznat od strane države (mislim pritom na Festival igranog filma u Puli)?!

Umjetnički direktor Festivala u Puli u ovoj se polemici poziva na statutarne odluke, umjesto da uvidi kako je cilj moga teksta bio poziv na preispitivanje statusa nezavisnog filma i tradicionalne festivalske politike koja tim filmovima, možda slučajno, možda sistemski, ne omogućuje ravnopravan pristup Festivalu.

Goran Kovač
autor kritike filma *Ono sve što znaš o meni*

Sažeci

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Dejan Kosanović

Najstariji pokušaji školovanja za film u Hrvatskoj: zagrebačke filmske škole 1917-1947.

UDK: 791.51(497.5)"1917/1947"

Sa sve većom proizvodnjom, velika filmska preduzeća, kao što su u Evropi bili Pathé, Gaumont, Charles Urban, Messter, Ambrosio, a u Americi Biograph, Vitagraph, MGM i drugi, angažovala su nove snage koje su obučavane kroz praksu. Za glumce su organizovane prema potrebi posebne vežbe iz borilačkih veština (mačevanja, rvanja, boksa), plesa, lepog ponašanja i slično. Rađanje kulta filmskih zvezda u Evropi i Americi, krajem prve i početkom druge decenije XX. veka i bajkovite priče o slučajnom uspehu običnih devojaka i mladića koji su se našli pred filmskim kamerama, pa brzo stekli slavu i bogatstvo, privlačilo je profesiji filmskog glumca mlade širom sveta. Tokom druge decenije XX. veka javljaju se mnoge škole za filmsku glumu, obično privatne koje bi organizovao neki glumac, ponekad i uz filmska preduzeća, u kojima bi mladi uz plaćanje školarine tražili put ka filmskoj slavi. Naziv *škola* je ovde uslovan, jer se uglavnom radilo o kraćim ili dužim tečajevima. Prva prava filmska škola u svetu osnovana je u Rusiji 1919. godine — bio je to VGIK, Svesavezni državni institut kinematografije (Vsesojuznij Gosudarstveniji Institut Kinematografii) u kome su na visokoškolskom nivou školovani glumci, reditelji, snimatelji i filmski stručnjaci raznih profila. Na sličan način kao i u drugim delovima Evrope sticali su svoja prva znanja o filmskom zanatu pioniri filma u Hrvatskoj i u drugim zemljama regiona — većinom su završili fotografske tečajeve ili su bili fotografi. Prv filmska škola osnovana u Hrvatskoj (i prva filmska škola koja je otpočela svoju delatnost na tlu jugoslovenskih zemalja i šire u regionu) bila je *Škola za kinematografsku glumu* koja je svoju aktivnost otpočela u Zagrebu 1917. godine pri *Prvom hrvatskom kinematografskom (proizvodnom) poduzeću Croatia* koje su 1917. godine u Zagrebu osnovali Julio Bergmann i Hamilkar Bošković, a za potrebe snimanja filma *Matija Gubec*, čija je premijera bila u Zagrebu 8. XII. 1917. u kinu Apolo. Croatia D.D. (zapravo četvrta kompanija istoga imena, premda naslednica prethodne) je 1919. podnela Visokoj kraljevskoj zemaljskoj vladi zahtev da obnovi rad škole za kinematografsku glumu, smatrajući da je kupovanjem prethodne Croatie kupila i koncesiju za rad škole; međutim, koncesija je pripadala H. Boškoviću, koji je školu nastavio u novoj kompaniji »Jugoslavija«. *Škola za kinematografsku glumu Jugoslavije* otpočela je sa radom u proleće 1919. godine, a po drugi put je radila 1922, kada su njezini polaznici realizirali igrani film *Strast za pustolovinama*, avanturističku komediju iz glumačkog života, u režiji Aleksandra Vereščagina, dok je snimatelj bio Josip Halla, a glavne uloge su tumačili Vereščagin i Aleksandra Leskova. Kasnije su pokušaje snimanja filma i filmskih tečajeva neuspešno pokušavali ostvariti Franjo Ledić te Tito Strozzi. Krajem 1931. godine u Zagrebu je filmsko preduzeće Svetloton otvorilo svoj *Tonfilmski studio* za *stručnu izobrazbu glumačkog kadra.* Kao što se vidi iz primera, stanje u oblasti školovanja kadrova za film odražavalo je u potpunosti stanje u polupostojećoj kinematografiji Kraljevine SHS/Jugoslavije. Sve ove privatne inicijative i povremene filmske škole i tečajevi bili su orijentisani pre svega ka glumi kao najprivlačnijem činiocu filma, a zavisili su isključivo od naplate školarine.

U Nezavisnoj državi Hrvatskoj filmska proizvodnja se odvijala kroz delatnost Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«, koji je razvio relativ-

Summaries

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Dejan Kosanović

The Oldest Attempt of Film Education in Croatia: Zagreb Film Schools 1917-1947

UDK: 791.51(497.5)"1917/1947"

With an ever increasing production, large film companies, such as Pathé, Gaumont, Charles Urban, Messter and Ambrosio in Europe and Biograph, Vitagraph, MGM and others in America, hired new people who were provided training through practice. Special martial arts trainings (swordsmanship, wrestling, box), dance and etiquette classes were organized for actors. Young people across the globe began to take interest in acting because of the birth of the film star cult in Europe and America, at the end of the first and the beginning of the second decade of the 20th century, as well as fairytale stories about an accidental success of ordinary girls and boys who found themselves in front of the film camera and soon became rich and famous. Many film schools appeared during the second decade of the 20th century. These were usually private schools founded by actors. Sometimes they founded film companies and young people would pay tuition in search of their way to celebrity. The term *school* is conditional since these were mostly short- or long-term courses. The first film school in the world was founded in Russia in 1919. This was Vsesojuznij Gosudarstveniji Institut Kinematografii that provided education for actors, directors, cameramen, and film experts of various profiles at the level of higher education. Croatian film pioneers learned about the film in a similar way — they mostly attended photography courses or they were photographers. The first film school founded in Croatia (and the first film school in Yugoslavia and broader region) was the School for Cinematographic Acting and it began its work in Zagreb in 1917. The school was part of the First Croatian Cinematographic (Production) Company Croatia that was founded by Julio Bergmann and Hamilkar Bošković in Zagreb, in 1917, for the sake of making the film *Matija Gubec* that had its premiere on the 8th of December 1919 in Zagreb at the Apolo cinema. In 1919, Croatia D.D. (in fact the fourth company with the same name although it is only the continuation of the previous one) issued a request to the Local Royal Government for the renewal of the school for cinematographic acting, considering that it had bought the concession for the school by having bought the previous Croatia company. However, this concession was the ownership of H. Bošković who relaunched the school within the new company »Yugoslavia«. The Yugoslavia's School for Cinematographic Acting started working in the spring of 1919 and it was opened again in 1922 when its students were engaged in making the feature film *Passion for Adventures* (*Strast za pustolovinama*), an adventurous comedy from the actors' life, directed by Aleksandar Vereščagin. Josip Halla was cameraman and leading roles were Vereščagin and Aleksandra Leskova. Later, there were unsuccessful attempts at film making and film courses by Franjo Ledić and Tito Strozzi. By the end of 1931, the film company Svetloton opened up its Sound-film Studio for Professional Training for Actors. From these examples it's obvious that the situation in the sphere of film-related professions' training fully reflected the situation in half-existing cinematography of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (Yugoslavia). All these private initiatives and occasional film schools and courses were primarily oriented towards acting as the most attractive film factor and they depended exclusively on tuitions.

no obimnu proizvodnju, međutim, nigde nije zabeleženo da je bilo pokušaja organizovanja školovanja za film. Hrvatski slikopis povremeno slao svoje saradnike na kraće ili duže studijske boravke u Nemačku, u preduzeće UFA. Posle 1945, u novoj Jugoslaviji, kao prvo rešenje za školovanje kadrova Komitet za kinematografiju Vlade FNRJ, najviši organ centralizovane kinematografije, odlučio je 1946. godine da se u svim proizvodnim preduzećima po republikama organizuju jednomesečni ili dvomesečni *stručni kursevi*. Tako je već krajem te godine u Jadran filmu u Zagrebu organizovan *Kurs za izobrazbu filmskih kadrova*. Krajem 1946. ili početkom 1947. godine Komitet za kinematografiju osniva Škole za filmsku glumu i režiju, kasnije Visoke filmske škole u Beogradu (na saveznom nivou) i dve Škole za srednjotehničke kadrove (filmske tehnikume) u Beogradu i u Zagrebu. Prva generacija je otpočela školovanje maja 1947. Filmski tehnikumi, u rangu potpune srednje škole, počeli su sa radom u jesen 1947. godine. Filmski tehnikum u Zagrebu nije otpočeo da radi kao samostalna škola, već je zbog malog broja učenika pripojen Saveznoj grafičko-industrijskoj školi u Zagrebu kao *kinematografski odjel*. Sledeći korak u školovanju za film u Zagrebu svakako predstavlja osnivanje Kazališne akademije novembra 1950. godine, odnosno (srazmerno kasno) uvođenje u program nastave filma (1966), zatim i televizije, čime ta školska ustanova menja naziv u Akademija za kazalište, film i televiziju Sveučilišta u Zagrebu, a kasnije u današnje ime, Akademija dramske umjetnosti.

Kruno Heidler

Kinematografska škola u Zagrebu (1947-51) — sjećanje na filmsko školovanje u Zagrebu

UDK: 791.51(497.5 Zagreb)"1947/51"

Memoarski tekst uglednog filmskog djelatnika na školovanje u Kinematografskoj školi u Zagrebu nakon Drugoga svjetskog rata. Nakon završetka rata novonastala Jugoslavija ostala je bez filmskih pogona i tek sa šačicom predratnih filmskih stručnjaka. U namjeri da se pokrene filmska proizvodnja i organizira kinematografija, odmah poslije rata u svim su sastavnim republikama osnovani Komiteti za kinematografiju, bez obzira jesu li one imale iskustvo u filmskoj proizvodnji ili nisu. Nešto filmske tehnike imali su Hrvatska, Slovenija i Srbija. U zgradi donedavnog Kina Zagreb u Zagrebu bio je za vrijeme Drugog svjetskog rata smješten Hrvatski slikopis koji je raspolagao tehnikom za filmsko snimanje i obradu. Broj filmskih radnika bio je minimalan kao i u drugim novonastalim filmskim centrima. Savezna vlada donijela je odluku o osnivanju triju Kinematografskih škola, u Ljubljani, Zagrebu i Beogradu. Prije osnivanja Kinematografske škole u Zagrebu radio je kino-foto odjel u Državnoj obrtnoj školi (1945-46). Kinematografska škola počela je s radom 1947, da bi 1951. bila ukinuta zbog tada nepotrebno velikog broja filmskih tehničara koji nisu imali gdje raditi. Generacija upisana 1952/53. na polugodištu je raspuštena, a upisani polaznici razišli su se po drugim srednjim školama. Uz manje poznate povijesne podatke, tekst donosi osobna sjećanja, te popis predmeta, predavača i polaznika škole, prema osobnim sjećanjima i sačuvanim dokumentima.

Kruno Heidler

Cinematographic School in Zagreb (1947-1951) — Remembering Film Education in Zagreb

UDK:791.51(497.5 Zagreb)"1947/51"

This is a memoir by a distinguished film worker who attended the Cinematographic School in Zagreb after the World War Two. After the war, Yugoslavia was left without its film studios and with only a handful of film experts. Right after the war, in order to trigger film production and organize cinematography, Committees for Cinematography were founded in all Yugoslavian countries regardless of whether they were experienced in film production or not. Croatia, Slovenia and Serbia had some film equipment. During the World War Two, »Hrvatski slikopis« was located in the building of Zagreb Cinema in Zagreb and it had equipment for filming and film processing. The number of film staff was minimal as in other new film centers. Federal government reached a decision to found three Cinematographic Schools, in Ljubljana, Zagreb and Belgrade. Before the Cinematographic School in Zagreb was founded, there was a film-photo department at the State Craft School (1945-46). Cinematographic School opened up in 1947 and in 1951 it was already closed down because of a large number of film technicians who had no jobs. The generation that was enrolled in 1952/53 was dismissed at half-term and they enrolled at other secondary schools. Together with less known historical information, the text gives personal memories and a list of subjects, teachers and students based on personal memories and preserved documents.

Enes Midžić

Prebiranje po filmovima Hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića

UDK: 791(497.5)"1941/45":78.071.2Matačić, L.

Autor u tekstu razmatra film *Borci za Hrvatsku* (1944) u kojem se pojavljuje slavni skladatelj i dirigent Lovro Matačić. Pritom detaljno iznosi kontekst filma: Matačićevu biografiju iz tog razdoblja, stanje tada snimljene filmske arhivske građe te razloge snimanja igrano-dokumentarnog propagandnog filma kakav je bio *Borci za Hrvatsku* (1944) te analizira vizualne, tehničke i dramaturške aspekte filma, uz osvrt na pitanje njegova autorstva. Za razliku od kulturnih, odnosno prosvjetnih filmova, *Borci za Hrvatsku* pripadaju filmovima kojim su okosnica politička i vojna zbivanja, poput filmova *Poglavnik i narod*, *Dan hrvatskog junaka*, *Mladost Hrvatske*, *Straža*

Enes Midžić

Searching Through Films of »Hrvatski slikopis«: Contribution to Lovro Matačić's Biography

UDK: 791 (497.5)"1941/45":78.071.2 Matačić,L.

The author studies the film *Borci za Hrvatsku* (*Fighters for Croatia*, 1944) in which the composer and conductor Lovro Matačić appears. He gives the context of the film in detail: Matačić's biography from that period, the condition of archived films made at that time and reasons for making a feature-documentary film such as *Fighters for Croatia*. He analyses visual, technical and dramaturgical aspects of the film and gives a review on its authorship. As opposed to cultural films, *Fighters for Croatia* belongs to films that revolve around political and military events, such as films *Poglavnik i narod, Dan hrvatskog junaka, Mladost Hrvatske, Straža na Drini, Slavlje*

na Drini, *Slavlje slobode*. Prema najavnom zaglavlju moguće je zaključiti da je filmska glazba Matačićeva, osim one koja je izvedba Baranovićeva baleta *Licitarsko srce*. Moguće je stoga da je Matačić glazbeni urednik filma i kompozitor. On se pojavljuje u nekoliko sekvenci, u svojoj (ili filmski improviziranoj) kancelariji te u kadru dok dirigira.

Nenad Pata

TV Zagreb i kinematografski film: kako je nastao *Ritam zločina* Zorana Tadića

UDK: 7.097(497.5 Zagreb):791.62″198″

Memoarski tekst dugogodišnjega urednika Filmskog programa TV Zagreb na snimanje danas klasičnog filma *Ritam zločina* Zorana Tadića. Film je nastao u gerilskim, doslovce *underground* uvjetima, u sklopu TV emisije *3, 2, 1 kreni!*, posvećene filmu. Prvotna namjera bila je snimiti film u sklopu posebne emisije koja bi prikazala kako se snima film. Tekst opisuje producentova sjećanja na snimanje filma, kontekst nastanka i prijema filma — koji je okončao velikim uspjehom i nagradama na inozemnim festivalima filma fantastike (Porto, Bruxelles) — napose u kontekstu odnosa kinoproizvodnje i televizijskog udjela u produkciji filmova, odnosno tadašnjeg sukoba filmskih producenata s Patom i TV Zagreb zbog niza off-filmova koje je tada TV Zagreb producirala za kinodistribuciju, u kojem je *Ritam zločina* bio prvi pokušaj.

STUDIJE

Krunoslav Lučić

Jan Mukarovský i strukturalistička teorija filma u kontekstu filmološke tradicije

UDK: 791.32.038.542

Studija ukratko obrazlaže filozofsko-esencijalistički pristup kao glavno obilježje klasične teorije filma, usmjerene na lociranje esencije filma kao medija — neki su teoretičari naglašavali zasebnost filma, dok su ga drugi pokušavali objasniti s pomoću svojstva prožetosti elementima starijih grana umjetnosti. Klasični formativni teoretičari filma smatrali su da većina estetski bitnih odlika filmskog medija leži u njegovoj sposobnosti izrazite manipulacije realnošću, npr. putem montaže, dok su realistički orijentirani klasični teoretičari prihvatili upravo ono što formativni odbacuju (R. Arnheim i A. Bazin, dakako, predstavnici su ovih dviju suprotstavljenih tendencija). Ruski formalisti (B. Ejhenbaum, J. Tinjanov, R. Jakobson) također su se posvetili formalističkom, čak »predstrukturalističkom« sagledavanju sintaktičko-semantičkih aspekata filmskog jezika, pa studija uspoređuje njihova razmatranja s nešto kasnijim radom praškog strukturalista Mukarovskog. Srodnost među njima se pritom može lakše razumjeti poznaje li se životna i teorijska putanja Romana Jakobsona. Primjere iz citiranih tekstova autor ove studije dopunjuje vlastitim filmskim primjerima iz razdoblja klasičnog Hollywooda (*Imitacija života — Imitation of Life* Douglasa Sirka!) i klasičnog europskog autorskog filma. Najvažniji dio studije, međutim, sačinjava analiza u novijoj filmologiji slabo poznatih razmatranja Jana Mukarovskog, izrazito primjenjivih i na analizu filmova.

Midhat Ajanović

Humoristični crtež i pokret (I. dio)

UDK: 791.228(091)

Pojava crtanog filma *Fantazmagorija* (*Fantasmagorie,* 1908) Émilea Cohla događaj je u povijesti filmske animacije analogan važnosti Griffithove *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916) za igrani film. U tom filmu na ekranu je prvi put viđena animacijska metamorfoza kao prijelaz između oblika u oblik u kontinuiranom i neprekinutom tijeku, prvi put se pojavio stalni crtani lik u formi čovjeka-žigice Fantochea, u vezi s tim djelom prvi je put u tisku pisano o nekom animiranom filmu i, konačno, Cohl je bio prvi čovjek u povijesti koji se filmskom animacijom odlučio baviti profesionalno. Cohl je u sedamnaest godina svoje aktivne karijere stvorio jedan od temeljnih opusa filmske animacije. Cohl je naime utemeljio tehnološke, estetske i žanrovske

slobode. According to the opening credits it can be concluded that the film music is made by Matačić except for the music performed by Baranović's ballet *Licitarsko srce*. Therefore, Matačić is likely to be the film's music editor and composer. He appears in several sequences, in his (or improvised) office and while conducting.

Nenad Pata

Zagreb Television and Films for the Cinemas: How was *Ritam zločina* by Zoran Tadić Created?

UDK:7.097(497.5 Zagreb):791.62″198″

This is a memoirist text by a long-term editor of the Zagreb Television Film Programme on the filming of the now classical film, *Ritam zločina* (*The Rhythm of Crime*) by Zoran Tadić. The film was created in guerilla, literally *underground*, conditions as part of a TV show called *3, 2, 1 GO!*, dedicated to film. The first idea was to make a film as part of a special show that would present a film creation. The text describes producer's memories of film making, the context of the creation and the response. The film was a success and it received awards at international film festivals (Porto, Brussels). The text also tells about the relationship between the cinema and the television share in film production, that is, about the conflict between film producers and Pata and Zagreb Television because of a series of off-films produced by Zagreb Television for the cinema. *Ritam zločina* was the first such attempt.

STUDIES

Krunoslav Lučić

Jan Mukarovský and Structuralist Film Theory in Context of Film Tradition

UDK: 791.32.038.542

The study briefly explains the philosophical and essentialist approach as the main feature of the classical film theory which seeks to locate the essence of the film as a medium. Some theoreticians emphasized the uniqueness of the film while others tried to explain it by pointing out elements of older art forms in the film. Classical formalist film theoreticians thought that most esthetically relevant film features lie in its capability of extreme reality manipulation, for example by editing. On the other hand, reality-oriented classical theoreticians accepted precisely what formalists dismiss (Arnheim and Bazin, of course, represent these two opposing tendencies). Russian formalists (Eichenbaum, Tynianov, Jakobson) also take the formalist, and even »pre-structuralist« approach to syntactic and semantic aspects of film language, and this study compares their analysis with the later work of the Prague structuralist Mukarovský. Similarity between them can be more easily understood if you are more familiar with the life and theory of Roman Jakobson. The author of this study completes the examples from quoted texts with his own examples from the period of the classical Hollywood (*Imitation of Life* by Douglas Sirk) and the classical European film. However, the most important part of the study is the analysis of less familiar essays by Jan Mukarovský which can easily be applied to the film analysis as well.

Midhat Ajanović

Humorous Sketch and Movement (First Part)

UDK: 791.228(091)

In the history of film animation the appearance of the film *Fantasmagorie,* made by Émile Cohl in 1908, is an event that can be compared to the importance of Griiifith's *Intolerance*, 1916, for the feature film. In this film we could see for the first time an animation metamorphosis as a continuous transition into a different form. An animated character in the form of a man-match, Fantoche, appeared for the first time. Finally, Cohl is the first man to decide to work on film animation on a professional level. In his seventeen years long active career, Cohl created the basis of film animation. Cohl established technological, esthetical and genre methods as well as

metode i načela animiranog filma. Realizirao je tako lutka-film *Sasvim mali Faust* (*Le tout petit Faust*, 1910), bavio se i ostalom objekt animacijom (*Animirane žigice — Les Allumetes animées*, 1908) te dijagramskom animacijom u *Bitki kod Austerlitza* (*La Bataille d'Austerlitz*, 1909), kombinirao je različite animacijske tehnike u jednom filmu, kao i žive i animirane slike u filmu *Španjolska mjesečina* (*Clair de lune espagnol*, 1909). Cohl je na filmski ekran uveo karikaturalno stiliziran crtež, njegova je poetika proizašla putem preuzimanja i daljnjeg razvijanja semantičkih i estetskih principa formiranih u njegovim karikaturama i stripovima. Cohlova omiljena i najkarakterističnija metoda animacijskih efekata bile su sekvence metamorfoze u kojima su se slike brzo stapale iz pokretnih linija te potom bivale dekomponirane i preobražavale se u potpuno drugu sliku. Ta ideja očito je bila produžetak one tehnike koju je Cohl koristio u svojim transformacijskim stripovima. Cohl je naime umjetnik rođen unutar francuske karikature 19. stoljeća, a središnja postavka ogleda je da se upravo unutar medija humorističnog crteža, a ponajprije njegova centralnog segmenta, karikature, tijekom njezina razvoja od protokarikatura iz kasnoga srednjeg vijeka pa do konačne profilacije unutar modernoga dnevnog i periodičnog tiska kasnog 19. i ranog 20. stoljeća, sazrijevali uvjeti za formiranje jezika i estetike pokrenutog, oživljenog humorističnog crteža. Karikatura je uporište i temelj ne samo za druge forme humorističnog crteža i za strip već je nagovijestila i novi vizualni medij, filmsku animaciju.

OGLEDI I OSVRTI

Tomislav Čegir

Film kao suvremeni mit ili destrukcija povijesne stvarnosti: *Kraljevstvo nebesko* Ridleyja Scotta

UDK: 791.633-051Scott, R.(049.3)

Autor analizira film *Kraljevstvo nebesko* (*Kingdom of Heaven*, 2005) Ridleyja Scotta, koji nije izazvao uobičajene pohvale niti osobit interes publike. Redateljev opus podjednako je dojmljiv u različitim žanrovima — *Tuđinac* (*Alien*, 1979) je predstavnik znanstvenofantastičnoga žanra s razabirljivim utjecajem filma strave, *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982) prožima znanstvenu fantastiku i *film noir* (a smatra se jednim od ponajboljih filmova svoga desetljeća), *Thelma i Louise* (*Thelma & Louise*, 1991) naslanja se na podžanr filma ceste, a povijesni je spektakl *Gladijator* (*Gladiator*, 2000) obnovio zanimanje za taj zanemareni žanr, na koji se nadovezuje i *Kraljevstvo nebesko*, a prethodi im Scottov film *1492: osvajanje raja* (*1492: Conquest of Paradise*, 1992). Smještajući film između klasičnih povijesnih viđenja križara kao primitivaca ili obnovitelja kršćanstva, film zagovara individualizam središnjih junaka obiju suprotstavljenih strana — oni se ne ravnaju prema religijskim tradicijama, već traže temeljniji moralni zakon, dok su ratni huškači duboko ukorijenjeni u uhodanim religijskim mehanizmima. Scott je, međutim, i autor iznimne vizualne kultiviranosti; pa raspon primjene svjetla postaje zadivljujućim iskazom u ugođaju i evokativnosti *Kraljevstva nebeskog* — od svijetlo-tamnog do *plein aira*. Baš kao i Scottov *Pad crnog jastreba* (*Black Hawk Down*, 2001), o američkoj vojnoj akciji u Somaliji, *Kraljevstvo nebesko* izaziva širok raspon društvenih i političkih reakcija, a tek nesuglasje raznih čimbenika filmskog tkiva i društvenog konteksta smeta ovom povijesnom spektaklu da dosegne punu uvjerljivost.

Petar Krelja

Umijeće omnibus filma

UDK: 791-21(049.3)
791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

U sklopu Međunarodnog festivala filmova snimljenih u jednom kadru (Zagreb, studeni 2006) održan je iznimno vrijedan popratni program omnibus filmova, među kojima je najkvalitetniji bio *Putne karte* (*Tickets*, 2005) trojice velikih autora suvremenog filma — Talijana Ermana Olmija, Iranca Abbasa Kiarostamija i Britanca Kena Loacha. No, prije same analize tog ostvarenja, autor teksta govori o povijesnoj dimenziji omnibusa, koji bi se u zamecima mogao naći već u filmu Davida Warka Griffitha *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), a tim se filmom nadahnuo Carl Theodor Dreyer u *Listovima iz Sotonine knjige* (*Blade af Satans bog*, 1921), čišćom inačicom omnibusa. Neki su omnibusi, na tragu britanskog filma *Gluho doba noći* (*Dead*

principles of the animated film. He made a puppet-film *Le tout petit Faust* in 1910; he made other object animation films such as *Les Allumetes animées* in 1908; as well as a diagram animation in *La Bataille d'Austerlitz* in 1909. He combined different animation techniques in one film as well as live and animated images in the film *Clair de lune espagnol* in 1909. Cohl introduced a caricaturally stylized sketch. He took over and further developed semantic and esthetic principles formed in his caricatures and comic strips and created his own poetics. Cohl's favorite and most typical method of animated effects were the sequences of metamorphoses where images rapidly amalgamated from moving lines. After that, they were decomposed and turned into a completely different image. This idea was obviously a continuation of the technique that Cohl used in his transformation comic strips. Cohl is an artist born within the French caricature of the 19th century. The central proposition of the essay is that precisely within the humorous sketch, and primarily within its central segment which is the caricature, during the period of its development from the protocaricature of the late Middle Ages to its use in the media of the late 19th and early 20th century, is where the conditions for the formation of a language and esthetics of the revived sketch matured. Caricature is not only the basis for other forms of humorous sketch and comic strip but it has also announced a new visual medium, the film animation.

ESSAYS

Tomislav Čegir

Film as a Contemporary Myth or Destruction of Historical Reality: *Kingdom of Heaven* by Ridley Scott

UDK: 791.633-051Scott, R.(049.3)

The author analyses the film *Kingdom of Heaven* (2005), by Ridley Scott. The film did not get particular attention of the audience and it was not praised as would be the usual case. The director's work is equally impressive in various genres — *Alien* (1979), which represents science fiction with influences of horror film; *Blade Runner* (1982), which intertwines science fiction and *film noir* (and it is considered to be one of the best films of its decade), *Thelma & Louise* (1991), which is based on the sub-genre of road movie; and the historical spectacle *Gladiator* (2000), which renewed interest for that neglected genre that served as the basis for *Kingdom of Heaven* as well. Both films were preceded by a Scott's film from 1992, *1492: Conquest of Paradise*, which pertains to the same genre. By placing the film between the classical perception of crusaders as primitives and as restorers of Christianity, the film advocates the individualism of the central heroes of both confronted parties — they do not use religious traditions as guidance, but search for the basic moral law. On the other hand, war-mongers are deeply rooted in well-tuned religious mechanisms. However, Scott is an author of an exceptional visual sensuality. The scope of light becomes an impressive guide to the film's atmosphere — from bright-dark to plain air. Just as Scott's *Black Hawk Down* (2001), about the American military intervention in Somalia, *Kingdom of Heaven* provokes a broad range of social and political reactions. Only the disharmony between different factors of the film material and the social context prevents this historical spectacle from gaining full credibility.

Petar Krelja

Art of Omnibus Film

UDK: 791-21(049.3)
791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

As part of the International Festival of Films Shot in One Take (*One Take Film Festival*, Zagreb, November 2006), an extremely important side-program of omnibus films was presented. The film *Tickets* (2005) was the best in quality. It was made by three big contemporary film authors — an Italian, Ermanno Olmi, an Iranian, Abbas Kiarostami, and a British, Ken Loach. However, before starting the analysis of this film, the author of the text tells us about the historical dimension of omnibus films that can already be found in the film made by David Wark Griffith in 1916, *Intolerance,* which later inspired Carl Theodor Dreyer to make *Blade af Satans bog* in 1921. This film is a purer version of the omnibus film. Some

of Night, 1945) Basila Deardena, Charlesa Crichtona, Roberta Hamera i Alberta Cavalcantija, programatski koncipirani nastupi određenog broja «novih» režisera. S druge strane *Paisà* Roberta Rossellinija (1946) — po uzoru na storije u žurnalima — rekonstruira šest epizoda vezanih za prodor američkih vojnika prema sjeveru Apenina.

Iz brojnih no teško definitivno utvrdivih razloga, 1960-te godine donijele su pravu lavinu omnibusa, ponajviše pod utjecajem talijanske i francuske kinematografije (u kojoj su, međutim, neorealizam i novi val razgradili čvrstoću klasične narativne poetike). Autor ogleda potom detaljno opisuje (uglavnom modernističke) omnibuse iz tog razdoblja, da bi se osvrnuo i na programatske omnibuse u Jugoslaviji i drugim zemljama Istočne Europe, ali i Zapadne Europe. Potom obrađuje autorske omnibuse Jima Jarmuscha (*Noć na Zemlji — Night on Earth*, 1992) i drugih autora, a omnibuse prikazane na One Take Film Festivalu — *Tri doba* (*Zui hao de shi guang*, 2005) Tajvanca Houa Hsiao-hsiena, *Tri ekstrema* (*Saam gaang yi*, 2004) Japanca Takashija Miikea, Kineza Fruita Chana te Južnokorejca Parka Chan-wooka, i *Eros* Wonga Kar-waija, Stevena Soderbergha i Michelangela Antonionija — uspoređuje s filmom *Putne karte* spomenutim u uvodu.

Marijan Krivak

Buñuel — prorok »fantazme realnog«

(Uz ciklus Fantastika u španjolskom filmu, Filmski programi, 27-30. studenog 2006)

UDK: 791.633-051Bunuel, L.(049.3)

Esej razmatra nekoliko filmova Luisa Buñuela, počevši od manifestnog djela filmskog nadrealizma *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1928). U prvom redu strukturiran logikom sna, duboko prožet psihoanalizom Sigmunda Freuda, *Andaluzijski pas* historijski je umjetnički dokument svog vremena *par excellence*. *Zlatno doba* (*L'Âge d'or*, 1930), koje je u svojoj beskompromisnosti i bespoštednoj kritici buržoaskog društva i Crkve, sasvim drukčiji film u odnosu na šokantnu poetičnost prvijenca. Na neki način, više je *signum* bretonovskog raskida s nadrealizmom i prelaska u otvoreno marksističku analizu društvenosti. *Šimun iz pustinje* (*Simón del desierto*, 1965) snimljen je kao svojevrsni interludij između najkreativnijeg razdoblja redateljeve meksičke karijere i konačnog prelaska u francusku kinematografiju. U tematskom nizu preispitivanja odnosa između autentičnih kršćanskih mučenika i institucije Crkve, *Šimun iz pustinje* stoji na razmeđu između, s jedne strane *Nazarína* (1958) i *Viridiane* (1961), te *Mliječne staze* (*La voie lactée*, 1969) s druge. Jedan od najboljih Buñuelovih filmova svakako je *Viridiana* (1961). I ovaj povratnički, španjolski film ispituje sukob između zbiljskog i fantazmatičkog. Čista i skrušena, a istovremeno prikriveno senzualna naslovna protagonistica filma, koju utjelovljuje Silvia Pinal, lomi se u životnom kovitlacu idealizirane predanosti Bogu i stvarne, opipljive zloće ljudi oko nje. Ono čime ovaj film najviše plijeni njegovo je uvjerljivo analitičko razglobljivanje svih struktura podsvijesti pojedinca, od ponosa do poniženja. Završna sekvenca, u kojoj se odigrava partija karata, nesmiljen je Buñuelov komentar na izokrenuti, ponižavajući pad njegove protagonistice »per astra ad aspera«. *Anđeo uništenja* (*El ángel exterminador*, 1962) u sebi miješa dva tematska sklopa Buñuelova opusa. S jedne strane, to su opetovano nadrealistički rituali dobrostojećih buržoaskih porodica iz višeg sloja, dok, s druge strane, stoji odnos prema institucionalnoj ulozi Crkve u društvu. Taj je film uvod u Buñuelovu »logiku apsurda« koju autor razvija u posljednjoj fazi svojega opusa. U čitavu Buñuelovu opusu, od *Andaluzijskog pas*, pa sve do posljednjeg filma *Taj mračni predmet žudnje*, vlada logika sna. Buñuel *nije* fantastičar. Ono što velikog španjolskog sineasta određuje prije je *fantazmatičko*, njegovim opusom više upravlja podsvjesno negoli fantastičko. On više tematizira ono Realno fantazmatičko negoli Imaginarno nadnaravno. Kroz međuprožimanje takvog Realnog i Imaginarnog, Buñuel uspostavlja svoje Simboličko, to jest *umjetničko*. Stoga on nije izravni prethodnik španjolskog *cine fantastico* već nadrealist koji nikad ne presijeca »fantazmu realiteta«.

omnibus films, similar to the British film *Dead of Night* (1945), by Basil Dearden, Charles Crichton, Robert Hammer and Albert Cavalcanti, are programmatically conceived performances by a certain number of »new« directors. On the other hand, *Paisà* by Robert Rosselini (1946) — based on magazine stories — reconstructs six episodes related to the incursion of American soldiers to the north of the Apennines.

For many reasons that can not be definitely determined, the 1960s brought a whole series of omnibus films, primarily influenced by Italian and French cinematography (in which Neorealism and New wave dissolved the firm structure of classical narrative poetics). The author of the review gives a detailed description of (mainly modernist) omnibus films from that period. He also reviews omnibus films in Yugoslavia and other Eastern European countries as well as Western Europe. Furthermore, he studies omnibus films by Jim Jarmusch (*Night on Earth*, 1992) and other authors. He compares omnibus films presented at One Take Film Festival — *Three Seasons (Zui hao de shi guang,* 2005*),* by the Taiwanese Hou Hsiao-hsien, *Three Extremes (Saam gang yi,* 2004) by the Japanese Takashi Miike, the Chinese Fruit Chan and the South Korean Park Chan-wook and *Eros* by Wong Kar-wai, Steven Soderbergh and Michelangelo Antonioni — to the film *Tickets* mentioned in the introduction.

Marijan Krivak

Buñuel — Prophet of the »Phantasm of the Real«

Accompanying the Programme »The Fantastic in Spanish Cinematography«, Film Programmes, November 27th — 30th 2006

UKD: 791.633-051Bunuel, L.(049.3)

The essay studies Luis Buñuel's films, starting with the manifesto on film surrealism *Un chien andalou* (1928). Primarily structured by the logic of dreams, deeply permeated with Sigmund Freud's psychoanalysis, *Un chien andalou* is an artistic document of its time par excellence. *L' Âge d' Or* (1930), which is an uncompromising and unsparing criticism of the bourgeois society and the Church, is completely different from the shocking poetic quality of the first film. In a way, it is more a signum of the Breton break with surrealism and transition into an open Marxist analysis of sociability. *Simón del desierto* (1965) was made as some kind of an interlude between the most creative period of the Mexican director's career and his final transition into French cinematography. In the thematic series of re-examining the relation between authentic Christian martyrs and the Church as an institution *Simón del desierto* marks the dividing line between *Nazarín* (1958) and *Viridiana* (1961) on the one side and *La Voie lacteé* (1969) on the other. *Viridiana* is certainly one of Buñuel's best films. This comeback to Spanish cinematography also analyses the conflict between the real and the fantastic. The pure and humble and, at the same time, stealthily sensual protagonist Viridiana, played by Silvia Pinal, is torn between the idealized commitment to God and the real, palpable evilness of the people around her. The convincing analysis of all structures of an individual's subconsciousness from pride to humiliation is what this film captures with. The final sequence, which takes place in the course of a card-game, is Buñuel's merciless comment on the twisted, humiliating fall of his protagonist per astra ad aspera. *El ángel exterminador* (1962) mixes up two themes of Buñuel's work. On the one hand, there are the repeatedly surreal rituals of well-off bourgeois families from the upper class, whereas, on the other hand, there is the relation to the institutional role of the Church in society. This film marks the introduction into Buñuel's logic of the absurd that the author develops in the final phase of his work. In all of his work, from *Un chien andalou* to the last film *Cet obscur objet du désir*, the logic of dreams dominates. Buñuel *is not a* fantasist. What determines the great Spanish cineaste is rather *the phantasmatic*, what rules his work is more the subconscious than the fantastic? His subject-matter is rather the phantasmatically real than the imaginary supernatural. With the interfusion of this kind of the real and the imaginary, Buñuel establishes his symbolic, that is, his artistic. Therefore he is not a direct forerunner of the Spanish *cine fantastico* but he is a surrealist who never crosses the »phantasm of reality«.

Tomislav Kurelec

Nepotpuna slika i dalje važne kinematografije

(Smotra suvremenog talijanskog filma, Zagreb, 17-23. listopada 2006)

791-21/22(450)"654"

Osvrt na Smotru suvremenog talijanskog filma koju su Talijanska federacija filmskih klubova, Talijanski institut za kulturu i Hrvatski filmski savez organizirali u kinu Tuškanac, na Filozofskom Fakultetu i Akademiji za dramske umjetnosti u Zagrebu. U manje od tjedan dana bilo prikazano trinaest većinom cjelovečernjih igranih filmova i pet dokumentarnih filmova, što je zainteresiranima postavilo težak zadatak da stignu vidjeti barem većinu prikazanog, ali se nudilo i kao odgovor na zanimljivo pitanje o važnosti talijanskog filma u suvremenoj svjetskoj kinematografiji, nakon iznimna ugleda kojeg je on imao od 1940-ih pa do sredine 1970-ih, kroz neorealizam i njegove varijacije, potom kroz razne, vrlo različite i originalne oblike filmskog modernizma, pa sve do političkog filma uglavnom radikalno ljevičarskog usmjerenja. U posljednjih tridesetak godina potpune prevlasti američkog komercijalnog filma u našim kinodvoranama iz njih su uglavnom nestali i talijanski filmovi, uz iznimke velikana poput Federica Fellinija ili braće Taviani, te još rjeđe pojave filmova koji su uspješno spajali visoke vrijednosti i privlačnost za široku publiku poput *Novo kino Raj* (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988) i *Malena* (2000) Giuseppea Tornatorea, *Mediterraneo* (1991) Gabrielea Salvatoresa ili *Život je lijep* (*La vita e bella*, 1997) Roberta Benignija. Međutim u kinima gotovo da i nije bilo ostvarenja autora koji su se afirmirali u posljednja tri desetljeća — Nannija Morettija, Pupija Avatija i dr. Talijanski organizatori nisu mogli osigurati izbor najboljih među njima, nego su se odlučili za djela i autore za koje su bili (vjerojatno s pravom) uvjereni da inače nemaju šanse doprijeti do hrvatskih gledatelja, a smatrali su ih vrijednima pozornosti, o čemu su svjedočila i sudjelovanja na važnim festivalima uz nagrade uglavnom na manjima, te stanovit broj nacionalnih priznanja. Tako su prikazana novija djela Danielea Gaglianonea, Antonija Capuana, debitantice Costanze Quatriglio, Eugenija Cappuccija, Paola Genovesea i Luce Miniera, te Francesca Calogere.

Tomislav Kurelec

Incomplete Picture of a Still Important national Cinema

(Retrospective of Contemporary Italian Film, Zagreb, 17-23 October, 2006)

UDK: 791-21/22(450)"654"

This is as essay on the Retrospective of Contemporary Italian Film organized by the Italian Federation of Film Clubs, the Italian Culture Institute in Zagreb, and the Croatian Film Clubs' Association at the cinema Tuškanac, the Faculty of Philosophy and the Faculty of Dramatic Art in Zagreb. There were thirteen feature films and five documentary films presented in less than a week. This made it difficult for the audience to see at least most part of what was presented but it also provided an answer to an interested question about the importance of the Italian film in the contemporary world cinematography after a success it had from the 1940s until mid 1970s, through neo-realism and its variations, then through different and original forms of film modernism and finally to the political film of the extreme leftist beliefs. In the last thirty years of full dominance of the American film in our cinemas, Italian films mostly disappeared with the exception of Federico Fellini and the Taviani brothers. We could rarely see films that successfully combined high values and wide appeal such as *Nuovo cinema Paradiso* in 1988, and Giuseppe Tornatore's *Malena* in 2000, Gabriele Salvatore's *Mediterraneo* in 1991 and Roberto Benigni's *La vita e bella* in 1997. However, we could not see any work of authors who achieved recognition in the last three decades — Nanni Moretti, Pupi Avati and others. Italian organizers could not make a selection of the best among them but they decided to present works and authors that they were convinced (and they were probably right) could not reach Croatian audience otherwise. However, they considered them to be worth of attention. These films had been presented at important festivals and they had been given awards mostly at smaller ones as well as a number of national acknowledgements. Therefore, new works by Daniele Gaglianone, Antonio Capuan, Constanza Quatriglio, Eugenio Capucci, Paolo Genovese, Luca Minier and Francesco Calogera were presented.

FESTIVALI I REVIJE

FESTIVALS AND SHOWCASES

Krešimir Košutić

Kadar naš svagdanji

(One Take Film Festival — Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru, 17-19. studenoga 2006)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

Kritički osvrt na glavni program (konkurencija) trećeg izdanja One Take Film Festivala.

Krešimir Košutić

Our Daily Shot

One Take Film Festival, Zagreb, 17-19 November 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2006"

A critical review of the main programme (competition) screened at International Festival of Films Shot in One Take.

Jurica Starešinčić

Posljednja zajednička Revija

(38. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Samobor, 24-26. studenog 2006)

UDK: 791.65.079(497.5 Samobor):791.077"2006"

Kritički osvrt na filmove prikazane na redovitoj godišnjoj reviji neprofesijskoga filmskog stvaralaštva u organizaciji Hrvatskoga filmskog saveza.

Jurica Starešinčić

Last Show Together

38th Croatian Film and Video Work Showcase, Samobor, 24-26 November 2006

UDK: 791.65.079(497.5 Samobor):791.077"2006"

A critical review of non-professional works screened at regular annual showcase organised by Croatian Film Clubs' Association.

Josip Grozdanić

Simpatija za azijski film

(Uz drugu Reviju azijskog filma, Zagreb, 18. siječnja — 7. veljače 2007)

UDK: 791.221/.228(5)"199/200"(049.3)

Kritički osvrt na filmove prikazane na drugoj distributerskoj reviji azijskoga filma.

Josip Grozdanić

Asian Film Appeal

Second Asian Film Showcase, Zagreb, 18 January — 7 February, 2006

UDK: 791.221/.228(5)"199/200"(049.3)

A critical review of this year's showcase of Asian movies organised by a local distributor.

Tomislav Kurelec

Fascinantna smotra

(36. međunarodni filmski festival u Rotterdamu, 24. siječnja — 4. veljače 2007)

UDK: 791.65.079(492 Rotterdam):791-21(100)"2006"(049.3)

Kritički osvrt na filmove prikazane na ovogodišnjem filmskom festivalu u Rotterdamu, gdje je autor članka bio hrvatski predstavnik u žiriju FIPRESCI-ja

KINOREPERTOAR

Kritički osvrti na filmove *Apocalypto*, *Kraljica*, *Mala miss Amerike*, *Najludi radio show*, *Posljednji škotski kralj*, *Prestiž*, *Pusti vodu da miševi odu*, *Put lubenica*, *Sve džaba* i *Tigar i snijeg*.

IZBOR DVD-a

R*ock* romansa ispričana pop-pjesmama: *9 orgazama* (Dragan Rubeša); Jedan dan u paklu: *Detektivska priča* (Josip Grozdanić); Kroz skener, u zagonetki: *Replikant* (Boško Picula)

NOVE KNJIGE

Damir Radić

U čast demokratičnog prevratnika Ante Peterlića

(Nikica Gilić, ur., 2006, *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost)

UDK: 791.32-051Peterlić, A.(049.3)

Filozofski fakultet u Zagrebu, odnosno Odsjek za komparativnu književnost je povodom 70. rođendana filmologa Ante Peterlića objavio zbornik radova nazvan *3-2-1, KRENI!* Zbornik sadrži jedanaest radova koje uokviruju *Predgovor...* Zorana Tadića i šaljivi sonet Mirka Tomasovića. Izvan osnovnog okvira knjige nalaze se prilozi što uključuju kratki životopis Ante Peterlića te iscrpnu bibliografiju njegovih knjiga, važnijih uredničkih radova i ostalih važnijih tekstova, kao i Peterlićevu filmografiju. Srž knjige, dakle, čine radovi što se kreću u rasponu od esejističkih subjektivnih dojmova preko kritičkih analiza do filmoloških studija, a mogu se razdijeliti na one koji izravno problematiziraju Peterlićev rad (tekstovi *O Anti Peterliću pred mikrofonima i kamerama* Nikole Vončine, *Ante Peterlić kao enciklopedist* Tomislava Šakića i *Naplavina — film »Slučajni život« redatelja Ante Peterlića* Slavena Zečevića), koji polaze od Peterlićevih tekstova s težnjom da ih bitno nadopune vlastitim autorskim uvidima (tekstovi *Peterlićeva »Pretapanja...« 45 godina kasnije* Petra Krelje i *Ford, Peterlić i mi* Bruna Kragića), one koji značajno uključuju neke Peterlićeve zapažaje u vlastite interpretacije (tekstovi *Modernizam i pitanje žanra* Nikice Gilića, inače urednika zbornika i *Glazba u filmu »2001: odiseja u svemiru«* Irene Paulus), one koji se prigodno, osvrću na neke Peterlićeve spoznaje unutar vlastite interpretacije (tekst *Futur drugi »Doba nevinosti«: Wharton, Scorsese i Cavell* Tatjane Jukić), koji se referiraju spram Peterlićevih radova kao načelno poticajnih orijentira (tekst *»Pazi sad!« — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka, u filmu »Mahnitost«*) Hrvoja Turkovića) ili ističu Peterlića kao pozitivan čimbenik općeg ozračja (tekst *Analiza filmske slike — »Ratnici podzemlja« Waltera Hilla* Silvestra Kolbasa), te naposljetku na one koji ne dodiruju profesorov lik i djelo (tekst *Lica i naličja disfunkcionalne obitelji u »Vrtlogu života«* Željke Matijašević).

Tomislav Kurelec

Fascinating Programme

36th Rotterdam International Film Festival, 24 January — 4th February, 2007

UDK: 791.65.079(492 Rotterdam):791-21(100)"2006"(049.3)

A critical review of this year's Rotterdam Film Festival, where the author was the Croatian FIPRESCI representative.

REVIEWS

Critical reviews of selected cinema premieres (*Apocalypto, The Queen, Little Miss Sunshine, A Prairie Home Companion, The Last King of Scotland, The Prestige, Flushed Away, Put lubenica, Sve džaba, Le Tigre a la Neve*).

DVDs

9 Songs (Dragan Rubeša); *Detective Story* (Josip Grozdanić); *A Scanner Darkly* (Boško Picula)

NEW BOOKS

Damir Radić

In Honour of the Democratic Revolutionary Ante Peterlić (Collection of Film Scholar Papers in Honour of Peterlić's 70th Birthday)

Nikica Gilić, ed, 2006, *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost

UDK: 791.32-051Peterlić, A.(049.3)

The Faculty of Philosophy of the University of Zagreb, that is the Department of Comparative Literature, has published a volume of essays marking the 70th birthday of the film scholar and historian Ante Peterlić, entitled *3-2-1, KRENI!* (*3-2-1, ACTION!*). The volume contains 11 essays as well as a *Preface...* by Zoran Tadić at the beginning and a humoristic sonnet by Mirko Tomašević at the end. Apart from that, the volume also contains a short biography of Ante Peterlić, a detailed bibliography of his books, most relevant editorial works and other relevant texts as well as his filmography. The core of the volume, hence, are works ranging from essayistic subjective impressions to critic analyses or film studies. They can be divided into works which deal with Peterlić's work (the texts *On Ante Peterlić in front of Microphones and TV Cameras* by Nikola Vončina, *Ante Peterlić as an Encyclopaedist* by Tomislav Šakić and *Alluvium (film »Accidental Life« by Ante Peterlić*, written by Slaven Zečević), works by authors who use Peterlić's texts as a basis and significantly supplement them with their own insights (the texts *Peterlić's »Dissolves...« 45 Years Later* by Petar Krelja and *Ford, Peterlić and Us* by Bruno Kragić), works by authors who considerably include some of Peterlić's observations into their own interpretations (the texts *Modernism and the Question of Genre* by Nikica Gilić and *Music in the film »2001: Space Odissey«* by Irena Paulus), texts by authors who take the occasion to refer to some of Peterlić's ideas within their own interpretation (the text *Future Perfect of »The Age of Innocence«: Wharton Scorsese and Cavell* by Tatjana Jukić), texts which take Peterlić's works as, in principal, encouraging landmarks (the text *»Watch this!« — Use of Stylistic Figures by Hitchcock (in the film »Frenzy«)* by Hrvoje Turković) or texts that point out Peterlić as a positive factor of the general atmosphere (the text *Analysis of Film Picture — »The Warriors« by Walter Hill*, by Silvestar Kolbas) and finally works which don't refer to the professor's life and work (the text *Obverse and reverse of Dysfunctional Family in »American Beauty«*, by Željka Matijašević).

LJETOPISOV LJETOPIS

Juraj Kukoč

Kronika

Pregled događaja u hrvatskoj kinematografiji od prosinca 2006. do veljače 2007.

Duško Popović

Bibliografije

Bibliografije filmskih knjiga, časopisa i kataloga objavljenih od studenog 2006. do veljače 2007.

Preminuli

Martina Aničić, Izet Hajdarhodžić

REAGIRANJA

Goran Kovač

Povodom reagiranja Zlatka Vidačkovića *Bobo Jelčić sam je povukao film iz Pule* (HFLJ, 48)

CHRONICLE'S CHRONICLE

Juraj Kukoč

Chronicle

Key film-related events in Croatia, December 2006 — February 2007

Duško Popović

Bibliographies

New film books, magazines and festival catalogues, November 2006 — February 2007

Deceased

Martina Aničić, Izet Hajdarhodžić

REACTIONS

Goran Kovač

In response to Zlatko Vidačković's reation *Bobo Jelčić withdrew his film by himself* (HFLJ, 48)

O suradnicima u 49. broju

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u *Göteborg-Postenu*. Autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Objavio knjigu *Animacija i realizam* (2004). Predaje povijest animacije na sveučilištu u Götteborgu i u Eksjöu. Götteborg.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*, suradnik na HTV-u. Zagreb.

Kruno Heidler (Vitez, 1932), fotograf i filmski autor. Od 1953. urednik nastavnih filmova i dijapozitiva u Zora filmu, 1963-69. tajnik Kino saveza Hrvatske, gdje je inicirao osnivanje stotinjak osnovnoškolskih kinoklubova, 40 filmskih debatnih klubova i nezavisnu kinodistribuciju kroz Savez filmskih klubova Jugoslavije. Utemeljitelj Filmskog autorskog studija (FAS) u Zagrebu (1967-72) te je kao jedini nezavisni producent u Jugoslaviji u pet godina djelovanja producirao pet dugometražnih kinofilmova, direktor Studija za crtani film Zagreb filma (1969-73), tajnik Društva filmskih radnika Hrvatske (1974-77) i dr. Đurđevac.

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 (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljuje u *Zarezu,* suradnik HTV-a. Zagreb.

Goran Kovač (Zagreb, 1975), apsolvent komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske kritike u časopisima i na internetskoj stranici vip.movies. Režirao kratki igrani film *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor One Take Film Festivala. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Autor monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Od 1995. do 2001. bio urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. 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. Objavljuje u *Vijencu*, filmski suradnik Prvoga programa Hrvatskog radija. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), filmski kritičar i redatelj. Diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavio knjigu *Filmska kronika — zapisi o hrvatskom filmu* (2004). Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Zagreb.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), student četvrte godine komparativne književnosti i filozofije. Suradnik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga,* član uredništva studentskog časopisa za književnost i teoriju *K*. Zagreb.

Enes Midžić (Zagreb, 1946), akademski snimatelj i redoviti profesor na ADU u Zagrebu. Dobitnik je više nagrada za svoj snimateljski rad, među kojima i Nagrade Vladimir Nazor (1997). Objavio je knjige *O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere* (2004) i *Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla* (2006). Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, suradnica *Vijenca*, glavna urednica *Zapisa*. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Nenad Pata (Dubrovnik, 1930), diplomirao jugoslavistiku i talijanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1965). Glavni urednik Obrazovnog i dječjeg programa Radio Zagreba (1973-76) te glavni urednik Filmskog programa TV Zagreb (1976-88). Urednik TV emisija *3, 2, 1, kreni!*, *Velike kinematografije* i *Jedan autor, jedan film* te TV serije o Zagrebačkoj školi crtanog filma. Dobitnik nagrade za najboljeg producenta za film *Ritam zločina* na festivalu u Bruxellesu. Objavio knjige *Život u fantaziji crtanog filma* (1984), *Majstori zagrebačkoga crtanog filma* (1996) te *Iz dana u dan u Zagreb filmu* (2006).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Suradnik filmskog programa na HTV-u. Zagreb.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja »Andrija Štampar«. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb — filmovi snimljeni od 1928. do 2003*. (2003). Član uredništva *Zapisa*. 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.* Suradnik Filmskoga programa HTV-a; bio urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (2005). Književni kritičar na T-portalu. Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr., prevodi s engl. i tal. jezika. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

Mima Simić (Zagreb, 1976), književnica, filmska i kulturalna analitičarka, prevoditeljica. Magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Staršinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Objavljuje u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Mahično.

Joško Žanić (Zagreb, 1980), diplomirao filozofiju i opću lingvistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je trenutno na doktorskom studiju filozofije. Objavljuje u *Filozofskim istraživanjima*, *Zarezu* i *Vijencu*. Zagreb.

HDFK

Hrvatsko društvo filmskih kritičara
Savska cesta 131, tel./fax 6192 091 (tajnica HDFK)
www.hdfk.hr, e-mail: hdfk@hdfk.hr

DONACIJA TEŽAK ZA FILMOLOŠKI ARHIV HDFK

Mislav Gregl, unuk pok. Stjepka Težaka, dobitnika nagrade HDFK za životno djelo, odlučio je, u dogovoru s predsjednikom HDFK, donirati njegove knjige i časopise o filmu Hrvatskom društvu filmskih kritičara. Riječ je nekoliko stotina izdanja koja će biti katalogizirana, njihov popis stavljen na internet stranicu HDFK, a izdanja potom dostupna članovima HDFK, zajedno s donacijom Branke Sömen.

KNJIGE HDFK DOBILE POTPORU NA NATJEČAJU MINISTRARSTVA KULTURE

Knjige u pripremi HDFK, o čijem je izdavanju odluku donijelo Nakladničko vijeće HDFK (u sastavu dr. Ante Peterlić i mr. Ivo Škrabalo), dobile su potporu na natječaju Ministarstva kulture. Knjiga *Užitak gledanja* Živorada Tomića dobila je potporu od 10.000,00 kuna, a knjiga *Povratak u budućnost — devet puta osobno* Branke Sömen 8.000,00 kuna. Knjigu Živorada Tomića uredio je Bruno Kragić, a glavni urednik izdanja HDFK je po položaju predsjednik HDFK.

POZIV ZA GLASOVANJE ZA NAGRADU *OKTAVIJAN* NA DANIMA HRVATSKOG FILMA

Pozivaju se svi članovi HDFK da sudjeluju na 16. danima hrvatskoga filma koji će se održati u Studentskom centru Zagrebu od 14. do 20. travnja 2007. te da sudjeluju u glasovanju za nagradu *Oktavijan* u kategorijama igranog, dokumentarnog, animiranog, eksperimentalnog i namjenskog filma te glazbenog spota. Tajnik nagrade je Ozren Milat. Više o DHF na: www.sczg.hr.

NAGRADA *ZLATNI OKTAVIJAN* ZA ŽIVOTNO DJELO ANTI BABAJI NA 16. DHF

HDFK je na svojoj skupštini jednoglasno odlučio dodijeliti prvog *Zlatnog Oktavijana* za životno djelo Anti Babaji. Na prijedlog predsjednika HDFK Vijeće DHF odlučilo je da će se na Danima hrvatskog filma održavati retrospektive dobitnika nagrade *Zlatni Oktavijan* za životno djelo. Retrospektivu filmova Ante Babaje osmislio je Damir Radić.

NAGRADA *VLADIMIR VUKOVIĆ* DIANI NENADIĆ NA 16. DHF

Diana Nenadić dobitnica je godišnje nagrade Hrvatskog društva filmskih kritičara (HDFK) *Vladimir Vuković* za filmsku kritiku u 2006. koja će joj biti uručena na otvaranju Dana hrvatskog filma. U obrazloženju nagrade, koju je dodijelila komisija u sastavu: mr. Tomislav Brlek, dr. Nikica Gilić i mr. Bruno Kragić (predsjednik), ističe se da je Diana Nenadić u 2006. »ostvarila iznimno kvalitetan, cjelovit i raznovrstan kritičarski opus te da se njene kritike ističu poticajnošću i značenjskim bogatstvom«.

SUDJELOVANJE U RADU FIPRESCI

Tomislav Kurelec sudjelovao je u radu FIPRESCI žirija Festivala u Rotterdamu, a Juraj Kukoč je na istom festivalu sudjelovao na seminaru za mlade kritičare. Tijekom 2006. godine ostvareno je šest sudjelovanja u žirijima FIPRESCI — Tonči Valentić bio je u Oberhausenu, Zlatko Vidačković u Berlinu, Bruno Kragić u Valladolidu, Damir Radić u Ljubljani, Hrvoje Pukšec u Motovunu i Daniel Rafaelić u Bratislavi. Članovi zainteresirani za rad u FIPRESCI mogu se javiti na e-mail: hdfk@hdfk.hr

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

PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

_____

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

_____

_____

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 s naznakom »za Vijenac«.
Pretplatni listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vijenca, Ulica Matice hrvatske 2, ili na telefaks 01 4819 322.

Pečat ustanove Potpis pretplatnika

U _____, dana _____ 2007.

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!