Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb 50/2007

50 kn, 12 €

Ajanović
Čegir
Dimitrijević
Grozdanić
Jovančević
Košutić
Kovač
Kovačević
Kovačević
Krivak
Kukoč
Lučić
Paulus
Pavičić
Petković
Radman
Rafaelić
Simić
Starešinčić
Turković
Vojković
Vrbančić

ZVUK I GLAZBA U FILMU

CODEN:HFLJFV

UDK 791.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 13. (2007.) br. 50 str.1-164 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 50/2007.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

ZVUK I GLAZBA U FILMU

Hrvoje Turković: MIT NEPRIMJETNOSTI FILMSKE GLAZBE **3**

Andrija Dimitrijević: TIPOLOGIJA FILMSKOG ZVUKA (POKUŠAJ KLASIFIKACIJE ODNOSA SLIKE I ZVUKA) **17**

Irena Paulus: IZMEĐU REALNOG I IREALNOG: *CARMEN* CARLOSA SAURE **27**

STUDIJE

Midhat Ajanović: HUMORISTIČNI CRTEŽ I POKRET (II. DIO) **34**

Saša Vojković: FILMSKI MEDIJ KAO TRANSKULTURALNI SPEKTAKL: EUROPA / HOLLYWOOD / HONG KONG **45**

Mario Vrbančić: POGLEDOM TE UBIJAM **53**

OGLEDI I OSVRTI

Marijan Krivak: JOSEPH LOSEY: »JA SE ZOVEM FILM« ILI DOBRI *SLUGA* FILMSKE UMJETNOSTI **61**

Leonardo Kovačević: FILOZOFIJA PRED ISKUSTVOM FILMA **68**

Vivijana Radman: ČIJA JE PLANINA BROKEBACK? **71**

Daniel Rafaelić: *THE FOUNTAIN OF YOUTH*: NEVIĐENO REMEK-DJELO ORSONA WELLESA **77**

Rajko Petković: OPSESIVNI SVIJET ATOMA EGOYANA **87**

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (II)

Sanja Kovačević: JURICA PAVIČIĆ: »SRAMIMO SE NAŠE STVARNOSTI« **96**

FESTIVALI I REVIJE

16. DANI HRVATSKOGA FILMA (2007) — ANIMIRANA KONKURENCIJA (Jurica Starešinčić) **107**

16. DANI HRVATSKOGA FILMA (2007) — DOKUMENTARNA KONKURENCIJA (Josip Grozdanić) **110**

16. DANI HRVATSKOGA FILMA (2007) — IGRANOFILMSKA KONKURENCIJA (Goran Kovač) **112**

NAGRADE 16. DANA HRVATSKOG FILMA **114**

FILMOGRAFIJA 16. DANA HRVATSKOG FILMA **115**

Zoran Jovančević: NOVI FESTIVAL AUTORSKOG FILMA (BEOGRAD 2006) **117**

Jurica Starešinčić: PETNAESTA POŽEGA **122**

OGLEDI O KINOREPERTOARU

Armin (Krešimir Košutić), *Libertas* (Juraj Kukoč), *Mala djeca* (Mima Simić), *Uvjeti predaje* (Krunoslav Lučić), *Zastave naših očeva* / *Pisma s Iwo Jime* (Tomislav Čegir) **124**

IZBOR DVD-a

Josip Grozdanić: VOJVODA NOVOGA NJEMAČKOG FILMA **139**

LJETOPISOV LJETOPIS

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA (Krešimir Košutić) **143**

KRONIKA (Juraj Kukoč) **148**

BIBLIOGRAFIJA (Duško Popović) **150**

PREMINULI (Stjepan Hoti, Edo Peročević, Milan Šamec) **151**

REAGIRANJA

Daniel Rafaelić: POVODOM MIDŽIĆEVA *PREBIRANJA PO FILMOVIMA HRVATSKOG SLIKOPISA*... **152**

SAŽECI 155

O SURADNICIMA 162

FILM SOUND AND MUSIC

Hrvoje Turković: MYTH OF IMPERCEPTIBILITY OF FILM MUSIC **3**

Andrija Dimitrijević: TYPOLOGY OF FILM SOUND (AN ATTEMPT TO CLASSIFY THE RELATIONSHIP BETWEEN SOUND AND IMAGE) **17**

Irena Paulus: BETWEEN REAL AND UNREAL: *CARMEN* BY CARLOS SAURA **27**

STUDIES

Midhat Ajanović: HUMOROUS SKETCH AND MOVEMENT (PART TWO) **34**

Saša Vojković: FILM MEDIUM AS TRANSCULTURAL SPECTACLE: EUROPE / HOLLYWOOD / HONG KONG **45**

Mario Vrbančić: KILLING YOU WITH MY EYES **53**

ESSAYS

Marijan Krivak: JOSEPH LOSEY: »MY NAME IS CINEMA«, OR GOOD *SERVANT* OF FILM ART **61**

Leonardo Kovačević: PHILOSOPHY AND FILM EXPERIENCE **68**

Vivijana Radman: WHOSE IS BROKEBACK MOUNTAIN? **71**

Daniel Rafaelić: *THE FOUNTAIN OF YOUTH*: FORGOTTEN MASTERPIECE BY ORSON WELLES **77**

Rajko Petković: OBSESSIVE WORLD OF ATOM EGOYAN **87**

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS

Sanja Kovačević: JURICA PAVIČIĆ: »WE ARE ASHAMED OF OUR REALITY« **96**

FESTIVALS

Jurica Starešinčić: 16th DAYS OF CROATIAN FILM (2007) — ANIMATED FILM **107**

Josip Grozdanić: 16th DAYS OF CROATIAN FILM (2007) — DOCUMENTARY FILM **110**

Goran Kovač: 16th DAYS OF CROATIAN FILM (2007) — SHORT FILM **112**

Zoran Jovančević: NEW AUTEUR FILM FESTIVAL (BELGRADE 2006) **114**

Jurica Starešinčić: 15th POŽEGA **122**

REVIEWS

Armin (Krešimir Košutić), *Libertas* (Juraj Kukoč), *Little Children* (Mima Simić), *The Proposition* (Krunoslav Lučić), *Flags of Our Fathers* / *Letters from Iwo Jima* (Tomislav Čegir) **124**

DVDs

Josip Grozdanić: THE DUKE OF NEW GERMAN CINEMA **139**

CHRONICLE'S CHRONICLE

REPERTOIRE CINEMA — FILMOGRAPHY (Krešimir Košutić) **143**

CHRONICLE (Juraj Kukoč) **148**

BIBLIOGRAPHIES (Duško Popović) **150**

DECEASED (Stjepan Hoti, Edo Peročević, Milan Šamec) **151**

REACTIONS

Daniel Rafaelić: IN RESPONSE TO ENES MIDŽIĆ'S *SEARCHING THROUGH FILMS OF »HRVATSKI SLIKOPIS«*... **152**

SUMMARIES 155

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 162

Hrvatski filmski LJETOPIS 50/2007.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 13. (2007), br. 50
Zagreb, lipnja 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, 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: Orson Welles

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 13 (2007), No 50
Zagreb, June 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, 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: Orson Welles

UDK: 791.636:78

Hrvoje Turković

Mit neprimjetnosti filmske glazbe

»Paradoks« popratne glazbe

Počet ću s anegdotom omiljelom piscima o filmskoj glazbi, a vezanom uz snimanje Hitchcockova *Čamca za spašavanje* (*Lifeboat,* 1944) i uz Hitchcockov stav prema filmskoj glazbi u tom filmu. Izvorno ju je ispričao poznati holivudski skladatelj David Ruksin i ovako je se navodi u jednoj verziji:[1]

> »Jedan od [Hitchcockovih] ljudi mi je rekao: 'U našem filmu neće biti glazbe.' A ja sam pitao: 'Zašto?'. 'E... Hitchcock kaže da su oni na otvorenom oceanu. Odakle bi tamo dolazila glazba?' A ja sam mu rekao: 'Idi natrag i pitaj ga odakle tamo kamera, pa ću mu tada ja reći odakle tamo glazba!'« (Kalinak, 1992: xiii)

Dakako, ova zajedljivost o prisutnosti kamere usred oceana upozorava na potencijalni *paradoks fikcijskog prikazivanja* prizora na filmu, ali to sad nije naša tema. Naša tema je *popratna, neprizorna glazba* u filmovima, tj. ona glazba koja nema izvora u prizorima koje pratimo u filmu, i koju, htjeli-ne htjeli, ne doživljavamo kao pripadnu ambijentu i zbivanju koje prizorno pratimo, tj. nikako je ne možemo držati sastavnim dijelom prizora (Kalinak, 1992: xiii). Ona je svojevrsno »strano tijelo«, »umjetni dodatak« uz dane prizore, »nadnaravna intervencija« u slušnu percepciju prizora.

Čamac za spašavanje

Ali, paradoksalno, taj nadnaravni glazbeni dodatak prizorima primamo uglavnom kao *posve naravan* dio našeg praćenja filma, toliko naravan da ga često nismo niti svjesni, naknadno se i ne možemo sjetiti je li u nekoj sceni bila prisutna popratna glazba ili nije, niti kakva je bila. Kako se to u mnogim tekstovima i knjigama o glazbi ponavlja gotovo do besvijesti — popratna glazba teži u velikom broju filmova i mjesta u filmu biti posve *neprimjetna, nečujna*, što se ponekad ističe kao ključno načelo, norma bilo klasične naracije bilo »svake dobre uporabe popratne glazbe« (Gorbman, 1987: 73; 76-79; Kalinak, 1992: 79; Smith, 1996: 230), što većinu teoretičara i interpreta uloge popratne glazbe u filmovima gotovo obavezno fascinira. Dobro uporabljena glazba je, kažu, posve »nečujna«, neprimjetna, transparentna, onako kako su i montažni prijelazi »nevidljivi«, neprimjetni u paradigmatskome tipu kontinuirane montaže.

Kako to obično bude s neopreznim uzimanjem metaforičkih odredbi za doslovne, proglašavanje popratne glazbe nečujnom navodi na pomisao da je se doslovce uopće ne čuje, da je se uopće ne percipira, kao da je i nema. No, kad se tako izbistri doslovno značenje, malo će se tko usuditi da ga bez ograde prihvati. Ta sve teorije o važnome utjecaju glazbe na doživljaj filma, nadasve baš popratne glazbe u filmu, očigledno uvažavaju činjenicu da se popratna glazba u filmu itekako perceptivno registrira (Kalinak, 1992: xiii), neizbježno »čuje« (usp. Gorbman, 1987: 76-79; Levinson, 1996; Smith, 1996), te da itekako djeluje na naš doživljaj filma, da je sastavnim dijelom naše percepcije filma.

Naime, bez obzira je li primjetna ili ne, *popratnu glazbu* tipično nepogrešivo razlikujemo od *prizorne glazbe*, tj. one koju zamećujemo kao pripadnu prizoru, kao onu koja ima izvor u prizorima koje pratimo. Naime, *prizorna glazba* je glazba ona koju, primjerice, proizvodi neki orkestar u prikazanu prizoru, koju sviraju likovi u prizoru (recimo *jazz* orkestar ili klasični orkestar koji se vidi u prizoru kako svira, odnosno podrazumijeva se da je smješten u prizoru), prizornom je glazba koja dopire kroz prozore glazbene škole pokraj koje prolazi junak, koju izvode ulični glazbenici u prikazanu ambijentu, koju likovi slušaju s radija, s gramofona i drugih glazbenih reproduktivnih naprava i dr. Ako ponekad i može biti zabune je li neka glazba prizorna ili neprizorna, takve su zabune uglavnom rijetke, često i posebno stilizacijski obilježene. U danome trenutku filma uglavnom jasno prepoznajemo neku glazbu ili kao *prizornu*, ili kao *neprizornu*, ili jasno prepoznajemo kad mijenja takav status, ili pak naglašeno osjetimo njezin nejasan prizorno-neprizoran status.

Ako tako lako razlučujemo prizornu od neprizorne, po čemu to činimo, po kakvim to osobinama neke glazbe ovu prepoznajemo kao prizornu ili neprizornu?

Dvije su temeljne razlike između prizorne glazbe (i svih prizornih šumova) i popratne glazbe (i ostalih popratnih zvukova — komentara, neglazbenih zvukova). Prva je u opreci *prizorna motiviranost-nemotiviranost,* a druga u opreci *perspektivnost-neperspektivnost*.

Razlika prizorne i neprizorne glazbe — prizorna motiviranost i prizorna nemotiviranost

Bilo što možemo držati prizorno motiviranim ako tome u prizoru pronalazimo pokazan ili podrazumijevan izravan uzrok. Kad je zvuk u pitanju, prizorna motiviranost tipično podrazumijeva dvije stvari: *prizornu prouzročenost* zvuka i *sinkronost*, a prizorna nemotiviranost podrazumijeva *prizornu neprouzročenost zvuka* i *nemogućnost ustanovljavanja sinkronosti*.

Prizorna prouzročenost — neprouzročenost. Prizorna glazba je *motivirana* onda kad podrazumijevamo ili vidimo da ima *fizikalni izvor*, tj. *izravan uzrok* u praćenim prizornim zbivanjima, kad je *kauzalno uvjetovana glazbotvornim sastojcima prizora*.[2] Konkretno to znači da onda kad u samome prizoru *vidimo* pjevačku ili instrumentalnu izvedbu glazbe koju slušamo (vidimo izvor glazbe — izvođače, napravu za reprodukciju i emitiranje glazbe: radio, gramofon, televizor, razglas...), tada ćemo tu glazbu držati prizornom. Ali, prizornom ćemo držati i glazbu kojoj baš i ne vidimo trenutačno izvor zvuka (recimo glazba koja dopire iz neke gdje slušaju radio, ili netko vježba klavir), ali možemo podrazumijevati da glazba koju čujemo mora imati izvor (uzrok) u prizoru, te ako prije ili poslije dobivamo i vizualnu potvrdu o samome izvoru zvuka. Postoji, čak, zanatsko načelo (norma) da se prizorni izvor glazbe bar jednom *pokaže* tokom trajanja scene — tj. u nekom od niza kadrova što predočavaju isti prizor — kako bi gledatelji dobili potvrdu dojma da je riječ o prizornoj glazbi. Ako vizualnu potvrdu i ne dobivamo, postojat će drugi indikatori prizorne pripadnosti danoga zvuka, odnosno glazbe, kao npr. *perspektivnost zvuka* (o čemu će uskoro biti riječ), pa će oni ukazivati da dana glazba ima izvor negdje u ambijentu, u okolici onoga što trenutno vizualno pratimo (usp. Paulus, 1995). Također, jedan od *neizravnih pokazatelja* na prisutnost glazbe u promatranu prizoru jest u reakcijama likova na čujnost glazbe u prizoru. Naime, budući da prizorna glazba pripada prizoru, sudionici prizora koji su joj na dometu moraju je čuti, te na nju znadu izričito reagirati (bilo vizualnim indikacijama da je slušaju — imaju »stav slušanja« — ili verbalnim komentarima), što je onda jaki signal prizornosti tako indicirane glazbe.

Za razliku od motiviranosti prizorne glazbe, *popratna glazba* je *prizorno nemotivirana*. Tj. podrazumijeva se da nema *fizikalni uzrok,* izvor, u promatranim prizorima, već da ima izvor *izvan danog prizora*, da je *izvanprizorno dodana*. To perceptivno podrazumijeva da nemamo niti izravne niti neizravne indikacije pri praćenju danog prizora da bi se izvor glazbe koju čujemo mogao nalaziti u tom prizoru. Npr. ako slušamo orkestralnu glazbu u prirodnom krajoliku, ili usred gradskog prometa, ili u spavaćoj sobi — a nema indikacije o mogućnoj prisutnosti neke zvukovno-reprodukcijske naprave — slabo je ikako vjerojatno da je »uživo« izvodi neki orkestar na dohvatu sluha u danome ambijentu, i visoko je vjerojatno da je takva glazba izvanprizorna. Popratna glazba tipično ne dobiva izravnu vizualnu potvrdu da bi joj izvor bio prisutan ili vjerojatan u prizoru, niti dobiva neizravnu potvr-

du u reakcijama likova — oni nikako ne pokazuju da je čuju.[3]

Sinkronost — nemogućnost ustanovljavanja sinkronosti. Onda kad se *prizornoj glazbi* (kao i inače prizornim zvukovima) vidi izvor očekujemo od nje i da je *sinkrona*, tj. očekuje se bliska podudarnost njezine strukture s vizualno utvrdivim zvukotvornim promjenama. Recimo, kako se mijenja viđen prstomet glazbenika na danome instrumentu, tako se prikladno prstometu mijenja i glazba s glazbala; kako se miču usnice pjevačice tako čujemo odgovarajuće promjene u pjevanju i sl.[4] Naime, podrazumijevana *uzrokovanost* glazbe specifičnim kretanjem/promjenama u prizoru podrazumijeva da je i svaka perceptibilna promjena u zvuku *uzrokovana* zvukotvornim promjenama u promatranim pojavama, a kad je proizvodnja tih zvukotvornih promjena vidljiva, tada sustavna vremenska podudarnost između zvučnih i vizualnih promjena — tzv. *sinkronitet*[5] — jest autoritativni ukazivatelj da je riječ o tome da je dana prizorna pojava izvor zvuka koji čujemo.

Kako izvor *popratne glazbe* tipično *ne vidimo*[6], to se *ne može niti utvrditi* sinkronitet između zvuka i pretpostavljenog izvora zvuka.[7]

Identifikacijska prikladnost zvuka — identifikacijska neprikladnost zvuka. No, sinkronost se može postići i »neizvornim zvukovima«, kao primjerice kod *imitativne glazbe*, tzv. *mickeymousinga*. Naime, u brojnim crtanim filmovima, ali i u nekim bilo komičnim ili akcijskim filmovima, u kojima su ponekad odsutni bilo kakvi šumovi, ali je stalno prisutna glazba — ova mjestimice znade preuzeti ulogu »ošumljavanja«, tj. *simulacije prizornog (sinkronog) šuma.* Pa se, primjerice, svakim udarcem glazbenog *staccata* sinkrono prati hod lika (dodir tla korakom), sinkronim glazbenim udarom ozvuči se udarac šakom, glazbenim vibratima žuborenje potoka, ritmički glazbeni udari ritam lupe mašine itd.

Iako takvo imitativno glazbeno ozvučavanje teži biti vrlo točno tempirano uz pokrete u prizoru, pa čak i mjestimično prilično sinkrono, tj. nastoji što vjernije pratiti zvukotvorne promjene u zbivanju i njihov tempo, takva se glazba ipak tipično doživljava *neprizornom*, dakle stilizacijskim, a ponekad čak i *karikaturalnom*, izvanprizornim donosom (usp. Turković, 1978/79; 1985).

Osjećanje karikaturalnosti glazbe temelji se na percipiranoj razlici zvukovnog identiteta glazbe od zvukovnog identiteta izvornog šuma: ma koliko imitativno precizna tempiranja, imitativna glazba ostaje *glazbom*, tj. nema zvukovni identitet izvornog šuma danog pokreta. Sa stajališta očekivanog šuma, takva je imitativna glazba »neprirodnoga« zvučanja, jer i tonovi i glazbena struktura koju čujemo tipično je nepropustivo različita od strukture zvuka što inače *identificira* te pokrete. Izvor takve glazbe jesu i nadalje prepoznatljivo *glazbeni instrumenti,* a ne uočavane fizikalne promjene u prizoru, ona je i nadalje prepoznatljivo uredne *melodijske* i *harmonijske strukture* po načelima dane glazbene tradicije, odnosno dane glazbe u filmu, a ne po »nasumičnome« načelu prirodnih šumova.[8] Tipično, glazbeni *staccato* kojim se ponekad prati korake lika ključno se zvučno razlikuje od očekivana zvuka koraka, a »glazbeno žuborenje« od stvarnog žuborenja potoka. Ako i postoji sinkronost, to i nije sinkronost između identificirajućeg zvuka i samih zvukotvornih promjena, nego između posve neodgovarajućeg zvuka i zvukotvornih promjena (širi tumačilački kontekst tome dat ćemo u odjeljku o »usidrenosti« popratne glazbe).

Razlika prizorne i neprizorne glazbe — perspektivnost/neperspektivnost zvuka

I onda kad vidimo izvor *prizornog zvuka*, a i onda kad ga ne vidimo, tipično ga karakterizira *zvukovna perspektivnost*, dok *popratnu glazbu* (svaki *izvanprizorni zvuk*) tipično karakterizira *zvukovna neperspektivnost*. Ukratko, zvuk (pa i glazba) jest *zvukovno perspektivan* onda kad promjene udaljenosti slušača (odnosno registracijske naprave) od izvora glazbe prate i globalne promjene u samome zvučanju (usp. Madsen, 1990: 294), a zvuk (odnosno glazba) *neperspektivan* je onda kad toga nema, tj. kad veće promjene u promatračkoj udaljenosti od zvuka ne prati promjena globalnih osobina zvuka. Govor o perspektivnosti zapravo je govor o *prostornosti* glazbe/zvuka, o njegovu razaberivu »dubinskom smještaju« u danome prizoru — dakako smještaju u odnosu na točku promatranja/slušanja. Koje su to zvukovne promjene vezane uz udaljenost?

Perspektivna jačina zvuka. Najpouzdaniji indikator perspektivnosti jest u intenzitetu zvuka. Što je izvor prizornog zvuka (*prizorne glazbe*) udaljeniji od točke promatranja u danome trenutku promatranja to je on slabiji, a što je bliži to je jači. Govoreći u filmskim terminima, što je dani izvor zvuka u bližem planu to se podrazumijeva da će biti jači, a što je u širem (daljem) planu, to će se podrazumijevati da će biti razmjerno slabiji. Dakle, promjena plana (udaljenosti točke promatranja od izvora zvuka), podrazumijeva i razmjernu, odgovarajuću promjenu intenziteta zvuka. Ova odrednica jači/slabiji jest indikacija »jače čujnosti« i »slabije čujnosti« — jer je ona vezana uz udaljenost slušača od izvora zvuka.

No, kako izvor zvuka ne mora biti vidljiv u kadru, onda je dostatno da kažemo da ćemo ukupno glasniju prizornu glazbu tumačiti kao čujniju, a time i bližega izvora zvuka, a ukupno tišu glazbu kao slabije čujnu, a time i udaljeniju (naravno ako nema nekih drugih uputa o poziciji izvora glazbe). Tako percipiramo u životu, a toga se uglavnom pridržava i filmski prikaz zvučnog prizora.

Za razliku od toga, *popratnu glazbu* obilježava *postojanost jačine/glasnoće*, na nju ne utječu promjene vizure u kadru, tj. promjena plana ili strane promatranja, niti nužno vizurni skokovi od kadra do kadra (pa ni od scene do scene). Promjena vizure podrazumijeva promjenu perceptivnog položaja u prizoru s time da udaljavanje od izvora zvuka ili približavanje njemu tipično povlači i promjenu zvučne perspektive. To se ne događa s popratnom glazbom. Ona ostaje »neosjetljiva« na promjene vizure. Ako ona i mijenja intenzitet to se zbiva tek po vlastitoj logici glazbene strukture, neovisno o promatranju prizora. Primjerice, utišava se kad nastupa *piano* dionica, pojačava se kad nastupa *alegro* dionica, a

Casablanca

sve to neovisno o raskadriranju scene ili danog dijela filma uz koji se sklada i izvodi.

Ukratko, popratna glazba je tipično *indiferentna* prema promjenama vizura.[9]

Refleksije zvuka. Drugo, *prizorni zvukovi* imaju dva puta kojim dosežu sluh (odnosno mikrofon, odnosno naprave za registriranje): izravan i reflektiran. *Izravni zvuk* je onaj koji izravno, pravocrtno, dopire od izvora zvuka do sluha, odnosno do mikrofona koji ga bilježi. Ali, kako se zvuk širi na sve strane od izvora zvuka, te se odbija od različito udaljenih ploha koje okružuju izvor zvuka i slušača (odnosno mikrofon), onda i ti reflektirani zvukovi dopiru do sluha/mikrofona, ali nešto kasnije od izravnih zvukova i nešto su drugačije jačine od izravnog. Omjer izravnog i reflektiranog zvuka stvara dojam prostranosti okoliša, odnosno razmjerne prostorne udaljenosti izvora zvuka od sluha, od točke promatranja, odnosno slušanja (usp. Madsen, 1990: 294) kao i širine prostora kojima se prostire zvuk. Što je izvor zvuka udaljeniji to je kašnjenje reflektiranih zvukova u odnosu na izravni zvuk veći i raznolikiji te to dočarava veću dubinu prostora, veći zatvoreni prostor što okružuje izvor i sluh. Što je izvor zvuka bliži to izravni zvuk prevladava nad reflektiranim, a ako je izvor zvuka jako blizu tada se reflektirani zvuk ne mora uopće čuti. Izostanak refleksija (u zatvorenu prostoru) signal je prostorne bliskosti izvora zvuka točki promatranja (njegove »krupnoplanosti«). To važi za svaki zvuk, pa tako i za glazbeni zvuk u realnim prizorima, odnosno prizorni zvuk u prikazanim prizorima filma.

Kod zvuka *popratne glazbe*, za razliku, nastoje se izbjeći bilo kakvi reflektirani zvukovi, bilo kakve rezonance, a ako se i stavi neka rezonanca, ona je stalno ista, bez obzira kako se premještala točka promatranja po prikazanu prizoru uz koji je položena ta glazba, bez obzira kako velik ili mali bio prostor zatvorena prizora koji se promatra. Nedostatak prostornih refleksija, »dozvučja«, indikacija je »neprostornosti« popratne glazbe, odnosno uvjerljiv ukazivatelj na to da ona *nije smještena u čujnom prostoru prizora*, ukazivatelj na njezinu *izvanprizornost*.

Interferencije. Treće, *popratna glazba* javlja se tipično neometana *okolnim šumovima*, tj. javlja se u optimalnoj čujnosti, tj. čisto, maksimalno razgovijetno. No to tipično ne važi za većinu *prizorne glazbe*: ova se ponajviše javlja pomiješana s ostalim ambijentalnim zvukovima, s različitim šumovima kretanja i mogućim žagorom glasova u danome ambijentu u kojoj je smješten njezin izvor — ona je dio ukupne »zvučne slike« ambijenta. Također, čujnosti prizorne glazbe mogu smetati različite zvučne prepreke, odnosno »membrane« izvora zvuka (npr. membrane zvučnika na razglasu, televizoru, radiju...), pa se smanjuje i razabirljivost zvuka koji je iza nekih stijena, ili dopire iz zvučnika... Takvih problema tipično nema u razabirljivosti popratne glazbe, nju tipično ništa ne ometa na putu do našeg sluha, s ničim se ne miješa, ona je idealno »čujna«. Ova razlika između prizornog zvuka i popratne glazbe osobito je primjetljiva u onim slučajevima u kojima su istodobno prisutni i prizorni zvukovi i popratna glazba — tada prizorne šumove odlikuje međusobna pomiješanost i zvučno-perspektivne promjene i prigodno otežana čujnost, dok je popratna glazba postojano »čista« i zvukovno ujednačena (pa makar i utišana, pozadinska), i nadalje neovisna o promjenama točke promatranja.[10]

Perspektivno maskiranje. Četvrto, miješanje *prizorne glazbe* i drugih ambijentalnih zvukova vezano je uz dodatnu zvučno-perspektivnu osobinu — fenomen *perspektivnog maskiranja*. Pri promjeni točke promatranja u odnosu na izvor prizorne glazbe ona ne samo da mijenja jačinu, njoj se mijenja i omjer čujnosti prema drugim zvukovima u ambijentu, odnosno omjer pomiješanosti s ostalim prizornim zvukovima i s mogućim rezonancama, o čemu smo maloprije govorili. Tomu je podrijetlo u diferencijalnoj osjetljivosti našeg sluha (usp. Cohen, 1999). Što je izvor prizornog zvuka, odnosno prizorne glazbe bliže točki promatranja zvuk je razmjerno glasniji, te bliža glazba svojom većom jačinom (glasnoćom) smanjuje — *perspektivno maskira* — slušnu osjetljivost za ostale zvukove udaljenijih izvora, nadjačava moguće refleksije, pa sve to ponekad i posve istiskuje — naprosto se više ne čuju ti popratni i pozadinski zvukovi.[11] Dakako, važi i obratno, što se izvor prizorne glazbe (i zvuka uopće) više udaljava od točke promatranja, prizorna glazba se jačinom izravnava s drugim zvukovima iste udaljenosti (ili intenziteta) te ih prestaje maskirati, postaje čujno pomješanija s njima; sve više okolnih zvukova i rezonanci ulazi u čujno polje. Tako je s našom slušnom situacijom u životu, ali je ona paradigma kako da se barata zvukom u filmu. Naime, te se prirodne odnose čujnosti tipično nastoji »rekonstruirati« u filmu pri zvučnoj obradi filma (zvučnoj montaži, miksanju zvuka) te se promatračko približavanje izvoru zvuka (vožnjom, rezom...) prati ne samo pojačavanjem zvuka, nego i utišavanjem, pa i posvemašnjim odstranjivanjem (izblendavanjem) drugih također prisutnih zvukova i mogućih rezonanci. Opet, promatračko se udaljavanje indicira ne samo utišavanjem glavnog zvuka, nego i razmjernim pojačavanjem također prisutnih šumova i rezonanci, te uvođenjem onih šumova i zvukova koji se prije nisu čuli, a sada mogu ući u prostor slušne osjetljivosti (izdižu se iznad diferencijalnog praga slušnosti). Pritom se odmjerava razmjer čujnosti svakog od njih, odnosno glavnog zvuka i okolnih zvukova.

Nasuprot tome, *popratnu glazbu* tipično *ništa ne maskira*, ona se javlja »čista« od interferencija i smetnji. Najčešće je njezina akustičnost idealna. Ako se i želi promijeniti omjer prizornog zvuka i popratne glazbe — recimo tamo gdje dijalog postaje važan, a popratna glazba i dalje u pozadini svira (takva se onda glazba zove *pozadinskom glazbom*) — tada se to postiže ujednačenim stišavanjem popratne glazbe, ali stišavanjem koje opet nema zvukovno-perspektivne motivacije, tj. nije vezano uz promjene točke promatranja u odnosu na prizor nego samo uz pojavu važnijeg zvuka u prednjem planu pažnje — najčešće dijaloga.[12]

Iako opisani indikatori *neprizornosti*, odnosno *prizornosti* glazbe koju čujemo u filmu ne moraju svi biti uvijek prisutni, pa često i nisu, te iako mjera njihove prisutnost može itekako varirati, ipak je ponekad dovoljan i samo jedan naglašen indikator perspektivnosti da bismo s priličnom pouzdanošću prepoznali danu glazbu kao prizorno lociranu. Najjači je (i dovoljan) indikator prizornosti dane glazbe — *sinkronost* i *identifikacijska prikladnost*. *Neperspektivnost* je najjači indikator popratne glazbe kad se promatra prizor bez uočena izvora zvuka, pa moramo slušno presuditi je li ili nije prizorna (odnosno neprizorna).

No, iako ne moraju svi indikatori prizornosti zvuka biti prisutni na danome mjestu u filmu, prevladavajuće se nastoji imati što više takvih indikatora povezanih u *sustav* — u *zvukovno-perspektivni sustav* ili u posvemašnju odsutnost *zvukovno-perspektivnog sustava* — čineći time prizorni ili neprizorni status glazbe lako razabirljivim i prepoznavalački pouzdanim, samorazumljivim, tj. automatskim, nesvjesno obavljenim. Uostalom, i naša ostala »prepoznavanja« ljudi, stvari, ambijenata i zbivanja... uglavnom su trenutna, temeljena na procesima kojih smo posvema nesvjesni.[13]

Ovim svojim svojstvima popratna glazba ulazi u red drugih *izvanprizornih čimbenika* u filmu, ona nije jedina.[14]

No, za razliku od popriličnog dijela popratne glazbe, dobar dio tih drugih izvanprizornih čimbenika takav je da ih se uglavnom neminovno zamjećuje, tj. uglavnom nisu i ne trude se biti »neprimjetni«. Istog je izvanprizornog statusa kao glazba, recimo, glasovna *naracija,* odnosno izvanprizorni *komentar* (tzv. *off-naracija, off-komentar*) koji ponekad prati igrani film, a obavezno reportaže i poneke dokumentarce. Njih karakterizira opisana neprizorna zvukovnost — ali prisutnosti naratorskog, komentatorskog glasa itekako smo svjesni, odnosno posve osviješteno osjećamo njegovu naglašenu dodanost, stranost u odnosu na prizore, njegovu *izvanprizornost*. Također, izvanprizorni status imaju i pisani natpisi koji se javljaju u filmu (na naslovnici filma, na slici kao informacija o geografskoj lokaciji prizora kojeg gledamo, ili o vremenu kad promatramo prizor, ili kao naprosto prijevod dijaloga koji slušamo u filmu na stranom jeziku...[15] Taj status imaju i brojne *optičke intervencije* u filmsku sliku, primjerice *protežne spone* koje razdvajaju-povezuju dvije scene (pretapanja, zatamnjenja-odtamnjenja, zavjese, zamućivanja slike i dr.), potom kadrovi dvostrukih ekspozicija, razdijeljen ekran i dr. Svi ti postupci uglavnom su itekako primjetni, privlače pažnju na sebe (iako ponekad tako i ne mora biti).

Mistifikacija neprimjetnosti

Sada možemo ponovno upozoriti na paradoks popratne glazbe. Upravo stoga što je stvar standardno vrlo jasna i što je status popratne glazbe u većini standardnih slučajeva tako pouzdano različit — *izvanprizoran* — od prizorne glazbe i prizornog zvuka i što se taj status najčešće ne može a da se prepoznavalački ne registrira, to se činjenica česte *neprimjetnosti* neprizorne glazbe doista može učiniti izrazito paradoksalnom fenomenom.

Međutim, ta empirijski provjeriva pojava — da popratna glazba mjestimično u filmu može doista postati neprimjetna, tj. toliko asimilirana u prizorna zbivanja da se ne primjećuje i ne pamti da je uopće ima na danom mjestu — podlegla je generalizirajućem *mitu*. Po tom mitu jedino i glavno svojstvo popratne glazbe u klasičnom filmu jest — *da bude neprimjetna*, odnosno tvrdi se da je to njezino implicitno (i eksplicitno utvrđeno) *normativno* svojstvo: *uspjela popratna glazba* jest, kaže se, neprimjetna,[16] a ako je primjetna tada je riječ o *neuspjeloj popratnoj glazbi.* Nenametljivost, neprimjetnost, nečujnost proglasila se osnovnom *normom*, *principom* klasičnog filmskog skladanja popratne filmske glazbe (Gorbman, 1987: 73). Implicitno se podrazumijeva da čuvene i iscrpno analizirane klasične popratno-glazbene skladbe demonstriraju upravo mehanizme njezine *neprimjetnosti* (usp. analize Gorbman, 1987, te studije u Kalinak, 1992).

No, ako stvar s »neprimjetnošću« izgleda tako neporočno dok se proglašava glavnom »ideologijom klasičnog narativnog filma«, empirijsko opće važenje »načela neprimjetnosti« u sklopu klasične naracije krajnje je dvojbeno, pa se ta dvojbenost iskazuje i u samih »teoretičara neprimjetnosti«. Primjerice, Kalinak u svojoj knjizi uporno ističe kako »načelo realizma« ravna podređenošću i neprimjetnošću popratne filmske glazbe u klasičnoj naraciji. No ona čas ističe mehanizme podređivanja glazbe slici i njezinu neprimjetnost (npr. u poglavlju o tretmanu glazbe pod dijalogom ili standardu simfoničnosti), ali će onda odmah u susjednom poglavlju (npr. o glazbi i spektaklu) istaknuti kako u klasičnoj zvučnoj pisti »postoje trenuci kad je glazba bila na neki način privilegirana, tj. kad su dijalozi i šumovi tako miješani kako bi se povukli da glazbi daju prvenstvo« (1992: 97). Također u raspravi o glazbi i strukturalnom jedinstvu Kalinak će upozoravati na povremena naglašavanja glazbe koja se ne mogu prečuti (»Music and Structural Unity«, Kalinak, 1992: 80-83).

Iako tako uzima da postoje izuzeci »čujnosti« popratne glazbe, ne uzima da to ugrožava postuliranje neprimjetnosti kao osnovnog načela klasične popratne filmske glazbe. Možda to čini zato jer uvodno naglašava kako načela klasičnog filma ne »podrazumijevaju monolitnu i nepromjenjivu praksu«, nego da je tek riječ o »korpusu konvencija na koje se skladatelji oslanjaju kao na izvore i uzore« (Kalinak, 1992: xiv), pa su izuzeci, i napuštanje dominantnih postupaka, uvijek mogući (usp. također Gorbmanino sedmo načelo prema kojemu »dana filmska skladba može narušiti sva gornja načela, ako je to narušavanje u službi nekih drugih načela«; Gorbman, 1987: 73, 91; gdje ističe imitativnu glazbu — *mickey-mousing* — kao ono što često narušava načelo neprimjetnosti).

No, kako i sami primjeri ovih dviju teoretičarki ukazuju, slučajevi *primjetnosti popratne glazbe* ne mogu se tek tako otpisati »kao izuzeci« u klasičnom narativnom filmu. Nisu posrijedi tek jednokratni izuzeci — pa da ih se može pripisati »nedogmatičnosti« prakse nasuprot »dogmatičnosti poetike« — nego je riječ o *pravilnostima,* o *principijelnim rješenjima,* rješenjima koja poštuju vrlo specificirane običaje, *načela* — i to ona uspostavljena upravo u klasičnoj naraciji. Naime, u klasičnoj naraciji postoje vrlo predvidiva mjesta na kojima se gotovo po pravilu glazba pojačava tako da se središnje primjećuje, tj. postoje mjesta gdje je njezina čujnost gotovo *obvezatna*. Ali postoje mjesta gdje njezina čujnost nije obvezatna, ali kad se na njima naglašeno čuje, čini se ta čujnost pristalom — riječ je o mjestima *vjerojatne* čujnosti popratne glazbe.

Na moguću sumnjivost općevažećeg »postuliranja nečujnosti« upozorava i Jeff Smith u članku u kojem se uz Gorbmanin naslov *Unheard Melodies* (*Nečujne melodije*) stavlja upitnik (Smith, 1996: 230). Smith se tu oprezno pita: »nisu li takva postuliranja nečujnosti pretjerana. [...] Daleko od toga da bi bila 'nečujna', filmska glazba je često i primjetna i pamtljiva, često radi različitih zahtjeva koje se na nju postavljaju u pogledu pobočnih tržišta« (Smith, 1996: 230). Doduše, Smith se tu ponajviše posvećuje popularnim melodijama što se uvrštavaju u prizore filma i postaju dramaturški ključnim i utoliko itekako primjetljivim i pamtljivim, a tek se povremeno preinačuju u popratnu glazbu, onako kako se prizorna izvedba *As Time Goes By* u *Casablanci* preinačuje u popratnu glazbu na prijelazu iz restorana na parišku sekvencu sjećanja (usp. također Smith, 1996: 244). Smith se očito još ne usuđuje proglasiti samu popratnu glazbu mjestimično itekako primjetnom, nego takav status daje tek prizornoj glazbi.

No, to čini Jerry Levinson u istom zborniku. On ovakav globalni stav o »nečujnosti« popratne glazbe proglašava krivim »za širok raspon filmova u kojima popratna glazba nepogrešivo privlači pažnju na sebe, ili od gledatelja izričito traži da joj prida pozornost ako ne želi propustiti nešto od narativne važnosti.« On uz to upozorava da »postulat 'nečujnosti' izgleda najtočniji za ono što se naziva podlaganjem glazbe [engl. *underscoring*] s utišanjem, a što služi kao svojevrsni slušni jastuk za dijalog...« (1996: 250).

Kako ne bismo ostali na uopćenim tvrdnjama, evo primjera umjesno — očekivano — »nametljive« uporabe popratne glazbe u *Casablanci*:[17]

Dva mjesta u igranim filmovima svi ističu kao ona na kojima je popratna glazba gotovo obavezno prisutna i gdje je primjetnost popratne glazbe tipična — to je početak i kraj filma. Pod naslovnicom *Casablance* pažnja se ravnopravno distribuira između čitanja napisa o izrađivačima filma, uočava se pozadinska karta Afrike i sluša glazba. Glazba je tu jaka i naglašena, »neprečujna«. Tako je i sa završnom glazbom pred pojavom odjavnice »The End« — ona je glasna, čujna i slušana.

Druga učestalo spominjana mjesta gdje je glazba tipično itekako čujna i slušana jest preko montažnih sekvenci. Iako ispod komentara u uvodnoj montažnoj sekvenci glazba nije uvijek jednako čujna — jer se utišava dok se čuje komentar — onda kad prestane komentar ona se naglo pojačava toliko da ne može a da se ne sluša dok se u dvostrukoj ekspoziciji i s pretapanjem smjenjuju slike izbjeglištva i geografskih karata.

Tu zapravo opažamo načelo smjenjivanja primjetnosti i neprimjetnosti glazbe. Naime, svako zaokupljanje pozornosti izvanprizornim komentatorovim (naratorovim) pripovijedanjem ili prizornim dijalogom tipično prati utišavanje glazbe, a ovo povlači potiskivanje glazbe u pozadinu pažnje, čime ona postaje razmjerno neprimjetnija. Opet, svako napadno pojačavanje glazbe, kad ova nema konkurencije dijaloga niti nekih središnje interesnih zbivanja, dovodi glazbu u središte pažnje — nju se sluša uz tek usputno (raspršeno) gledanje onoga što nam se vizualno pruža u dvostrukim ekspozicijama i pretapanjima ili u opisnim kadrovima (onima u kojima nema nečeg što bi privuklo središnji interes).

Tako je i s opisnom montažnom sekvencom racije po ulicama Casablance na početku filma. Ona je sustavno — očekivano — praćena glazbom koja je okvirno itekako primjetna iako se njezin status primjetnosti mijenja od trenutka do trenutka. Glazba je — počevši od zvižduka policajca pa nadalje — itekako naglašena i čujna, ali se povremeno stapa sa šumovima (zvukovima sirene i glasne zviždaljke), pa je tu ne moramo biti toliko svjesni, a povremeno se — osobito pod kratkim dijaloškim dijelovima (recimo tijekom policijskog legitimiranja prolaznika koji će potom pobjeći i biti ubijen) — povlači u pozadinu i postaje neprimjetnija. No uz prizore akcije ona je itekako naglašena i teško propustiva. Nastavak te sekvence, nakon ubojstva bjegunca, mirniji je (u njemu imamo scenu s džeparom) i tu se popratna glazba jače povlači u pozadinu.

Slično je i s pariškom montažnom sekvencom. Kad ona započne pretapanjem na Slavoluk pobjede, to pretapanje prati naglašeno glazbeno pojačavanje koje završava vrlo glasnom intonacijom *Marseljeze*, pa dok traje naredna montažna sekvenca glazba je itekako »slušna« jer povezuje eliptično spojene prizorne fragmente. Jedina mjesta u tom dijelu pariške montažne sekvence gdje se ona utišava — povlači u pozadinu, a time postaje neprimjetnija — jesu opet dijaloški dijelovi.[18]

Glazba se primjetno javlja — nameće pažnji — i na nekim drugim mjestima. Recimo tuš kojim se najavljuje obavijest o raciji na početku filma itekako je čujan i primjetljiv. Kad se opisno prelazi po licima ljudi koji gledaju u avion (kojim dolazi nacist Strasser) a pri tome se čuje buka aviona, tada melodijska linija gudača popratne glazbe daje itekako primjetljivu koherenciju tim kadrovima, sluša se itekako, ako i ne punom pažnjom. Također naglašena pojava popratne glazbe na krupnom planu Ilse u trenutku kad je opazi Rick (pri njegovom pokušaju intervencije zbog Samova sviranja *As Time*

Casablanca

Goes By, a nakon kratkog razdoblja bez ikakve glazbe) itekako je primjetna iako se potom, tijekom dijaloga, povlači u pozadinu, u razmjernu neprimjetnost. Sličan glazbeni naglasak na pojavu Ilse u praznome baru nakon pariške sekvence itekako se »čuje«, jer opet pada glasno nakon tihe scene bez ikakve glazbe...

Čini se, također, da se ne može prečuti ni ona glazba koja glasno prati odulja, ni po čemu neizvjesna, »prehodavanja« likova ambijentom — recimo, itekako je čujna glazba koja prati Ilsu i Laszla kad se oni — nakon dvoboja himnama između nacista i Francuza — povlače u svoje odaje. Također su itekako osjetljivi duboki tonovi koji prate Ilsu dok se sprema iskrasti iz svoje sobe da posjeti Ricka.

K tome, pojava poznate teme, bila riječ o kulturno općepoznatoj, popularnoj melodiji ili pak o onoj naglašeno uvedenoj i (»lajtmotivski«) ponavljanoj u samome filmu — ma koliko bila »utkana« u trajniju pozadinsku pratnju — teško je da prolazi neprimijećeno. Tako mnoga interpoliranja teme *Marseljeze*, odnosno teme *As Time Goes By* u strukturu popratne glazbe na različitim mjestima u *Casablanci* uglavnom izaziva prepoznavanje, a time postaje donekle osviještena, iako je itekako dijelom posve pozadinske, slabo primjetne glazbe. Poznatost melodije ne dopušta da je se posve »prečuje«.

Iz ovih se primjera jasno uočava da primjetnost, prvoplanost popratne glazbe očito nije tek proizvoljnim »izuzetkom« od »pravila neprimjetnosti« u klasičnoj popratnoj glazbi. Postoje mjesta na kojima se popratna glazba obavezno čini primjetljivom, »čujnom«, na kojima dolazi u prednji plan opažanja — postaje pamtilački »slušana«. I to po »obavezi« — po implicitnome *načelu primjetnosti*. »Pravilu neprimjetnosti« u klasičnom igranim filmu, trebalo bi, očito, pridodati istodobno »pravilo primjetnosti«, naravno opet u klasičnom filmu!

Primjetnost i neprimjetnost kao ravnopravno standardiziran oblik metadiskursne provedbe popratne glazbe; uzroci »mita neprimjetnosti«

Očigledno, u sklopu klasičnog stila naracije nije riječ samo o jednom »načelu« koje vodi uporabom popratne glazbe, nego o više vezanih načela: (1) o *načelu neprimjetnosti* i (2) *načelu primjetnosti*, s »normirano« kliznim prijelazima iz jednog u drugo, tj. (3) s *načelom postupnosti prijelaza* između primjetnosti u neprimjetnost i obratno. Svako od tih načela ima svoje koliko-toliko ustaljeno specifično područje važenja u sklopu klasične naracije, i za oba na tim područjima postoji »normativna« obaveza primjene.

Prvo, popratna glazba teži postati razmjerno autonomno »čujnom«, primjetnom u »izlagačko-orijentacijskom« tipu njezine metadiskurzne uporabe.[19] Naime, riječ je o glazbenu upozoravanju na ona mjesta u strukturi izlaganja na kojima se mora obratiti pažnja upravo na samu strukturiranost izlaganja, na važnije promjene u strukturi, kao i na ona mjesta koja imaju osobitu važnost po globalno (dramaturško, makronarativno) razumijevanje naracije.

U priličnom broju takvih slučajeva — osobito onih koji *obilježavaju* strukturne prijelaze i cjelovitosti u sklopu izlaganja (krajeve i početke filma, početke scena i sekvenci, prijelaze s jedne izlagačke cjeline na drugu; cjelovitost heterogene sekvence) primjetljivost — *prednjeplanost* — glazbe podudara se s uporabom drugih metadiskurzno uočljivih postupaka. Recimo, glasna popratna glazba uz naslovnicu filma prati prisutnost jednako izvanprizornih, prednjeplanih otisnutih tekstova o izrađivačima filma, te njihovim međusobnim pretapanjima. Isto tako završno pojačavanje glazbe do njezine napadne »slušnosti« na samome kraju filma biva »potvrđeno« dugačkim zatamnjenjem i pojavom, opet, tekstualne i grafičke odjavnice (mapa Afrike s tekstom kraja). Potom, glazba na montažnim sekvencama i na uvođenju i izvođenju iz montažnih sekvenci javlja se zajedno s naglašenim pretapanjima (plus zamućivanje-odmućivanje na početku pariške sekvence sjećanja), a u uvodnoj montažnoj sekvenci još i s izvanprizornim komentarom (*off*-naracijom) i dvostrukom ekspozicijom geografskih karata. Također pojavi glazbenog tuša na kadar policijske stanice prethodi razmjerno sporo pretapanje s naglašenim vizualnim kontrastom (sa svijetlog eksterijernog prizora na tamni interijerni prizor, sa srednjeg plana s gomilom ljudi na blizu plan fragmenta prizora — ruke i teleprintera), a tuš se pojavljuje na stilsko figurativno obilježenom, metonimijskome, početku nove scene — početku s detaljem (ruke s teleprinterom) umjesto sa standardnim širim temeljnim kadrom kojim se inače tipično uvodi u posve novi ambijent (tj. cjelovitim planom policijskog službenika u uredu; usp. za metonimijske početke scena, Turković, 2000b; Turković, 2006). I tako dalje.

Nije, dakako posvuda tako. Glasni glazbeni početak na krupnom planu Ilse nakon prvog Samova sviranja *As Time Goes By*, ili glasni glazbeni početak što pada na ulazak Ilse u zamračen bar s Rickom (nakon njegova pariškog prisjećanja) ne prate drugi izvanprizorni signali, ali se javlja sa stilizacijskom, stilsko figurativnom, odudarnošću (»otklanjaštvom«). Naime, popratna glazba u oba se slučaja javlja *kontrastno*; ona se prvo kontrastira s neposrednom prethodnom »odsutnošću glazbe«, a potom i glasnoćom se kontrastira prema neposredno prethodećoj osjetljivoj tišini (u odnosu na tihu razmjenu pogleda u prvom slučaju, te u odnosu na naglašenu ambijentalnu tišinu praznog bara u drugom).

Dakle, da ponovim, *primjetne* popratno glazbene intervencije dijelom su šireg *sklopa izvanprizornih signala*, koji svojom višestrukošću osiguravaju »putokazno« obilježavanje funkcionalne važnosti danog strukturnog mjesta u ukupnom sklopu izlaganju (odnosno u širem potezu — u »makrostrukturi« — izlaganja) i zajedno obilježavaju za pažnju takvo mjesto.

Opet, popratna glazba teži priličnoj *neprimjetnosti* na mjestima tzv. *podcrtavanja* — tj. na onim mjestima gdje se javlja kao *dodatni vrednovatelj, poopćavatelj* već ionako interesno važnih prizornih zbivanja. Svi se analitičari slažu koja su to tipična mjesta: to su mjesta na kojima čujemo važan, prvoplani, *govor*, tj. na kojima nam valja pratiti *važan prizorni dijalog*, odnosno *izvanprizorni komentar* (*off*-naraciju); odnosno ona mjesta u kojima glazba pojačava selektivnu (dramaturški, makronarativno važnu) percepciju osobito interesantnog zbivanja (npr. racijskih poteza policije po ulicama Casablance; glazbeni naglasci na Strassera u autu kojim žuri na aerodrom pred kraj filma i drugo).

Ako učestalost pojavljivanja popratne glazbe (»defaultnost«) na specifičnim mjestima uzmemo kao kriterij »normativnosti« — možemo reći da je primjetnost jednako normirana kao i neprimjetnost u sklopu klasične naracije. Uostalom, prema mnogim tvrdnjama, glasno glazbeno obilježavanje početka i završetka filma te glazbeno obilježavanje montažnih sekvenci shvaća se izrazito »obaveznim« — dakle normiranim. Odstupanje od toga (recimo početak filma posve bez glazbe) doživljava se *stilizacijom* (otklonom od tipskog očekivanja na danome mjestu).

Uzroci mita neprimjetnosti

Zapravo, upravo se u sklopu »klasične filmske glazbe« jasno ustalio dvojak modus uporabe popratne glazbe s obzirom na *primjetnost*: razlučivanje na popratnu glazbu koja je *sredstvo prizornog usredotočavanja* te koja teži prigodno većoj neprimjetnosti, te na popratnu glazbu *makroizlagački orijentiranu*, koja teži prigodno većoj primjetnosti, a ponekad i slušnoj autonomnosti (tj. da slušanje glazbe postaje središnjom zaokupljenošću pri praćenju filmskog izlaganja).

Očito, »transparentistička« generalizacija o »nečujnosti« kao temeljnom načelu »komponiranja, miksanja i montaže« klasične filmske glazbe (Gorbman, 1987: 73) eklatantno je netočna, riječ je o mistifikaciji.

Naravno, zanimljivo je zapitati se — kako je došlo do takve mistifikacije. Jer, polazno gledano, empirijska stvarnost bi prije trebala navesti teoretičare i glazbenike da smatraju kako je *primjetnost* osnovna značajka popratne glazbe, a ne neprimjetnost. Naime, sve osobine popratne glazbe — one po kojima se prepoznaje i razlikuje od prizorne glazbe — o kojima smo polazno raspravljali navode na to. Prvo, glazba je naglašeno i specifično *artefaktualna* — nepropustiv ljudski *proizvod* sa svojom vlastitom logikom strukturiranja i nju se, kao artefakt, lako izlučuje u kontekstu šumova, ali i u kontekstu ljudskog govora. Glazba je takva neovisno o filmu, ali takvom ostaje i kad se priključi filmu, pa joj je često i podrijetlo *izvanfilmsko* (za »filmsku glazbu« često se uzimaju glazbena djela koja su nastala neovisno o filmu — tzv. *arhivska glazba*; ili se prerađuju takva djela za filmsku uporabu). Drugo, u prizorno orijentiranom sustavu filmske naracije, ona je tipično prepoznatljivo *izvanprizornim* dodatkom, *izvanprizornom intervencijom* u strukturu filmskog izlaganja.

To su osobine koje se — naprosto — ne mogu *previdjeti*, tj. ne mogu a da se ne percipiraju, ne mogu a da ne ulaze u temeljnu spoznajnu »opremljenost« gledatelja filma. Kako se onda uopće moglo teorijski (»poetički«) postulirati kako cijeli taj empirijski spoznajni kompleks vezan uz *polaznu* (primarnu, *defaultnu*) *primjetnost* popratne glazbe postaje »nevažećim« u klasičnom stilu, te se postulirati »normu neprimjetnosti« kao vrhunsku normu »klasične filmske glazbe«?

E sad, tvrdim da je upravo neminovna empirijska *danost primjetnosti* popratne glazbe ona koja je potakla *mit neprimjetnosti* kad se popratna glazba doista počela tako »ponašati« u filmovima.

Naime, nijemofilmska uporaba popratne kinoglazbe bila je itekako osviještena, primjetna. Ne samo svojom glasnoćom, nego i prisutnošću osobe pijanista, glazbenog instrumenta ili cijeloga orkestra u ambijentu kina i obično uza samo platno, što je u priličnoj mjeri dijelilo gledateljsku pažnju između vizualne ponude s ekrana i kinoprisutnosti glazbe. Možemo, doduše, nagađati da je vjerojatno bilo mjesta pri gledanju nekog filma kad bi se gledatelji toliko uživjeli u zbivanja da bi prestali primjećivati kinoglazbu, osobito ako je ona funkcionalno uspješno izvođena. Ali, većina izvještaja o stvarnom gledanju filma odaje svijest publike o glazbenoj izvedbi.

No, ima i druga stvar. Mnogi prigovori i diskusije oko popratne glazbe u nijemome filmu, ali onda i u zvučnome filmu, ukazuju da je ta glazba često bila toliko neprikladna, ili loše izvođena da je itekako kvarila doživljaj i odvlačila pažnju od slike (usp. Kalinak o takvim prigovorima, 1992). Glazba nije baš uvijek »prolazila« bez problema.

Upravo zbog ove pretpostavljene čujnosti popratne glazbe, kad su je u zvučnom filmu uspjeli tako koncipirati i »podložiti« da je ona doista uspijevala »postati neprimjetnom«, tj. biti doživljajno asimilirana u sama napeta zbivanja u prizoru, to se percipiralo kao toliko zadivljujuće dostignuće da su svi — i producenti, i filmski skladatelji, i redatelji, pa i kritičari — postali opsjednuti tim postignućem.

Kako se u društveno umjetničkoj praksi svako posebno dojmovno (i društveno-recepcijski) djelotvorno stilsko iznašašće teži istaknuti i idealizirati (standardizirati, normirati; usp. Turković, 2000a: 74-84), to se učinilo i s *postignućem neprimjetnosti.* Primjetnost je postala neobilježenim, nultim svojstvom popratne glazbe — onime što je zajamčeno ako se posebno ne potrudiš oko drugačije uporabe, dok se počelo smatrati da se »umjetnost« uporabe popratne glazbe sastoji u tome da se ta unaprijed zadana »primjetnost« prigodno svlada na korist bogatijega usredotočivanja na važne prizore, na važna fabularna zbivanja.

Ali, takve mistifikacije, pa ma koliko prisutne i u praksi i u njezinu tumačenju, očito nisu ni iz daleka »ukinule« *defaultnu, primarnu* karakteristiku popratne glazbe — *njezinu primjetnost,*[20] a nisu smanjila niti njezinu metadiskursnu uporabu. No, kako se takve nulte, defaultne, funkcionalnosti uglavnom ne drže stvaralački, niti tumačilački »problematičnim«, izazovnim, one ne privlače osobitu pažnju, pa se o njima rijetko govori. Jaka mistifikacija prigodne *neprimjetnosti* inače *primjetne popratne glazbe* mogla se, dakle, razviti upravo zahvaljujući načelnoj *primjetnosti* glazbe uopće, a posebno popratne glazbe u filmu.

To objašnjava zablude »transparentista«, ali ih ne opravdava — njihov je »grijeh« najgori među teorijskim grijehovima — *grijeh teorijsko-dogmatskog sljepila*, tj. neuključivanja *uočenih* uzoraka primjetnosti popratne glazbe u filmu u središnju teoriju filmske glazbe.

Mogućnost neprimjetnosti popratne glazbe — razdioba pažnje

No, još je uvijek ostalo neriješenim teorijskim zadatkom objasniti ono što je temeljem fascinacije »transparentista« — samu *mogućnost neprimjetnosti*. Potom treba objasniti i očiglednu činjenicu *klizanja* iz glazbene primjetnosti u neprimjetnost i povratno.

Pođimo prvo od ovog posljednjeg. Naime, razlika između primjetne i neprimjetne uporabe popratne glazbe u filmu, pa i one prizorne, iako nepobitna, očito nije »stabilna«. U istome glazbenome tijeku — primjerice u prizoru racije u *Casablanci* — popratna glazba može biti nametljivo čujna da bi brzo potom, pod dijalogom, postala gotovo neprimjetnom, pri čemu će se to odvijati u kontinuirano-muzičkim prijelazima.

Odakle ta »nestabilnost« koja tako demonstrativno pobija valjanost odluke »trasparentista« da samo jedan vid popratne glazbe — onaj neprimjetan — uzmu kao »vladajuću normu« klasičnog narativnog filma?

Ako napustimo zabludjeli metaforički govor o »nečujnosti« i prihvatimo se prikladnijeg pojma »neprimjetnosti«, cijelu pojavu primjetnosti i neprimjetnosti uključujemo u područje *rasporeda pažnje*, pa ćemo tako i fenomen »kliznosti« između primjetnosti i neprimjetnosti objasniti »kliznom« prirodom pažnje.

Ukratko, dvije su nam osobine pažnje ovdje važne.

Prvo, pažnja je selektivni (štedljivi, ekonomičan) oblik našeg perceptivnog, odnosno opće-spoznajnog odnosa prema svijetu. U okružju bogatom najraznovrsnijim poticajima na koje reagiraju naša osjetila, pažnja je ta kojom se neki poticaji biraju da ih se središnje obradi, a druge ili tek pomoćno, podređeno, ili potisnuto. Onih poticaja koje središnje obrađujemo tipično budemo svjesni tog trenutka, ali oni ujedno imaju šanse da budu zapamćeni i na dulji rok, da budu uključeni u dugoročnije spoznajne obrade. Ostale, one koji su obrađivani »pozadinski«, na periferiji pažnje pamtimo kratkoročno, prolazno, oni tipično ostaju »neosviješteni« — pretežito smo ih nesvjesni.

Drugo, tipično je svojstvo pažnje njezina izrazita pokretljivost i prilagodljivost prilikama. S jedne strane, naša je pažnja *pretraživačka*, dovodeći skokovito čas ovo čas ono u središte spoznajne osjetljivosti i razrade — u središte pozornosti, ali istodobno »otpuštajući« iz središta pozornosti ono što je prethodno fokusirala. Ovo potonje nestaje zajedno s prolaznim trenutkom u kojem je zabilježeno, ili ostaje, ali u »nesvjesnoj« pozadini, procesno potisnuto. S druge strane, iako je pažnja »pretraživačka«, ona se znade itekako vezati na dulje uz neke pojave. A vezujemo pozornost uz ono što nam je dugoročno važno, što se uklapa u neke svjesne ili nesvjesne potrebe ili/i planove snalaženja. Takvu vezanu pažnju tipično zovemo »interesom«, a pojave uz koje vežemo interes držimo »od interesa«, smatramo interesantnim. Sve ostalo što nam pri takvome dugoročnijem vezivanju pažnje, odnosno pobuđivanju interesa, dolazi privremeno u središte pozornosti, ali ne pripada samome središnjem predmetu interesa, bit će asimilirano, pridruženo tek kao »stopljeno« svojstvo onoga što središnje pratimo, i uglavnom će biti — kao pojedinačna činjenica — previđeno, neće ostati primijećeno. Dakle, čak ni stvari kojima u pretragama posvetimo neku pozornost (središnju pažnju), ne moraju »ostati u svijesti« pri daljem praćenju jer ulaze u interesnu »srž«, interesni »sukus« pojave koju pratimo.

Stoga, hoćemo li primijetiti ili nećemo popratnu glazbu na danome mjestu filma ovisit će o tome kako raspoređujemo pažnju, odnosno kako nam se vezuje interes. Tamo gdje nam je središnji interes vezan uz samo prizorno zbivanje, a ono je iznimno »interesantno« — sposobno jako vezati našu pozornost, tamo će sve što nije izravnim konstitutivnim dijelom tog središnje važnog prizornog zbivanja ostati potisnuto u pozadinskoj pažnji, ostat će neprimjetno, ili će se dana svojstva »pripojiti« samome središnjem zbivanju i doživljavati kao njegova (a ne popratne glazbe). U igranom filmu to se tipično zbiva kad su posrijedi napeta fabularna zbivanja kakva znadu biti u akcijskim filmovima ili akcijskim dijelovima filmova, kad je po srijedi psihološki napregnut razgovor (svađa, nadmudrivanje, duševno razotkrivanje...), kad su u pitanju snažna prizorna očekivanja (očekivanja da se nešto kobno ili sudbonosno dogodi)... U takvim trenucima uvođenje popratne — izvanprizorne — glazbe, čak i kad je glasna, uglavnom se teži slabije primijetiti jer se (ako nije disparatna) nju teži asimilirati u zbivanje, shvatiti osobine glazbe samim osobinama danog zbivanja.[21] Drugačije rečeno, onda kad se intenzivnije *tematiziraju* prizori, popratna glazba postaje pomoćnim čimbenikom tematizacije, sastavnim dijelom samih tematiziranih prizora, asimilirana u njih (npr. dramatičnost glazbe doživljavamo kao dramatičnost samih prizornih zbivanja na koja smo usredotočeni), popratna glazba pripada razini pomoćne svijesti, ne primjećujemo je i ne pamtimo odvojeno od prizora.

No, čim prizorna zbivanja prestaju vezivati pratilački interes — recimo kad smo suočeni s opisnim panoramama po krajoliku na početku filma ili nove sekvence, ili s opisnim montažnim sklopom (a u njima nam je tipično pažnja »rasuta«, »šara« po prizoru bez nekog osobito jakog vezivanja ni uza što u prizoru), potom kad gledamo razmjerno pasivnu situaciju, likove koji počivanju, ništa osobito ne rade, ili obavljaju neke krajnje rutinske radnje kojima niti oni ne posvećuju osobitu pažnju i sl. tada javljanje autonomnije melodijske linije može postati važnom »tematskom« protutežom samom prizoru, postati slušana i važno primjećivana kao nosilac specifičnijeg tumačenja prizora nego što nam to pruža sama vidljiva situacija.

A, popratna glazba postaje čujna i onda kad se njezina pojava sidri — upućuje na (referira na) — uz strukturalne izlagačke promjene, jer se u njima tipično vezivanje uz prizor privremeno dokida (prebacuje, preusmjerava...), pa nam »neprizorne« intervencije postaju tumačilački itekako važne.

Naravno, ovo što sam prethodno općenito govorio o tipičnim uvjetima pod kojima je glazba neprimjetna, odnosno primjetna treba uzeti sa suzdržanošću. Pažnja je kontekstualno izrazito osjetljiv, ali istodobno i ciljano neosjetljiv dio našeg odnosa prema svijetu, i stvar je pojedinačnih prilika i vrlo posebnih »priprema« pri vođenju filmskog izlaganja što će nam se (gledateljima) i koliko nametati svijesti, a što i koliko ostajati na pomoćnoj svijesti, odnosno ostajati neprimijećeno. Stvar je osjetljivih, kritičnih i često vrlo nesigurnih procjena filmaša hoće li što u prizorima, ali i u neprizornim intervencijama, gledatelj opaziti ili neće, hoće li to primijetiti ili neće.[22] To nije unaprijed osigurano već time što se opredjeljuje za fabulistički — klasično narativni — stil, kako to žele prikazati »transparentisti«.

Bilješke

1 Primjerice, prepričava je Pendergast, 1992: 222-223; Thomas, 1981: 63, a s tom anegdotom počinje svoju knjigu i Kalinak, 1992: XIII.

2 UVJETNOST 'PRIZORNOSTI' PRIZORNIH ZVUKOVA. Iako zvuk neke prizorne pojave kako se čuje pri gledanju gotova filma može biti izvorno snimljen zvuk te pojave, tj. kauzalno proizveden djelovanjem izvorna zvuka na registracijski mehanizam, ne mora biti takvim. Često šumovi koje pri gledanju filma tumačimo kao 'autentične', tj. izvorne šumove dane prizorne pojave u pokretu, nisu drugo nego 'arhivski šumovi', naime šumovi prije snimljeni i pohranjeni u 'arhivi šumova', uzeti odatle te dodatno zvučno obrađeni kako bi pristajali zvučnoj slici danog ambijenta u kojem se pojavljuje šum. Dakle u velikom broju slučajeva *prizornog zvuka* u filmu (pa i *prizorne glazbe*) može biti riječ tek o zvukovima koji nisu izvorno — snimalački — pripadali pojavi uz koju se montiraju. Također, ako glumac ne zna svirati, a uloga to traži, tada glumac na snimanju samo simulira sviranje, a naknadno se (ili istodobno, ali paralelnim izvođenjem profesionalca) dade glazba koju on tobože svira. No, i takve šumove i glazbu — ako se doživljavaju kao izvorni šumovi promatrane pojave, kao glazba koju proizvode glazbenici ili reproduktivne naprave, a to je potkrijepljeno i sinkronošću — držimo *uzročno indiciranim*, *uzročno dijagnosticiranima*. Dakle, mogli bismo reći, u duhu Carrolla, da su takvi motivirani i sinkroni šumovi *postulirane uzročnosti*, a kad je riječ o *postuliranoj uzročnosti* nekog šuma, tada taj šum doista može biti *izvorno uzročan* (snimljen u ambijentu koji se predočava), ali i *ne mora*. U ovom posljednjem slučaju šum ili bilo koji zvuk (i onaj glazbe) tek mora dijeliti identifikacijske osobine uzročnog, izvornog, šuma. (Spottiswood primjerice naglašava kako se neki zvuk može držati 'realističkim' — a tako on naziva prizorne zvukove — ako se pri gledanju filma *vjeruje* da potječe iz prizora, da je njime uzrokovan, iako ne mora da je baš dobiven izvornom registracijom; Spottiswoode, 1967: 175). Koje su to 'identifikacijske osobine' ubrzo će biti raspravljeno.

3 POPRATNA GLAZBA KAO ONA KOJU LIKOVI NE ČUJU. Ponekad se popratna glazba (kao i svi popratni zvukovi, uključujući i naratorov glas) definira samo time da nju *likovi ne mogu čuti*, niti da likovi daju ikakvu indikaciju da je čuju (usp. Kalinak, 1992: xiv). Popratnu glazbu čuju samo gledatelji filma. No, reakcija likova na prizornu glazbu može izostajati. Primjerice, ako je dana prizorna glazba tek pozadinska u danome ambijentu, likovi se na nju ne moraju osvrtati, niti pokazivati da je čuju. Već smo upozorili na takav slučaj u Rickovu lokalu, u kojem likovi međusobno razgovaraju nimalo se ne obazirući na prisutnost barske glazbe, niti indicirajući da je čuju. U takvim se slučajevima može poigrati s podrazumijevanjima, odnosno s indikatorima pomoću kojih razumijevamo prizornu situaciju. Recimo, čuje se glazba koja nema vjerojatnog izvora u prizoru, niti išta u reakcijama likova upućuje da je čuju, i koja ima sva zvukovna obilježja neprizorne glazbe, ali se, iznenađujuće, tijekom praćenja prizora pokaže da ju netko, ili neka naprava, u prizoru ipak proizvodi. Takve situacije se tipično doživljavaju kao *prizorne stilizacije*, kao obilježene 'varke', odudarne tipičnih postupaka.

4 SINKRONITET KAO INDIKACIJA KAUZALNOG IZVORA PRIZORNOG ZVUKA. To, dakako, važi za svaki prizorni zvuk. Sinkronitet micanja usnica i govora snažan je indikator da je dani lik koji miče usnicama ujedno i govornik, proizvođač govora; sinkronitet dodirivanja nogu s tlom pri hodu i zvuka hoda indikacija je da to slušamo korake promatranoga čovjeka u hodu, itd.

5 VAŽNOST SINKRONITETA. Anderson upozorava na ranu dječju 'nabaždarenost' na sinkronost između slike i zvuka (upravo pri gledanju filmova) — djeca mnogo vezanije gledaju film sa zvukom, i osobu čije su riječi sinkronizirane s govornim pomacima usnica, nego film bez zvuka i osobu kod koje je zvuk kasni za slikom (Anderson, 1996: 82-83).

6 SLUČAJ 'SINKRONOSTI' POPRATNE GLAZBE. Velim 'tipično', jer kao i inače u filmu, i to se može poremetiti. Primjerice, Truffaut na naslovnici (špici) svojega filma *Američka noć* (*La Nuit americaine,* Francuska, 1973) s lijeve strane izreza pušta sliku 'svjetlotona' — tj. vizualnog zapisa zvuka koji se tipično nalazi na vrpci, ali ne i na vizualnome dijelu ekrana. Dok gledamo dinamične promjene tog vizualnog zapisa zvuka mi sinkrono čujemo i zvukove orkestra i komentare dirigenta na glazbenoj probi i sve te promjene pratimo u ponašanju zvučne piste. Riječ je o izvanprizornoj glazbi i izvanprizornom govoru, ali sa pokazanim izvorom — onim na filmskoj vrpci.

7 SINKRONITET, ASINKRONITET I POPRATNA GLAZBA. Popratnoj glazbi ne samo da ne možemo utvrditi 'sinkronitet', nego niti 'asinkronitet'. Naime, sinkronitet prizorne glazbe može se poremetiti. Ako je, primjerice, izvor udaljen, a svjetlost putuje brže od zvuka, može se, u životu, dogoditi da prije vidimo zvukotvorne pokrete nego zvuk koji oni proizvode, da sa zakašnjenjem čujemo i njihov zvuk. Često se i pri izvedbi i projekciji filma dogodi da se zvučni dio vrpce pomakne u odnosu na vizualni, pa dođe do *nesinkronosti* zvuka, tj. tipično zvuk nešto kasni za zvukotvornim pokretima. Ili pri nasinkronizaciji filma (tj. naknadnom ozvučavanju u studiju), lako dođe do nepodudaranja u, recimo, kretanju usnica lika na filmu i izgovora riječi koje bi lik trebao upravo izgovarati. Prvi slučaj se, međutim, doživljava kao izrazito nelagodna pojava, koja stalno smeta jer, vjerojatno, narušava temeljne mozgovne perceptivno-modalne koordinacije. Neujednačeno nasinkronizirani filmovi se isto tako doživljavaju nelagodno u zemljama u kojima se oni tradicionalno ne sinkroniziraju, nego puštaju u izvornome sinkronitetu. Doduše, u zemljama u kojima je uobičajena nasinkronizacija, stanovit asinkronizam izgovora i micanja usnica kod likova gotovo se i ne zamjećuje. Možemo spekulirati da je razlog tome u ne samo u stanovitoj 'kulturnoj dresuri' kojoj podliježu i usađenoj navici da su filmovi takvi, nego i činjenici da — pod uvjetima koliko toliko dobro tempirane sinkronizacije — odgonetavanje smisla govora ima prednost pred 'čitanjem s usnica' (onako kako korektori znadu ne primijetiti greške u ispisu riječi jer, usredotočeni na smisao, hvataju 'geštalt' riječi a ne slovnu preciznost). Ali i u takvim 'nasinkronizacijskim' filmskim kulturama (u onim sredinama u kojima se strani filmovi sustavno nasinkroniziraju na domaći jezik) gledatelji i te kako percipiraju razliku između igranog-nasinkroniziranog filma i, recimo, televizijskih emisija u kojima je sve idealno i izvorno sinkrono. Također, ti gledatelji itekako povremeno postaju svjesni 'nespretne nasinkronizacijske izvedbe', tj. činjenice naknadne 'nasinkroniziranosti' kad razlika između fonetske izvedbe govora koji se čuje i micanja usnica likova u filmu bude odveć velika.
Međutim, popratna glazba i neprizorni zvuk nemaju ni tu mogućnost, ili je ona vrlo uvjetna. Kako se u takvu slučaju izvor zvuka ne vidi, nema se ni mogućnost 'pogriješiti u sinkronitetu'.

8 'GLAZBENOST' ŠUMOVA U KONKRETNOJ GLAZBI. Tzv. 'konkretna glazba' — ona koja se sklada uz pomoć zatečenih (registriranih) šumova neglazbenih predmeta, ili korištenjem glazbenih instrumenata na 'nepropisan' način, ili od umjetno stvorenih ('sintetskih') zvukova — prepoznaje se kao glazba upravo po *osobito uređenoj* strukturi, kakvu nema slučajna 'zatečena zvučna slika' neke prirodne situacije.

9 PERSPEKTIVNOST PRIZORNE GLAZBE I NAČELO NAJBOLJE ČUJNOSTI. Ono što ograničava svevažnost perspektivnog načela kod prizorne glazbe, odnosno prizornog zvuka uopće jest prisutnost drugog važnog načela: *načela najbolje razabirljivosti*, tj. prisutnost tzv. 'ideoplastičnog načela' (usp. Turković, 2002), na što upozorava više autora (usp. Doan, 1985; Altman, 1992; Branigan, 1997: 122, bilješka br. 34) i što je bilo predmetom priličnih rasprava među tehničarima zvuka tijekom tridesetih godina 20. vijeka (usp. Altman, 1992). Po ideoplastičnom načelu najvažniji zvuk (npr. važan razgovor likova, važna glazba u prizoru) mora biti maksimalno čujan, razabirljiv, pa se snima s optimalne blizine i uz maksimalnu 'čistoću' (bez interferencija reflektiranih okolnih šumova) i često zvukovno neosjetljivo na promjene promatračke udaljenosti od izvora zvuka. Utoliko on poprima ključne karakteristike popratnog zvuka i jedino što u takvoj prilici gledatelju daje na znanje da nije po srijedi popratni zvuk jest činjenica da je zvuk identifikacijski prikladan prizornom izvoru zvuka, da je sinkron s usnicama govornika, ili s pokretima svirača, odnosno da je izravno i očigledno prizorno motiviran. Sinkronost tu postaje prevladavajući, a ponekad i jedini, indikator prizornosti zvuka. To važi i za prizorne izvedbe glazbe koju slušaju likovi i koja u tim trenucima može doći u njihovo i naše, gledateljsko, središte pozornosti: ona teži dobiti idealna zvukovna svojstva i optimalnu glasnoću. Za razliku od toga, perspektivni pristup je upravo onaj po kojemu se zvuk snima (ili obradi) tako da se u jačini i 'nečistoći' osjeti udaljenost izvora zvuka od točke promatranja u danome trenutku gledanja. U klasičnom se fil-

mu razvila praksa da se diferencira gdje će se paziti na što bolju perspektivnost zvuka a gdje će ju se minimalizirati ili posve izbjeći u prilog najbolje razabirljivosti. Tako se tipično važne dijaloge, tj. dijaloge u središtu interesa, nastojalo rješavati po načelu najbolje i ujednačene čujnosti uz zanemarivanje mogućih zvukovno-perspektivnih varijacija, a snimke razgovora važno prostorno razmaknutih u ambijentu (npr. razgovor preko ulice ili prostrane dvorane), zvukove u temeljnim kadrovima u kojima se stvara predodžba o prostornom rasporedu ambijenta i ljudi u njima i sl. rješavalo se s poštivanjem perspektivnosti zvuka. Ta dva načela koja se tipično nastoji kombinirati, ali koja se mogu ponekad u danome slučaju i isključivati (usp. Reisz, 1968: 266) možemo nazvati *načelo zvukovne perspektivnosti* te *načelo zvukovne razabirljivosti.*

10 KOMBINACIJA POPRATNE I PRIZORNE GLAZBE. Rijetko se istodobno javlja i prizorna glazba i popratna glazba u nekoj sceni. Nije to, vjerujem, samo zato da ne bi došlo do zbunjenosti o statusu svake od njih, jer dostatno indikacija o prizornosti prizorne glazbe, a neprizornosti popratne može, vjerujem, biti posve dovoljno da gledatelju dade jasno na znanje koja je glazba prizorna, a koja neprizorna. Izbjegavanje da se istodobno čuju i prizorna i popratna glazba oslanja se, dijelom, na naše standardne životne poteze: izbjegavanje da se istodobno slušaju dvije glazbe, jer to ponajčešće ima za posljedicu kakofoniju, otežava se slušanje bilo koje. Ako se u nekom filmskom slučaju i pribjegne istodobnoj čujnosti popratne i prizorne glazbe, tada je ili retorički cilj stvoriti efekt kakofonije, ili, ako nije, tada je glavni muzički zadatak za kompozitora filmske glazbe, odnosno za muzičkog voditelja i montažera glazbe da se izabere takav tip popratne glazbe i takav tip njezine zvučnosti da se veza obje glazbe primi kao koherentan glazbeni, odnosno zvukovni doživljaj. Iako se načelno izbjegava miješanje prizorne i popratne glazbe, ipak postoje tipična mjesta gdje se to znade činiti. Čini se to na obilježenim izlagačkim mjestima, često na međuscenskim ili međusekvencijalnim prijelazima, kad se dotadanja prizorna glazba 'pretapa' (miksa) sa popratnom koja najavljuje novi prizor, ili obratno — popratna se pretapa u prizornu, o čemu će još biti riječi.

11 ZVUKOVNO MASKIRANJE. Usp. Pierre Schaeffer: «*Ukoliko je jedan od dva zvuka suviše slab u odnosu na drugi, onda je on naprosto* maskiran*, što znači da uho čuje samo jedan zvuk, onaj jači.*« (Schaeffer, 1981: 18; prijevod je prilagođen hrvatskom standardnom jeziku). Ova odredba, doduše, u Schaeffera služi za opis jednog od mogućih općenitijih odnosa između slike i zvuka. Naime jedan odnos je *odnos maskiranja* («*slika maskira muziku.*», «*muzika maskira sliku*»), drugi je *odnos suprotstavljanja* (*jukstapozicije* — i glazba i slika u središtu su pažnje, ali po tome što se kontrastiraju), treći je *odnos istovremenosti* (*sinkronosti*: ritmovi slike i glazbe su usuglašeni), a četvrti *odnos sintonije* (različiti su ritmovi slike i glazbe, ali time daju neki poseban efekt nesadržan u sastavnim ritmovima). Razrađenije o vidovima zvukovnog maskiranja može se naći kod Cohen, 1999.

12 POZADINSKA GLAZBA UZ DIJALOG. Ta, tzv. *pozadinska glazba* (eng. *background music* — ona glazba koja je u pozadini dijaloga ili važnijih šumova), ne samo da je tiša, nego ju se nastoji tako skladati i tako izvoditi da svojim zvukovnim osobinama (frekvencijama) ne ometa zvukovne osobine središnjeg zvuka — recimo danog govora, da ne interferira s njime. (usp. Copland, 1939)

13 ZVUKOVNE VARKE. Doduše, u filmu se uvijek može, a i to se ponekad iskušava, poremetiti ovo naše prepoznavanje i proizvesti stanovite 'zvukovne varke', odnosno 'statusne pretvorbe': primjerice, prizorna glazba iz jedne scene 'prevuče' se na drugu scenu u kojoj više nema tog izvora glazbe, i ona tada postane izvanprizorna, popratna (sa svim neperspektivnim značajkama popratne glazbe). Ili se, recimo, onome što je polazno obilježeno kao izrazito neprizorna glazba pokaže da ima posve prizorni izvor (recimo, junak 'zagasi' izvor glazbe koju smo dotad percipirali kao neprizornu...). No, takve varke ili 'prevlačenja' zvuka (koja mu mijenjaju prizorno-neprizorni status) *obilježeni* su, *stilizacijski*, postupci — a mogu se doživljavati kao *obilježeni*, *devijantni* postupci upravo zbog toga što inače vrlo dobro lučimo prizornu od neprizorne glazbe. Dakako, igre oko prizorno-neprizornog statusa glazbe mogu postati predmetom posebne retoričke inventivnosti — ali važno je znati da je posrijedi igra s temeljima našeg inače pouzdanog prepoznavanja statusa glazbe, uz jaki oslonac na njega pri tvorbi i razabiranju izuzetaka, prisutnosti varki (naime, varke nisu 'varkama' ako se ne 'otkriju' — zato i jesu *stilskim figurama,* jer omogućavaju svoju — tipično *post festum* — percepciju 'kao varki'; usp. natuknicu 'montažne varke' u Peterlić, gl. ur., 1990).

14 Usporedi odjeljak 2.6. u poglavlju — »Metadiskurzna funkcija stilističkih otklona« (također Turković, 2000).

15 Usporedi poglavlje »Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnom«, odnosno Turković, 1998.

16 Usporedi: »Filmska glazba još je uvijek nenametljiva, jer to je primarna karakteristika svake filmske skladbe koja je dobra«, Tiomkin, 1973.

17 ANALITIČKI OPREZ U TUMAČITELJSKOM UTVRĐIVANJU PRIMJETLJIVOSTI I NEPRIMJETLJIVOSTI. Prema narednom mojem tumačenju *primjetnosti* popratne glazbe u *Casablanci* treba biti oprezan. Naime, odlučivanje o primjetnosti popratne glazbe ovdje pripada tumačitelju kojemu je zadatak biti osjetljiv za popratnu glazbu, pa procjene primjetnosti mogu biti uvjetovane takvom pojačanom osjetljivošću. Zapravo, utvrđivanje primjetnosti i neprimjetnosti u tom filmu (i bilo kojem filmu) trebalo bi podvrgnuti opreznom empirijskom istraživanju s ispitanicima koji gledaju film spontano, bez posebnog zadatka da obraćaju pažnju glazbi. No, ako moja analiza baš i neće biti u svakom utvrđenom slučaju primjetnosti pouzdana, ona će ipak identificirati mjesta na kojima se *ima više razloga primijetiti* pozadinsku glazbu, nego na drugim mjestima. Pa je i to dovoljna potpora tvrdnji o postojanju *mjesta primjetljivosti* popratne glazbe.

18 PARIŠKA SEKVENCA. Valja reći da pariška sekvenca nije cijela ujedno i *montažna sekvenca*. Prvi se njezin dio doista sastoji od *montažne sekvence* — niz raznolikih (raznoprostornih i raznodobnih) fragmenata povezanih pretapanjima i glazbenim prijelazima — ali drugi je dio (ljubavni razgovori) scenski razrađivan kao i ostali dijelovi filma i ima takvu prigodnu popratnu glazbu — koja se u tim dijelovima znade povlačiti u pozadinu, postajati neprimjetnija.

19 O metadiskurznoj uporabi glazbe usp. Turković, 2000b, odnosno Turković, 2007.

20 TRANSGENERIČKA PRISUTNOST PRIMJETNE GLAZBE. Naime, *primjetnost* glazbe u filmu standardan je fenomen. Čak kad pažnju suzimo na stilsko područje *klasične naracije*, postoje vrste filmova i dijelovi filmova u kojima glazba postaje glavnim izlagačkim 'predmetom' (*referencom*) a vizualna, odnosno prizorna strana tek *ilustracijom*: tako je s glazbenim točkama u mjuziklima (u kojima glazbenoplesne točke jesu filmske sekvence u kojima je slušanje glazbe jedan od glavnih zadataka, a promatranje prizora često u 'ilustrativnoj funkciji' uz glazbu). Kad je nastupila faza uključivanja napjeva — sekvenci s popularnom, pjevanom, popratnom glazbom — ovi su privremeno preuzimali interesnu usmjerenost s fabulativnog tijeka. S druge strane, tradicionalni dokumentarci o glazbi i glazbenim izvedbama, osobito prezentacije glazbenih izvedbi na televiziji vrstama su u kojima je središnjim zadatkom *slušanje glazbe* uz tek *potpornu* (*popratnu*) *vizualizaciju*. Danas postoji i posebna vrsta filmova — glazbeni spotovi — u kojima je cijela vizualna strana u izravnoj funkcionalnoj podređenosti slušanju glazbe. No i mimo toga, često su obrazovni filmovi, znanstveno-popularni filmovi praćeni naglašenom glazbom, koja se povlači tek pri naraciji. *Primjetnost glazbe* doista nije nikakav izuzetak u širem polju filmske — pa i one klasično stilske — kulture.

21 Polany je povukao korisnu razliku između *žarišne svijesti* i *pomoćne svijesti* (eng. *focal awareness* / *subsidiary awareness*) u sklopu *vještog ponašanja*, tj. izvedaba temeljenih na uigranoj vještini. Recimo, pijanist pri izvedbi skladbe *žarišno* je *svjestan* iznijansiranih osobina melodije koju svira jer je to ona razina koju ciljano kontrolira, a tek je *pomoćno svjestan* rada svojih prstiju pri sviranju i promjena položaja tijela pri svirci. Biti *žarišno svjestan* znači držati osobine glazbenog djela u postojanom središtu pozornosti — na razini koordinacije plana i izvedbe plana, što podrazumijeva tzv. spoznajni proces *odozgonadolje* (eng. *top-down*), tj. koji ide od viših umnih operacija ka onim motoričko-perceptivnim, i njih potiče i vodi. Te je 'više' razine vješte izvedbe glazbenik itekako svjestan, a i nje se dobro potom sjeća, tj. sjeća se kako je izgledao tok izvedbe glazbe (gdje je što dobro riješio, a gdje je pogriješio), dok su radnje koje su obavljale njegove ruke pri svirci ostale na tzv. *periferiji pažnje*, registrirane tek na razini tzv. *radnog, kratkoročnog pamćenja* koje rukovodi rutinskim (automatiziranim, uvježbanim) potezima i naknadno se ne pamte (ne prebacuju se u *dugoročno*, *simboličko pamćenje*). Naravno, ono što pada u krug pomoćne pažnje može u svakom trenutku doći u središte pažnje, recimo, pijanistu se pobrka prstomet, pa odsvira krivu tipku, ili odsvira

krivo tempirano, i u tom će on trenutku itekako postati svjestan rada prstiju (rad prstiju će mu se preseliti u područje žarišne svijesti). Ali, tipično, pri izvježbanoj izvedbi, prstomet je posve u sferi periferne pažnje, pomoćne svijesti, njega je glazbenik gotovo posve nesvjestan. Tako je i s gledanjem filma, jer je i gledanje filma *vješta radnja*, koja podrazumijeva automatizirane podradnje. Tipično je pri iskusnome gledanju filma i dobro vođenu filmskom izlaganju, osobito klasičnog narativnog filma (što podrazumijeva stanovitu prirodnu, ali i kulturno razrađenu vještinu razabiranja filma), *žarišnu svijest* okupira sâmo prizorno zbivanje — radnja filma — dok je način na koji je radnja filma konkretno predočavana (npr. u kojim planovima, kojim montažnim prijelazima...) ostaje uglavnom na razini *pomoćne svijesti* ('automatiziranih' obrada, radnog pamćenja), i tipično se ne pamti naknadno. Tako je s mnogim 'glavno-izlagačkim' potezima, ali tako biva i s popratnom glazbom — njoj je u danim dijelovima filma namijenjena ova *pomoćna* uloga i nju se u stanovitim uporabama registrira tek *pomoćnom sviješću*, na razini periferne pažnje, radnog pamćenja, pa je zato i nismo niti tijekom izvedbe osobito svjesni, niti smo je naknadno svjesni. Ali da je ipak jesmo donekle svjesni svjedoče oni trenuci u kojima nas zatekne neka neočekivana promjena u glazbi: ona neočekivano prestane, ili se javi na neočekivanu mjestu (što je isprobavao Godard u svojim filmovima, npr. *Žena je žena* / *Le Femme est une femme*, Francuska, 1961), ili se dogodi neka greška u zvučanju glazbe, ili se film poigrao sa statusom glazbe pa je, recimo, ona koju smo držali neprizornom odjednom pokazana kao prizorna. U takvu trenutku postajemo naglašeno svjesni postojanja i prirode glazbe, ona se s 'periferije', 'pozadine' pažnje prebacuje u samo središte pažnje, u žarište pozornosti. (usp. Polanyi, 1962: 55-57).

22 Postoji krilo psiholoških istraživanja u kojem se upravo eksperimentalno proučava tzv. *sljepilo za promjene* (eng. *change blindness*) — gdje se utvrdilo kako ispitanici pod određenim uvjetima ne primjećuju nagle promjene osoba, koje su im inače u središtu pažnje, kako ne primjećuju promjene ključnih detalja na likovima koje prate, i u krajoliku koji razgledavaju, čak ne primjećuju prisutnost nametljivog lika u vidnome polju (usp. Greenfield, 2000: 65; Rensink, O'Regan, Clark, 2000; Simons, 1997) Zapravo, oni time pod kontroliranim uvjetima ponavljaju izvedbe samih filmaša: filmaši su ti koji tradicionalno koriste 'dublere' i 'kaskadere' — pomoćne glumce koji u nekim prizorima zamjenjuju glavne glumce a da to gledatelji ne primijete; koji u filmu ostavljaju tzv. 'skripterske greške' (tj. nepodudarne detalje u dva kadra koja prikazuju kontinuirano zbivanje) jer računaju da ih gledatelji neće primijetiti; odnosno koji pomoću implantiranih scenskih elemenata tjeraju gledatelja da identificira kao isti ambijent stvarno različite ambijente (tzv. 'kreativna geografija' Kuljšova, 1978).

Literatura

Allen, Richard, Murray Smith, ur., 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press

Altman, Rick, 1992, »Sound Space«, u R. Altman, ur., 1992, *Sound Theory, Sound Practice*, New York, London: Routledge

Anderson, Joseph D., 1996, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale, Edwardswille: Southern Illinois University Press

Bordwell, David, Noël Carroll, ur., 1996, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison Wis: The Wisconsin U. P.

Branigan, Edward, 1997, »Sound, Epistemology, Film«, u: Allen, Smith, 1997.

Cohen, Annabel J., 1999, »The functions of music in multimedija: A cognitive approach«, u S. W. Yi, ur., *Music, Mind and Science* (str. 52-68); Seoul: Seoul National University Press (http://www.upei.ca/~musicog/research/docs/funcmusicmultimedia.pdf, 16.XI.2006)

Copland, Aaron, 1949, »Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs«, objavljeno u *New York Times*, Nov. 6. (raspoloživo u rukopisnom obliku u Library of Congres, Washington; http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+writ0016)) (1. svibnja 2006)

Doan, Mary Ann, 1985, »Sound Editing and Mixing«, u Weis, Belton, ur., 1985.

Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies. Narrative Film Music,* London, Bloomington: BFI Publ., Indiana University Press

Greenfield, Susan, 2000, *Priča o mozgu. Otkrivanje našeg unutarnjeg svijeta osjećaja, sjećanja, zamisli i želja*, Zagreb: Izvori

Kalinak, Kathryn, 1992, *Settling the Score. Music and the Clasical Hollywood Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press

Kragić, Bruno i Nikica Gilić, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*

Kulješov, Ljev, 1978 (1929), »Montaža kao osnova filma«, u D. Stojanović, ur., 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit

Levinson, Jerrold, 1996, »Film Music and Narrative Agency«, u Bordwell, Carroll, ur., 1996.

Madsen, Roy Paul, 1990, »The Sound Designer — with Walter Murch«, u: R. P. Madsen, 1990, *Working Cinema. Learning from the Masters*, Belmont: Wadsworth Publ. Comp.

Rensink, R. A., J.K. O'Regan, J.J. Clark, 2000, »On the failure to detect changes in scenes across brief interruptions«, *Visual Cognition*, 7/2000.

Paulus, Irena, 1995, »Glazba u klasičnom holivudskom filmu. Vrste i temeljne funkcije — na primjeru *Casablance*«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 3-4/1995

Pendergast, Roy M., 1992, *Film Music: A Neglected Art*, 2nd edn., New York: Norton

Peterlić, Ante, gl. ur., 1990, *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«

Polanyi, Michael, 1962, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Phylosophy*, London: Routledge & Kegan Paul

Reisz, Karel, Gavin Millar, 1968, *The Technique of Film Editing,* London, New York: Focal Press

Schaeffer, Pierre, 1981 (1946), »Nevizuelni element u filmu«, u Stojanović, ur., 1981.

Simons, D. J., D. T. Levin, 1997, »Change blindness«, *Trends in Cognitive Sciences,* 1/1997.

Smith, Jeff, 1996, »Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music«, u Bordwell, Carroll, ur., 1996.

Souriau, Etienne, 1970 (1951), »Osnovne osobine filmskog sveta«, *Filmske sveske*, 1/1970, Beograd: Institut za film

Spottiswoode, Raymond, 1967. (1950), *A Grammar of the Film*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Stojanović, Dušan, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: vlastito izdanje

Stojanović, Dušan, ur., 1981, *Filmska glazba*, Beograd: Institut za film

Thomas, Tony, 1981 (1973), »Muzika za filmove«, u Stojanović, ur., 1981.

Tiomkin, Dimitri, 1970 (1961), »Composing for Films«, u T. J. Ross, 1970, *Film and the Liberal Arts,* New York: Holt, Rinehart and Winston (usp. internetsku stranicu: http://www.geocities.com/karamaev/compose.html, posjećeno 21. XII. 2006)

Turković, Hrvoje, 1978/79, »Klasični crtani film«, *Film,* 16-17/1978-1979, usp. pretisak u Turković, 1985.

Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Turković, Hrvoje, 1998, »Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome — njihova metakomunikacijska funkcija«, *Kolo*, god. VIII, br. 1, proljeće 1998.

Turković, Hrvoje, 2000a, *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 2000b, »Funkcija stilističkih otklona«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24/2000, str.129-142.

Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja,* Zagreb: Durieux

Turković, Hrvoje, 2006, »'Pazi sad!' — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka«, u Nikica Gilić, ur., 2006, *3-2-1, kreni. Zbornik radova u povodu 70. rodendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press

Turković, Hrvoje, 2007, »Popratna glazba kao 'vodič' kroz filmsko izlaganje«, rukopis

Weis, Elisabeth, John Belton, ur., 1985, *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press

UDK: 791.21(091)

Andrija Dimitrijević

Tipologija filmskog zvuka (pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka)

Samo je smrt još uvek šok za one koji ostaju iza...
Scott Alexander, Larry Karaszewski — scenaristi filma *Ed Wood* T. Burtona

Ovaj tekst je pokušaj objektivnog pristupa razmatranju prirode i strukture filmskog zvuka. Teorija o zvuku na filmu kao i istraživanja na istu temu su od ranih 1970-ih postali više nego popularni, kako po broju knjiga tako i po različitosti tematskih istraživanja. Međutim, i dalje je bilo malo pokušaja u smeru razvijanja jednog razumljivog nacrta, koji jasno pokazuje i načelno potvrđuje puni raspon raznolikosti zvuka na filmu. Klasifikacija predložena ovde ima za cilj da sve one različite koncepcije rasejane kroz relevantnu literaturu o filmskom zvuku sakupi i uokviri u jedan model, uz neophodna objašnjenja sadržaja pojmova. Izuzimajući neka minorna gledišta, s uvažavanjem ćemo preuzeti mnoge pojmove koji su jasno objašnjeni, a pokušaćemo da definišemo i termine koji su do sada slabije razmatrani. Jedan od takvih pojmova je i Genetteov[1] opis pripovedajućeg ili naratorskog glasa. Zato se ovaj tekst fokusira na gledaočevo razumevanje i dešifrovanje datih zvukova u odnosu na strukturu samog zvuka u filmu, a zatim i u odnosu na montažnu strukturu slike, i, na kraju, u odnosu na ukupnu strukturu dela.

U nameri da za čitaoca učinimo što shvatljivijom varijetete zvuka u spomenutim relacijama, predlažemo tipologiju koja će isprva biti prezentovana u formi jednog shematskog pregleda. Rasprava o pojmovima, koncepcijama i primerima slediti će u daljem tekstu.

Dosad je, bez sumnje, veliki doprinos postignut u studiji *Film Art: An Introduction*[2], koja obezbeđuje dobru osnovu postavke filmskog zvuka. Autori prave razliku između *dijegetičkog* i *nedijegetičkog zvuka*[3], odnosno zvuka opaženog iz prostora priče ili zvuka opaženog iz spoljašnjeg prostora priče, odnosno razdeljuju dijegetički zvuk u spoljašnji (objektivno prisutan) i unutrašnji (subjektivan) zvuk. Polazi se od klasične podele filmskog zvuka na zvuk sa izvorom u kadru i na zvuk čiji je izvor izvan kadra.[4] Međutim, prvi koji je analizirao zvučne kodove bazičnih kategorija zvuka — šumovi, dijalog i muzika — a pre svega razlikujući ih kao dijegetičke i nedijegetičke, bio je semiotičar filma Christian Metz. Theo van Leeuwen i Gunther Kress[5] daju široku semiotičku analizu istih kategorija u jednu daleko više razvijenu semiotičku taksonomiju, uključujući termine kao što su perspektiva, zvučni realizam spolja... Prema našem saznanju, skoro u isto vreme prvi ko je predložio pojam metadijegetičke[6] kategorije za takozvani unutarnji zvuk je Claudia Gorbman u svojoj taksonomiji filmskog zvuka. Prema tvrđenju Gorbmanove, izvori zvuka na prikazivačkoj ravni mogu biti dijegetički, ekstradijegetički ili metadijegetički. Pošto ćemo videti u daljem tekstu objašnjenja tih pojmova, objasniću ih onako kako se oni definišu u osnovnom smislu. Dijegetički je celokupan svet zbivanja u priči, a sam pojam nastaje u periodu antike, u Grčkoj. Kasnije, naziv ekstradijegetički, Gorbman 1987. u knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, menja u pojam nedijegetički. Pojam metadijegetički je bio objašnjen kao zvuk imaginacije[7], ili halucinacije aktera. Pre Gorbman, postojale su se mnogobrojne teorije koje pristaju na osnovni princip da filmski zvuk može biti opažen kao dijegetički, ili nedijegetički, oba definisana prema svojem izvorištu odnosno prema poreklu nastajanja. Zvuk koji je normativno opažen i shvatljiv od strane filmskih aktera naziva se *dijegetički* (dijalog, zvučni efekti i muzika, oživotvoreni[8] u dijegetičkom prostoru — sa izvorom zvuka u prostoru priče) i nedijegetički zvuk koji je suprotan dijegetičkom (pripovedajući glas, zvučni efekti, muzička partitura — koji egzistiraju tako da ih akteri u filmu nisu svesni odnosno nikako ih ne mogu čuti).

Rashomon

* Tekst donosimo u srpskom izvorniku, uz neznatne uredničke izmjene. (Nap. ur.)

Šematski prikaz montažne organizacije zvuka na filmu

<table>
<tr><td rowspan="8">DIJEGETIČKI ZVUK
Zvuk čiji je očevidni izvor poznat, za koji se pretpostavlja da je lociran u fikcionalnoj situaciji i da za to ima dovoljno dokaza
Ili
Zvuk (tekst, monolog) koji izgovara akter, a čije se vidljivo izgovaranje ne vidi, zvuk koji se poima kao njegov monolog, bez prizorne verifikacije ili dokaza.</td><td rowspan="3">AKTUELAN — KONKRETAN — POSTOJEĆI ZVUK
Zvuk koji proizvodi bilo koji akter u situaciji koja se može čuti ili koji je proizveden zbivanjem prirodnih ili vještačkih sredstava u prostoru priče i mogu se čuti.</td><td rowspan="3">IMANENTAN ZVUK</td><td>VIDLJIVI IZVOR ZVUKA U KADRU — SINHRONI ZVUK
Zvuk čiji očevidni izvor pripada sadržaju slike na ekranu u trenutku kada se čuje.</td></tr>
<tr><td>ZVUK ČIJI JE IZVOR IZVAN KADRA — OFF — AMBIJENTALNI — AMBIOFONSKI ZVUK
Zvuk čiji izvor ne pripada sadržaju slike, ali se podrazumeva da nedvosmisleno pripada ambijentu u kome se zbivanje odvija.</td></tr>
<tr><td>PRELAZNI ZVUK
Zvuk premošćenja između dve scene: koji prolongira zvuk prethodne scene na sljedeću ili anticipira sljedeću scenu, javljajući se prije njezina nastupa.</td></tr>
<tr><td rowspan="5">SUBJEKTIVAN — LIČNI
Zvuk koji dolazi iz uma naznačenog aktera i koji drugi akteri unutar konstituisane strukture naracije nikako ne mogu čuti</td><td rowspan="6"></td><td>RAZLIKOVANJE ILI DIFERENCIJACIJA ZVUKA
Zvuk koji je objektivno prisutan, ali prisutan tako da je čujan jedino određenom akteru u naročitim okolnostima (ne uključući subjektivnu iskrivljenost)</td></tr>
<tr><td>UNUTRAŠNJI GLAS</td></tr>
<tr><td>ZVUK PRISEĆANJA</td></tr>
<tr><td>IMAGINARNI ZVUK</td></tr>
<tr><td>ISKRIVLJEN ZVUK</td></tr>
<tr><td>ČITANJE TEKSTA</td></tr>
<tr><td rowspan="2">KOMENTATORSKI PRIPOVEDNI GLAS</td><td>LIČNO PRIPOVEDANJE
Retrospektivno pripovedanje izgovarano glasom učesnika pripovedača u fikciji zbivanja filma, koje se prepoznaje kao pripadajući glas aktera priče bez obzira na različito prostorno vremensko lociranje priče tokom filma</td></tr>
<tr><td>NEDIJEGETIČKI ZVUK</td><td>PRIPOVEDANJE NARATORA ILI ONOG KO NIJE UČESNIK U PRIČI
Pripovedanje izgovarano glasom koji gledalac ne prepoznaje da pripada nekom akteru u zbivanju priče filma, ili pripovedač nije učesnik u zbivanju filma</td></tr>
<tr><td colspan="3">NEDIJEGETIČKA MUZIKA
Muzika nečujna za učesnike priče filma i nije sadržana unutar prostora priče. Izvor muzike nije prirođen prostoru priče, gledaoci je čuju iako je akteri u priči filma ne mogu čuti.</td></tr>
</table>

Dijegetički, nedijegetički, aktuelni (stvarni), subjektivan zvuk

Na početku filma *Police Python 357* Alaina Corneaua (1976), zbivanje je montažno uobličeno paralelnim radnjama. U uvodnoj sekvenci, predšpici, lice protagoniste se uopšte ne vidi. U prostoru svog stana protagonista priprema doručak, zatim pravi municiju obavljajući ručno precizne radnje, oblači jaknu... Tokom sekvence čuje se na zvučnom planu klasična muzika simfonijskog orkestra za koju se pretpostavlja da je akter ne čuje. Pri kraju sekvence akter prilazi televizoru na čijem se ekranu prikazuje neki nebitni vizuelni sadržaj (ulične svetiljke i nebo) i isključi ga. Tog momenta muzika prestaje i gledaoci postaju svesni da je muzika bila sadržaj emitovan sa televizijskog programa. Sa gašenjem aparata, muzika koja se pojavila kao nedijegetička, nestajanjem je odjednom postala dijegetička. Navešću jedan sličan

primer prelaska nedijegetičkog u dijegetički zvuk u domaćem srednjometražnom filmu *Pogledaj me nevernice* (1976) Srđana Karanovića. Tamo se poznata banatska narodna muzika po kojoj je film dobio naziv filma strukturiše kao nedijegetička, a u završnoj sekvenci filma pojavljuje se kao dijegetička muzika, jer je orkestar svira i učestvuje u prostoru priče.

Ovo su tipični primeri montažne organizacije sekvence o kojoj gledalac ne razmišlja, niti treba, ali koja se postavlja kao imperativ filmskim stvaraocima. Bez obzira da li smo svesni ili ne, kad čujemo muziku dok gledamo film, mi odmah, manje ili više nesvesno, interpretiramo i jednu i drugu ili kao dijegetičku, zato što je akteri čuju u prostoru scene u kojoj se odvija radnja, ili kao nedijegetičku, u čijem slučaju se shvata da je protagonisti ne mogu čuti. Muzika koja je dijegetička definisana je kao ona čiji se izvor nalazi u prostoru priče i može se nazvati *muzika sa izvorom u kadru*, dok bi se nedijegetičkom muzikom trebalo nazvati ono što predstavlja pridruženu muzičku pratnju ili ono što u anglosaksonskoj terminologiji čini *muzika pozadine* (*background music*).

Filmski stvaraoci rukovode gledalačkom interpretacijom, prerađujući zvučni sadržaj i ponekad uživaju u dezorijentaciji publike izazivajući intenzivan komički efekat. U filmu *Visoka napetost* Mela Brooksa (*High Anxiety*, 1977), ne samo da muzika često imitira stil iz Hitchcockovih filmova na parodijski način, nego se i upotrebljava u sličnim montažnim formama kao nedijegetička muzika. U sceni u kojoj psihijatra igra Brooks i koji biva vođen ka klinici, vozač izjavljuje da je bivši šef klinike bio žrtva kvarne igre. Dramatična orkestarska muzika odmah se zatim čuje i kao što će se dogoditi u Hitchcockovim filmovima, naglašava neočekivanu liniju i pojačava napetost stvarajući klimaks. Muzika se nesvesno opaža kao nedijegetička muzika. Odjednom, Brooks i vozač počinju da gledaju oko automobila tražeći izvor muzike, i tada ugledaju autobus koji transportuje simfonijski orkestar što svira u punom zanosu, tako da se muzika u sceni izvrće u dijegetičku, jer se ustanovljuje izvor u prostoru priče.

Aristotelov pojam *diegesis*[9] isprva je oživio Etienne Souriau 1953. i definisao ga je tako da uključuje sve što u gledaočevom shvatanju pripada priči, za svet pretpostavljen ili predložen putem mašte filma. Mnogo godina pre nego što je taj termin stekao široku prihvaćenost u diskusijama o filmskom zvuku, Karel Reisz je 1953. predložio, što je usvojeno kod Kracauera (1965), kontrast između *aktuelnog* ili *postojećeg zvuka* i *komentirajućeg zvuka*. Reiszova definicija glasi:

> »Aktuelni ili postojeći zvuk: zvuk čiji je izvor sadržan da bude prezentovan putem akcije filma, na primer, reči govora aktera na filmu, reči govora putem aktera čija prisutnost je bila prethodno vizuelno postavljena; zvonjava telefona koja je ranije bila vidljiva na ekranu ili prihvaćen kao zvuk sadržaja sobe. Komentirajući zvuk: zvuk čiji izvor nije vidljiv na ekranu niti je bio impliciran fizičkom akcijom sadržaja scene filma. Zvuk koji je veštački dodan za postizanje dramskog efekta, muzika, komentar, subjektivan zvuk koji se čuje kao kroz um aktera.«[10]

Annie Hall

Glas pripovedača...

Jedna važna razlika između dijegetičkog i nedijegetičkog, kao i aktuelnog/postojećeg i komentatorskog zvuka, uključuje važan položaj *subjektivnog zvuka* koji je naravno i više nego deo fikcije. Stvarni, aktuelni, postojeći zvuk smestićemo zajedno sa subjektivnim zvukom u granice dijegetičkog. Znači stvarni, aktuelni, konkretan zvuk ovde se definiše kao zvuk koji prema napred navedenim premisama fikcije, predstavlja bilo koji prisutan zvuk koji akter može čuti. Subjektivan zvuk se definiše kao zvuk koji dolazi kao unutrašnji glas aktera, koji dolazi »iz uma aktera«, tzv. *unutrašnji monolog*.

Druga razlika između Reiszovog aktuelnog zvuka prema komentatorskom, kao i dijegetičkog i nedijegetičkog, tiču se položaja *pripovedajućeg glasa*. Bez sumnje, ovo predstavlja više nego složen problem za bilo koga tko rešava tipologiju varijeteta zvuka u odnosu prema strukturi filma, mada to izgleda prilično lako za Reisza, koji može nazvati sve pripovedajuće glasove komentatorskim. Priču filma koja sadrži i naratora, a koji je, pri tom, i akter odnosno učesnik, francuski strukturalista i kritičar Gérard Genette, naziva homodijegetičkom naracijom. Ova vrsta naracije naziva se i indirektnom naracijom kao i naracijom u prvom licu. U filmu *Psiho* (*Psycho,* 1960) Alfreda Hitchcocka, Marion Crane dobila je zadatak da odnese novac u banku. Ali, ona je odlučila da od-

nese novac svom razvedenom ljubavniku Samu Loomisu sa kojim ne može da uđe u brak jer on ima finansijske probleme. U vožnji automobilom Marion nosi novac ljubavniku u Fairvale i zamišlja razgovor sa Samom, koji je iznenađen što je vidi. Mi čujemo njegov glas kao unutrašnji monolog: »Marion, što se to dogodilo, šta ti radiš ovde? Naravno, radujem se što te vidim! Šta je bilo Marion?« Iz ovakvog sadržaja i intonacije više govori otac nego ljubavnik. Kao da je on otac-ljubavnik. Ovde se zvuk upotrebljava da ilustruje akterov tok svesti zajedno sa slikom iako to ne govori sam akter. Marion nam svojim izgledom i montažnom konstrukcijom slike i zvuka, posredstvom unutrašnjeg *dijaloga,* govori o njenoj dvostrukoj brizi ali i o snažnoj neurozi. S jedne strane, o učinjenom delu jer je to čini lopovom, a s druge, govori o njenom odnosu sa ljubavnikom jer je to čini neurotičnom. U svakom slučaju, u pitanju je homodijegetička naracija, *unutarnji monolog*, pripovedanje u prvom licu, ali sa drugim akterom.

Takođe, od ove upotrebe razlikuje se takozvani svedok pripovedač, a to je kada u homodijegetičkoj naraciji imamo situaciju da je akter izveštač zbivanja, ali ne i učesnik odnosno protagonist.[11] Slično, Genette definiše i heterodijegetički zvuk, odnosno naraciju u trećem licu. Heterodijegetička naracija je vrsta naracije koju govori narator koji nije učesnik u priči filma i koji je, ustvari, komentator. Možda najlakši kriterijum da se definiše narator jeste to da li je on infra- (intra-) ili ekstradijegetički, što usmerava na saznanje da li on govori kao akter učesnik u priči filma. Znači, pitanje je da li je narator u prostoru priče ili, ako nije, onda sledi da je narator izvan prostora priče. Drugi test je pitanje, da li se akter ikada vidi u činu govorenja, pripovedanja — ako se ne vidi, on je izvan prostora priče. Neki primeri u daljem tekstu razjasniće značenje ovih varijacija.

Na početku filma *Rashomon* (1950) Akire Kurosawe, drvoseča, jedan od trojice ljudi koji čekaju u pagodi da prestane kiša, kaže: »Pre tri dana ja sam bio u šumi da sečem drva.« U sceni koja sledi, *flashbacku*, drvoseča hoda kroz gustu šumu i nailazi na šešir, razbacane stvari, odeću, uže i napokon leš, i, kako se scena prisećanja nastavlja, drvoseča putem eliptične montaže odjednom besomučno trči kroz šumu, a u zvuku uzbuđeno izgovara sledeći tekst: »...ja sam dao izveštaj o tome najbližoj policiji. I zatim danas, tri dana kasnije,

Grimizna ulica

ja sam pozvan kao svedok.« Kada se jedan akter u priči filma obraća drugim akterima u priči i mi kao publika to vidimo (čujemo), pripovedanje je homodijegetičko, tj. u prvom licu, isto kao i intradijegetičko ili utisnuto. Uprkos tome, kada akter jednostavno priča direktno u kameru radi se samo o aktuelnom, postojećem zvuku, kako se vidi u shemi. U filmu *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza, takođe na samom početku filma, dok se vrti globus, čuje se glas koji kaže*:* »Sa dolazećim drugim svetskim ratom mnoge oči u Evropi uperene su sa velikom nadom prema slobodi Amerike...« Kada glas komentatora ne pripada nijednom akteru unutar priče, onda se radi o heterodijegetičkom pripovedanju ili naraciji trećeg lica. U filmu u kome se nikada ne vidi tko nama saopštava neke informacije, a nema materijalnu vezu sa ostalim akterima u priči filma, pojavljuje se i ekstradijegetička naracija.[12]

U pridodavanju hibridnim formama pripovedajućih tipova spomenimo jedan veoma redak slučaj, kao što je to naznačeno u filmu *Annie Hall* (1977) Woodyja Allena. Naime, tu se pojavljuje narator koji nije akter u priči filma, ali je prikazan na ekranu, i on govori samo nama, ali ne i ostalim učesnicima unutar priče. On je heterodijegetički, ali je smešten, prikazan u prostoru filma kao intradijegetički. Takođe, najlepši primer se nalazi u filmu *Plan 9 iz vanjskog svemira* Eda Wooda (*Plan 9 From Outer Space,* 1959) — u predšpici filma naslovljenoj kao *Criswell Predicts*, sedi jedan muškarac za stolom i kuca adresirajući nama: »...moji prijatelji, možete li srce zaustaviti, šokantne činjenice o grobu lopova iz univerzuma?« Kada se špica završi čuje se glas istog čoveka iz predšpice, samo što sada vidimo Belu Lugosija i neke ljude kako stoje pored groba i plaču: »Svi mi na ovoj zemlji znamo da je ovde jedno vreme za život i jedno vreme za umiranje. Samo je smrt još uvek šok za one koji ostaju iza...«

Vratimo se ovde malo nazad, dijegetički zvuk je zvuk generisan u kadru, zapravo ono što akteri izgovaraju i što mogu čuti u prostoru kadra, za publiku su konvencije jasnoće, realizma i prepoznavanja od najveće važnosti. Mi očekujemo od zvuka da se povinuje našim očekivanjima, a ona su zasnovana na iskustvu realnog sveta, da zvuci moraju biti takvi da ih lako i razgovetno čujemo i prepoznajemo kako bi poverovali zbivanjima. Pitanje koje se ovde postavlja glasi: da li su zvučni efekti u kung fu filmu imitacija realnog ili konvencije jezika utemeljene na njegovom razvoju? Ako gledamo ozvučen film koji narušava naše očekivanje u smislu konvencija, mi ćemo biti više svesni njegove konstrukcije, naše nepoverenje biće veće. Tu se pojavljuje i pitanje pristupa samog filma: Da li treba da zadovolji naše očekivanje ili naprotiv da se poigra sa njim?

Nedijegetički zvuk generisan izvan prostora priče, kao što su navedeni komentatorski zvuk ili *unutrašnji glas*, muzika, zvučni efekti, jesu zvuci koje akter ne može čuti. Nedijegetički zvuk definiše odnos između zvukova iz fizičke akcije u filmu i zvukova ideativne konstrukcije. Muzika i montaža imaju tempo i ritam i odnose se kao dva aspekta koji stoje u bliskoj vezi, bez obzira da li je dijegetički ili nedijegetički, na primer, scena potere propraćena muzikom kako bi se pojačao utisak dinamike akcije i vizuelnog klimaksa. Problem

Žene na rubu živčanog sloma

unutrašnjeg glasa, intradijegetičkog ili heterodijegetičkog, komentatorskog, problem je oko koga se može postaviti pitanje: da li je to glas koji poseduje konotaciju objektivnosti ili, ako se već radi o prvom ili trećem licu pripovedanja, glas subjektivnosti. U filmskoj literaturi, pogotovu o dokumentarnom filmu i njegovoj strukturi, često se upotrebljava termin *glas boga*, onog koji nam pripoveda. Pogotovu što je u mnogim filmovima, i igranim i dokumentarnim, to, uglavnom u dužim celinama, *monolog*.

Ovde dolazimo do osnovnih činilaca dijegetičkog zvuka:

1. Glas aktera u prostoru priče koji drugi akteri mogu čuti.

2. Zvučni efekti proizvedeni akcijom i objektima u prostoru priče koje akteri mogu čuti.

3. Muzika stvorena instrumentima u prostoru priče koje akteri mogu čuti.

Svi ovi zvuci mogu biti zvuci u kadru ili zvuci izvan kadra: takozvani *off* zvuci, znači oni koji poseduju svoj izvor u prostoru fizičke akcije. Drugi termin po našoj shemi je *aktuelan* ili *postojeći zvuk*.

Osnovni činioci nedijegetičkog zvuka:

1. Glas naratora, aktera učesnika.

2. Glas komentatora, onog koji se ne pojavljuje kao akter, učesnik u priči.

3. Glas učesnika koga nikada ne vidimo kao aktera u prostoru priče.

4. Zvučni efekti koji nemaju svoj objektivan izvor u prostoru priče.

5. Muzika raspoloženja ili komponovana muzika koja nema svoj status postojanja kao izvora u prostoru priče.

Ovi zvuci poseduju svoje postojanje u prostoru ideativne imaginacije filma i ne pripadaju prostoru fizičke akcije u filmu.

Dihotomija: zvuk u kadru, zvuk izvan kadra

vidljiv izvor zvuka	nevidljiv izvor zvuka ali logički prisutan u prostoru scene	dijegetički	nedijegetički	sinhroni	asinhroni
Muzika	/	/	/	/	/
Dijalog	/	/	/	/	/
Zvučni efekti	/	/	/	/	/

Ova tabela bi mogla još da se dopuni sa bitnim pojmovima o odnosu slike i zvuka, kao što su kontrapunkt, sinestezija, vertikalna montaža i mikimausiranje.[13]

Dihotomija: *zvuk u kadru — zvuk izvan kadra* je jedna od najčešćih dihotomija u strukturi zvuka na filmu. Zvuk u kadru ili sinhroni zvuk je onaj koji ima očevidan izvor u kadru, kojemu je izvor vidljiv. Mada neki istraživači navode *off* zvuk kao široko shvaćen termin koji dozvoljava da se pokriju svi zvuci koji nisu u kadru-sceni, većina ipak određuje *off* zvuk kao objektivno prisutan u sceni, ali izvan kadra. Ova dihotomija nosi sa sobom mnoge probleme definisanja. Razmotrimo sledeći primer — kadar sela kojemu je u centru dominantna zgrada crkve sa slabo čujnim crkvenim horom koji peva. U tom se slučaju teško može da se definiše da li je u pitanju zvuk u kadru ili zvuk izvan kadra. Razlika između zvuka u kadru i zvuka izvan kadra savršeno je operacionalna u velikom broju slučajeva. Sve dok se dihotomija uzima kao polazište u razvrstavanju zvukova povremene poteškoće u klasifikovanju davaće neke negativne konsekvence. Zvuk izvan kadra više je nego vredan koncept u kreiranju sinematičkih kvaliteta filma i pojedini stvaraoci koriste zvuk izvan kadra kontrapunktalno. U *Lacombe Lucien* (1974) Louisa Mallea, školskog učitelja muči Gestapo u njihovom glavnom štabu, a nežna muzika iz prethodne scene u bari nastavlja se sa svojom *nežnošću,* kontrastirajući ono što mi vidimo sa onim što čujemo, stvarajući emocionalni naboj daleko jači nego što bi to bilo bez muzike. U filmu *Žene na rubu živčanog sloma* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) Pedra Almodóvara postoji jedna duhovita upotreba zvuka za koju možemo slobodno reći i da je zvuk izvan kadra i da je homodijegetička naracija. Naime, mi u jednoj sceni čujemo kako žena i muškarac razgovaraju, ali kako mi ne vidimo govornike, verujemo da su oni tu u okolini prostora kadra ili *off* prostora. Postupno, kamera otkriva da se mi nalazimo u sali za nahsinhronizaciju dijaloga u kojoj se nalazi samo žena koja govori, a da je glas muškarca prethodno snimljen, i da to nije stvarna konverzacija, već linija dijaloga iz nekog drugog filma.

Zvuk koji povezuje scene

Zvučni sadržaji tokom filma, kao što su dijalog, efekti i muzika, često prelaze iz scene u scenu, nastavljaju se, bez obzira što se u vizuelnom sadržaju završilo i započelo novo jedinstvo vremena, mesta i radnje. Kada rez u zvuku nije istovremen sa rezom u slici, takva vrsta zvučnog povezivanja scena naziva se zvučni most ili prevučeni zvuk. Kao takav, on može voditi u scenu ili van scene. Postoje dva slučaja upotrebe. 1) Prvi, na kraju prethodne scene, pojavljuje se kao zvuk nove scene iako na ekranu taj zvuk nema svoju slikovnu relaciju, traje kratko i obično podiže pažnju u gledalištu. Kao neka vrsta zvučnog *flashforwarda*. Njegovom pojavom uvek postoji jedan trenutak iznenađenja, neočekivanosti, a odmah zatim i trenutak opravdanja, jer se i pojavljuje novi vizuelni sadržaj koji je u relaciji sa prethodno najavljenim zvučnim sadržajem. 2) Drugi je način prevlačenja zvuka iz prethodne scene prelaženjem u novu scenu, tako da on kao takav traje još neko kratko vreme, kao da produžava *inercijom* osećanja prethodnog. Zvučni most je jedan od najčešćih metoda za podršku kontinuirane montaže ili stila filma. Takva upotreba više predstavlja stil povezivanja susednih scena naglašavanjem neprimetnosti, ali ponekad i primetnog prelaza. Zvučni prelazi mogu biti u načinu kreiranja neke vrste gega. U filmu *Novi kino Raj* Giuseppea Tornatorea (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988), sveštenik koji sedi u bioskopu drži u ruci malo zvonce da najavi eventualnu scenu ljubljenja kino-operateru, kao bi je ovaj cenzurisao. Ono što mi čujemo je zvonjava prave crkve koju vidimo u sledećoj sceni. Drugi tip prelaza postoji u filmu *Kvaka 22* Mikea Nicholsa (*Catch 22,* 1970), gde jedna scena završava Yossarianovim plesom s Lucianom, na muziku »September Song«, a sledeća počinje Yossarianovim negovanjem ranjenog artiljerca, snežnim naletima, zviždanjem vetra kroz havarisan trup bombardera. Ovde se zvuk pretapa, »zatamnjuje«, što je praćeno pretapanjem na vizuelnom planu.

Međutim ono što je mnogo važnije je pitanje zvučnog *flashbacka* ili zvučnog *flashforwarda*. Zvučni *flashback* dolazi iz dijegetičkog vremena preko slikovnih događaja u filmu u kasnijem vremenu. U primeru filma *Ne žalim svoju mladost* Akire Kurosawe (*Waga seishun ni kuinashi,* 1946) postoji takva upotreba. Junakinja Yukie čuje glasove mrtvog oca i ubijenog muža, glasove koji joj pomažu da nastavi s borbom. Ovakva vrsta upotrebe zvučnog sadržaja često dovodi do jedne vrste više moralne i emocionalne motivacije aktera. Suprotan primer zvučnog *flashforwarda* je u *Neobičnoj bandi* Jean-Luca Godarda (*Bande à part*, 1964), zvuk rike tigra se čuje kao nedijegetički zvuk a ne kao zvuk izvan kadra odnosno iz prostora scene — tokom filma — mnogo pre nego što se može videti tigar.[14]

Divlja horda

Razlikovanje razgovetnih zvukova kao specijalan slučaj aktuelnog, stvarnog zvuka definiše neke vrste subjektivnog zvuka kao slučaj kada akter čuje neki sadržaj u načinu na koji ga i mi možemo čuti. U filmu *Idi i gledaj* Elema Klimova (*Иди и смотри*, 1985), junak Fljora u jednom trenutku doživi bombardovanje i od tog trenutka zvuk se čuje u načinu na koji ga i on čuje. Takođe, u filmu *Vuk* Mikea Nicholsa (*Wolf*, 1994), junak ima sposobnosti da čuje ljude kako šapuću, iako su veoma udaljeni od njega, ali i publika to čuje zajedno sa njim razgovetno. Vrednosti subjektivnosti mogu biti nepouzdane za definisanje granica veza slike i zvuka. Subjektivan kadar ne bi trebalo mešati sa subjektivnim zvukom. Branigan[15] uspostavlja pojam *subjektivnog zvuka*.

Unutrašnji monolog

Kada se glas koji izgovara neki tekst često jednog aktera u filmu čuje, dok se u slici vidi prostorno-vremensko zbivanje u kome akter zaista ne govori, u pitanju je unutrašnji monolog. Često se koristi da bi se dao osećaj akterove subjektivnosti u priči, ili kao pripovedanje o prošlim događajima. Ovaj način upotrebe Spottiswood naziva se *nestvarnim*[16] (str. 185), Gorbman *metadijegetičkim*[17], Branigan *intradijegetičkim*,[18] a Bordwell i Thompson *unutrašnjom dijegezom*[19] (str. 256), i te vrste određujemo kao *subjektivno uključene zvukove* koji se pojavljuju u umu aktera i koji je nemoguće čuti za ostale aktere. To je, bez sumnje, dosta zanemaren deo filmskog zvuka koji, hijerarhijski govoreći, zaslužuje da bude razmatran na planu stvarnog zvuka više nego kao podrazred zvuka izvan kadra (*off* zvuk) ili pripovedajućeg glasa. Unutrašnji glas blizu kraja filma *Kome zvono zvoni* Sama Wooda (*For Whom the Bell Tolls,* 1943), Robert Jordan, koga igra Gary Cooper, progovara za sebe dok očekuje da otvori vatru na fašističke trupe koje se približavaju: »Ne izlazi, Jordan! Misli o Americi. Ja ne mogu! Misli o Madridu. Ja ne mogu! Misli o Mariji. Ja ne mogu učiniti to, sve je u redu...« Kao što se ponajčešće zbiva u slučaju unutrašnjeg glasa, kadrovi glumca su dovoljno krupni i frontalni da pokazuju da mu se usne ne pokreću — to je neophodna napomena kao informacija nama da je u pitanju unutrašnji monolog, a ne stvarni zvuk koji mi čujemo.

Piščev govor

Piščev govor je jedna konvencija za gledaoca koji treba da bude upućen u sadržaj pisma ili dnevnika, a filmski stvaraoci primenjuju tu konvenciju da bismo čuli tekst, govorom osobe koja je pisala. U filmu *Neka zvijer crkne* Claudea Chabrola (*Que la bête meure,* 1969) čujemo Charlesov glas kako on tiho piše u dnevniku o namerama da uhvati ubicu svog sina. Slično, dalje u filmu, kad se Hélene probudi sama u hotelskoj sobi i čita pismo koje joj je Charles ostavio, mi čujemo sadržaj pisma Charlesovim glasom. Piščev govor se nastavlja tokom kadrova Charlesovog hodanja prema moru u unakrsnoj montaži, to deluje tada više nalik unutrašnjem monologu sve dok je on u našem vidokrugu. Kadrovi Hélene koja čita više su tu da nas podsete da se radi o pismu.[20]

Glas prisećanja

U filmu *Opsjednut* Alfreda Hitchcocka (*Spellbound*, 1945) nalazi se fantastičan primer ponovljenog dijaloga ubice koga se priseća protagonistkinja Ingrid Bergman. Ubica kaže: »Tek sam neznatno poznavao Edwardsa. Nikad ga nisam doista voleo.« Malo kasnije, Bergman ponovo odigrava tu izjavu u prisećanju, ali sa muzikom koja pojačava utisak jeze i reverberacijom: »Tek sam neznatno poznavao Edwardsa. Nikad ga nisam doista voleo. Tek sam neznatno poznavao Edwardsa. Neznatno poznavao Edwardsa. Neznatno poznavao Edwardsa. Neznatno poznavao Edwardsa. Poznavao Edwardsa...« Progresivnim porastom jačine zvuka — *Knew! Knew! Knew!* Ovaj tip zvučnog prisećanja može se nazvati i zvučnim *flashbackom*.

Zvučne halucinacije

Zvučne halucinacije aktera se koriste da naglase akciju ili lakše prenesu nevidljive mentalne i fizičke pojave u filmu. Zvučne aluzije i halucinacije evociraju imaginaciju koja mora biti razumljiva za akterovu percepciju, zato mora biti razumljiva i u smislu koji publika treba da protumači. Kada se javlja zvučna halucinacija i kada akter čuje to u svom umu kao prezentovanje realnosti, onda zvuk najbolje sarađuje sa publikom kada je naznačen kao *imaginarni,* čak iako je u bliskoj vezi s memorijom. U filmu *Grimizna ulica* Fritza Langa (*Scarlet Street*, 1945), Chris (Edward G. Robinson) se nalazi sam u hotelskoj sobi, izložen pogrdnom ismevanju glasova Kitty (Joan Bennet), svoje žene koju je ubio u napadu besa, i njenog ljubavnika Johnnyja (Dan Duryea) optuženog za ubistvo.

Iskrivljeni zvuk i zvučni onirizam

Zvučni sadržaj dolazi iz sadržaja objektivne prisutnosti, referencijalnosti, i on može biti filtriran subjektivnošću aktera. Ovu vrstu upotrebe treba razlikovati od *diferencijacije razgovetnih zvukova* napred objašnjenog pojma filtriranog u fizičkom smislu — tu je reč o subjektivno iskrivljenom zvuku. Neke droge isto tako čini se da mogu imati ovaj efekt, uzrokujući halucinacije i iskrivljenu percepciju stvarnosti.[21] U filmu *Apokalipsa sada* (*Apocalypse Now*, 1979) Francis Ford Coppola pomoću pesme »The End« Doorsa vešto sakriva na početku filma upotrebu medikamenata koristeći se sinematičkom artificijelnošću u cilju uključivanja publike u jednu vrstu zvučnog onirizma identifikacijom sa doživljajem protagoniste.

Na kraju

Na samom kraju teksta daću jednu podelu filmske muzike u skladu sa kriterijumima dijegetičkog i nedijegetičkog prostora filma.

Dijegetička muzika, takođe nazivana *muzika sadržaja*, je vrsta muzike proizvedena od strane ljudi ili aparata koji su deo prostora priče filma. Na primer u filmu *Balkan ekspres*

Apokalipsa sada

Neobična banda

(1983) Branka Baletića, muziku Zorana Simjanovića izvodi orkestar sastavljen od profesionalnih muzičara i glumaca na terasi jednog restorana i tu se može govoriti o dijegetičkoj muzici.

Nedijegetička muzika proizvedena izvan prostora priče filma i koji akteri nisu u mogućnosti da čuju. Na primer u filmu *Divlja horda* Sama Peckinpacha (*Wild Bunch*, 1969), na početku filma grupa vojnika koji jašu konje prolaze gradićem uz muzičku pratnju koja uvodi publiku u jedno raspoloženje neočekivanog stravičnog zbivanja, to je nedijegetička muzika jer ne postoji mogućnost da je akteri čuju.

Ufiksirana ideja je pojam koji je sačinio Hector Luis Berlioz i označava periodično pojavljivanje muzičke teme koja je pridružena akteru, objektu, stvarima ili mestu radnje. Na primer, muzička tema od pet tonova u *Ben Huru* (1959) Williama Wylera, pridružena da označi misteriju i spiritualnu prisutnost.

Ekstra označena muzika je ona koja upućuje na kontekst izvan filma. Na primer futurističko značenje u filmu *Paklena naranča* Stanleyja Kubricka (*A Clockwork Orange*, 1971) dolazi od elektronskih tonaliteta kompozitora Bebe i Louisa Barrona iz filma *Zabranjeni planet* Freda M. Wilcoxa (*Forbidden Planet*, 1956). Ta muzika u vremenu pete decenije predstavlja potpuno nov »vanzemaljski« zvuk koji je u skladu sa *science fiction* žanrom. Takav svet zvuka elektronske sinteze daje efekt otuđenja i uvodi publiku u nepoznato zvučno uzbuđenje. Od tada upotreba elektronske sintetičke muzike u žanru naučne fantastike postaje konvencija ili stereotip koja priziva taj neprijatan zvučni ambijent kao moguću budućnost.

Unutrašnje označena muzika ili *ikonička muzika* je ona koja se pridružuje svojim raspoloženjem ponavljanjem akterovih osećanja u filmu. Na primer u *Bliskim susretima treće vrste* Stevena Spielberga (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), petonotna muzička tema se pridružuje raspoloženju vanzemaljca.

Zaključujem ovu studiju konstatacijom da je izgradnja filmskog zvuka naporan stvaralački posao. Da je sa jedne strane to kreiranje utemeljeno u polazištu stvaranja hiper-zvučne realnosti, a sa druge stvaranje bazirano na konceptu zvučne aure koja je u konfrontaciji sa našim iskustvom, odnosno stvarnošću. Bez obzira na ta dva osnovna estetička polazišta, oba se ujedinjuju u jednom zajedničkom imenitelju, a to je u proširivanju granica filmskog medijuma. Po dostignućima oba estetička polazišta u svojoj osnovi stvaraju svet maštom bogatiji od sveta koji nas okružuje. Na neki način ova studija u jedinstvu sinematičke virtualnosti i zvučnog onirizma, pokazuje mogućnost upotrebe ka jednom oniričnom filmskom zvuku i jednoj sinematičkoj artističkoj ekspresiji.

Bilješke

1 Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay on Method*, trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.

2 David Bordwell and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 1990. str. 254-262.

3 Metz, Christian, 1974, *Language and Cinema*, The Hague: Mouton; Metz, Christian, 1980, »Aural Objects«, in Rick Altman (ed), *Cinema/Sound*, French Studies 60, 24-32. Quake III Arena, id Software 1999.

4 Daniel Percheron, »Sound in Cinema and its Relation to Image and Diegesis«, Yale French Studies 60, 1980, str. 16-23.

5 Kress, Gunther i Theo van Leeuwen, 1998, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge; Claudia Gorbman, »Teaching the Soundtrack«, Quarterly Review of Film Studies (November, 1976. str. 446-452)

6 meta — grčki prefiks: 1) kasniji, naredni 2) iza, preko iznad, izvan, s one strane, drugi svet, nepoznato, izvrsno, izvanredno, uzvišeno, nenadmašno, nadčulno, transcendentno, opasati, opkoliti, okružiti, sadržati, usred 3) promena, razmeniti, menjati, izmeniti, promena oblika, transformacija, preobraženje 4) viši, uzvišeniji, gornji, više razvijen.

7 Imaginacija — zamišljati formu, oblik slike ili ideje nekoga ili nečega, videti ili čuti nešto nerealno: videti ili čuti nešto što se ne nalazi tu, ili misliti nešto što nije istinito; http://encarta.msn.com/dictionary_/imagined.html

8 Oživotvoriti — izazvati, nastati, osnovati, proizilaziti, poticati, proizvesti, zasnovati... http://encarta.msn.com/dictionary_/imagined.html

9 Diegesis — grčki, od *diegeomai*; izlaganje, deklamovanje; dijegetički uključuje predmete, događaje, prostore i aktere nastanjene njima, zatim akciju i stanovišta koja nisu eksplicitno prisutni u filmu. Tako publika izgrađuje dijegetički svet iz materijalnosti prisutne u pripovedanju filma. Neki filmovi onemogućuju izgradnju logički povezanog dijegetičkog sveta, na primer Prošle godine u Marienbadu (*L'année dernire à Marienbad)* Alaina Resnaisa (1961), ili čak bez dijegetičkog sveta samo sa formalnim svojstvima filma, na primer *Mothlight* (1963) Stana Brakhagea. Dijegetički svet dokumentarnog filma je obično uzet da bude jednostavno svet, ali neke dokumentarne drame testiraju te pretpostavke kao što je *Zemlja bez kruha* Luisa Buñuela (*Las Hurdes*, 1932). Različiti mediji imaju različite forme dijegetičkog. *Henrik V* (1944) Laurencea Oliviera počinje dugim kadrom na kranu jednog krajolika iz 16. veka u Londonu. Film menja svoj dijegetički registar iz predstavljačke forme iz vremena elizabetanskog pozorišta u slikovitu predstavu forme konvencionalnog narativnog filma.

10 Karel Reisz, Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, New York: Hastings, 1968 (prošireno izdanje); publikovano 1953, str. 397-398.

11 http://www.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/Glossary01.htm,

12 http://www.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/Glossary01.htm

13 http://www.egs.edu//faculty/zizek/zizek-a-plea-for-leninist-intolerance.html

14 Zvučno povezivanje scena ima funkciju zvučnog povezivanja dijegetičkog sveta.

15 Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin: Mouton, 1984, str. 44. On tvrdi da takav zvuk je nedijegetički jer ga akter ga ne može čuti.

16 Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*, London: Faber & Faber, 1935. str. 185. Realističan »stvaran« zvuk, definiše kao zvuk »koji uzrokuje«, u prostoru obuhvaćenom mikrofonom na objektu snimanja (str. 173).

17 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987. Ona deli muziku u filmu na tri tipa: dijegetičku, nedijegetičku i meta-dijegtičku. Povremeni artificijelni zvučni efekti su pomešani sa muzikom i nisu čisto nedijegetički oni mogu biti opaženi od strane aktera ali nisu ni zvuci pozadine. Str. 450.

18 Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York 1984, str. 68.

19 David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 1990; str. 255

20 Mladen Milićević, 1995, »Filmski zvuk izvan stvarnosti : metadijegetski zvuk u narativnom filmu«, Hrvatski filmski ljetopis, 3-4, str. 103.

21 David Lynch in www.geocities: »Sound is almost like a drug. It's so pure that when it goes in you ears, it instantly does something to you. And you can tell if that's working for you.«

Literatura

Balasz, Bela, 1970, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art,* New York: Dover Publications Inc.

Bordwell, David i Kristin Thompson, 1990, *Film Art: An Introduction,* New York: McGraw-Hill

Branigan, Edward, 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film,* New York: Mouton

Chion, Michel, 1994, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press

Gorbman, Claudia, 1976, *Teaching the Soundtrack,* Quarterly Review of Film Studies, November

Gorbman, Claudia, 1987, Unheard Melodies: Narrative Film Music, Indiana University Press

Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press

Kress, Gunther i Theo Van Leeuwen, 1998, *Reading images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge

Metz, Christian, 1974, *Language and Cinema*, The Hague: Mouton

Milićević, Mladen, 1995, »Filmski zvuk izvan stvarnosti: metadijegetski zvuk u narativnom filmu«, Hrvatski filmski ljetopis, 1995, 3-4, str. 103-108

Percheron, Daniel, 1980, *Sound in Cinema and its Relation to Image and Diegesis*, Yale French Studies 60

Reisz, Karel i Gavin Millar, 1968. (prošireno izdanje, izvorno publikovano 1953.g.), *The Technique of Film Editing*, New York: Hastings

Rosen, Philip, 1986, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press

Spottiswoode, Raymond, 1935, *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique,* London: Faber & Faber

UDK: 791.633-051Saura, Carlos(049.3)
791.221.1(091)

Irena Paulus

Između realnog i irealnog: *Carmen* Carlosa Saure

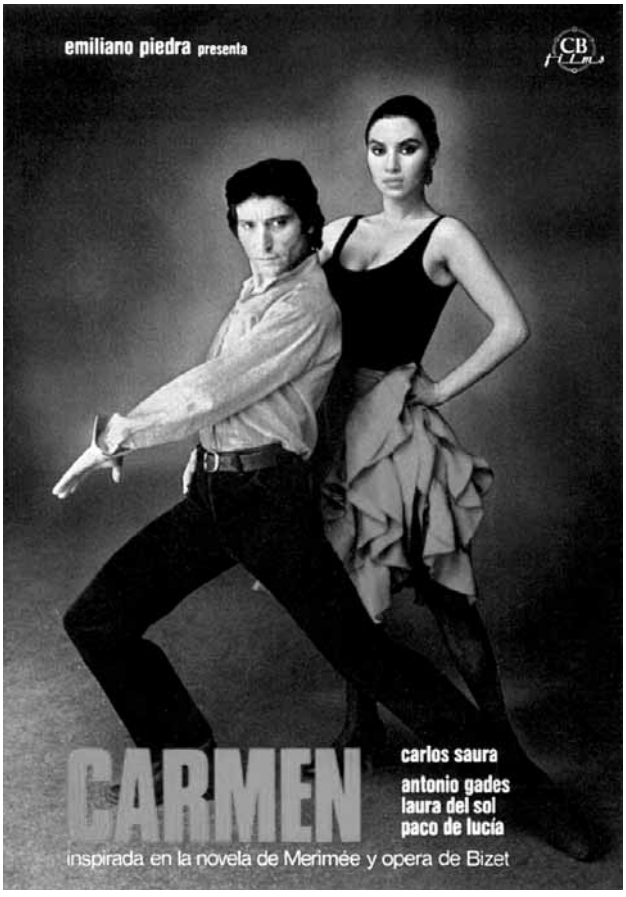
Saurina i Bizetova *Carmen*

Početkom 1980-ih, Carlos Saura snimio je svoju prvu plesnu trilogiju: *Krvava svadba* (1981), *Carmen* (1983) i *Ljubav čarobnica* (1986).[1] Filmove je objedinila španjolska tradicionalna forma — flamenco.[2] Dok je *Krvava svadba* nastala prema djelu Federica Garcíje Lorce koji je inspiraciju i uzor svojega književnog rada često nalazio u flamencu (rado se koristio stihovima flamenca — *coplas* — u svojim književnim djelima), *Ljubav čarobnica* prema baletu Manuela de Falle isto se tako nadovezuje na nastojanje poznatoga skladatelja da flamenco pretvori u umjetničku formu. A *Carmen*, inspirirana i temeljena na istoimenoj operi Georgesa Bizeta i književnom djelu Prospera Meriméea, prenosi konvencionalno umjetnički svijet u barem jednako tako složen folklorni, lokalni i tradicionalni svijet flamenca. Plesač / koreograf / redatelj na plesnu pozornicu postavlja priču: Antoniju (plesač flamenca Antonio Gades također je nit koja povezuje sva tri filma) izvorište je Merimée, premda prizorno-neprizorna glazba govori da mu je važno uporište i Bizetova opera. A Sauri je izvorište Antoniova plesna predstava koja operno vrijeme (1830) premješta u suvremeno vrijeme (1980-e).

Već na početku, opera ulazi u ono što vidimo: audicija za plesačice flamenca gotovo je jednaka Bizetovoj potrazi za glavnom pjevačicom. Bizet, naime, nije mogao pronaći pjevačicu koja će pjevati Carmen, jer je njegova opera verističkog sadržaja bila osuđena i prije nego je prvi put izvedena (brutalni elementi i tragični završetak nisu odgovarali naručiteljima u pariškoj Operi comique). Problem je bio i neuobičajeno velik raspon pjevačke dionice koji je tražio da se sopranistica spusti na donji rub svoje lage — i danas se raspravlja je li uloga Carmen namijenjena sopranu ili mezzosopranu.

U Saurinu filmu, Antonio nije mogao naći Carmen jer nije tražio plesačicu, nego djevojku koja će izgledom i karakterom odgovarati ulozi. A uloga je bila iznimno teška: sadržaj Bizetove opere zahtijevao je pjevačicu koja je morala biti i izvrsna glumica i odlična plesačica. No Antonio nije tražio gledajući operu, nego čitajući Meriméea: »Carmen je posjedovala divlju i neobičnu ljepotu. Njezine otvorene usne, pune ali lijepo oblikovane, pokazivale su zube bjelje od bademova cvijeta. Njezina je kosa bila duga, crna i sjajna — s plavim odsjajima poput gavranova perja. Njezine su oči imale puten ali siguran izraz — koji nikad nisam uspio ponovno naći. Ciganske oči, vučje oči, kako kaže španjolska poslovica.«

Antonio citira Meriméea kao narator koji promatra prošle događaje, dakle samoga sebe koji uvježbava plesnu skupinu. Glas Antonija-koreografa miješa se s glasom Antonija-pripovjedača koji već zna što će se zbiti — da će pronaći Carmen, da će se u nju zaljubiti, ali da će ga ljubomora navesti da ubije nevjernu voljenu. Carmen je bila sudbonosna za svojega tvorca — koreografa koji ju je pronašao, koji ju je počeo oblikovati, ali čijoj se kontroli otela čim je svladala njegove plesne zadatke. Carmen je bila sudbonosna i za svojega glaz-



Carmen (plakat)

benog tvorca. Georges Bizet umro je tri mjeseca nakon premijere koja je, zbog unaprijed stvorene negativne atmosfere, bila potpuni fijasko.[3] Bizet nikada nije saznao o utjecaju i popularnosti svoje opere.

Povezati različitosti

U filmu Carlosa Saure, Antoniov dodani glas upozorava na to da Antonio možda progovara iz zatvora kamo je dospio nakon ubojstva Carmen. Međutim, dodani glas nestaje već u ranom stadiju (Saura ga koristi samo tijekom potrage za glavnom plesačicom), a nakon toga se dva Antonija — glas i tijelo — povezuju u jedan lik. Antonio-pripovjedač i Antonio-koreograf stapaju se u jednog Antonija, ali Saura nastavlja kružiti. Oblik puževe kućice odnosi se na plesačevo zapadanje u irealno, u stanje svojevrsnog ludila, koje u filmu između ostaloga najavljuje i »sukob« glazbenih vrsta — francuske opere s kraja 19. stoljeća i tradicionalne španjolske plesnoglazbene forme. Klasična glazba i tradicijski ples opiru se jedno drugome, pa se postavlja pitanje: kako su Antonio, odnosno Saura, mislili pomiriti razliku između flamenca i Bizetove opere?

U *Carmen* Georgesa Bizeta nema mnogo elemenata španjolske narodne glazbe. Kada su ga pitali hoće li posjetiti Španjolsku, odgovorio je da bi ga to samo zbunilo. Bizet se španjolskim folklorom koristio minimalno: koristio je elemente flamenca, koristio je narodnu pjesmu *El arreglito* koja je u operi postala čuvena »Habanera« (jedna od dvije arije koje pjeva Carmen), a natruhe folklora osjećaju se u pjesmici kojom se Carmen ruga kapetanu Zunigi (»Tra la la«), u ciganskoj pjesmi (»Les tringles des sistres tintaient«), te u Carmeninoj drugoj ariji (»Seguidilla«). Bizet je u glazbu prenosio španjolski temperament, zbog čega opera možda nije autentičan izvor španjolske narodne glazbe, ali je jedinstvena kao primjer francuskog verizma prebačenog na španjolsko tlo.

Carlosu Sauri i Antoniju Gadesu to nije smetalo. Otvoreno povezujući španjolsku narodnu glazbu i »ozbiljnu« glazbu Bizetove opere, Saura je najprije stvorio osjećaj nadmetanja, zatim pristajanja i, naposljetku, pomirenja. Na početku filma, Saura predstavlja skupinu gitarista: čuvenog Paca de Lucíju, koji će uz Bizeta postati drugi filmski skladatelj, te Antonija Soleru, Miguela Rodrigueza i Lorenza Virsedu. Oni su sudionici priče, glazbenici koji prate plesače na njihovim probama, koji zajedno slave rođendane, zajedno se zabavljaju i sudjeluju u stvaranju Antoniove flamenco-*Carmen*. Oni izvode pjesmu »Prestani plakati« Paca Cepera koju pjeva pjevačica Pepa Flores. Istodobno, Antonio preslušava operu kako bi pronašao najprikladnije dijelove za ples. »Seguidilla« (»Près des remparts de Séville«) smeta pjevačici i gitaristima, ali umjesto da se pobune, oni zastaju i sa zanimanjem slušaju ariju.

Sjedinjenje počinje kada Paco de Lucía glazbenu temu iz opere ponavlja na gitari. Šaroliki stil španjolske tradicijske glazbe ulazi u zatvoreni, konvencionalni prostor opere i Antonio je prisiljen slušati savjet prijatelja koji gledatelji već znaju: »Mislim da ti to neće biti dobro za ples. Orkestar je vrlo spor jer prati glas. Ostat ćeš stajati jednom nogom u zraku kao roda. Ritam bi trebao biti sličniji buleríji. Slušaj...« Bulería, koju izvode Paco de Lucía i njegovi gitaristi, objedinjuje Bizetovu operu s plesnim karakteristikama flamenca.[4] Virtuoz poput Antonija, ali na glazbenom području, Paco pomaže toj transformaciji. On je skladatelj-organizator, čija je uloga vrlo slična Antoniovoj: dok Antonio Meriméeovu priču vizualno pretače u španjolski tradicijski ples, Paco de Lucía Bizetovu operu »prepravlja« u španjolsku tradicijsku glazbu. Antonio i Paco predstavljaju okosnicu projekta, oni su poveznice dviju različitih umjetnosti na vizualnom i auditivnom planu.

Imena likova u »dokumentarnoj« priči

No Paco je i u priči Paco (kao što je Antonio u priči Antonio). On je Antoniov prijatelj koji uvijek stoji uz njega, i u dobru i u zlu. On sudjeluje u kreiranju glazbe i to ne samo sviranjem, već pljeskanjem, udaranjem štapa u pod, lupkanjem itd. A kako u kreiranju glazbenog zvukovlja sudjeluje cijeli ansambl, tako se Paco osjeća dijelom ansambla, dijelom filmske priče, ali i dijelom filmske ekipe.

Paco de Lucía glumi gitarista Paca, ali je i u stvarnom životu gitarist-virtuoz (u kontekstu filma, on je također filmski skladatelj). Zadržavanjem njegova imena u filmskoj priči, Carlos Saura potencirao je odnos stvarnog i nestvarnog i prenio ga na razinu odnosa članova filmske ekipe i filmskih likova. Na toj su razini i Cristina Hoyos, plesačica koja glumi plesačicu (u filmu, ona je samo Cristina, Antoniova desna ruka); Antonio Solera, gitarist koji glumi gitarista (doduše, u filmu ga zovu Antonito, da bi ga razlikovali od glavnog protagonista, Antonija Gadesa), i, naravno, Antonio Gades, plesač-koreograf koji također glumi samoga sebe. Saura nije imao potrebu mijenjati imena svojim plesačima, gitaristima i skladateljima, jer njegov je film u neku ruku dokumentarni film o životu plesača iza plesne pozornice.

S druge strane, Saurin je film i te kako priča, čak priča u priči. Pa tako, kada dospijemo do glavnog lika, koji se zove Antonio, poput svog utjelovitelja, vrhunskog plesača flamenca Antonija Gadesa, shvatit ćemo da se on pojavljuje na tri razine — kao filmski koreograf, kao koreograf i plesač u filmu, ali i kao glavni lik priče koja se želi ispripovijedati na plesnoj pozornici. Priča plesača Antonija, koji zbog ljubavi gubi glavu i razum, gotovo je jednaka Bizetovoj/Meriméeovoj priči o Don Joséu. Iako Antonio u svojoj plesnoj *Carmen* ne preuzima ulogu Don Joséa, kao koreograf mora znati biti Don José. U tu se ulogu Antonio toliko uživljava da Don Joséova tragedija postaje njegova osobna.[5]

Antonio je Don José, ali bi mogao biti i Carlos Saura. U početku, on je pripovjedač koji djelomično objašnjava događaje koji će uslijediti. Čvrsto drži konce u rukama — on je, uostalom, redatelj predstave, pa bi ga se doista moglo poistovjetiti s filmskim redateljem. No ta se Antoniova uloga gubi u drugoj polovici filma, gdje i gledatelju izmiče jasno razlikovanje realnog i irealnog. Antonio se iz Carlosa Saure pretvara u Don Joséa. Realno i irealno u filmu preokreću se poput dviju strana istog novčića, ili — što je očitije — poput pravog čovjeka i njegova zrcalnog odraza koje je još lakše pomiješati. »Ključ, moguće, leži u brojnim zrcalima, kojih u filmu ne nedostaje (kao što ih ne nedostaje u Saurinu nedav-

nom filmu *Flamenco*). U zrcalima, glumci se u *Carmen* preispituju u istom trenutku kada ih, sa svojih sjedala, počinju preispitivati gledatelji. I lekcija koja donosi ravnotežu je samoispitivanje. Mi, gledatelji, povezujemo se s Antoniom, ponavljajući njegov uporni pogled i imitirajući njegove samoispitujuće oči. Poput njega, natjerani smo da reflektiramo sebe, koristeći svoje oči za vaganje i testiranje same vizije koja služi kao medij za test... Neka ništa ne prođe bez kritičke refleksije.«[6]

Zrcaljenje Antonija i sjene

William Washabaugh zapravo govori o skrivenim političkim porukama filma.[7] Međutim, bez obzira na moguću ispolitiziranost i na refleksiju na Francov režim, zanimljivo je kako Saura ideju zrcaljenja sprovodi na više različitih razina.

Antonio gotovo uvijek stoji pred zrcalom, i to je povezano s njegovom profesijom, ali i, kako Washabaugh naglašava, s filmskim postupkom. U *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* Vladimir Biti navodi da je »zrcalo pojam koji stoji u tijesnoj vezi s pojmovima mimeze, oponašanja, ponavljanja, odraza, spekulacija, refleksije, teorije (...), predodžbe, predstave i sl.«[8] To je sasvim u skladu s »višestrukim« prikazima Antonija — jer Antonio pred zrcalom promatra svoj zrcalni odraz koji jest i nije on (ne oponaša li Antonio Bizeta? ne pokušava li Antonio postati Don José? i zato: ne oponaša li Antonio samoga sebe?). Umberto Eco zrcalni odraz uspoređuje s fotografijom koja je »poruka bez koda«, poput tijela bez duše.[9] Kada Antonio stoji pred zrcalom, gleda svoje »prazno tijelo« koje može biti sinonim za strogu disciplinu koju je nametao Francov režim (Washabaugh: disciplina tijela uzrokuje disciplinu uma), ali i sinonim za lik koji je toliko uronio u fikciju da više ne prepoznaje stvarnost. Ja ispred zrcala jednako je Drugom iza zrcala.

Otuda imena likova koja odgovaraju imenima filmskih glumaca-umjetnika. No glavni lik Antonio traži gledateljsko povezivanje i, moguće, prisutnost filmskog autora — Saure — u njegovoj jednoj osobi. A i drugi su likovi razinu ponavljanja stvarnih i fiktivnih imena proširili na razinu zrcaljenja: oni nisu samo ispred filma i u filmu, nego su ispred zrcala i iza zrcala. To se ponajviše odnosi na Carmen.

Carmen je, zapravo, jedini lik čije se stvarno ime nije prenijelo u film (glumica se zove Laura del Sol). Umjesto toga, ona je Carmen i u filmskoj priči i u Antoniovu plesnom projektu, dakle u priči koju film obrađuje. Ali Carmen iz 1980-tih nevjerojatno sliči Carmen iz 1830-tih, pa ih nije teško zamijeniti. Antoniju se to sve češće događa, a u svoj ponor, u kojemu nema razlike između stvarnog i nestvarnog, povlači i gledatelja.

András Batta piše: »Don Joséov pad od vjernog ljubavnika i vojnika do opsjednutog luđaka divno je portretiran i glazbom i libretom.«[10] Ne prepoznajemo li u tom Don Joséu iz opere Antonija iz filma? S druge strane, Saura ime dodjeljuje Antoniovu suparniku, preprodavaču droge Joséu Fernandezu Montoyi. Antonio će se s njim sukobiti u plesnoj fikciji koja od početka djeluje poput metaforičke zamjene za stvarni sukob. U realnost uvlači kartaška igra koja prethodi otplesanoj »borbi« štapovima, a u kojoj sudjeluju skoro svi

Carmenini ljubavnici (Antonio, José i Tauro). Također, u realnost uvlače realni zvukovi pretvoreni u glazbu: udaranje nogama i štapovima o pod.[11] I naposljetku, udaranje se koristi na način imitacije: dva »sukobljena« plesača vlastitim tijelima ponavljaju ritmične zvukove koje izvode nevidljivi promatrači, Antoniovi i Joséovi prijatelji. Jednako se imitativno isprepleću plesači i njihove sjene na zidu. Naposljetku, teško je znati tko je kome sjena, a budući da jedna sjena ubija drugu, moguće je zaključiti da Antonio, fiktivno ubivši Joséa (za kojega se kasnije uspostavlja da nije José, nego je plesač Juan koji mu je jako sličan), zapravo ubija samoga sebe.

Okvir tog »samo«-ubojstva je Carmen, jer se već u ovom stadiju pokazuje nestalnom. Nakon borbe/plesa sa štapovima, ona s Joséove prelazi na Antoniovu stranu (nije li to jedna te ista strana?), ali je jasno da na toj strani neće dugo ostati. O tome progovara glazba — ali ne glazba Paca de Lucíje koja zadržava bliskost s realnošću, nego glazba Georgesa Bizeta koja od početka filma djeluje poput hipnotičkog sredstva za uvlačenje protagonista u začarani svijet ljubavi, ljubomore i ubojstva (nakon fiktivnog ubojstva Joséa, Saura koristi pjesmicu »Tra, la, la« kojom se Carmen iz opere rugala zapovjedniku Zunigi, a koja u filmu zvuči kao da se mezzosopran — također Carmen — ruga filmskom Antoniju[12]).

Carmen i njezina ljubav

U međuvremenu, Carmen mijenja ljubavnike. Najbeznačajniji je José. On je Antoniov direktan protivnik, ali njega Carmen ne zanima, premda joj je suprug. Zato njegovo ime zavarava: on nije pravi Don José iz priče, on je u plesnoj točki zamaskirani Juan (Don Juan je također poznati španjolski ljubavnik, što je Sauri odlično došlo kada je u filmsku priču prenio ime plesača Juana Antonija Jiméneza). Don Joséi nisu ni Carmenin menadžer Girón ni plesač-ljubavnik Tauro. No zanimljivo je da se Saura poigrao tom mogućnošću, jer se oba glumca zovu José (José Yepes glumi Pepea Giróna, a José Luna-Tauro glumi samoga sebe, Taura).

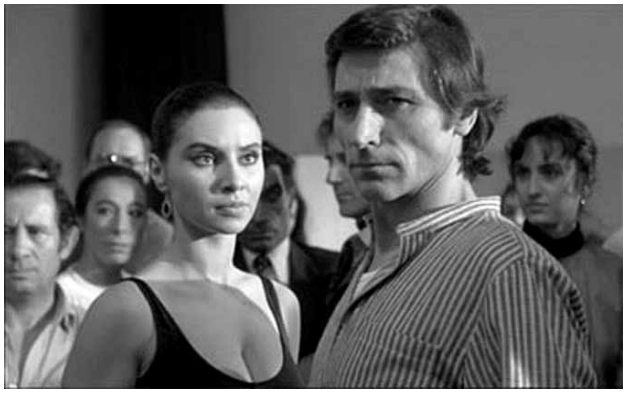
Carmen iz opere je u pogledu ljubavnika različita od Carmen iz filma. András Batta piše da Bizetova »glazba uvjerava kako Carmen nije destruktivan lik poput Elektre ili Lulu: ona ne proganja muškarce, nego oni trče za njom.«[13] Dapače, Carmen iz opere najprije odbija Escamilla, a prihvaća ga tek nakon što shvaća da romantični Don José ne odgovara njezinu naglom i eksplozivnom temperamentu. Za razliku od te Carmen, Carmen iz filma je mlada, naivna i nepresta-

no mijenja ljubavnike. To je njezin način da pokaže svoju nezavisnost, svoju feminističku crtu koja, međutim, nema dovoljno iskustva da vidi kako je muškarci zapravo iskorištavaju. Ona je tragični lik jer ne poznaje pravu ljubav.

Carlos Saura naglašava tragediju Carmen kada u drugom dijelu filma intenzivno upotrebljava dva instrumentalna motiva iz Bizetove opere: motiv ljubavi i motiv ljubomore. To su ujedno jedini lajtmotivi u operi.[14] No bez obzira na Bizetov odnos prema sustavu lajtmotiva, Saura je tu tehniku upotrijebio u filmu. Premda je njegovo kreiranje zvučne staze bilo usmjereno na odnos realnog i irealnog u priči, kada je svoje likove uvukao u irealno, dopustio je da ga vodi Bizetova glazba. U filmu, motiv ljubavi i motiv ljubomore uvijek se pojavljuju sukcesivno, poput nerazdvojne braće koji ne mogu jedan bez drugoga. Kada god Carmen tvrdi da voli Antonija, motiv ljubomore to poriče.

Dva su lajtmotiva stavljena potpuno u Antoniovu perspektivu. To su njegova ljubav i njegova ljubomora kojih se ne može riješiti — to je njegov grč koji mu govori da Carmen ne treba vjerovati. A to je i element koji razlikuje film od opere, jer lajtmotivi se u operi povezuju s Carmen: prvi, ljubavni, otkriva lirsku stranu njezina karaktera, a drugi, ljubomorni, funkcionira kao motiv njezinog usuda koji prijeteći najavljuje i prati njezin tragični završetak. Promjena uloge lajtmotiva sasvim je logična s obzirom na promjenu važnosti likova: opera je usredotočena na Carmen, a film na Antonija. On je od početka opsjednut njome: toliko strastveno traži djevojku koja će odgovarati Meriméeovu opisu da zaboravlja zašto je traži. I onda je mora oblikovati, jer ona nije dobra plesačica.

A oblikuje je pred zrcalom, tražeći od nje da ponovi njegovu strast, a ne samo korake. Zanimljivo je da transformacija Carmen teče i kroz glazbu. Najprije, kratki glazbeni brojevi koje izvodi gitarist Antonio Solera po funkciji su bezlične glazbe za pratnju plesača. Zatim, kada tijekom probe u kojoj Carmen ostaje Carmen, a Antonio se pretvara u Don Joséa, Carmenina »Habanera« iz prvog čina opere uvlači protagoniste-plesače u svoj irealni svijet, Antonio i Carmen potpuno zaboravljaju da nisu sami, prepuštaju se plesu i ljubavi koja odjednom počinje plamtjeti kao nezadrživa vatra. Zrcala, koja su bila nužna u ranijoj sceni, u ovoj više nisu potrebna, jer dvoje odražava jedno drugo. Naposljetku, njihove se uloge zamjenjuju. Dok u operi Carmen pleše za Don Joséa, u filmu Antonio pleše za Carmen — farrucu, ples koji mu je oduvijek bio inspiracija.[15] No ovdje je njegovo tijelo jedina glazba — udarci nogu i ruku stvaraju ritam koji ga potpuno odvlači onamo kamo ne bi smio ići.



Carmen kao polifonija

Kada Antonio drugi put pleše farrucu, inspiracije više nema. Ponovno stojeći pred zrcalom, ali bez prisutnosti Carmen, Antonio ne može osmisliti korake za predstavu. I onda se prepušta klišejima, dopuštajući da ga fiktivna Carmen potpuno obuzme dok Bizetova »Seguidilla« potvrđuje njegovo zaranjanje u iracionalno.[16] U zrcalu Antonio odražava samoga sebe, ali odražava i svog protivnika Joséa (borba štapovima), a odražava i Carmen. S idejom zrcaljenja, Saura se poigrao i kada je zamislio lik Cristine, Antoniove desne ruke.

S obzirom na plesne sposobnosti i s obzirom na plesni temperament, Cristina bi bila idealna Carmen. Međutim, Antonio nije želio fiktivnu, nego pravu Carmen, Carmen od krvi i mesa. Zato Cristina ne može proći na audiciji, ali može pomoći oblikovanju Carmen u Carmen. Za razliku od Antonija, koji od Carmen traži da zaživi svoju ulogu, Cristina prenosi sebe u Carmen. Zato dionice Antonija Solere (»Adagio«) nisu puka pratnja plesnoj probi, nego imitacijom prenose ono što Cristina nastoji prenijeti Carmen. Obje plešu pred zrcalom, a Carmen ponavlja pokrete učiteljice na način polifonije koju svira Antonio Solera.

Carmen se pretvara u Cristinu, a Cristina u Carmen — no samo dok ih ne razdvoji Antonio koji od Carmen želi više od pukog ponavljanja. U sceni gdje Antonio na pozornicu postavlja prizor u tvornici duhana, insceniran je sukob Carmen i Cristine. Sukob je otplesan i zamaskiran u zbivanje na pozornici, ali djeluje stvarno. Plešući jedna protiv druge, Carmen i Cristina kreću se polifono, kao u »Adagiu« Antonija Solere. No glazba ovaj put nije gitaristička, niti je iz Bizetove opere,[17] nego izvire iz tradicije flamenca gdje su pjevanje, pljeskanje i udaranje dovoljni poticaj za temperamentan ples. U principu, glazba je ritam koji stvaraju plesači u plesu, što ih, u skladu s tradicijom flamenca, pretvara i u glazbenike. Odnosi se usložnjavaju, a glazba se pojednostavljuje. Kada pjevanja nestaje, ritam, budući da je realan, sugerira da je ono što vidimo stvarni, a ne fiktivni događaj.

Saura gotovo uvjerava gledatelja da je Cristina na kraju plesne sekvence »La tabacalera de Sevilla« stvarno ubijena (umjesto fiktivnog noža koji Carmen drži u ruci kada pjeva »Ne izazivaj Carmen — ona ima nož za one koji je izazivaju!«, na kraju sekvence Carmen u ruci drži pravi nož koji je, sklanjajući se pred Cristinom, napipala na stolu). No ubojstvo je fiktivno i u filmu funkcionira metaforički: Carmen je morala ubiti suparnicu/dvojnicu kako bi postala Carmen (kao što je Antonio morao ubiti suparnika/dvojnika Joséa da bi postao Don José).

Kao što je zrcaljenjem Antoniov lik ljubavnika učinjen mnogostrukim (brojni Don Joséi), tako je principom višestrukosti Saura ponudio nekoliko Carmen. Prva nije plesačica, nego je pjevačica. Mezosopranistica Regina Resnik Bizetova je Carmen koja izvodi solističke dionice iz opere (u filmu vidimo snimak na magnetofonskoj vrpci) i koja na drugoj

(opernoj, glazbenoj) razini prati zbivanja tijekom Antoniove drame.

Pjevačica flamenca Pepa Flores sljedeća je Carmen. Njezino »natjecanje« s Reginom Resnik tijekom izvedbe pjesme »Nemoj plakati« stavlja je u poziciju Cristine u natjecanju / borbi / plesu između Carmen i Cristine.

Treća je Carmen Cristina, koja bi — ako se pitaju promatrači (a oni uključuju i plesače i glazbenike, naročito Paca de Lucíju, ali i same filmske gledatelje) — mnogo bolje otplesala Carmen. Čak bi i temperamentom savršeno odgovarala ulozi. No njezin je nedostatak Antoniov prijateljski odnos prema njoj (on je od početka tražio djevojku u koju bi se mogao zaljubiti, a ne kolegicu). Zato Cristina mora fiktivno »umrijeti« kako bi Antonio mogao postaviti predstavu s drugom, svojom Carmen.

Posljednja je Carmen djevojka-plesačica koju odabire Antonio. Ona se doista zove Carmen, pa tijekom filmskog prelijevanja iz realnog u irealno, na sebe preuzima usud Meriméove i Bizetove protagonistice. I ona umire, potpuno prelazeći u dimenziju književne i operne priče.

Film, dakle, nudi Carmen na mnogo razina, a svaki put tako da ona ima dvojnicu koju na neki način mora »pobijediti« ili »utišati«. Princip zrcaljenja nadilazi odnos ispred stvarnosti — iza stvarnosti te prelazi u izvanvremensku dimenziju u kojoj se dvije umjetnosti, glazba i ples, natječu, međusobno imitiraju i nadopunjuju.

Beskonačni krug realnog i irealnog

Ako u filmu *Carmen* glazba ima gotovo jednaku važnu ulogu kao i ples, tada se postavlja pitanje, tko je doista pripovjedač — koreograf ili skladatelj? Na prvi pogled, to je Antonio, koji je neko vrijeme narator i iz čije perspektive slijedimo priču. No on nije objektivni pripovjedač, pa događaji koje pratimo postaju sve nejasniji, a realno se sve češće isprepleće s irealnim. On nije pripovjedač na kojega se gledatelj može osloniti. Skladatelj, međutim, događaje promatra objektivnije. Njegova je pozicija povlaštena jer je Antoniov prijatelj, ali se ne upleće, nego s distance promatra zbivanja. Paco de Lucía ne može zadržati objektivnu poziciju jer je njegov zadatak da operu približi plesačima, a taj zadatak traži »miješanje« Bizetovih motiva i španjolske tradicijske glazbe. On to radi s velikom umješnošću, no upravo je to »miješanje« mjesto u kojemu irealno zalazi u realno. Carlos Saura, nad-pripovjedač, nadovezuje se na postavljene glazbene temelje, a zatim ih, služeći se snimkom Bizetove opere, razara: kada gitaristička flamenco glazba postaje »klasična« opera iz 19. stoljeća, irealni je sadržaj potpuno pregazio realni.

Miješanje se zbiva na nekoliko važnih filmskih mjesta: kada Pepa Flores nalazi zajednički jezik s Reginom Resnik u obradi Bizetove opere koju je osmislio Paco de Lucía; te kada Antoniov glazbeni imenjak i gitarist slavi rođendan pa se proslava pretvara u karikaturu opernog prizora — dolaska toreadora Escamilla.[18] U tim dvama prizorima sažeta je Saurina

zamisao *Carmen*. Kao što se glazba jednog žanra »pretapa« u glazbu drugog žanra (flamenco prelazi u ariju iz Bizetove opere), tako se likovi »pretapaju« iz realnih u irealne (Antonio-koreograf pretvara se u Antonija / ljubomorom opsjednutog ljubavnika, a Carmen-plesačica u Carmen / *femme fatale*).

Granica između realnog i irealnog problematična je pogotovo kada se radi o ubojstvima: gledatelj ne zna jesu li stvarna ili su dio priče u priči. Ispripovijedana pomoću plesa, prva dva ubojstva *doimaju* se stvarnima, premda to nisu. Unatoč tomu, ubojstva su nužna, jer — kao što smo već spomenuli — Carmen je morala ubiti dvojnicu kao što je Antonio morao ubiti dvojnika da bi doista mogli funkcionirati kao par.[19] Međutim, to je par koji se voli i mrzi, a njihova ljubavna povijest slijedi nezaustavljivu nit ljubav — ljubomora — ubojstvo. Ne pjeva se slučajno u posljednjem filmskom prizoru flamenca »oni su poput vatre, ljubav i ljubomora, oni su poput krvave braće«. Antonio, naizgled, ničim izazvan (to što Carmen prelazi na stranu plesača-glumca Escamilla manji je povod za ljubomoru od stvarnog preljuba koji joj je oprostio), ubija Carmen.

Ovo je ubojstvo stvarno — postoji u operi, postoji u filmskoj priči, postoji i u filmu. Saura to pokazuje potpunim poklapanjem filmskog i opernog finala.[20] Bizetova glazba preuzima primat nad flamencom i više ga ne prepušta. Dapače, Bizetova glazba zauzima primat nad svim auditivnim elementima, pa gledatelj tek napinjući uši shvaća da Carmen objavljuje Antoniju kako joj je dosta svega, da ga više ne voli i da ga napušta. Umjesto dijaloga sluša se operni finale, dramatičan recitativ između Carmen i Don Joséa, zbog čega se priča i stvarnost potpuno izjednačuju.[21] Paralelno se prate dva zbivanja: Bizetovo fiktivno, na opernoj pozornici, koje se ne vidi, ali se *čuje*, i Antoniovo stvarno, u filmskoj priči, koje se sve manje čuje, ali se jako dobro *vidi*. Dva su ista/različita događaja postavljena istovremeno, tako da gledatelj više ne može birati: Carmenino ubojstvo prihvaća, premda bi se i ovdje mogao pitati je li ono stvarno ili nije. Naime, posljednji švenk po stolovima i stolicama na kojima sjede izvođači i razgovaraju kao da se iza njihovih leđa ništa ne događa, daje naslutiti da bi i posljednje ubojstvo moglo biti iluzorno. Beskonačni se krug pretapanja iz realnog u irealno nastavlja.[22]

Bilješke

1 Drugu plesnu trilogiju Carlosa Saure čine dva dokumentarna filma *Sevillanas* (1993) i *Flamenco* (1995) te igrani film *Tango* (1998).

2 Flamenco je složena forma koja u sebi povezuje pjevanje, plesanje i sviranje (ponekad se pjeva bez pratnje, ponekad se pjevači sami prate plješčući ili udarajući rukama o koljena, o stol ili neki drugi predmet, a ponekad se pjeva uz pratnju flamenco gitare). Nastao u Andaluziji (odakle se dalje širio u druge španjolske provincije) flamenco je u sebi povezao elemente andaluzijske, islamske, sefardske i ciganske kulture, elemente lokalnih folklornih tradicija, ali i utjecaje latinoameričke, naročito kubanske glazbe. Premda se općenito smatra da je temelj flamenca ples (*bailes*), on zapravo počinje od pjesme (*cantes*). Usp. http://en.wikipedia.org/wiki/Flamenco

3 Opera *Carmen* praizvedena je 3. ožujka 1875. Prema dnevniku libretiste Halévyja, premijera nije dobro prošla. Pljeskalo se na kraju prvog čina i uvodu u drugi čin. No drugi, treći i četvrti čin, s izuzetkom Micaëline arije, pozdravljen je zaglušnom tišinom. Kritičari su tvrdili da je libreto neprikladan za komičnu operu (Carmen je ubijena na kraju), a glazbena zajednica optuživala je Bizeta da je, slijedeći Wagnera, učinio orkestar važnijim od ljudskih glasova. *Carmen* je doživjela samo 48 izvedbi te godine. Georges Bizet je umro nakon tridesete izvedbe, 3. lipnja 1875. (Usp. http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen).

4 Bulería je jedna od brojnih vrsta flamenca. Pripada skupini *cante chico* koji se po lakoći i površnosti (pjesme za zabavu) razlikuje od ozbiljnih *cante jondo* ili *cante grande* (postoji i treći oblik, u koji se svrstavaju oblici flamenca koji ne spadaju ni u prvu ni u drugu skupinu — *cante intermedio*).

5 Priča u priči koja potpuno zaokuplja sadržaj Saurine *Carmen* (naročito u drugome dijelu filma gdje je sve teže razaznati koji su događaji istiniti, a koji su dio plesne fikcije), podsjeća na film *Pričaj s njom* španjolskog redatelja Pedra Almodóvara, koji se tom tehnikom poslužio u umetnutom kvazinijemom filmu *Ljubavnik koji se smanjuje* (*El amante menguante*). U eseju »Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar«, Kathleen M. Vernon i Cliff Eisen upozoravaju upravo na glazbu te scene: »Svojim antiknim savršenstvom *El amante* mami, pripremajući za neviđeni završetak unutar narativnih konvencija nijemog (ili bilo kojeg drugog) filma. Čini se da nas upravo glazba upozorava na ozbiljnost uloga u ovoj ljubavnoj priči u malome. Jer, dok geste široko imitiraju standarde nijemog filma, zastrašujući, posttonalitetni harmonijski jezik sugerira duboko ambivalentno znanje koje se pripisuje Alfredovu posljednjem činu, njegovom ulasku u špiljoliki otvor Amparine vagine. Premda mi, gledatelji, nećemo dugo otkriti činjenicu u *Hable con ella*, prizor iz nijemog filma stoji za Benignovo silovanje Alicije. Glazba igra dvostruku ulogu, jer aludira na Benignovu svijest da je kriv i anticipira gledateljevu vlastitu moralnu dilemu. Distancirajući nas ili odvlačeći nas od nerealnosti prizora penetracije ('znamo' da je velika vagina u stvari filmska konstrukcija), Iglesiasova partitura — tada najprofinjenija pri ponavljanju elegičnog motiva koji toliko podsjeća na *Adagio za gudače* Samuela Barbera — dopušta da povjerujemo u prijelaznu prirodu Alfredove akcije i možda usložnjava naše razumijevanje Benigna.« (usp. Mera i Burnard, 2006: 57.) Glazbeno, ovakav prijenos nalazimo na samom kraju Saurine *Carmen*. Tu se operni završetak preklapa s filmskim završetkom: uz glazbu završnog čina Bizetove opere, u kojoj se *sluša* prepirka Carmen i Don Joséa, tvrdoglavi odgovori Carmen, prijetnje, vrisak i očajni Don Joséov monolog, na filmskoj se slici isto to gleda — ali u stvarnosti osamdesetih godina i u prostoriji za plesne probe. Kod Saure, još više nego kod Almodóvara, irealno (opera) ulazi u realno (plesna pozornica) ali na način da realno možda nije sasvim realno (vidi nastavak glavnog teksta).

6 Washabaugh, str. 5.

7 William Washabaugh smatra da »flamenco, simboličko utjelovljenje kritičkog istraživanja, predstavlja nadomjestak za sve primamljivo i ugnjetavačko u Francovoj Španjolskoj. Paradoksalno, flamenco simbolizira i u isto vrijeme predstavlja rješenje. Gledatelji su u drugom dijelu filma dovedeni pred problem flamenca, kada se Carmen (Laure) del Sol pojavljuje pred Antoniom u stereotipnoj andaluzijskoj odjeći. On odgovara, prihvaćajući i nju i njezinu masku, govoreći 'Zašto ne uzeti sve tri uobičajene stvari?' Ovim naizgled beznačajnim pomirenjem, Antonio otkriva uznemirujući rezultat predavanja cijelog tijela disciplini flamenco izvedbe, naime da njegov um, toliko neustrašivo nezavisan i redateljski usmjeravajući na početku, na kraju postaje podređen vještini izvedbe. Njegov je pad uvjetovan predanosti plesu koja je toliko potpuna da završava u brkanju plesa i realnosti. Njegova tjelesna disciplina kao plesača stala je na put njegovu dobrom razumu. Postaje jasno da je umjetnost, toliko potencijalna kao simbol samoispitivanja, izvor upravo one samo-iluzije koja je bila karakteristična za Francov režim. Također, ovim simboličkim tretiranjem flamenca-kao-opasnosti, Saura revidira jednostavnu poruku u ranijem filmu (u *Vrtu užitaka* glavni lik, koji je uslijed automobilske nesreće izgubio pamćenje, viče: 'Moja glava! Moja glava! Činite što hoćete s mojim tijelom, ali ne dirajte mi glavu!' — op. aut. prema Washaubaugh, 4) i prisiljava nas da prihvatimo mogućnost da disciplina tijela može biti povezana i s disciplinom glave.« (ibid., 5)

8 Biti, 2000: 588.

9 Ibid., 588-590.

10 Cit. iz: http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen Libreto za operu *Carmen* napisali su Meilhac i Halévy, na temelju istoimene priče Prospera Meriméea.

11 Pjevanje uz pratnju ritmova koji se proizvodi vlastitim tijelom (pljeskanje, udaranje nogama, lupanje štapovima i slično) dio je tradicije flamenca. Zbog toga je flamenco bio iznimno podesan za pripovijedanje ovakve priče: kao vrsta plesa traži uživljavanje u fikciju (izražavanje isključivo plesom nije prirodno čovjeku), a zbog zvukova-ritmova koji su stvarni i proizvedeni ljudskim tijelom zadržava vezu se realnim.

12 To je povezano i s Meriméovim tekstom koji u prvome dijelu filma Antonio čita plesačima, a naročito Carmen kako bi joj pojasnio ulogu: »Ona je lagala. Uvijek je lagala. Mislim da nikada nije izgovorila riječ istine. Ali kada je govorila, vjerovao sam joj. Nisam si mogao pomoći.« U drugome dijelu filma, te je riječi mogao izgovoriti sam Antonio.

13 Cit. iz: http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen

14 U vrijeme nastanka *Carmen*, Wagner je definirao sustav lajtmotiva. No 1870-ih to je bila novina od koje su skladatelji uzimali ponešto ili ništa (Wagner je imao oduševljene sljedbenike, ali i brojne protivnike). Bizet je spadao među prve: od Wagnera je preuzeo orkestralno bogatstvo, ali je lajtmotivski sustav upotrebljavao s oprezom, kao netko koga nova tehnika zanima ali nije siguran da li će u praksi funkcionirati.

15 Farruca je također vrsta flamenca koju tradicionalno plešu samo muškarci (u novije vrijeme farrucu sve češće plešu i žene). Spada, poput buleríje, u skupinu *cante chico*, lakih, »zabavnih« plesova. Uz farrucu se rijetko pjeva. Osnova su joj dva takta u 4/4 mjeri s naglaskom na svakoj drugoj dobi. Usp. http://en.wikipediea.org/wiki/Farruca

16 Taj je prizor naveo Williama Washabaugha da flamenco promatra kao Saurin politički iskaz protiv Francova režima. Jedini problem s Washabaughovom tezom je to da je *Carmen* nastala osam godina nakon Francove smrti (Franco je umro 1975, a *Carmen* je nastala 1983), pa se postavlja pitanje od čega se Saura skrivao? Već krajem Francova režima španjolska se ekonomija bitno popravila (tzv. *Desarrollo* — španjolsko čudo, u godinama između 1959. i 1973), a nakon Francove smrti upravljanje državom preuzeo je kralj Juan Carlos koji je pridonio razvoju demokracije (Franco zapravo nikada nije ukinuo kraljevinu — sebe je smatrao regentom na mjestu kralja). Godinu dana prije premijere *Carmen*, 1982, na izborima u Španjolskoj pobijedili su socijalisti (PSOE) nakon čega su konzervativne vrijednosti iz vremena Franca prepustile mjesto mnogo liberalnijem načinu razmišljanja. Saura je, dakle, 1980-ih mogao, da je to želio, stvarati, pa čak i kritizirati bez prikrivene metaforike.

17 Svađa u tvornici u operi se uopće se ne vidi. Vojnici samo čuju vriskove, a zatim vide žene kako trče iz tvornice vičući »U pomoć, u pomoć!« (»Au secours! Au secours!« — taj je broj upotrijebljen u filmskoj špici.

18 Pjesma toreadora, vjerojatno najpopularnija arija iz opere *Carmen*, upotrijebljena je u filmu kada se priče počinju poklapati. U operi, toreador-zvijezda zavodi Carmen, a u filmu Antoniov imenjak, gitarist Antonio Solera — Antonito — slavi rođendan, dok se glavni protago-

nist raspituje kod najboljeg prijatelja, Paca de Lucíje, o Carmeninoj prošlosti. Ovo je mjesto početak ljubomore, i na tom se mjestu španjolska tradicionalna »Fiesta popular« miješa s toreaodorovom pjesmom (»Votre toast, je peux vous rendre«). Glazbeni prijelaz (Solera/Bizet) događa se u trenutku kada ulazi Carmen maskirana u Carmen! Ne zna se koja je koja, kao što se ne zna odakle dolazi glazba, ni tko ju je pokrenuo, niti tko ju je stišao kada je veseli »toreador« zatražio »mir!« od raspoloženog društva kako bi »ubio« svog prijatelja u ulozi »bika«. No sve je to zabava glumaca-plesača i svirača koji su se u trenutku prebacili u svijet svoje predstave zabavljajući se karikiranjem Bizetova Escamilla. I bez obzira što se ni ovdje izvor glazbe ne vidi, i što je prizor, zbog pretvaranja plesačice Carmen u Carmen iz Bizetove priče, na rubu da postane irealan, Saura ga vraća u stvarnost prizornim zvukom. Naime, jedan vedri sudionik zabave, uporno fućka silazni tonički kvintakord, uplećući ga u Bizetovu glazbu, čineći je prizornom i prizemnom, vraćajući je u svijet stvarnosti. I naposljetku, Saura će učiniti još jedno glazbeno »pretapanje«, još će jednom Bizeta »pretopiti« u flamenco. Naime, veselo društvo izašlo je na ulicu i ovdje je nastavilo svoj ples — plješćući i plešući flamenco. No ovaj put, Bizet, kao element irealnog, ne nestaje, nego živi zajedno s realnim flamencom, puštajući da Antoniov Don José prvi puta ugleda filmskog Joséa (Carmenina supruga koji je upravo izišao iz zatvora). I da njegova ljubomora još više naraste.

19 U operi, tih ubojstava nema. Carmen u tvornici nožem unakazuje lice žene s kojom se posvadila, a Don José ne ubija nikoga osim Carmen na kraju priče. Antonio, naravno, u Bizetovoj operi ne postoji.

20 Carlos Saura u filmu nije uvijek koristio Bizetove glazbene brojeve onim redom kojim se pojavljuju u operi. Na primjer, u operi, Carmen najprije pjeva »Habaneru« a zatim »Seguidillu«, dok se u filmu najprije pojavljuje »Seguidilla«, a onda »Habanera«. Također, film ne počinje opernom uvertirom, nego glazbom iz prvog čina (»Au secours!, Au secours!«). Pjesmica »Tra, la, la, la« koju pjeva Carmen kapetanu Zunigi, još u prvom činu, pojavljuje se tek u drugom dijelu filma, kada Antonija izjeda ljubomora. Zbog nepoklapanja opernih i filmskih dijelova, posebno se zamjećuje potpuno poklapanje opernog finala sa zbivanjem na kraju filma.

21 Svi recitativi dodani su operi nakon Bizetove smrti (dodao ih je Bizetov prijatelj Ernest Guiraud) jer se smatralo da bi operu bilo bolje izvoditi u obliku velike opere (koja se sastoji od recitativa i arija) nego u obliku opere *comique* (koja se, umjesto recitativima, služi govorom). Bizet je operu skladao za Pariško Operu comique, pa je *Carmen* zamislio s govorenim dijalozima. Od 1960-ih dirigenti se sve češće vraćaju Bizetovu originalu.

22 U knjizi *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema To Opera*, Michael Grover-Friedlander upravo potvrđuje sve što pretpostavljamo na kraju Saurine *Carmen*. Naime, Grover-Friedlander govori o ariji *prima donne* koja se u (talijanskoj) operi željno očekuje kao vrhunac (spomenuli smo da su u *Carmen* dva takva vrhunca: »Habanera« i »Seguidilla«). Međutim, teza je autorice da *prima donna* svoju najljepšu ariju pjeva prije smrti — sve operne dive, pa tako i Carmen, na kraju umiru. No to je samo početak. Jer njihov ih glas čini besmrtnim (paralelno, autorica govori i o oživljavanju zastarjele forme opere uz pomoć novog medija — filma), pa se na kraju diva, poput feniksa, ponovno rađa iz svog pepela — ako ni zbog čega drugog, onda da pozdravi publiku. Upravo takav osjećaj ostavlja otvoreni kraj Saurine *Carmen*: kao što su se »ubijena« Cristina i »ubijeni« Juan/José digli nakon plesne točke, očekuje se da će se na kraju filma dići i Carmen. Makar kao Laura del Sol, da se nakloni svojoj publici koja joj oduševljeno plješće.

Literatura

Biti, Vladimir, 2000, »Zrcalo«, u: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 588-590.

Carmen — The Original Motion Picture Soundtrack (Polygram)

Grover-Friedlander, Michal, 2005, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema To Opera*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press

Vernon, Kathleen M. and Eisen, Cliff, 2006, Contemporary Spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar, u: *European Film Music*, ur. Mera, Miguel and Burnard, David, Hampshire-Burlington: Ashgate, str. 41-59.

Washabaugh, William, *Reflections on Saura's* Carmen, http://www.uwm.edu/~wash/carmenjfa.htm, URL pregledan 23. veljače 2007.

Bulería, http://de.wikipedia.org/wiki/Buleria, URL pregledan 30. ožujka 2007.

Carmen, http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen, URL pregledan 23. veljače 2007.

Farruca, http://en.wikipediea.org/wiki/Farruca, URL pregledan 30. ožujka 2007.

Flamenco, http://en.wikipedia.org/wiki/Flamenco, URL pregledan 30. ožujka 2007.

Spain under Franco, http://en.wikipedia.org/wiki/Spain_under_Franco, URL pregledan 30. ožujka 2007.

UDK:791.228(091)

Midhat Ajanović

Humoristični crtež i pokret (drugi dio)

10. Strip: rađanje grafičke montaže

Iako se ideja o razlaganju jedne humoristične ideje u više odvojenih narativnih sekvenci javila veoma rano, takve se karikature iz raznih razloga — kakva su ograničenja u tiskarskoj tehnologiji — počinju masovno producirati tek u drugoj polovici 19. stoljeća. U svojoj studiji *Umjetnost karikature* povjesničar umjetnosti Edward Lucie-Smith navodi da je kraj 19. stoljeća bilo doba izrazite individualnosti i munjevitog napretka u razvoju karikature, čega su rezultat i dvije inovacije koje su osobito proširile opseg žanra. Prva je karikaturalna skulptura koja karikaturu obogaćuje volumenom i realnom trećom dimenzijom, a druga je narativna karikatura u sekvencijalnoj formi.[1] Narativna karikatura (ili strip[2]) pokazat će se kao osobito zanimljiva u daljem povezivanju humorističnog crteža i pokreta te prenošenja i primjeni karikature na filmu jer će karikaturi dodati vremensku dimenziju i omogućiti stvaranje razvojnog, kumulativnog gega u crtežu. No, to se zapravo dogodilo znatno ranije od razdoblja koje navodi Lucie-Smith.

Umjetnik koji je još 1830-ih povezao sve sekvence u jednu koherentnu narativno-grafičku cjelinu i time udario temelj stripu kao novoj izražajnoj formi unutar zapadnoeuropske

Veseli mikrobi É. Cohla

civilizacije[3], Švicarac Rodolphe Töppfer, spada u one genijalne stvaraoce u povijesti ljudskog duhovnog razvoja koje ne samo da njihova suvremenost nije prepoznala i razumjela, nego ni oni sami nisu bili svjesni veličine i važnosti svog djela. Čovjek koji je živeći i radeći u relativno provincijalnoj Ženevi postao prvi umjetnik u zapadnoj kulturi koji je pisao i crtao stripove, koristeći pritom sve izražajne elemente kakve susrećemo i u modernom stripu kakvi su govorni oblačići, slobodni pokret i kadriranje koje uključuje krupni plan i kauzalitet između kvadrata, čime je anticipirao filmsku montažu, i koji je, konačno, svoje radove objavljivao u strip albumima cijelo stoljeće prije nego što se ta forma pojavila u Europi i SAD-u, cijelog života smatrao je sebe ponajprije piscem i pedagogom. Svojem crtanju, pogotovo pripovijedanju u seriji sekvencijalnih crteža, osobno je pridavao malu važnost, smatrajući to samo svojim hobijem i ni ne sluteći da će ga povijest upamtiti upravo po tome. Töppfer je tiskao svoje stripove pomoću primitivne litografske tehnike koja mu je omogućavala objavljivanje svega 15 do 20 kopija i samo su zahvaljujući sretnim povijesnim okolnostima neke od njih sačuvane. Kako to, među ostalima, u svojim impozantnim studijama navodi povjesničar (europskog i američkog) stripa i karikature David Kunzle[4], u prepoznavanju Töppferova djela ogromne zasluge pripadaju Goetheu, koji je bio velik protivnik suvremenih političkih karikatura, osobito onih koje su se rugale njegovu idolu Napoleonu Bonaparteu i za koje je pisao da podilaze najnižim strastima demosa. Svoju nedvosmislenu podršku dao je, kako je to nazvao, »novoj vrsti karikature« koju je stvarao i u svojim humorističnim albumima objavljivao Rodolphe Töppfer.

Među brojnim Töppferovim inovacijama ističu se dvije koje će se pokazati dalekosežno značajnima za razvoj svih medija koji povezuju narativno i vizualno, osobito za strip i animirani film. Riječ je, prvo, o samoj stilizacija crteža i, drugo, o uvođenju montažnog odnosa između crteža u nizu kao i između crteža i teksta. Töppfer je stilizirao crteže u smislu uvođenja skicoznog, krajnje jednostavnog izraza koji se sastoji od minimuma linija potrebnih za stvaranje prepoznatljivih likova i izrazitoj redukciji scenografskih elemenata, izumivši na taj način, zapravo, *cartoon* estetiku. Takav pristup bio je rezultat opće fascinacije ljudskim licem u njegovo doba, ali i na tragu njegova osobnog interesa za frenološke ideje koje je gorljivo zastupao, te je tako objavio knjižicu *O fizionomiji*, vlastoručno ilustriranu studiju u kojoj je klasificirao tipove ljudskih karaktera kroz njihovu facijalnu strukturu; primjerice, glupi ljudi imaju nisko čelo, nasuprot inteligentnima koji imaju visoko. Slavni autor *Mausa* Art Spiegelman jedan je od onih koji smatraju da je Töppfer »podjednako pradjed semiotike koliko i stripa«[5] ističući da je, koliko god da njegove ideje nemaju veze sa znanošću, njegova teorija po kojoj svaka bazična ljudska osobina ima odgovarajući označiteljski simbol izražen jednostavnim crtežom koju je osobno pretočio u praksu, omogućila stvaranje novog sredstva izražavanja i barem triju novih umjetničkih disciplina — karikature, stripa i animiranoga filma. Najočitiji primjer konkretne primjene Töppferove simboličke stilizacije i sustava fizionomijskih znakova u animiranom filmu je takozvani *model sheet*, papir s nacrtanim repertoarom svih izraza lica filmskih likova koji točno izražavaju njihovu određenu emociju i raspoloženja kakva su zadovoljstvo, srditost ili dosada, koji se obavezno nalazi radnom stolu svakog animatora u profesionalnim studijima.

Uvjeren da se prikazivanje ljudskog karaktera u crtežu ne postiže vjernim preslikavanjem lica iz prirode, već koncentriranjem i izoliranjem onih detalja ucrtanih na licu koji su nosioci određenih karakternih crta, te na osnovi njih kreiranjem specifičnog znaka koji u gledatelju izaziva konkretne asocijacije, kao i da se u načelu sva ljudska lica mogu klasificirati u nekoliko kategorija, Töppfer dolazi do stilizacije koja se doima zapanjujuće moderno čak i onome tko njegove stripove procjenjuje kriterijima iz 21. stoljeća. Umjesto akademskih pravila o, recimo, anatomiji, on se inspirira jednostavnošću i grafičkom neposrednošću dječjeg crteža, umjesto razvijenog sustava sjenčanja, kompleksnog šrafiranja tipičnog za grafičku umjetnost njegova doba, on crta spontanom i mobilnom linijom, umjesto dubinskog tretmana kompozicije on se služi pojednostavljivanjem i eliminiranjem svih suvišnih detalja iz pozadine. Na taj način Töppfer formulira estetiku i jezik stripa koja će svoje sljedbenike dobiti tek nakon više desetljeća i koja će punu afirmaciju doživjeti u modernoj karikaturi, stripu i animiranom filmu. Konačno, najobičnija usporedba načina na koji zreli Cohl tretira crtež otkriva da on u izrazu i shvaćanju medija dolazi direktno ispod Töppferova skuta.

Putem koherentne i dinamične naracije Töppfer u svojim stripovima kakvi su *Monsieur Pencile* (1840), *Dr Festus* (1840), *Monsieur Cryptograme* (1844) i drugima, od kojih je velik dio nedovršen zbog ranog sljepila, satirično povezao s fantastičkim, upotrebljavajući igre planovima, optičke igre s perspektivom, višeslojne interpretacijske razine kroz nadrealizam i »nemoguće« situacije, razvivši već tada jezik modernog stripa koji će postupno biti preuzet i primijenjen u animaciji i na filmu.

Kunzle štoviše, navodeći primjer scene iz *Monsieur Pencile* u kojoj profesor piše svoje memoare i rezove na prizore koji ilustriraju sadržaj onoga što piše, govori o »kinematografskoj montaži« i o »animaciji«.[6] Spiegelman osobito zanimljivim drži način na koji Töppfer gradi odnos između verbalnog i slikovnog, gdje crtež dovršava tekst i obrnuto, kao i dovođenje u vezu veličine i oblika strip kvadrata s protokom vremena u strip-priči:

> »On je učinio temeljno otkriće: mijenjajući veličinu i oblik okvira, grupirajući stvari na stranici tako da rezultiraju zanimljivim dizajnom, ubrzavajući i usporavajući čitateljevu pažnju tijekom pregledavanja stranica, dovodeći riječi i slike u takvu komunikaciju u kojoj ne ponavljaju iste informacije onog drugog već se međusobno nadopunjuju.«[7]

Montaža kao kompozicijska varijacija, montažni efekti, takozvani *framing*, to jest oblikovanje okvira, duljina dijaloga, odnos figura i scenografije i slično. Riječ je o tome da je Töppfer direktno uočio ljudsku osobinu da spaja dvije odvojene sekvence putem kontekstualiziranja i traženja povezujućeg smisla između njih. Baš kao kada čitamo na stranom jeziku, mi »razumijemo« i riječi koje ne poznajemo jer ih ukla-

pamo u širi misaoni kontekst, tako i slijed sekvenci spajamo u jedinstveno vremensko i prostorno jedinstvo, ispunjavajući međuprostor sredstvima naše imaginacije; na isti način kao kad putujemo vlakom koji se zaustavlja na stanicama, ali rastojanje između njih nije jednako niti zadržavanje traje jednako dugo, tako i imaginarno rastojanje između slika-sekvenci u stripu mora biti varijabilno kako bi se izbjegla jednoličnost i ponavljanje.

Osim što pojam montaže povezuje s Töpfferovim djelom, Kunzle ističe baš tu njegovu sposobnost izbjegavanja monotonije putem ritmičkog variranja vremensko-prostornih gradivnih jedinica kroz upotrebu različitih sredstava:

> »Töpfferov bazični princip je montažna raznolikost. Onako kako ga koristimo ovdje, termin 'montaža' znači esencijalno korištenje kompozicijske raznolikosti. Töpfferov tipični nepravilni kvadrat ističe fluidnost pokreta od scene do scene i povremenu iznenadno spajanje scena kroz ukidanje prostora između njih kako bi stvorio osjećaj kontinuiteta ili pak trzaja i nagle tranzicije (*jump cuts*). (...) Od djela *Jabot* do *Albert*, Töpffer je razvio takva montažna sredstva s pomoću kojih je povezivao narativni prostor kojima nema premca u povijesti.«[8]

Točno stoljeće i pol nakon Töppferove smrti, jedan će drugi švicarski umjetnik, Georges Schwitzgebel, u svom filmu *Zig Zag* (1996) povezati kadrove iz njegovih stripa i tako, služeći se tehnikom slikarske animacije, materijalizirati onaj pokret i život koji je bio zamrznut na stranici stripa te tako simbolički i stvarno udahnuti novi život djelu svoga velikog prethodnika.

11. Montažno dinamiziranje strip-stranice

Drugi veliki pionir među grafičkim pripovjedačima je Gustave Doré koji je, za razliku od crtača prilično skromnog raspona kakav je bio Töppfer, postao jedan od najvećih majstora grafike u 19. stoljeću, osobito zabilježen u povijesti umjetnosti po svojim smjelim dinamičkim ilustracijama *Biblije*. Doré je bio *wunderkind*, neka vrsta Mozarta na području crteža, koji je, iako nikada u životu nije pohađao ni jedan jedini sat umjetnosti, već kao četverogodišnjak crtao ilustracije biblijskih motiva, svoj prvi narativni strip nacrtao sa osam godina, a već kao petnaestogodišnjak dobio posao kod Philipona pod jednakim uvjetima i za istu plaću kao i Daumier, tada na vrhuncu svoje karijere. Među njegovim radovima za Philiponova izdanja izdvajaju se narativne karikature, osobito parodijski strip o Herkulu koji u Doréovoj verziji ima otromboljeni, veliki trbuh. U tom djelu objavljenom 1847. koristio se sredstvima strip izraza koja će tek mnogo godina kasnije postati standardom, kao što su »pomoćne linije« (na engleskom se koristi termin *speed lines*) koje sada ne samo da su »eho pokreta« kao kod Daumiera, već shematski markira pokret koji se ranije dogodio onako »kako avion ostavlja trag svoje putanje u formi zračnog mlaza na plavom nebu«.[9] U sceni u kojoj vidimo Herkul drži lava za rep i vrti ga u krug, što znamo upravo zahvaljujući pomoćnim linijama.

Godine 1851. Doré objavljuje tri djela koja se bez rezerve mogu nazvati strip-albumima u modernom smislu jer je on, za razliku od Töpffera koji je crtao na stranicama čija je širina bila dva puta veća od dužine, radio upravo suprotno, utemeljivši tako standardnu formu strip-albuma u kakvoj se europski stripovi praktički tiskaju i danas. Riječ je o stripovima *Tri neshvaćena i nezadovoljna umjetnika* (*Trois Artistes incompris et mécontes*), *Neugodnosti ugodna putovanja* (*Dés-agréments d'un voyace d'agrément*) i *Putovanje uz Rajnu* (*Voyace sur les bords du Rhyn*), u kojima je uveo o neku vrstu društvene kritike o, u prvom slučaju, apsurdnom položaju umjetnika u društvu kao i, u drugom slučaju, o općim društvenim promjenama koje su došle nakon 1848. godine, među ostalim i to da su ljudi zahvaljujući željeznici počeli mnogo češće i dalje putovati nego je to slučaj bio ranije pa se kao meta njegove satirične poruge pojavljuju mondena turistička putovanja u Švicarsku i Prusiju. Za Kunzlea je upravo pojava željeznice u izravnoj uzročno-posljedičnoj vezi s razvojem i rastom europskog stripa[10] i čak filma:

> »Smatra se da je film produkt doživljaja željeznice i potrebe za ubrzanijom vizijom, pokretne slike doživljene u kvadratu sličile su kao kad se gleda kroz prozor vlaka; čak se i celuloidna vrpca svojom putanjom preko nazupčanog koluta može usporediti sa putanjom vlaka po tračnicama. (...) Strip nudi seriju malih, brzih i intenzivnih percepcijskih stimulacija. Baš kao treptavi filmski ekran ili pogled kroz prozor vlaka u pokretu.«[11]

Slikovna, dramska i karikaturalna *Povijest Svete Rusije* (*L'histoire de la Sainte Russie*, 1854) strip koji se sastoji od cijelih 500 gravura što je najdulji strip nastao u euro-američkoj kulturi u 19. stoljeću. U toj grotesknoj parodiji nastaloj u svjetlu predstojećeg Krimskog rata izražene su sve kontradikcije i kontroverze europskog pogleda na Rusiju sa svim predrasudama, simplifikacijama i mistifikacijama tipičnim za rusofobiju, što je vidljivo u recimo prizoru s gigantskim carem Petrom koji proždire srednju i zapadnu Europu. Uslijed niza okolnosti kakvi su razvoj ratne situacije i početak mirovnih pregovora koje je inicirao Napoleon, projekt je propao pa je *Sveta Rusija* praktički bila zaboravljena sve do 1917. i Oktobarske revolucije, kada je strip pretiskan u Njemačkoj, ponovno radi potpirivanja antiruske histerije izazvane boljševičkim preuzimanjem vlasti u Moskvi. Dijelovi knjige objavljivani su u SAD-u u tijeku hladnog rata, na primjer u časopisu *Life* 1951.[12]

Tadašnja tiskarska tehnika pogodovala je njegovu grafičkom stilu koji se odlikovao dinamičnom anatomijom i dubinskim sjenčanjem putem šrafiranja kakvo je upravo Doré doveo do perfekcije. On uz to čini značajan napredak u području mladog strip-pripovijedanja kroz grafičke, narativne i osobito montažne inovacije kakve su kompleksno izdijeljena stranica stripa, odnos veličine između slika, neuobičajeni kutovi promatranja ili dinamično povezivanje kadrova. Izbacujući okvire slika, Doré se slobodno poigrava širinom, duljinom i oblikom slika, proporcijom i odnosom u veličini dviju uzastopnih slika, kao i sadržajem u njima, pri čemu, na primjer, dinamična masovna scena stoji u radikalnoj disproporciji sa sljedećom slikom koja prikazuje krupni plan nekog lika. On izuzetno kreativno upotrebljava grafičku literarizaciju verbalnih metafora, crta cijele stranice bez teksta oslanjajući se

isključivo na analitički pokret u formi »zamrznute« pantomime, čime anticipira ekstreme u animaciji kroz ključne poze ili gestikulacije unutar procesa radnje. Za razliku od standarda u karikaturama u kojima se u pravilu kompozicija slike postavlja u visini promatračevih očiju, Doré smjelo uvodi drugačije kutove promatranja kakvi su ptičja i žablja perspektiva, poigrava se sa sažimanjem i zgušnjavanjem vremena tako što crta dva i više kvadrata stripa identičnog sadržaja ili s vrlo malim međusobnim progresivnim promjena, kao u sceni iz *Neugodnosti ugodna putovanja* u kojoj kroz panoramu dvanaest konsekutivnih kadrova prikazuje dalekozor na koji slijeće muha, te putem aktiviranja okvira slike čiji sam oblik sada preuzima dijelove značenjskog diskursa, što se može ilustrirati jednom osobito efektno montiranom Doréovom stranicom u kojoj je kvadrat nacrtan u obliku stopala. Ovaj očito subjektivni kadar, prikazan onako kako stopalo vidi čovjek, čije lice u krupnom planu, sa stopalom ocrtanim na obrazu, vidimo uneseno kao insert u istom tom kvadratu, Kunzle naziva »jednom od Doréovih najfilmskijih inovacija«.[13]

Zbog spomenutog ekonomskog neuspjeha albuma *Sveta Rusija*, ali i stoga što je još kao mladić postigao sve što se moglo postići u karikaturi, Doré se odlučuje na sve ambicioznije projekte, serije uljanih slika, ilustriranje Rabelaisa, Cervantesa i naravno *Biblije*, tako da će u svojoj kasnijoj karijeri nerado spominjati svoje bavljenje stripom i karikaturom. No, bez obzira na to, Doréov utjecaj na razvoj stripa bio je daleko veći od Töpfferova, s obzirom na njegovu grafičku vještinu, visoke naklade u kojima su njegovi strip-radovi tiskani i na popularnost koju su dosegli, što je sve skupa bilo značajan stimulativni impuls drugim autorima da svoje karikature razlože u više slika.

Jedan takav francuski autor čiji su radovi nastali pod izravnim utjecajem Töpfferovih stripova bio je Léonce Petit koji je otišao u smjeru pročišćenijeg crteža, finije linije i pedantnijeg, pa time i čitljivijeg rasporeda sekvencijalnih slika. Doréov suvremenik i u neku ruku učenik bio je Cham (pravo ime Charles Henri Anedée De Noé[14]), karikaturist i pionir europskog stripa, kojeg kao satiričnog grafičara Kunzle pretpostavlja Daumieru.[15] Cham će u svojim radovima, kakvi su humoristički strip putopisi, parodije literarnih klasika ili aktualnih trendova u umjetnosti i modi objavljivanim u magazinu *Le Charivari*, standardizirati Töpfferove i Doréove inovacije i uvesti neke svoje kakve su, primjerice, objavljivanje dviju uzastopnih slika sa potpuno identičnim sadržajem kako bi sugerirao protok vremena.

12. Grafičko pripovijedanje i metamorfoza

Ipak, najveći sljedeći korak u povezivanju humorističnog crteža i pokreta učinio je jedan njemački autor — Wilhelm Busch (rođen 1832. blizu Hannovera). Ako je Töpffer bio inicijator, a Doré inovator, Busch je bio onaj koji je usavršio rani strip. Sve bitne tehničko-estetske značajke i konvencije stripa kako ih je u svojim albumima definirao taj njemački svećenik u osnovi su ostale neizmijenjene do danas:

> »On je zapravo izumitelj izvjesnih temeljnih reprezentacijskih konvencija pokreta i emocija koje nam se danas čine samorazumljivima: zračna struja, linije udara i brzine, grafički prikaz oscilacije i slično.«[16]

Njemačka karikatura dugo se vremena razvijala pod snažnim utjecajem britanske, prema kojoj je u izvjesnoj mjeri funkcionirala epigonski. Tijekom napoleonskih ratova ona je najčešće u službi propagande i tek tu i tamo poneki se autor, kakav je primjerice bio Theodor Wilhelm Hoffman, isticao svojom slobodnijom stilizacijom i izrazom. Veliko doba njemačke karikature počinje osnutkom satiričkih i humorističkih časopisa, među njima osobito značajnih *Fliegende Blàtter* u Mànchenu 1845, kao i *Leuchtkugeln* ili *Kladderadatsch* u Berlinu 1848, *Eulenspiegel* u Stuttgartu 1851, i brojnih drugih. *Kladderadatsch* razvija inovativnu karikaturu u pravcu pojednostavljivanja crteža u formi i nalik na rebus u sadržaju, gdje u slici treba otkriti neki detalj koji joj otkriva pravi smisao, dok se *Fliegende Blàtter* više orijentirao ka komediji pa će se na njegovim stranicama, osobito zahvaljujući najvažnijem suradniku Wilhelmu Buschu, razviti strip. Enormnu popularnost doživjet će njegov strip *Max und Moritz* o dvojici nestašnih dječaka koji izluđuju odrasle u svojoj okolini, osobito jednog mrzovoljnog umirovljenog kapetana. Strip se odlikuje ekonomizacijom u crtežu, oštrom karakterizacijom različitih ljudskih tipova, ali prije svega stabilnim konvencijama u načinu gledanja slika u nizu, što je strip učinilo iznimno čitljivim. Buschovu montažu između prizora Kunzle naziva »trijeznom«[17], budući je izvedena na racionalan, regularan i kontroliran način, što je prvotno derivirano iz jednostavnosti dječjih stranica lista *Bilderbogen* gdje je objavljivao narativne slikovnice namijenjene najmlađim čitateljima.

Max und Moritz će 1897. prijeći Atlantik u formi nastavka tog stripa pod nazivom *Katzenjammer Kids* (otprilike *Djeca za glavobolju*) što ga je radio njemački emigrant Rudolph Dirks. U odnosu na originalni strip, Dirksova inovacija bila je upotreba oblačića i ponešto amerikanizirani sadržaj gegova. Animator Gregory La Cava će, zajedno sa suradnikom Georgeom Stallingsom, kreirati animiranu seriju temeljenu na tom stripu; prva epizoda, *Der Captain Goes Swimming*, prikazana je 1916. godine.

No, ako je Busch u stripovima za najširu publiku bio oprezno konvencionalan slažući jednu za drugom ilustracije sekvenci unutar stabilnog narativnog toka i izbjegavajući slike sa nesukladnim elementima, on je u slobodnim karikaturama i ilustracijama bio sklon eksperimentiranju i istraživanju forme. Busch se u tom dijelu svog opusa snažno naslonio na velikog prethodnika, Francuza Grandvillea, koji je bio jedan od inicijatora procesa osamostaljivanja karikaturista u odnosu na pisce i novinare koji je trajao još od 1830-ih i prvih Philiponovih izdanja *La Caricature* i *Le Charivari* koja su služila kao uzor njemačkim nakladnicima. Grandville sve od početka svoje karijere gorljivo zastupa ideju da je karikatura samostalna umjetnička disciplina.

> »Karikatura, kao i slikarstvo, tradicionalno je ovisila o prethodno napisanom literarnom tekstu ili ideji. Mnoge karikature, čak i one najbolje kakvi su bili radovi Gavarnija i Daumiera, bile su u biti ilustrirane dosjetke. Kasnija povijest karikature, baš kao i povijest slikarstva, dije-

lom je povijest borbe za neovisnost u odnosu na tekst. Već 1844 Grandville, u svom *Un Autre Monde*, traži 'oslobođenje kista' (ili slike) od 'tiranije pera' (ili riječi); dok je Baudelaire sugerirao Daumiereu da se oslobodi 'tiranije' Philiponovih potpisa.«[18]

Da bi u svojim karikaturama postigao to da se poruka u cijelosti nalazi u slici bez pomoći riječi u formi potpisa ili dijaloga, Grandville kao centralno izražajno sredstvo koristi svojevrsnu »hibridizaciju«, dovodeći u vezu elemente koji su bili nespojivi u prirodi ili u realističkom slikarstvu, pa čak i u karikaturi njegova doba. Kako to navodi i Kerr[19], Grandville je bio prva velika karikaturistička zvijezda u Francuskoj, proslavivši se u crtežima kakvi su bili *Métamorphoses du jour* (1929) koji se odlikuju upravo montažnim sklapanjem i usklađivanjem različitih elemenata, što je rezultiralo crtežima iznimnog asocijativnog bogatstva.

Sljedeći logičan i prirodan korak u razvoju karikature bilo je razlaganje takve metaforičke izmjene u nizu slika, čega je najpoznatiji primjer slavni Philiponov (ideja) i Daumierov (crtež) strip u četiri kvadrata *Les Poires*, objavljen u *Le Charivariju* 16. travnja 1835, koji prikazuje glavu kralja Louisa Philippea kako se postupno pretvara u krušku (satirična poanta bila je sadržana u tadašnjem slengovskom značenju francuske riječi *poire*, kruška, ali i glavonja).

Ideja o postupnom preobražaju forme prikazanom u sekvencijalnom slikovnom nizu javila se s prvim narativnim karikaturama. Izraziti određeni geg ili ideju putem postupnog preoblikovanja prizora u formi stripa postalo je izrazito popularno nakon 1880-tih. Razvijanje »nemogućih« transformacija u više slika postat će tada sve popularniji trend među europskim karikaturistima, da bi na koncu »metamorfoze« praktički počele funkcionirati kao karikaturistički žanr čiji je jedan od najkreativnijih praktičara bio i Busch.

Prema Kunzleu[20], osobita stimulacija karikaturistima stigla je nakon što su objavljene Darwinove teorije o evoluciji, što on ilustrira primjerima »evolutivnih karikatura« gdje jedan oblik u prvoj slici stripa evoluira u nizu slika, da bi postao sasvim izmijenjen u posljednjoj, što on ilustrira radovima karikaturista Georgea Du Mauriera, Jamesa A. Shepherda, Frederika Barnarda i drugih, među kojima je, dakako, i Busch. »Evolutivni« žanr postat će tijekom 20. stoljeća marginalnim u samoj karikaturi i stripu, ali će u animiranom filmu to postati jedno od centralnih izražajnih sredstava. Metoda preoblikovanja slike u kojoj prva i završna slika funkcioniraju kao »ekstremi«, dok su slike između njih »međufaze«, doslovce je primjena »evolutivnih karikatura« u novom mediju.

Iako katolički svećenik u svojem temeljnom obrazovanju, Busch je bio marksist i darvinist koji se zanimao za zakonitosti u prirodnom i društvenom razvoju. U karikaturama je često koristio insekte kao simbole za društveni mikroprostor na kojem se odvijaju najvažniji procesi koji poslije suštinski oblikuju makrocjelinu. On je bio jedan od prvih autora koji je 1871. inaugurirao »uradi sam« karikaturu, pokazujući na praktičnom primjeru kako najjednostavnije geometrijske forme u jednoj kombinaciji daju, između ostalog, prepoznatljivu figuru Napoleona, ali već postavljene u drugi međuodnos identični geometrijski elementi stvaraju sasvim druge forme kakve su lik djevojčice ili mačke. Dok je dakle u svojim »uradi sam« karikaturama Busch analizirao temeljne principe i zakonitosti montažnog komponiranja karikaturalne slike, on se u svojim metamorfoznim crtežima, takozvanim »progresivnim portretima«, sasvim približio umjetnosti animacije koja je upravo nastajala. Riječ je o karikaturama koje su se zasnivale na sukcesivnom preoblikovanju apstraktne linije u prepoznatljiv oblik, čime je Busch dao svoj doprinos formiranju estetike novog medija, za čiji su se nastanak već bili stekli svi bitni povijesni, kulturni i tehnološki uvjeti.

»Promatrajući ljudsku figuru kao geometrijski dijagram, on je shvaćao svoju ulogu u novom svjetlu, kao znanstvenu redukciju percepcijske kompleksnosti. Umjetnik koji je istodobno i pripovjedač išao je još dalje i počeo promatrati ne više samo statičnu ljudsku figuru, već dinamiku njene akcije, interakcije, cijele sekvence akcije kao subjekta mehaničke destilacije tako da, i bez da geometrizira same figure, umjetnik može 'geometrizirati' njihovu akciju.«[21]

Karikaturalne »metamorfoze«, baš kao strip i crtana pantomima, došle su očito kao posljedica nastojanja karikaturista, prisutnog tijekom cijelog 19. stoljeća, da pokrenu i ožive svoj crtež, što će na kraju rezultirati crtanim filmom, medijem koji će se snažno nadahnuti onom estetskom aparaturom i jezikom koji su već bili dostignuti u karikaturi i ranom stripu. Epicentar tih nastojanja bila je Francuska.

13. »Kronofotografska« karikatura

Nakon 1870-ih pojavljuju se nove tiskarske tehnike i jeftiniji papir, što u kombinaciji s liberalnijim zakonima omogućuje pravi procvat francuskog stripa i karikature koji će trajati do kraja stoljeća, kada — zahvaljujući daljnjem napretku tiskarstva — fotografija počinje istiskivati karikaturu i crtež uopće sa stranica novina i časopisa. Iako velika potražnja za karikaturom i stripom u tom periodu uvjetuje hiperprodukciju i s njom slabiju kvalitetu, pretiskavanje i mnoge plagijate, to je vrijeme najvećeg napretka karikature u povijesti, kada se u karikaturističkom izrazu javljaju snažne tendencije usmjerene ka oživljavanju crteža pomoću mehanike i optike koje su iznimno značajne za pojavu filmske animacije.[22] Jednu od najznačajnijih uloga u cijelom tom procesu igrao je dakle Émile Cohl, karikaturist koji krajem 19. stoljeća doživljava punu autorsku zrelost i afirmaciju.

Sve više izražen element u karikaturi tog doba je, osim pokreta, nastojanje da se grafičkim sredstvima predoči vrijeme, što je osobito prisutno u takozvanim narativnim karikaturama. Da bi riješili tu zadaću, počevši od 1880-ih mnogi karikaturisti koriste sekvencijalnu tehniku. No za razliku od Doréovih ili Töpfferovih strip-knjiga, sada dominiraju kratke vizualne anegdote ispričane na jednoj stranici ili u jednoj vrpci. Crtež se pojednostavljuje, a anegdotalno pripovijedanje finalizirano efektnom poantom usavršava se. Osobito uspješan u anegdotalnim karikaturama bio je spomenuti Caran d'Ache koji je u svojim najboljim radovima tehniku crta-

ne mimike doveo do perfekcije i čiji se radovi iz današnje perspektive doimaju izuzetno filmično.

Pronaći način da se pokret i vrijeme materijaliziraju i sačuvaju zapravo je san koji znanstvenici i umjetnici oduvijek dijele. Kraj 19. stoljeća donosi niz tehnoloških inovacija koje stimuliraju autore karikatura da istražuju mogućnost iskoraka sa statičnih novinskih stranica ka novim mogućnostima gdje bi crtež bio obogaćen stvarnim pokretom, što je na koncu rezultiralo prvim pokretnim slikama koje, kao što znamo, nisu bile film već razni optičko-mehanički izumi što će kulminirati čudesnim Reynaudaovim »optičkim teatrom«. Osobita važnost u tom procesu pripada pojavi takozvane »kronofotografije«, to jest serije fotografija na kojima su registrirani uzastopni segmenti jedinstvenog pokreta, što se uobičajeno vezuje uz ime britansko-američkog fotografa Eadweard da Muybridgea i njegova pronalaska iz 1872, kada je — postavivši paralelno 24 fotografska aparata koji okidaju u pravilnim vremenskim razmacima — snimio sve faze pokreta ljudskih figura ili životinja. Zanimljivo je da su Muybridgeove fotografije sabrane u više knjiga, kakve su među ostalim *Lokomocija životinja* (*Animal Locomotion*, 1887) ili *Ljudska figura u pokretu* (*The Human Figure in Motion*, 1901) i danas nezaobilazno učilo i pomagalo animatorima za ovladavanje i razumijevanje pokreta ljudskog i životinjskog tijela. Karikaturisti reagiraju direktno na ovaj izazov i umjesto fotografije primjenjuju serije humorističnih crteža koji se zasnivaju na segmentiranju i analizi pokreta putem prikazivanja više vrlo »gustih« faza u seriji slika u koju je, jasno, integrirana neka šaljiva ili satirična poruka. Kako to pokazuje i Kunzleovo istraživanje[23], Muybridgeovi eksperimenti i »kronofotografija« uopće[24] snažno su utjecali na gotovo sve vodeće karikaturiste u Europi, od Marie Duval, Jamesa Sullivana u Engleskoj, Wilhelma Buscha u Njemačkoj pa do gotovo svih poznatih francuskih autora, uključujući tu svakako i Émilea Cohla. Pokret i vrijeme u crtežu nagovijestit će jedan novi medij — film i filmsku animaciju u koju će upravo Émile Cohl ugraditi estetska aparatura i jezik koji su građeni i razvijani u mediju karikature tijekom prethodnih dvaju stoljeća.

14. Cohl na putu ka animaciji

Jedan od divova francuske karikature u drugoj polovici 19. stoljeća bio je André Gill[25] čiji je specijalitet bio crtanje karikatura slavnih osoba smještenih u određeni po njih razotkrivajući kontekst. Gillov izum bio je crtanje velike glave nakalemljene na maleno tijelo, što će ubrzo postati konvencija koju je prihvatila većina autora portretne karikature. Gill se proslavio vješto crtanim portretima neupitne prepoznatljivosti u kojima neki naglašeno neskladan detalj izaziva asocijativni slijed koji vodi do satiričkog ili humorističkog komentara o osobi koja je objekt karikature. Među Gillove najslavnije crteže pripada *Portret gospodina X* koji prikazuje glavu u obliku lubenice iz koje je isječeno nekoliko kriški, Wagner koji čekićem lupa po jajetu, Balzac sa kipućim očima i mnogi drugi.

Za povijest animiranog filma Gill je posredno zaslužan jer je u njegovu studiju 1878. kao asistent počeo raditi Émile Cohl. Poslije veoma kratkotrajne faze u kojoj je šegrt oponašao majstora, Cohl se ubrzo osamostaljuje i počinje tražiti vlastiti izraz. Od Gilla se počinje razlikovati po tretmanu pozadine gdje on, za razliku od svog učitelja, radi pojednostavljeno odbacujući postupno zakone perspektive i proporcije. Cohl prvo počinje stilizirati pozadine i na neki način karikirati ih tako da ih usklađuje s prednjim planom u kojem se nalaze figure, da bi u sljedećoj fazi pozadina sasvim iščezla s njegovih crteža kojima će za karikaturu tog doba uobičajeni okviri postati tijesni. Razlog je Cohlova težnja da integrira osjećaj pokreta u svoje karikature:

> »Njegove figure izlaze izvan okvira slike ili njihova kosa ili ekstremiteti prelaze preko margine. Obično je to rađeno s ciljem da se uvede ideja figure u pokretu. Jedna druga neobična osobina bila je ta da je Cohl, mnogo više nego bilo koji karikaturist, bio privučen lutkarskim teatrom kao izvorom nadahnuća.«[26]

Od Gilla se Cohl razlikuje i po pragmatičnijem pristupu politici. On svojim karikaturama ne juriša na barikade, već se više ruga građanskim lažnim normama ponašanja i ćudoređu nego što se hvata u klinč s politikom. Pa iako njegove karikature nemaju tako radikalan zamah kao Gillove, on ipak dolazi na udar cenzure zbog karikatura objavljenih u listu *La Nouvelle Lune* između 1880. i 1885, što primjerice Crafton u svojoj minuciozno rađenoj studiji o Cohlovu životu i djelu smatra »njegovim najplodnijim periodom kao karikaturista«[27], kada definitivno u pariškoj javnosti dobiva tretman Gillova nasljednika. Karikatura u Francuskoj tog doba uživa mnogo bolji status nego ranije, a Cohl objavljuje i u slavnim tiskovinama *La Caricature* i *Le Charivari*. Za razliku od svog lijevo orijentiranog učitelja, Cohl je bio politički skoro konzervativan te gorljivi promilitarist: nacrtao je povijest francuske vojne odore, a u tijeku čuvene Dreyfusove afere svojom suradnjom s antisemitskim *La Libre Parole* otvoreno se priklonio bloku protiv Dreyfusa, što Craftona navodi da u svojoj knjizi napiše cijelo poglavlje naslovljeno »Cohl and Anti-Semitism«.[28]

No, kako će to potvrditi njegova karijera, Cohl nije spadao u karikaturiste kojima je osobito važan cilj aktivno djelovanje u političkom životu. Njega mnogo više zanima sam medij karikature sa svojom estetskom strukturom i zakonitostima, dok mu je njena primjena i upotreba u društvu od sekundarne važnosti.

Na koncu, Cohl je bio svaštar nemirna duha koga su zanimale razne stvari i koji se bavio mnoštvom različitih zanimanja. On je primjerice bio zahvaćen biciklomanijom koja se u Francuskoj javila nakon 1890-ih te je vozio od Pariza do Toulousea, pisao je članke o povijesti Pariza, te bio aktivan i kao filatelist. Kao izuzetno produktivan umjetnik i nemiran duh, Cohl se nikad nije zadovoljavao samo radom na karikaturi, već se zanimao i za druga područja kreativnog djelovanja, a u nekim od njih se posebno istaknuo, kao u izradi kostimografije za pariška kazališta. Uz to je pisao poeziju i članke, a bavio se i fotografijom. Bio je boem koji je dane provodio po kavanama i restoranima. Kao mladić postaje član umjetničke boemske grupe Hydropathes, a nedugo zatim i urednik njihova časopisa *L'Hydropathe*. Za formiranje njegova umjetničkog svjetonazora još je važnije bilo kasnije članstvo u grupi Incohérentes. »Nekoherentni« su odbaciva-

li etablirane građanske vrijednosti i često se služili stilom dječjeg crteža ili »primitivne umjetnosti« u slikama, crtežima i plakatima, u kojima su razvili metodu izvrtanja logike i odbacivanja kauzalnosti te se s pesimizmom i cinizmom odnosili prema neumjerenoj vjeri u budućnost kakvu su imali njihovi suvremenici. Cohl se zabavljao crtajući za časopise i kataloge koje »Nekoherentni« organiziraju uz svoje »balove« što su se redovito održavali sve do 1895. Tom prigodom predstavljani su »nekoherentni« romani, poezija, drame, »nekoherentni« portreti sa stražnje strane glave, ali i »nekoherentne« karikature i kolaži čiji je autor uglavnom bio sam Cohl. Kao pripadnik tog zaboravljenog umjetničkog pokreta Cohl je razvio sklonost slobodnim asocijacijama, zumiranju i penetraciji u sliku (on već u svojim ranim karikaturama koristi vrlo krupni plan, što je veoma neuobičajeno ne samo za karikaturu tog doba) kao i podvojenost prema iluzornom trodimenzionalnom prostoru putem miješanja dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog, tako što lijepi stvarne objekte na crtež. Njegove karikature odlikuje iracionalnost i nesklad, figure su mu sve više u pokretu, eksperimentira s proporcijama i kompozicijom, a već do kraja 1880-tih primjetno je značajno pojednostavljenje u njegovu grafičkom izrazu i naglašena sklonost groteskним deformacijama, kao u crtežima u kojima se ljudi mačuju nosovima ili im se nosovi pretvaraju u zmije (na primjer u *Ah quel nez!!!* iz 1885).

Mnogi istraživači Cohlova djela, napose Crafton, zapažaju da se u tom razdoblju u Cohlovim karikaturama javlja niz elemenata koji se mogu nazvati »filmičnima«, kakvi su glave napuhane poput balona, toliko narasle da im je cijela novinska stranica premala te se dobiva efekt vrlo sličan filmskom kadriranju. Cohl je vrlo brzo usavršio tehniku grafičke montaže u stripu, osobito metodu koju Crafton naziva *spotting*[29], to jest tretiranje svih slika u stripu kao jedne prostorno-vremenske cjeline. Koherencija među prizorima osigurava se ponavljanjem određene fokalne točke (*spot*) u svakom od njih putem naročito naglašenog sjenčanja nekog detalja ili ponavljanjem određene šablone u dekoru ili kostimu, što »ujedinjuje kompoziciju, stvara zanimljiv apstraktni model koji omogućuje gledatelju da prepozna glavne likove«[30]. Ovo će postati jedna od standardnih konvencija stripa tijekom njegova kasnijeg razvoja, ali i montažne kompozicije filmskih kadrova.

Kraj 19. i početak 20. stoljeća karakterizira ekspanzija fotografije u francuskom tisku do te mjere da se neki poznati karikaturisti, poput Nadara[31], počinju uspješno baviti fotografijom. Karakteristično za to vrijeme je da karikatura, osim što je sve više potisnuta sa stranica novina i časopisa, postaje sve više depolitizirana. U situaciji kada može objaviti manje karikatura, Cohl proširuje svoju djelatnost na crtanje rebusa (upravo u rebusima dolazi do svojih likova od žigica) i što je izuzetno značajna stepenica na putu k animaciji — strip. Za razliku od trenutne (ili »nevremenske«) karikature u jednoj slici, strip unosi element vremena i naracije, što doslovce nagovješćuje animaciju. Tipično za Cohlove stripove je da su oni bez riječi, događaj i pokret izraženi su u cijelosti u slici, te da ih karakterizira snažna crta humoristične bizarnosti (brijač za pomoćnika ima slona koji svojom surlom umiva mušterije u *Shamponing Nouveau*, 1900), poigravanje zakonima fizike (lik ribiča u stripu objavljenom pod engleskim naslovom *Big Bait For Big Fish*, 1896, upecavši sam sebe za stražnjicu okreće se oko svoje osi u zraku, suprotstavljajući se zakonu gravitacije), elementi nelogičnog i nemogućeg kao kad lovac ispali medvjeda iz debla (*An Improvised Mortal*, 1892, u časopisu *Pick Me Up*).

Crafton[32] Cohlove stripove dijeli u grafičke viceve (*sight gag*) zasnovane na klasičnoj strukturi premisa / elaboracija / poanta, potom pantomimske humoristične stripove kao priče bez finala u formi neočekivane poante; treća vrsta su, kako ih Crafton naziva, »podvale« (*prank strips*) koje su očito nastale pod utjecajem radova Wilhelma Buscha, te stripovi fantazije (*fantasy strips*) kojima je uporište najčešće bizarna noćna mora. Na Cohlovu kasniju filmsku karijeru od najpresudnijeg značaja i utjecaja bile su posljednje dvije vrste stripova, koje Crafton naziva »bifokalnima« i »transformacijskima«.

Neki raniji karikaturisti kao Girardet u svojim su se radovima služili multifokalnim prikazivanjem društvene hijerarhije, simbolički predstavljajući društvo kao zgradu s koje je »skinut« prednji vanjski zid tako da se vidi njena unutrašnjost i sve što se zbiva u svakoj pojedinoj prostoriji. Iako stoga Craftonova tvrdnja da je ta inovacija Cohlova ne stoji, činjenica je da je on taj zahvat izuzetno maštovito upotrijebio u mnogim strip-karikaturama i kasnije ga primijenio u nekim svojim igrano-animiranim filmovima. Jedan takav je primjerice *Prvi susjedi* (*Les Locataires d' à côté*, 1909) koji je Cohl zamislio kao bifokalni vizualni vic gdje istodobno vidimo zbivanja na dva plana, na gornjem i donjem katu, čime je anticipirao takozvani *split screen* koji će se mnogo kasnije razviti u animiranom (jedan od maestralnih primjera za filmove te vrste je hrvatski film *Neboder* Joška Marušića iz 1981) i igranom filmu.

No, još zanimljivija prethodnica Cohlovih animacija i filmova njegovi su »transformacijski« stripovi, ili stripovi-metamorfoze, osobito oni objavljivani u engleskom magazinu *Judy* u kojima on pokazuje tendenciju da ukine »rez« između dvaju panela i izvede geg u seriji sekvencijalnih prizora između kojih su progresivne promjene i pomaci dani toliko gusto da direktno asociraju na takozvane »ekstreme« (na engleskom *key drawings*) u procesu stvaranja animiranog filma, pa bi između njih vrlo lako bilo moguće načiniti faze (na engleskom *in between drawings*) i pretočiti sve u film. U jednom od tih stripova (*Distant Lens Enchantment to the View*, 1896) vidimo slona u prvoj slici koji se u četvrtoj transformira u fotografa . U jednom drugom iz 1896. na početku vidimo sat Big Ben u magli, međutim, na kraju iz magle izlazi redovnik, dok u stripu *The Tale of a Shirt* — također objavljenom u *Judy* 1896. — Cohl prikazuje čovjeka koji se od imućnog u prvom kvadratu postupno preobražava u siromaha u četvrtom.

U njegovim stripovima rađenim krajem 19. stoljeća crtež i pokret su toliko stopljeni da se iz današnje perspektive čini kako je Cohl faktički već jednom nogom bio duboko zakoračio u film, pa Crafton konstatira kako »umjesto da se kaže da je Émile Cohl otkrio film, bilo bi preciznije reći da su Cohl i film otkrili jedni drugog«.[33]

14. Karikaturist koji je postao »kinematografist«

U literaturi se može pronaći više verzija o uzrocima i razlozima koji su Cohla, tada već jednog od vodećih pariških karikaturista čija karijera već odavno bila prešla zenit, doveli na film. Objašnjenje tomu vjerojatno treba tražiti u, na jednoj strani, Cohlovim višegodišnjim stvaralačkim nastojanjima da svoj crtež obogati narativnim elementima i dimenzijom trajanja i pokreta, što je najvidljivije u njegovim spomenutim strip radovima i, na drugoj, njegovoj drastično pogoršanoj ekonomskoj situaciji. Treba napomenuti da Cohl nikada nije doslovce prenosio svoje stripove u film već je, čak i u slučaju kad se radilo o korištenju identičnih motiva iz stripova, tragao za elementom »nemogućeg«, to jest za onim organskim svojstvom animiranog filma koji ga čini bitno drugačijim u odnosu na igrani film ili strip. Osim toga, kao karikaturist »Cohl je izabrao promatrati društvo s njegove margine. Njegov prelazak u animaciju, najviše marginaliziranu granu kinematografije, nije bilo udaljavanje od samog sebe, nego dakle njegov karakterističan način rada.«[34] Crafton također navodi[35] da je, osim Cohlova bogatog karikaturističkog iskustva i vještine, od presudne važnosti za njegovo tako brzo i skladno prilagođavanje na filmski medij bio i njegov interes za kronofotografiju, posebno za istraživanja koja je na tom polju učinio fiziolog Etienne Marey, a čija su teorijska istraživanja »grafičkog pokreta« bila temelj za praktičnu izvedbu animacije crteža Cohlova velikog prethodnika Charlesa-Émilea Reynauda.

Ipak, najvažniji uzrok Cohlove promjene profesije u poznoj životnoj dobi leži u tome da mu je najednom postalo sve teže izdržavati obitelj isključivo crtanjem karikatura. Već krajem 19, a osobito početkom 20. stoljeća medij karikature u Europi doživljava dramatičnu krizu uzrokovanu prije svega novim tehnološkim razvojem u tiskarstvu, koja omogućuje objavljivanje kvalitetnih fotografija na novinskim stranicama koje otuda istiskuju crtež općenito, a karikaturu naročito. Cohl, kao i mnoge njegove kolege, odjednom ostaje bez svojih stalnih izvora prihoda — karikaturističkih rubrika i ilustracija — te je prisiljen tražiti posao u drugim područjima.

Prve godine 20. stoljeća obilježene su i velikom ekspanzijom filma; u Parizu se grade kinematografi sa i do 5000 mjesta, francuska kinematografija daleko više izvozi nego uvozi, a na estetskom planu, osobito u djelima Jasseta, Lindera, Méliès ili Feuilladea, primjetno je aktivno traganje za autentičnim filmskim izrazom kroz razvoj žanrova i tehnika te nadilaženje i odbacivanje utjecaja teatra i literature na novi medij. Tadašnja produkcijska i prikazivačka praksa bitno se razlikovala od one na kakvu je naviknuta moderna kinopublika. Prosječan film trajao je oko šest minuta (120 metara) pa je za program od dva sata trebalo snimiti i do dvadeset filmova, što objašnjava kako je bilo moguće da su recimo Méliès, ili sam Cohl, proizveli tako velik broj naslova. Zanimljivo je da je film prigrlio isti sloj društva koji je predstavljao glavninu publike karikature i stripa, koji su dugo vremena bili žanrovi niže srednje klase i viših slojeva radništva, dakle najmnogoljudnijih dijelova u razvijenim industrijskim društvima. Rezultat svega toga bio je velik interes publike za film, što čini da se profitabilna filmska industrija razvijala velikom brzinom. To će već 1908 godine dovesti do ponude koja daleko nadilazi potražnju. Jači producenti žele istisnuti brojne samonikle patuljaste producente i pojedince koji zatrpavaju tržište šestominutnim rolama filma uvodeći kvalitetan »umjetnički film« (Film d'art). U praksi to znači filmovanje poznatih teatarskih predstava, što ne polučuje željeni rezultat.

Jedan od najvećih francuskih producenata Léon Gaumont, iako je scenariste smatrao balastom i nepotrebnim troškom u produkciji pa je od svojih namještenika zahtijevao da radnju izmisle i improviziraju direktno na setu, ipak uviđa potrebu traženja specifičnog filmskog izraza i filmskih žanrova namijenjenih ciljanoj publici, kakva je, među ostalim, dječja. Kao rezultat takvih njegovih nastojanja došla je njegova sklonost eksperimentima pa je on već 1907. javno demonstrirao ono što je najvjerojatnije bio prvi zvučni film u povijesti i, konačno, njegov interes za animirani film. Upravo je Gaumont izumio animaciju gline (plastelina), što je patentirao već 1900, a njegov omiljeni žanr bili su takozvani vilenjački filmovi u kojima su masovno korišteni jednostavni filmski trikovi pa je njegov studio na neki način bio unaprijed predodređen da započne produkciju filmske animacije. Osobita zasluga za angažiranje Émilea Cohla na filmu pripadaju vodećem Gaumontovu režiseru Louisu Feuilladeu[36] koji je prepoznao filmično u njegovim crtežima i stripovima te mu predložio da radi u studiju.

Za samo tri godine koje je ostao u Gaumontu, Cohl je realizirao 77 filmova, što je očito najplodniji period njegove filmske karijere. U tim i ostalim filmovima koje je kreirao u sljedećih deset godina svog života on će prije negoli bilo tko drugi od velikih pionira filmske animacije kreirati tu novu umjetničku formu čija će puna zrelost, više desetljeća nakon Cohla, u potpunosti potvrditi njegov genij. Ne postoji način da se Cohlova uloga u razvoju animacijske umjetnosti precijeni; on je naprosto postavio ne jedan kamen temeljac, nego cijeli temelj na kojem se umjetnost oživljenih slika oslanja. No, na žalost (ili na sreću), Cohl brzo odustaje od crtanog filma. Razlog je prije svega bio taj da je bio slabo plaćen. On koji je za dva minuta *Fantazmagorije* morao raditi punih sedam mjeseci, imao je isti honorar kao i redatelj igranog filma koji je radio tri dana da snimi istu duljinu filma. Stoga Cohl traži načine da pojednostavi svoj rad i, kako je rečeno u uvodu teksta, on jednu za drugom osmišljava ili iz osnove stvara nove animacijske tehnike. No, čak ni nove tehnike, kakve su kolaž ili lutka-film, koje su mu omogućile da za kraće vrijeme snimi mnogo više minuta animacije, nisu značajnije unaprijedile njegovu financijsku situaciju, što ga je na koncu i navelo da napusti Gaumont krajem 1910, kad mu je konkurentski Pathé ponudio veću plaću.

15. Američka epizoda i Cohlovo nasljeđe

Pokazalo se da je to bila pogrešna procjena jer je nakon prelaska kod Pathéa Cohl izgubio stvaralačku slobodu kakvu je imao kod svog prvog poslodavca. Charles Pathé je naime u Cohlu vidio prije svega gegmena koji je trebao opskrbljivati gegovima nove zvijezde nijeme komedije kakve su bile Max Linder, Maurice Scwartz i drugi. Nezadovoljan svojim novim statusom i uvjetima rada, Cohl brzo odlazi iz Pathéa te

tijekom 1911 radi za Charlesa Urbana, da bi zatim i njega napustio i skrasio se kod The Eclair Company, s kojom privremeno seli u SAD.

Prva zadaća koju je Cohl dobio bila je rad na reklamama i animiranim političkim karikaturama dužine između pola i jedne minute za filmski tjedni žurnal. No, ubrzo će mu biti ponuđen najzanimljiviji i najambiciozniji posao koji je uradio u SAD-u, *The Newlyweds* (1913-14), prva animirana serija sa stalnim likovima u povijesti, temeljena na istoimenom popularnom stripu Georgea McManusa; s tom serijom se prvi put u javnosti pojavljuje termin *animated cartoon*. Istaknuti američki autor stripova McManus (svjetsku slavu donijela mu je serija *Bringing Up Father*) je i izravna veza Cohla s Winsorom McCayjem koji je u vrijeme Cohlova dolaska u Ameriku već imao završena dva filma, *Little Nemo in Slumberland* (1911) i *The Story of a Mosquito* (1913), a upravo je radio na svom najpoznatijem filmu *Gertie*, koji će biti upotpunjen lažnim dokumentarcem čiji su akteri McCay i McManus koji se tobože kladi, uvjeren da McCay nije u stanju nacrtati tisuće crteža navodno potrebne za Gertie. McCay, koji je na svim svojim plakatima sebe nazivao »čovjekom koji je izumio crtani film«, ni u jednom od svojih brojnih intervjua ili javnih istupa nije dao do znanja da je uopće čuo za francuskog kolegu kojem ta titula zapravo pripada mnogo prije negoli njemu. Iako je McCay do smrti tvrdio da je on izmislio animaciju 1909, dakle punu godinu nakon *Fantazmagorije*, osobno sam sklon pretpostaviti da je prije riječ o McCayjevoj taštini nego neinformiranosti. Teško je naime vjerovati da McCay nije znao za Cohla, ako već ne po njegovim francuskim filmovima (inače prikazivanim u SAD-u), onda sigurno po animiranoj seriji temeljenoj na stripu njegova prijatelja koja se uspješno prikazivala u kinematografima i o kojoj su objavljeni tekstovi u vodećim američkim listovima.

Cohl dolazi u SAD u trenutku kada je već završen proces definiranja američkog stripa i filma, čiji međusobni odnos i utjecaj Banta opisuje ovako:

> »Povjesničari satiričke karikature i stripa obično naglašavaju važnost relacije između teksta i slike. Ta relacija je od jednakog interesa za one koji studiraju film u periodu intenzivnog razvoja njegovih tehnoloških mogućnosti tijekom velikog iskoraka od Edisonova kinetoskopa iz 1893. i otvorenja prve velike kinodvorane 1913. godine. Unutar tih dvadeset godina, medij se promijenio od snimaka u jednom kadru s prizorima nestašne djece, pijanih muževa ili zatelebanih ljubavnika do nijemih filmskih komedija u tri role koje su ponudile ekstenzivnu narativnu liniju. Ponuditi publici odgovarajuću stimulaciju značilo je za autore karikatura, komičnih stripova i filmova ranog 20. stoljeća prihvatiti poticaj da prihvate nova izražajna sredstva i revidiraju od ranije poznata koja kreiraju način komičnog i satiričnog pogleda na svijet.«[37]

»Cohlovski« crtani filmovi zasnovani na nesukladnim detaljima u karikaturalno stiliziranoj slici i metamorfoznim montažnim prijelazima iz scene u scenu, bez vidljivog reza, u američkoj animaciji 1910-ih još nisu bili uhvatili korijena. Američki filmski producenti tražili su od animiranog filma analogiju tada izuzetno popularnom novinskom stripu i upravo je to bilo traženo od Cohla. Iako je fatalne 1914. godine u velikom požaru uništeno skoro sve što je uradio u SAD-u, prema sačuvanoj kopiji jedne od trinaest ukupno napravljenih epizoda *The Newlyweds* i reklamnih fotografija objavljivanih u tadašnjem tisku vidi se da je Cohl uspješno prilagodio McManusov strip mediju animacije. Pa ipak, to je bio Cohlov film, a ne McManusov, kako je to najavljivano na plakatima. Cohl je u svom uobičajenom stilu crtao bijelim linijama na crnoj pozadini, zadržavši samo konture od McManusova za to doba vrlo detaljnog i sofisticiranog crteža. Iako je i dalje koristio direktna pretapanja na prijelazima iz situacije u situaciju, unoseći katkada detalje koji nisu bili ni u kakvoj vezi s radnjom, on je ipak uspješno aplicirao naraciju i komediju situacije u animirani film, otvorivši novo poglavlje u razvoju animiranog filma — ono koje svoje uporište ima u amerikaniziranoj narativnoj karikaturi. Cohl će u svom američkom studiju primiti frankofonog Kanađanina Raola Barréa i uputiti ga u tehnološke tajne pravljenja pokrenutih crteža »à la Cohl«. Upravo će Barré, koji je zajedno s Billom Nolanom već osnovao prvi studio za animirani film u povijesti, nadgraditi Cohlovu metodu vlastitim tehničkim inovacijama kakva je slaganje papira za crtanje na metalne štiftove, kao i »taylorovskom« podjelom rada na specijalistička zanimanja te time udariti temelje američkoj animacijskoj industriji.

Zbog obiteljske tragedije Cohl se 1914. morao vratiti u Francusku usprkos Prvom svjetskom ratom koji upravo započinje. Opća katastrofa u Europi pomela je za sva vremena francusku kinematografiju s liderske pozicije u svijetu, uključujući tu, jasno, i njenu krhku animacijsku podvrstu. Ironijom sudbine, dvadesetak filmova Raola Barréa prikazanih u Europi koncem rata navijestili su početak totalne američke dominacije. Već tijekom 1920-ih francuska se animacija u cijelosti povukla pred poplavom američke industrije crtanog filma.

Slično svom jednako velikom suvremeniku Mélièsu, koji se pod starost izdržavao prodajom slatkiša, Cohl živi od prodaje poštanskih maraka. Istodobno skuplja odbijenice za svoje brojne projekte i piše ogorčena pisma čitalaca redakcijama koje objavljuju članke o animiranom filmu kao mediju kreiranom u Americi. Kako to život (i smrt) znaju režirati, i Cohl i Méliès umiru u razmaku od samo nekoliko sati u noći 20. studenoga 1938. godine.

U vrijeme kada se približavamo stotoj godišnjici nastanka *Fantazmagorije*, vrijedi konstatirati da je to djelo koje je nesumnjivo označilo završnicu procesa u kojem su sjedinjenje humorističkog crteža i pokreta i početak nove epohe u razvoju vizualne kulture. Zahvaljujući filmskoj tehnici, Cohl je našao način da asimilira cijeli niz estetskih opcija koje su nastajale tijekom stoljeća razvoja karikature i stripa u djelima velikih prethodnika kakvi su Daumier, Töpffer, Doré ili Busch, i prilagodi ih novom mediju koji se temelji na mehaničko-optičkoj iluziji pokreta. U razvoju umjetnosti i ljudskog duha uopće to je tako velik pomak da je vjerojatno bilo potrebno stotinu godina da se u potpunosti shvati sva njegova važnost.

Bilješke

1 Lucie-Smith, 97.

2 Kao što je to slučaj i u drugim jezicima, ni hrvatska riječ »strip« (nastala preuzimanjem engleske riječi koja znači »vrpca«) nije sasvim adekvatna da izrazi sekvencijalno grafičko pripovijedanje koje se pored u novinskim »vrpcama« pojavljuje i u formi sveski, albuma, knjiga, na internetu itd.

3 Strip je mnogo prije nego u Europi javio u drugim kulturama, na primjer Japanu, ali su ti fenomeni naravno nastajali neovisno jedni od drugih.

4 Kunzle, 28-29.

5 Juno, 29.

6 Kunzle, 54.

7 Juno s. 30

8 Kunzle, 349.

9 Thomson & Hewison, 70.

10 Kunzle, 375.

11 Kunzle, 78.

12 Opširnije o ovome stripu vidjeti u Kunzle, 130-131.

13 Kunzle, 122.

14 Cham se potpisivao isključivo pseudonimom da ne »zaprlja« ugled svoje aristokratske obitelji jer se karikatura dugo vremena smatrala nečim krajnje vulgarnim. Tek će nakon pojave Baudelaireovih znamenitih eseja pojam »karikatura« izgubiti pejorativan prizvuk.

15 McLeas, 72-80.

16 Kunzle, 349.

17 Kunzle, 349.

18 Kunzle, 374.

19 Kerr, 33.

20 Vidjeti npr. Kunzle, 288-296.

21 Kunzle, 290.

22 Zanimljiva etapa ka karikaturističkoj filmskoj slici bila je na primjer humoristična silueta u dvije ili više faza. Na prvoj slici se primjerice vidi silueta kralja na konju u herojskoj pozi, a na drugoj se silueta »osvijetli« i mi vidimo detalje, stvarno lice skriveno iza siluete, veliki nos u kralja, njihovu krezubu vilicu i staro i mršavo kljuse na kojem jaše.

23 Vidjeti Kunzle, od 348. do 376.

24 Osim Muybridgea, kronofotografijom su se bavili i É.-J. Marey, O. Anschàtz, P. J. C. Janssen i drugi.

25 André Gill (pravo ime Louis-Alexandre Gosset de Guines, 1840-85) koji je svoj prvi crtež objavio u *Le Journal amusant* 1859, a već 1865. dobio stalno namještenje kao crtač satiričkog žurnala *La Lune*. Zahvaljujući prije svega njemu list se već dvije godine kasnije tiskao u nevjerojatnih pola milijuna primjeraka. Gill se među drugim karikaturistima isticao osobnom hrabrošću s kojom se otvoreno izrugivao rigoroznoj cenzuri što ju je Napoleon III. instalirao u Drugom Carstvu. Zbog karikatura koje su razorno satirizirali svjetovnu i duhovnu vlast u Francuskoj vlasnik *La Lune* Francois Polo i sam Gill višestruko su robijali. Konačno, 1868. list je zabranjen, ali je Polo već sljedeće godine pokrenuo novi časopis izazivačkog naziva *L'Eclipse* čija je crtačka zvijezda jasno ponovno bio Gill. Gill je bio aktivan u Francusko-pruskom ratu, kasnije je biran na političke funkcije da bi se nakon 1871. vratio karikaturi, pokrenuvši vlastiti list *La Lune Rousse*. Gillu pripadaju ogromne zasluge u borbi za slobodu tiska u Francuskoj i cijelom svijetu, ali ga je to stajalo nervnog sloma nakon kojeg je završio u ludnici, a vlast mu se osvetila tako što mu je zaplijenila sve crteže, slike i svu imovinu koja je budzašto prodana na dražbi.

26 Crafton, 12.

27 Crafton, 24.

28 Crafton, 60.

29 Crafton, 81.

30 Isto.

31 Pravo ime mu je bilo Félix Tournachon, ali se pod svojim pseudonimom Nadar upisao ne samo u povijest karikature i fotografije, već i kao jedan od pionira letača u balonima. Samouki crtač, ističe se slobodnom šrafiranim, naglašenim prednjim planom i tek ovlašno i skicozno naznačenom pozadinom. Radio je i stripove koji su se oslikavali slobodnim pokretom. Objavio veoma mnogo stripova preko cijele stranice u, među ostalima, *Revue comique*.

32 Crafton, 68-82.

33 Crafton, 98.

34 Crafton, 307.

35 Crafton, 122.

36 Vidi Crafton, *Before Mickey*, 65.

37 Banta, 368.

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 vàsen,* Lund: Pontes [*Le rire. Essai sur la signification du comique*]

Crafton, Donald, 1990, *Émile 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 bildframstàllningens 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 Skàmt*, 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 beràttelsen,* Stockholm: T. Fischer & Co.

Thomson, Ross & Hewison, Bill, 1987, *Skàmtteckningar, 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 791.622(100)"200"

Saša Vojković

Filmski medij kao transkulturalni spektakl: Europa / Hollywood / Hong Kong

Cirkularnost utjecaja

Sve je veći broj filmova koji generiraju nove diskurzivne i analitičke prostore; filmska kultura danas usko je povezana s cirkuliranjem i pomicanjem izvorišta identiteta, subjektivnosti, žanra i stila. Sposobnost Hollywooda da apsorbira utjecaje drugih kinematografija, da ih inkorporira u svoj sustav i preokrene »poznato« u »nepoznato« ili *vice versa*, dobro je poznata. U prošlosti, holivudski izvor inspiracije bili su gotovo isključivo europski filmovi. To je u neku ruku bila ravnomjerna razmjena jer dok su europski filmovi utjecali na američke filmove, europske ideje bile su amerikanizirane i re-insertirane/uvezene u europske kinematografije. Čak i u europskim autorskim kinematografijama i umjetničkim pravcima kao što je francuski novi val, autorska drugost afirmira se upravo kroz zrcaljenje; no, posezanje za holivudskim žanrom značilo je i njegovo istovremeno potkopavanje.

Jedan od najočitijih primjera je svakako *Do posljednjeg daha* Jean-Luca Godarda (*A bout de souffle*, 1959) u kojem se glavni protagonist Michel u nekoliko navrata doslovno ogleda u slici s filmskog plakata *To teži bit će pad* (*The Harder They Fall*, 1956) Marka Robsona, s Humphreyjem Bogartom. Umjesto da se potvrdi kao gangster holivudskog kalibra, Michel ostaje zapamćen kao europski antijunak kojeg je izdala njegova američka djevojka. Dok Godardov film dekonstruira klasični holivudski stil[1], odnosno, odbacuje princip montažnog kontinuiteta te uporno koristi montažne skokove, preskakanje rampe ili gledanje u kameru, Kristin Thompson tvrdi da se neorealistički film Vittora De Sice *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) oslanja upravo na stilske strategije klasičnog Hollywooda (Thompson, 1989). Thompson se vezuje na kognitivističku filmsku teoriju i Bordwellow formalistički pristup gdje se pojam *stil* u prvom redu povezuje s produkcijskim modusom. To pak korespondira s Bordwellovom definicijom filmske naracije kao interakcije gledatelja i sižea. Kroz ovu interakciju gledatelj konstruira fabulu (Bordwell, 1985). Kognitivistički pristup zanemaruje činjenicu da u naratološkom smislu fabula postoji i prije nego što se (re)konstruira posredstvom gledateljskog procesa. Naime, bez obzira što se siže ili priča, odnosno sam pripovjedni proces u *Kradljivcima bicikla* oslanja na principe klasičnog holivudskog stila, fabula filma upućuje na fikcijski svijet koji je u suprotnosti s holivudskim i oslanja se na sasvim drugačiji kulturalni imaginarij. Kad je riječ o cirkularnosti utjecaja nužno je, dakle, uzeti u obzir i fabulu filma u koju su inkorporirani kulturalni imaginariji koji reguliraju odnose među likovima kao i sve ono što je unutar određenog kulturalnog imaginarija zamislivo ili nezamislivo. Ovaj aspekt pokazat će se još važnijim kad se uzme u obzir i treći element relevantan za cirkuliranje utjecaja, a to je azijska, posebno hongkonška kinematografija.

Baš kao što su francuski novovalovci inzistirali na tome da dokažu da su redatelji klasičnog, žanrovskog i nadasve fordovskog Hollywooda unatoč svim imperativima holivudskog sustava *autori* i to zanimljiviji od njihovih francuskih »filmskih otaca«, redatelji novog njemačkog filma kao što su Wim Wenders ili Rainer Werner Fassbinder nisu tražili inspiraciju u svojim »njemačkim očevima« već su se radije okretali holivudskim uzorima, Douglasu Sirku, Nicholasu Rayu ili Samuelu Fulleru (Elsaesser, 1989). No, ako na primjer uzmemo u obzir činjenicu da je Douglas Sirk Nijemac koji je imigrirao u Hollywood, cirkularnost utjecaja je još očitija.[2] U sličnom duhu najuspješniji hongkonški redatelj u Hollywoodu, John Woo, opisuje odnos između Hong Konga i Hollywooda: »Ironično je da je Hollywood počeo imitirati hongkonške filmove kasnih 1980-ih i 1990-ih zato što su na neki način hongkonški filmovi imitacije holivudskih filmo-

Kill Bill 2

Pakleni poslovi

va, tako da u stvari Hollywood imitira Hollywood« (cit. u Stokes i Hoover, 1999). U svakom slučaju, kinematografije se revitaliziraju kroz utjecaje Drugih. Kao što je nekad dominirala razmjena utjecaja između holivudskog i europskog filma, glavni argument je da danas više ne možemo izostaviti i treći element koji je insertiran u europsko-američku razmjenu, a to je hongkonški film. Povod za ovu diskusiju je niz filmova koji u najdoslovnijem smislu uspostavljaju dvostruku ili čak trostruku razmjenu utjecaja između Europe, Hollywooda i Hong Konga.

Izdvojit ću za početak tri filma u kojima cirkularnost utjecaja ovisi upravo o transkulturalnosti imaginarija — francuski film Oliviera Assayasa *Irma Vep* (1996), holivudski film Quentina Tarantina *Kill Bill 2* (2004) i hongkonški film *Ti pucaš, ja pucam* (*Mai xiong pai ren*) Ho Cheung Panga (2002). U nastavku ću se osvrnuti na hongkonški film Andrewa Lau Wai Keunga i Alana Maka *Pakleni poslovi* (*Miu gaan diy*, 2002) i usporediti ga s holivudskim *remakeom*, Scorseseovim filmom *Pokojni* (*Deceased*, 2006). U središtu interesa je utjecaj kulturalnih imaginarija na pitanja žanra, stila i identiteta.

Europa / Hong Kong / Hollywood

U Assayasovu filmu, fiktivni redatelj Rene Vidal kojeg igra ikona francuskog novog vala Jean-Pierre Leaud, priprema *remake* francuskog filma *Vampiri* Louisa Feuilladea iz 1916. Vidalu je najveća preokupacija rekonstrukcija lika Irme Vep, a ključna intervencija je u tome što je uloga Irme Vep povjerena hongkonškoj glumici. Ovaj redatelj »filma u filmu« izabrao je glumicu Maggie Cheung na osnovu njezina nastupa u hongkonškom filmu *Herojski trio* (*Dung fong saam hap*, 1993, Johnnie To), gdje Cheung udružuje snage s hongkonškim zvijezdama Anitom Mui i Michelle Yeoh u borbi protiv despotskog eunuha koji želi zavladati svijetom.

Prema viziji fiktivnog redatelja, žena od akcije s dalekog Istoka idealna je zamjena za legendarnu francusku glumicu Musidoru koja je briljirala u originalnoj verziji *Vampira*. Irma Vep (ime je anagram za riječ — vampir) predvodi bandu lopova koja pljačka isključivo bogate. U ovom francuskom filmu takvo prikazivanje sebe — kroz hibridizaciju i transnacionalizaciju, pretpostavlja i doslovnu orijentalizaciju no, u konkretnom primjeru to u prvom redu povlači pitanja krize subjektivnosti i posredno krize sociokulturalnog imaginarija — jer kao što tvrdi Vidal, u Francuskoj nema glumice koja može zamijeniti Musidoru. Kako je Irma Vep film o pravljenju filma, Irma Vep je u prvom redu de/re-konstruirana kroz Maggie Cheung, no u toku ovog procesa, Maggie Cheung koja u filmu igra i samu sebe, otkriva i novu verziju vlastitog identiteta. Lik Irme Vep je također de/rekonstruiran kroz različite filmske tradicije i filmske vrste koje se presijecaju u Assayasovom filmu — dokumentarni modus u kojem igra samu sebe, tipično modernistički »film o filmu« koji režira Vidal prije nego što doživi slom živaca, i finalnu verziju filma koju Vidal snima, neku vrstu stilističke dekompozicije koja u isto vrijeme i spaja različite stilove. Te slike iz finalnog filma mogu se svrstati u kategoriju avangardnog filma. Jedno od izričitih obilježja je »automatsko pisanje«; apstraktni prikazi upisuju se odnosno zarezuju direktno u filmsku traku. Taj dio filma uspoređivan je s pobunama protiv filma, odnosno letrističkim intervencijama Isidora Isoua.

Grad u vatri

Na Hollywood se u filmu referira kao izričiti odmak od francuskog filma koji fiktivni redatelj Vidal snima — Hollywood je sve ono što europski autorski film nije i u stilskom i produkcijskom smislu. Samo na trenutak uspostavlja se veza s novoholivudskim blockbusterom i to kroz sliku ženemačke iz filma *Batman se vraća* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992) jer redatelj želi isti kostim za Maggie Cheung. Osim toga, nakon prekida snimanja filma zbog Vidalove bolesti, novi redatelj angažira Francuskinju, a hongkonška glumica odlazi u Hollywood.

Kill Bill i Tarantinov transkulturalni imaginarij: Hollywood / Hong Kong

U Tarantinovu filmu utjecaj hongkonške kinematografije izražen je na razini pripovjednog procesa, no jednako je snažan i na razini fabule. Najviši autoritet u filmu je shi fu Pai Mei; *shi fu* — u romaniziranoj verziji na mandarinskom jeziku, ili *si fu* na kantonskom — je osoba koja posjeduje duhovna i praktična znanja, djeluje kao učitelj i mentor i u odnosu s učenikom (a ponekad i učenicom) u principu preuzima ulogu oca, to jest, uživa najviši autoritet. Kad je u pitanju filmski medij si fue smo najčešće susretali u *gong fu* odnosno, u kantonskoj varijanti, *kung fu* filmovima. Tarantinov *Kill Bill 2* dokazuje da lik tradicionalnog mentora iz hongkonškog imaginarija može oživjeti i u holivudskom filmu. No, nije samo riječ o posveti, referenci ili reciklaži; kao si fu koji otkriva tajna znanja glavnoj junakinji Beatrix Kiddo, točnije, vještinu kojom će pobijediti iskonski dominantnog Billa, monah Pai Mei ima ključno mjesto u naracijskoj strukturi filma.

Pokretač radnje je osveta, što je tipičan motiv hongkonških filmova. Ono što omogućava osvetu, što Beatrix Kiddo daje nadljudsku snagu i uvjetuje uspješno ostvarenje gotovo nerazumnog cilja su borilačke tehnike i strategije koje potječu s Dalekog istoka. Fabula filma crpi logiku iz transkulturalnog imaginarija, što u prvom redu znači da bi lik kao što je Beatrix Kiddo bio nezamisliv bez njezinih istočnjačkih si fua. Jasna stvar da je Tarantinova fantazija o takvom liku uvjetovana njegovim vlastitim (ne samo) istočnjačkim uzorima, a sasvim sigurno se ne bi ostvarila bez pomoći hongkonškog redatelja i koreografa akcije Yuen Wo-pinga, vjerojatno najslavnijeg si fua i savjetnika za borilačke vještine.

Prvi si fu /mentor / »otac« koji je od Beatrix stvorio Crnu Mambu i naposljetku postao njezin ljubavnik je Bill. On je jedini koji je oslovljava prezimenom — Kiddo — što u neku ruku potvrđuje patronizirajući odnos jer ona je za njega vječno Mala, Klinka, na što riječ *kiddo* jednim dijelom upućuje. Kako je u Tarantinovu autorskom svemiru jedno značenje samo pokretač niza novih i često konfliktnih aluzija, tako i *kiddo* ne ukazuje isključivo na dijete ženskog roda već se odnosi i na dječake/klince. Preko spoja »mala/mali« otvara se, na primjer, i veza s hongkonškim filmom *Mačevalac 2* (*Ching Siu-tung*, Stanley Tong, 1991) gdje se ime pomagačice glavnog junaka prevodi kao Kiddo. Nije čudno da se koristi ime koje negira razlike u rodu jer se u dotičnom filmu radnja odvija u dalekoj prošlosti kad su se djevojke, naročito one upućene u borilačke vještine, preoblačile u momke. Tarantinova holivudska Kiddo implicitno referira na hongkonšku Kiddo koja nas pak podsjeća na kineski tradicionalni lik »lijepa djevojka /ratnik« koji potječe iz Pekinške opere.

Da bi preokrenula odnos snaga i osvetila se svom nadmoćnom si fuu Billu, Kiddo mora posegnuti za tajnim znanjem koje je primila od svog kineskog si fua Pai Meia. U Beatrixinu *flashbacku* Bill pripovijeda anegdotu o Pai Meiu iz 1033. godine što znači da je riječ o bezvremenoj osobi jer kako bi inače ovaj monah mogao biti i Beatrixin suvremenik? Konstrukcija istine to jest laži o Beatrixinu naukovanju kod Pai Meia tako postaje naglašeno transparentna, što je u svakom slučaju povod da se Beatrix Kiddo uplete u povijest hongkonškog filma, a Pai Mei u holivudsku sadašnjost. U Tarantinovu *Kill Billu* Pai Mei dobiva novi značaj; on je taj koji je naučio Kiddo kako se vršcima prstiju probija drvena ploča i

što je još važnije, kako se pritiskom pet točaka na tijelu može izazvati eksplozija srca. Fanatičnu predanost Beatrix Kiddo nalazimo u hongkonškim filmovima produkcije Shaw Brothers u kojima je briljirao Gordon Liu Chia-hui. Zanimljivo je zapravo da se Tarantino odlučio za lik kao što je Pai Mei i da je za tu ulogu angažirao upravo Gordona Liua. Prema nekim legendama Pai Mei, čuven i kao Bijela obrva, izrazito je negativan lik koji srećemo u nekoliko hongkonških filmova najpoznatiji od kojih su *Krvnici Shaolina* (*Hung Hei Kwun*, Lau Kar-leung, 1977) i *Šaka Bijelog Lotusa* (*Hong Wending san po bai lian jiao*, Lo Lieh, 1980). Pai Mei je ušao u povijest hongkonškog filma kao izdajnik, kao shaolinski redovnik koji je prešao na stranu mandžurskih okupatora. Padom Dinastije Ming u 17. stoljeću Mandžurija je osvojila Kinu i uspostavila Dinastiju Ching, što je izazvalo brojne pobune i nemire. Mandžurska vlast konstantno je uvodila nove represivne mjere i između ostalog dala si je u zadatak iskorijeniti učenja Shaolina u strahu da će se borilačke vještine iz drevnog samostana proširiti među stanovništvom. Ulogu Pai Meia redovnika koji je izdao svoju shaolinsku braću, u Shaw Brothers produkciji igrao je Lo Lieh dok je Gordon Liu imao ulogu pobunjenika. Osim toga, u filmu *36. soba Shaolina* (*Shao Lin san shi liu fang*, Lau Kar-leung, 1978) Liu je igrao shaolinskog redovnika po imenu San Ta koji želi učiti borilačke vještine kako bi se suprotstavio okupatorskim snagama. Dakle, u jednom shizofrenom zamahu Tarantino spaja dva potpuno oprečna lika — pobunjenika i izdajnika. Onog koji želi prenijeti svijetu borilačke vještine i onog drugog koji pomaže da se izvor učenja o borilačkim vještinama uništi.

Tarantinova odluka da posegne za prezrenim i odbačenim Pai Meiom (koji sam sjedi na vrhu brda) umjesto da izabere nekog od proslavljenih junaka, u prvi je čas začuđujuća no kad bolje razmislimo o tome koji bi shaolinski majstor bio voljan odati tajna znanja njegovim likovima, odluka se čini izuzetno mudra. Logično je, naime, da Tarantinove plaćene ubojice podučava prastari kolaboracionist Pai Mei. Koliko god kontradiktoran, zlokoban, ekscesan i karikaturalan, Pai Mei na kraju ipak personificira najviši naracijski autoritet u filmu.

Europa / Hollywood / Hong Kong

Hongkonški primjer trostruke razmjene izvorišta je i film *Ti pucaš, ja pucam* koji nudi dragocjeni uvid u interkulturalno redefiniranje pitanja subjektivnosti, identiteta i stila, na globalnoj i regionalnoj razini. *Ti pucaš, ja pucam* je priča o plaćenom ubojici po imenu Bart koji djeluje u današnjem Hong Kongu. Njegov izvor inspiracije i idol je Jeff Costello, hladnokrvni ubojica iz filma *Samuraj* Jean-Pierrea Melvillea (*Le Samourai,* 1967). Uvodna scena Pangova filma citira ključnu scenu iz Melvilleova *Samuraja*; Bart u kišnom ogrtaču i šeširu, kao i Jeff Costello, izvršava naručeno ubojstvo. Referenca je jasna i hotimična i uključuje sve elemente mizanscene. Na osnovu ponuđenih znakova lako možemo zaključiti da smo u domeni gangsterskog žanra i da to nije samo referenca na holivudske prethodnike već na Melvilleovu reinter-

Ti pucaš, ja pucam

Ubojica

pretaciju žanra. U scenama koje slijede, znakovi uvedeni na početku se preispituju, žanr je, mogli bismo reći, »pod brisanjem«.

U prvom redu to je povezano s komičnim elementima; konkretno, društvena i kulturalna pitanja koja utječu na motivaciju, kauzalnost i općenito na slijed događaja i oblikuju subjektivnost glavnog lika odigravaju se na ironičan način. Riječ je o apsurdnom, bizarnom, ekcesnom, eklektičkom i prema tome, izrazito stiliziranom svijetu. Diskusija o de/re-konstrukciji na razini žanra i stila zadire u pitanja roda i seksualnosti koja pak ovise o filmskoj tradiciji, a filmske tradicije za uzvrat ovise o specifičnom sociokulturalnom imaginariju. Činjenica da je u hongkonškom filmu ženska, kao i muška subjektivnost prikazana na određeni način ovisno je o specifičnoj zakonskoj senzibilnosti.[3]

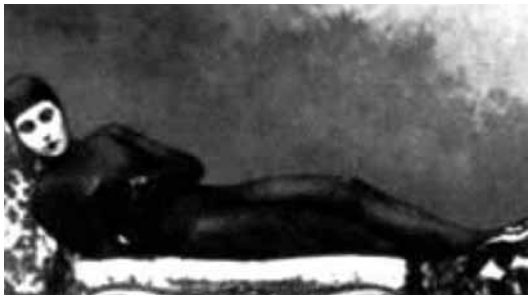
Primjećujemo da se granice onog što možemo zamisliti šire i da jedan sociokulturalni imaginarij utječe na drugi. Svijet se mijenja, a također i sociokulturalni imaginarij koji sačinjava fabule filmova. Filmski imaginariji sve više postaju interkulturalni, intermedijalni, i transnacionalni. Za razliku od ubojice u Melvilleovu filmu koji djeluje samostalno, ili muških likova koji su ovisni jedan o drugom, Bart iz *Ti pucaš, ja pucam je* oženjen, i što je simptomatično za ovaj povijesni trenutak nakon predaje Hong Konga Kini, Bartova žena je iz Kine. Žena je prikazana kao dominatna i zahtjevna čime se dodatno ironizira Bartova nepovoljna pozicija u filmu. Komičan pristup ptvrđuje se i kroz pop-art ambijent žarkih boja što prigušuje vezu s noir aspektima gangsterskog žanra i prikriva kritički ton filma. Dok se priprema za ključno naručeno ubojstvo, Bart se konačno uključuje u intersubjektivnu razmjenu sa svojim idolom iz *Samuraja* kojeg igra Alain Delon. Scena nas također podsjeća na jednu od najutjecajnijih dekonstrukcija gangstersog žanra, ranije spomenutog Godardova *Do posljednjeg daha* u kojem se glavni lik Michel zrcali u liku holivudskog glumca Humphreyja Bogarta.

Zrcaljenje između dviju filmskih tradicija, francuske i hongkonške, najdoslovnije je izraženo u sceni u kojoj je uspostavljena intersubjektivna razmjena između Barta i njegova francuskog idola: Bart se odmara na sofi nasuprot zidu na kojem visi poster iz filma *Samuraj* i divi se Delonu. Delon se obrati Bartu na francuskom, a Bart mu odgovara na kantonskom. U jednu ruku, intersubjektivna razmjena između francuskog i hongkonškog ubojice potvrđuje europsku art-cinema tradiciju i na imaginativan način traži podršku te tradicije. No u isto vrijeme ukazuje na potrebu za novim junakom koji pripada drugačijoj stvarnosti. Problematični aspekti te stvarnosti u kojoj je teško biti *cool* (što je vječita preokupacija i Tarantinovih likova), dodatno su naglašene kroz konkretne reference na hongkonšku filmsku industriju koja je često povezana sa svijetom gangstera (proizvodnja filma koristi se za pranje novca), i općenito kroz uvjetno moralno srozavanje hongkonškog društva. Film se okreće vlastitoj tradiciji, ali i utjecaju drugih kinematografija; osim na Melvillea, referira se na Scorsesea i to na film *Taksist*, ali i na Johna Wooa. I Wooov stil se ironizira pa se na primjer za veliko finale koriste golubovi koje gangsteri boje u bijelo radi što spektakularnijeg efekta za snimanje udarnog naručenog ubojstva.

Policajac i kriminalac, dvije strane iste medalje

Pomicanje izvorišta stila, kauzalnosti i identiteta potvrđuje se u *remakeu Paklenih poslova* i to do shizofrenih razmjera. Prije nego što je nastupila hongkongifikacija[4] holivudskog filma, prvi koji je na najinovativniji način inkorporirao utjecaje te kinematografije je Quentin Tarantino i to u filmu *Psi iz rezervoara* (*Reservoir Dogs*, 1992). Ono što baš i nije bilo svima poznato jest činjenica da je Tarantino prisvojio jednu fabulativnu liniju iz filma Ringa Lama *Grad u vatri* (*Long hu feng zun,* 1987): tajni agent i gangster se sprijatelje, policajac spašava život gangsteru, dok gangster zauzvrat stane na policajčevu stranu kad ga šef bande optuži za izdaju. Gospodin White koji na rukama drži Gospodina Oranga u Tarantinovu filmu, interakcija inspirirana *Gradom u vatri*, još uvijek je rijetkost u suvremenim holivudskim i europskim produkcijama. U pitanju je specifično prikazivanje muškosti koja je tipična za imaginarij hongkonških gangsterskih filmova — ideja bratstva i lojalnosti koja se promovira posebno u hongkonškim filmovima Johna Wooa.[5] Njegovi ubojice su emotivni i ostvaruju intimni (često i tjelesni) kontakt, no usprkos tome taj muški odnos se ne doživljava kao homoerotičan, ne izaziva homofobiju i ne zahtijeva dramaturški demanti ubacivanjem heteroseksualne veze (što je gotovo redovito slučaj u holivudskom filmu).

Riječ je također i o žanrovskom hibridu koji nastaje spajanjem akcijskog i melodramskog; na primjer, Wooov film *Ubojica* (*Die xue shuang xiong*, 1989) prelazi granice akcijskoga žanra. Njegova sentimentalnost sugerira melodramski prikazivalački modus koji se spaja s kinetičkim i senzacionalnim svijetom akcijskih filmova. Julian Stringer ističe kako Wooovi filmovi *Bolje sutra* (*Ying hung boon sik*, 1986) i *Ubojica* predstavljaju konfiguraciju muškosti drugačiju od holivudskog modusa zato što ovdje ne postoji razdvojenost između muške akcije (činjenje) i ženske patnje, gubitka, tuge i melankolije — u tom smislu možemo reći da kod Wooa nalazimo mušku melodramu akcije i patnje.[6] U ovom kontekstu ekscesivno nasilje prebacuje se na melodramski izraz onoga što je neizrecivo realističnim sredstvima. Wooovi muški likovi pertinentni su za diskusiju o Scorseseovu filmu *Pokojni*, najrecentnijem i izuzetno uspješnom holivudskom *remakeu* koji evocira pitanja relevantna (ne samo) za hongkonški gangsterski film. U *Paklenim poslovima*, hongkonškom predlošku, dvojnost koju implicira spoj dobrog i lošeg momka se udvostručuje; nije samo riječ o suprotstavljanju/spajanju policajca i kriminalca; time što se i policajac i kriminalac ubacuju u suprotni tabor kao krtice, i jedan i drugi gube osjećaj stvarne afilijacije. U nizu dupliciranja, koje kulminira lovom na samog sebe, čini se da nije moguće ostvariti povrat (pravog) identiteta. U hongkonškom predlošku »dobro« ostaje neodvojivo od »zla« i kriminalac ostaje nekažnjem. U holivudskom *remakeu*, međutim, pravda ipak pobjeđuje i kriminalca sustigne kazna kakvu zaslužuje.



Vampiri i *Irma Vep*

Hongkonški pretekst

Za razliku od holivudskog *remakea*, hongkonški predložak nastavlja se na čitav niz primjera koji upravo kroz spoj muških likova propituju odnos dobra i zla. Spomenula sam melodramu ekscesa i njegov spektakularan prikaz muške intimnosti — odnosno propitivanje pozicije lojalnosti i časti u korumpiranom i nasilnom društvu. U Wooovim filmovima kao što je *Bolje sutra*, čest je prikaz kriminalaca koji koriste snagu ne da bi promovirali nasilje već da se bore protiv nepravde. Na sličan način, u filmu *Ubojica* plaćeni ubojica i policajac otkriju da iako su na suprotnim stranama zakona, dijele osjećaj moralnosti i pravde koji prelazi njihove društvene uloge. Profesionalni ubojica Jeff slučajno prouzroči situaciju u kojoj pjevačica Jenny oslijepi. Progonjen osjećajem krivnje, Jeff prihvati još jedan posao da namakne novac za operaciju koja bi Jenny vratila vid. To posljednje ubojstvo prouzroči situaciju u kojoj Jeffa progone i gangsteri i inspektor Lee. Dva muškarca razviju duboko prijateljstvo i u finalu se udruže u borbi protiv gangstera. Jeff pogine, a Lee na kraju upuca šefa bande i plače zbog gubitka svog prijatelja. U analizi konkretnih scena iz ovog filma, David Bordwell otkriva kako se Jeff i Lee uspoređuju među-rezovima te naglašava kako se koriste različita stilistička sredstva uključujući dijalog i vizualne paralele kojima se naglašavaju bliskost dvaju muškaraca (Bordwell, 2000). Uspostavlja se i grafička sličnost i Lee u konkretnoj sekvenci doslovno zamijeni Johna. U svom komentaru na dotičan odnos, Woo odgovara: »to je vrlo jednostavna ideja. Oni su istoj situaciji i u istoj poziciji, i isto osjećaju. To je kao kad se gleda u ogledalu« (cit. u Bordwell).

Na početku filma *Pakleni poslovi* korištena je slična strategija da se uspostavi što veća sličnost između dvojice glavnih likova, budućeg policajca i budućeg kriminalca. Dinamičnim montažnim rezovima izmjenjuju se dvojica glavnih likova, od retrospektivne, momačke faze do sadašnjeg trenutka; u tom procesu, gotovo mehaničkim putem policajac i kriminalac zamijene uloge — svojim uzornim ponašanjem proteže gangsterskog bosa dospijeva u elitnu jedinicu policije, dok je dobar momak, ali neuzornog ponašanja prisiljen prihvatiti ulogu kriminalca i na taj način doprinijeti borbi protiv zla. Tony Leung, glumac koji igra Yana, policajca koji je infiltriran među ganstere, i ranije se pojavljuje u ulozi tajnog agenta, konkretno u filmu *Žestoki policajac* (*Lat sau saan tam*, 1992) Johna Wooa. Pitanje stvarnog i tajnog identiteta kreće sa situacijom u kojoj glavni lik, policajac Tequila sretne plaćenog ubojicu a kasnije sazna da se radi o policajcu koji je ubačen u bandu krijumčara oružja. Tony Leung je policajac po imenu Tony, koji je, baš kao i policajac Yan u *Paklenim poslovima* konstantno pod pritiskom tajnog zadatka koji ga u Wooovu filmu dodatno obavezuje da gleda ubijanje nevinih ljudi. Policajac/kriminalac Tony i policajac Tequila na kraju se ujedine kako bi porazili kriminalce. Tipično za Wooa, spašavanje bolnice pada u drugi plan dok je u fokusu odnos dvaju muškaraca.

Pitanje paralelnih identiteta javlja se i u filmu *Bolje sutra 2* (1997) gdje likovi Ho i Kit tajno rade za policiju. U prvom dijelu, muški junaci bili su posvećeni jedan drugome: kako bi pomogao svom prijatelju jedan od dvojice će izgubiti život. Film *Pakleni poslovi* pokazuje da postoji granica zakona lojalnosti koji vlada zatvorenim svijetom lopova i policajaca i da je zapravo nemoguće doći do razrješenja. Čini se puno jednostavnije kirurškim putem zamijeniti lica kao u filmu *Čovjek bez lica* (*Face Off*, 1997), što je Woova holivudska verzija borbe dobra i zla. Zamjena identiteta u tom filmu postaje doslovna, kirurškim putem zamjenjuju se lica; psihopatski zločinac Castor Troy postaje inspektor Sean Archer, a Sean Archer mora se privremeno nositi s licem kriminalca. Tajnog agenta Yana upoznajemo s rukom u gipsu a razlog zašto nosi gips ostaje neotkriven. Time se i od nas gledatelja nešto skriva, ne znamo da li je stvarno slomio ruku ili je posrijedi nešto drugo. U holivudskoj verziji svjedoci smo situacije u kojoj tajni agent Billy Costigan premlaćuje dvojicu kriminalaca. Zapravo, i u hongkonškoj verziji shvaćamo da je Yan po svoj prilici zadobio ozljede u tučnjavi koju je najvjerojatnije sam izazvao; ipak jasna motivacija ne postoji. Iako se u Scorseseovoj verziji na tipično holivudski način kontroliraju odnosi uzroka i posljedica, *Pokojni* je potpuno atipičan holivudski film.

Dok hongkonška verzija u naracijskom smislu ne uvodi autoritet, *Pokojni* započinje s Frankom Costellom, bostonskim mafijaškim bosom koji se uvodi kao fokalizator i čiji glas komentira slike koje se nižu uz glazbenu podlogu pjesme »Gimme Shelter« Rolling Stonesa. U istom času, dakle, nudi nam se izvandijegetski komentar koji nadvladava Costellov komentar; zaključujemo da postoji neka izvandijegetska sila kroz koju se po svoj prilici personificira društveni agens. U *Pokojnom* se izričito uspostavlja odnos otac-sin, pogotovo između Costella (koji, pretpostavljam nimalo slučajno nosi isto ime kao i Melvillov hladnokrvni ubojica iz *Samuraja*) i njegova štićenika Colina Sullivana. Fikcijski svemir u kojem vlada taj otac je korumpiran i »sin« svim silama nastoji otcijepiti se od zadane uloge. Njegova želja da postane drugi, onaj kojeg je čitavo vrijeme glumio, jednako je snažna kao i Costiganova težnja da bude onaj kakav je bio, ili je želio biti prije nego što su mu oduzeli identitet. U Scorseseovu filmu se potkopavaju tipične holivudske značenjske strukture; nije čudno da se muški likovi doslovno opiru psihoanalizi, problem zahtijeva shizoanalizu jer rascijepljenost, odnosno podvojenost na sebe i drugog, dobro i zlo se ne može razriješiti.

U prvom razgovoru između Billa Costigana i njegovih budućih pretpostavljenih, narednik Dignam spomene kako je u Billovoj obitelji bilo odmaka od normativnog ponašanja, doslovce »many departures from a normative behavior«. Naslov *departed* u tom smislu upućuje na nekog tko je otišao, tko je pokojan, no taj netko možda predstavlja i odmak od normalnog i tradicionalnog. Sugerirala bih da Scorseseov *Departed* predstavlja takav odmak od normativnog Hollywooda, shizofrenični odmak koji je povezan s utjecajem jedne druge filmske tradicije.

Bilješke

1 Vidi Bordwell, Staiger, Thompson, 1991.

2 Fassbinder je napravio *remake* Sirkova filma *Sve što nebo dopušta* (*All That Heaven Allows*, 1955) poznat kao *Svi drugi zovu se Ali* (*Angst essen Seele auf*, 1974).

3 Clifford Geertz uveo je pojam zakonske senzibilnosti, što će reći da su priče i uopće sve što možemo zamisliti povezane sa zakonom; ovaj zakon se primjenjuje na druge kulturalne oblike ljudskog života kao što su moralna načela, umjetnost, tehnologija, nauka, religija, podjela rada, povijest (Geertz, 1983).

4 Ovaj izraz koristi Bordwell u knjizi *Planet Hong Kong: The Art of Popular Entertainment*.

5 Ideja bratsva i lojalnosti koje nalazimo u filmovima Ringa Lama i Johna Wooa potječu iz tradicije hongkonških borilačkih filmova, kao što su na primjer filmovi Chang Chea koji je utjecao na Wooa (John Woo je radio kao asistent na njegovim filmovima). Riječ je o filmovima kao što su *Krvna braća* (*Chi ma*, 1973) ili *Heroji* (*Fang shi zu hong xi guan*, 1973) koji se bave gotovo isključivo muškim junacima.

6 Holivudske produkcije Johna Wooa (*Slomljena strijela* / *Broken Arrow*, 1996; *Čovjek bez lica* / *Face Off*, 1997; *Nemoguća Misija 2* / *Mission Imposible 2*, 2000) slijede holivudsku shemu i naglašavaju heteroseksulnost glavnog junaka.

Literatura

Bordwell, David, 2000, *Planet Hong Kong: The Art of Popular Entertainment*, Cambridge, Mass. — London: Harvard University Press

Bordwell, David, Staiger Janet i Thompson Kristin, 1991, *The Classical Hollywood Cinema. Film, Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge

Elsaesser, Thomas, 1989, *New German Cinema: A History*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: Mac Millan Press

Falkenberg, Pamela, 1985, »Hollywood and the Art Cinema as a Bipolar Modeling System: A Bout de souffle and Breathless«, *Wide Angle*, Vol. VII, No. 3: 44-53.

Geertz, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books

Lev, P., 1993, *The Euro American Cinema*, Austin: University of Texas Press

Stokes, Lisa Odham i Hoover, Michael, 1999, *City on Fire: Hong Kong Cinema*, New York: Verso

Thompson, Kristin, 1989, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist film Analysis*, New York: Routledge

UDK: 791:140

Mario Vrbančić

Pogledom te ubijam

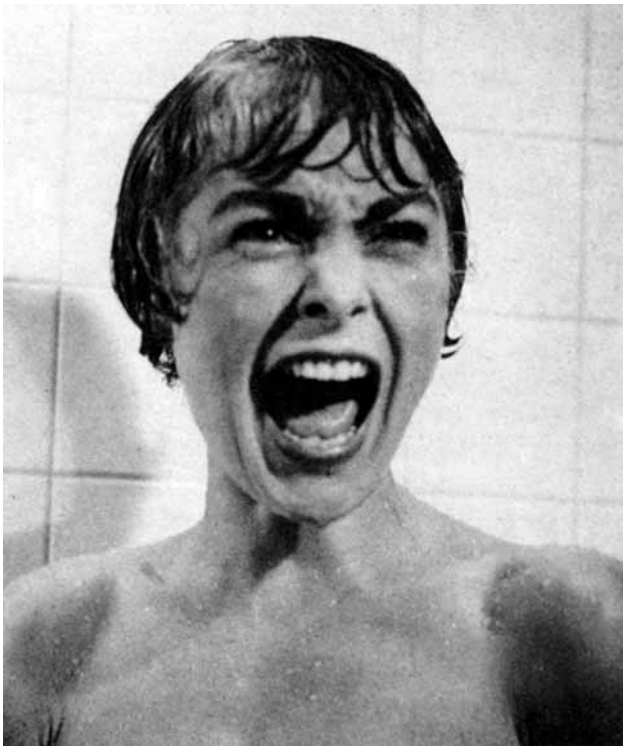
Pogled *qua* Stvar

U lacanovskom smislu pogled nije samo svjestan čin gledanja, opažanja stvarnosti, fundamentalni organ vidljivosti, već nešto što izmiče polju vidljivoga, fantazma koja dopire do nas iz neke druge, zloslutne zbilje (Realnoga), te ustanovljuje, ali i pomućuje polje vidljivoga. Zato se u pogledu krije nešto apsolutno strano i nedokučivo, često u raznim filozofijskim preispitivanjima pojmljeno kao Drugo, ili čak apsolutno Drugo. Stoga i nije čudo da je jeza Pogleda dovođena često u svezu s raznim čudovištima, monstrumima, vampirima, zombijima, razvratnim bićima s drugih planeta, koje su, začudo, iako sasvim drukčije anatomije, obdarene očima te nas gledaju, ili utjelovljuju pogled apsolutnog Drugog. Pogled često u filmskom svijetu asocira razna čudovišta, nehumano, neljudsko, bešćutno, iznad ili ispod onoga što se u dotičnoj epohi smatra ljudskim: svemirci i izvanzemaljci raznih oblika, od sluzave, zelenkaste parazitske plazme do dobrohotnih nadljudskih vrlina koje teže komunikaciji s nižom, ljudskom vrstom zarobljenom beznadno u svome kutku svemira; androidi, razni paraziti, vampiri skloni čudnovatim transformacijama. Ali to neljudsko, nehumano i strano u samom Pogledu isto tako može biti povezano s banalnim i svakodnevnim, s našim bližnjim koji se ni po čemu ne razlikuje od nas, kao na primjer serijski ubojica Norman iz Hitchcockova filma *Psiho*. Koliko god nastrani egzemplar podvojene ličnosti još uvijek pripada nečem ljudskom, barem izgledom, ali ne i Pogledom, posebice onim na kraju filma. U filmskoj se teoriji već dugo vremena analizira taj Hitchcockov misteriozni odnos između pogleda i kamere, ili tjelesne, perverzne bliskosti između objektiva kamere i oka, ali isto tako i prodirući hladni pogled koji izjednačava zjenicu oka moga s pogledom ubojice, s kamerom. Svakako jedan od najzagonetnijih pogleda takve vrste, koji utjelovljuje multidisciplinarnu ispreletenost između pogleda, filma, ideologije, smrti i ništavila, pogled je psihopatskog ubojice Normana s kraja *Psiha*. Zurenje ili buljenje manijaka, serijskog ubojice u nas, u publiku, svakako je duboko uznemiravajuće.

Slavoj Žižek u enigmatici Normanova pogleda očitava samu lacanovsku Stvar. Žižekov pristup analizi filma razlikuje se od prethodne psihoanalitičke teorije. Dok je prethodna primjena lacanovske psihoanalize 1960-ih i 1980-ih snažno naglašavala aspekte Imaginarnog i Simboličnog, Pogled i Realno ostali su zapostavljeni. Tek sa Žižekovim turbulentnim, kaleidoskopskim i vatrometnim čitanjem Lacana ulazimo u svijet novog načina preispitivanja identifikacije, ideologije, zajednice itd. U ovom eseju pokušat ćemo uzvratiti pogledom u pogled, pokušat ćemo u tom zaleđenom trenutku strave iščitati razne nijanse pogleda. Pogled Stvari? U susretu sa Stvari koja nas promatra, gleda. To nas dovodi do središnjih pitanja ovog eseja. Kako nešto tako neodredivo kao što je Stvar može gledati? Kako posljedica gledanja Stvari ili Pogled kroz Stvar, Pogled iz Realnog, nadahnjuje Žižekovo iščitavanje filmske teorije u novom svjetlu? Kako obestjelovljena kamera utemeljuje određene aspekte zajednice, tj. ideologije, diskursa itd.? Da li u takvom trenutku Stvar rastače samu stvarnost?

Stvar nas gleda (pogled stvari)

The Thing, *das Ding* ili, kako je mi prevodimo, Stvar svakako je jedno od čvorišnih mjesta Žižekova lacanovskog pristupa kako filmskoj teoriji, tako i svekolikom multidisciplinarnom preispitivanju poimanja zbilje. Stvar je nešto što se ne može nikada do kraja izraziti bilo kakvim simboličkim su-



Psiho (Janet Leigh)

stavom, a ipak tajanstveno vonja po kantovskom *Ding-ansich*, iako apstraktno nešto što pulsira sablažnjivim uživanjem. Žižekovsko poniranje u Stvar odvija se u vrtlogu njemačkog klasičnog idealizma, kroz prizmu lacanovskih uvida u te male, mučne ogavnosti uživanja, čak i u zakučastim igrama transcendentalnoga uma. Topografija Stvari duboko je ambivalentna. Iako se čini da pluta negdje vani, izvan sustava, kao kakav davno napušteni svemirski brod u bespućima galaksija, Stvar je isto tako unutar, opterećuje svaku reprezentaciju, ili lacanovski simbolički poredak, unutra i izvana, tako da se svako zaokruživanje simboličkog, dakle jezika, društva, znanosti, rituala, ideologije, neslavno završava u svojevrsnom napuknuću, obestvarivanju stvarnosti koje se često doživljava kao posvemašnje onostrano zlo. Zato, pogotovo u Žižeka, film strave i užasa, fantastični film vrvi zlokobnom prisutnošću Stvari.

Razna čudovišta samo su pojavni oblici Stvari; međutim, sama Stvar nikako se ne da zarobiti označiteljem; ona je klizeće, neuhvatljivo označeno koje bljesne i nestane, koje se opetovano javlja, u uvijek drukčijim oblicima. Unutar Lacanove svete trijade, Simboličkog, Imaginarnog i Realnog, Stvar izranja iz Realnoga. Imaginarno je za Lacana faza prije nego što je ljudsko biće okljaštreno jezikom, ono vrvi nadrealnim slikama, podražajima koji nisu obuzdani nikakvom hijerarhijskom strukturom. Imaginarno je predhidrauličko stanje raznih sokova i tekućina; prije nego što se razvio ego, dakle osjećaj i poimanje vlastitog tijela kao cjeline, kao individualiteta, razdvojenog zauvijek od svijeta ugode, blagog autohtonog uživanja svojstvenog bivstvu i bivanju u majčinoj utrobi. Simboličko je određeno jezikom; samospoznaja ulaženja u svijet jezika traumatično je iskustvo vezano za odvojenost, kastracijski moment, trauma koja u raznim oblicima prati subjekt kroz cijeli život; simboličko je ono što subjekt doživljava kao realnost u kojoj živi, društvo sa svojim ritualima, razni oblici utemeljenja zajednice, znanje i tehnologija, religija, kultura itd. Realno je nešto od kuda »dolazi« Stvar, (ali sama se ne poklapa s realnim); to nije nikakav viši duhovni oblik realnosti, niti niži materijalni, ili bilo što, što možemo rasvijetliti bilo kakvim sustavom reprezentacije. U *Sublimnom objektu ideologije* Žižek se hrva s Realnim; ono je odista neuhvatljivo i klizeće, ali isto tako usidreno u *coincidetia oppositorum*, gotovo u naletu strategije slične negativnoj teologiji, punoj proturječnosti koje se ne daju razriješiti nikakvom dijalektikom ili drugim zakučastim metodama. Žižek niže proturječnosti i oksimoronske objekcije; tako je Realno punina inertne prisutnosti, ništa ne manjka u Realnom, to jest riječ u simbolični poredak uvodi prazninu, Realno je u sebi rupa, jaz, rupetina koja zjapi u simboličkom poretku. Ali isto tako Realno je polazna točka, osnova, baza, pozitivna punina bez manjka. Iako u sebi ništavna, Stvar nije puka praznina, te Žižek preokreće polazište stavljajući naglasak na posvemašnju njezinu punost; ali sama ta pozitivnost nije ništa drugo do utjelovljenje određenog manjka; realno je nešto što ne može biti negirano, ne može biti obuhvaćeno u dijalektiku negativnosti jer u svojoj pozitivnosti nije ništa drugo do utjelovljenje čiste negativnosti, praznine. Stvar izvire iz Realnoga, iako se ne može do kraja poistovjetiti s njime, tek na razne načine narušava, ugrožava simbolički poredak, baš kao što filmska čudovišta izazivaju srhe jeze i straha u mnogoljudnom tijelu filmske publike. Iako nedokučivo, skoro mistično pozicioniranje Stvari, ono se još više usložnjava mogućnošću da Stvar gleda nas: dakle ono krajnje strano i neljudsko, što nije samo estrada nižih uživanja, nego može biti obdareno daleko višim kvocijentom inteligencije, nadljudskom pameću, ono gleda u nas.

Stvar *qua* Pogled, koji dolazi iz Realnoga: to je novina koju Žižek uvodi kako u filmsku teoriju, tako i u svoje filozofijske koncepte. U tom kontekstu ne samo pogled, nego i kamera zrači novim značenjima. Kamera kao svemoćni objekt voajerizma, nadahnuta psihoanalitičkim teorijama, prikrivala je složenim postupcima postojanje Stvari. Iako se poduže vremena bavi razlučivanjem, razvijanjem lacanovske psihoanalize, Stvar nas, prije Žižekova inspirativnog, analitičkog i filozofskog zahvata, nije gledala; pogotovo stoga što se prethodna filmska teorija nije bavila Realnim.

Percepcija Lacana u filmskoj teoriji 1960-tih i 70-tih uglavnom se temeljila na Imaginarnom i Simboličkom poretku te na pitanjima identifikacije publike, to jest složenim pitanjima filmske publike i njezina uživljavanja u filmski tekst, vizualnu narativnost. Drugim riječima, Christian Metz u *Le signifiant imaginaire*, Laura Mulvey u *Visual Pleasure and Narrative Cinema* i Jean-Louis Baudry u *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* bave se ujedno i zagonetnim prelaskom iz amorfne mase infantilnog tijela u svjesno, odgovorno biće, dakle subjekt. Međutim taj pojam identifikacije ili subjektivizacije tumačen je suženim lacanovskim psihoanalitičkim repertoarom (Imaginarnim i Simboličnim). Nema trećeg pojma, koji je već tada, pa do kraja života, zaokupljao Lacana — nema Realnoga. Zato i nema Stvari koja gleda iz Realnog, pa isto tako nema Pogleda, to jest Pogled je sužen, pojednostavljen, često sveden na mikro- i makrostrategije moći. Žižek se druge strane, protivi takvom osiromašivanju i pogrešnoj interpretaciji Lacana; on vidi takav pristup kao parcijalan, kao nešto što više unosi zabunu i uzrokuje nerazumijevanje lacanovske psihoanalize; dekonstrukcija, feminizam, postmarksizam — koji vide samo pojedini aspekt Pogleda — da bi na samom kraju postteorija odbacila Pogled kao mitološku konstrukciju, neutemeljeni pojam iz nedosljednog lacanovskog vrtloga.

U klasičnoj Metzovoj teoriji o Imaginarnom označitelju (uporaba Lacana), subjekt nastaje u procesu identifikacije, u mračnoj utrobi kinodvorane s filmskom stvarnošću. Subjekt je voajer koji može nesmetano uživati u raznim svjetovima. Filmska industrija pobuđuje svojevrsno ritmičko pulsiranje želje u polju vizualnosti; jarka strujanja vidljivog potiču iznova strujanja želja. Dakle, filmsko platno svojevrsno je zrcalo koje omogućava identifikaciju. Metzova interpretacija identifikacije sastoji se u nesvjesnom prijelazu iz imaginarnog poretka, zapravo iz beskrajnog strujanja slike, u simbolički poredak, ili kako nešto djetinje nevino postaje subjektom; tj. Lacanova »faza zrcala«, samo sada upregnuta u širi društveni pojam »filmskoga aparata«. Izvori tog poistovjećivanja počivaju na Althusserovu zahvatu u Lacana i marksizam, to jest ispitivanje pojma, dosega i značenja te identifikacije u društvu. Ukoliko se taj prelazak — zapravo identifikacija — promatra u funkciji ustoličenja zajednice u nama, pukim sisavcima nesvjesnim bilo kakve umreženosti u sim-

boličko, onda možemo govoriti o raznim oblicima ideološkog manevriranja: ili kako ulaskom u svijet naše Ja postaje ideološki uvjetovano? Zapravo, te filmske teorije slijede Althusserov zahvat u Lacana pomoću kojega on razvija pojam interpelacije. Klasičan Althusserov primjer opisuje pojedinca koji besciljno hoda cestom, te iznenada čuje poziv redarstvenika koji viče: »Hej, ti stani!«; i ako se okrene, iako nije prozvan vlastitim imenom, on se prepoznaje u tom pozivu. Sam taj čin »prepoznavanja« za Althussera predstavlja ideološku identifikaciju kada subjekt, u hladnom i bezličnom simboličkom ustroju, osjeti neku toplinu pripadnosti. Ali što se zbiva prije nego što se okrenemo, prije nego što postanemo subjekt? Ako možemo na trenutak zamisliti moment totalne redukcije našeg ja u smislu potpunog obezjezičenja, gubljenja potpore u bilo kakvoj kulturnoj tvorevini, što bi bilo s nama? Bismo li u tome trenutku, još uvijek utjelovljeni u utvarnom, našem ja, ali i stranom tijelu, osjetili blizinu Stvari ili bili sama Stvar? Iako je taj moment totalne ništavnosti totalno nezamisliv (to nije nikakva nirvana) sama ta činjenica, ta minimalna artikulacija pretpostavlja nešto predsimboličko, nešto kao hipotetičko x koje mora biti pretpostavljeno kao nešto što postoji prije subjekta. U lacanovskoj terminologiji Žižek poistovjećuje identifikaciju sa prošivnim bodom (interpelacija odgovara metafori šivanja, kao da smo ušiveni u tkaninu) — *point de caption* »je točka kojom je subjekt 'prišiven' označitelju i istodobno točka koja interpelira pojedince u subjekte tako što se obraća pozivanjem na stanovitog označitelja — gospodara (komunizam, kapitalizam, bog, sloboda)« (Žižek, 1989: 143).

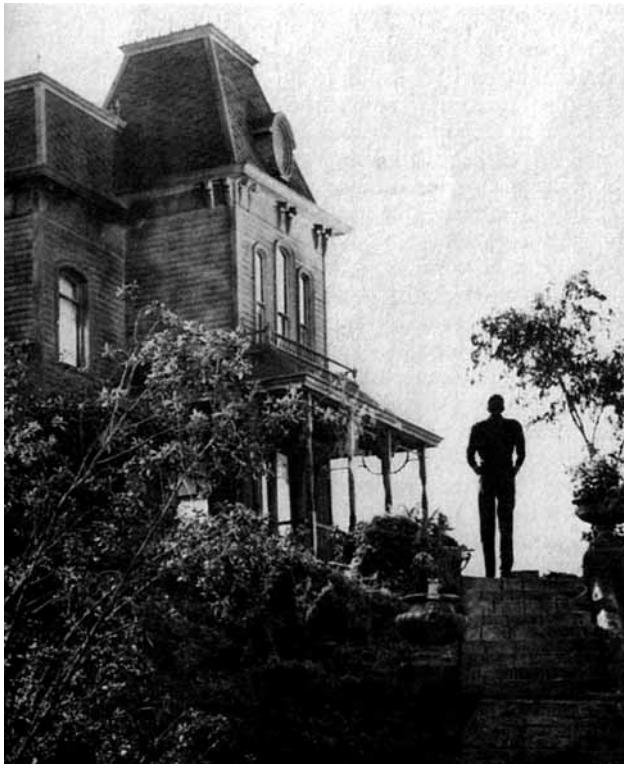
Takvo utemeljenje filmske identifikacije u imaginarnom i simboličkom poretku uškopljuje Pogled zahvaćajući samo pojedine dimenzije, često dimenzije moći, patrijarhalne, šovinističke moći kritizirane u feminističkoj teoriji (npr. od Laure Mulvey do Kaje Silverman). Pogled ustanovljuje patrijarhalnu falusnu dominaciju, a oko kamere postaje proždirući falus koji caruje poljem vidljivoga, a Realno, treći Lacanov koncept, ostaje izvan dosega te analize. Po Žižeku, takva interpretacija reducira lacanovsku psihoanalizu, označitelj postaje posvemašanj i svemoćan, dok je u lacanovskom smislu sama interpelacija svojevrsna greška, to jest moć samog označitelja počiva na greški, jer se samo u svojevrsnom neuspjehu označitelja, u napuklini, otvara prostor za subjektov ulazak u simbolični poredak, ili sasvim pojednostavljeno, savršeno funkcioniranje simboličnog zatvara mogućnost bilo kakva ulaska. S druge pak strane, Pogled koji izvire iz Stvari, kao posljedica sužavanja lacanovske psihoanalize, postaje ukalupljen, utjelovljen u raznim institucijama moći, uljuljkan u nekoj lažnoj metafizičkoj sigurnosti. Takvom se pristupu Žižek protivi. U takozvanom gordijskom čvoru Simboličnog, Realnog i Imaginarnog, Žižek preispituje pojavnost Stvari, te njezino prožimanje društvene konstrukcije zbilje, pa i sam uzvišeni um, zatrovan nesvjesnim uživanjem i sladostrašćem.

Stoga je u žižekovskom, naizgled zbrkanom koprcanju, u samom središtu propitivanja bezgranično uživanje Stvari; to uživanje je i zastrašujuće, ispunjava nas ponorom jeze, ne može se svesti samo na sukob spolova, to jest pogled ne utjelovljuje samo mušku moć, kako je to često isticano u feminističkoj kritici, gdje budno oko kamere pokorava u voajerističkom užitku žensko tijelo, a i, šire, samu zbilju. Ukoliko uzvratimo pogledom u Pogled, onda ulazimo u sasvim druge krajobraze. Pogled Svari, pogled kroz Stvar rastače svaku stvarnost. U korijenu stvarnosti vidi nešto, nevidljivo, samo ništavilo. Pogled, naposljetku, kao i u filmskoj teoriji, rastače stvarnost, ne samo kao nešto što je već reprezentirano, oblikovano diskursom, nego i sama opstojnost diskursa, kad Stvar pogleda, postaje upitna. Normanov pogled na kraju *Psiha*, kroz Žižekovu prizmu, dakle, upućuje na složenije, drugačije čitanje kako filmskog jezika, tako i same stvarnosti, uvijek diskurzivno oblikovane, sašivene hegemonijskim označiteljem (*point de caption*), dakle ideologijom.

Za razliku od filmova strave i užasa, gdje se Stvar često javlja u nadnaravnom, u *Psihu*, koliko god to nastrano zvuči, Pogled se javlja u »normalnom«, to jest malo poremećenom normalnom. Dok se u *Dr. Jekyllu i Mr. Hydeu*, prvom slavnom literarnom primjeru podvojene ličnosti, ta podvojenost još uvijek opravdava znanstvenim eksperimentom, Norman je podvojen bez ikakvih vrhunaravnih ili znanstvenih utjecaja, njegova podvojenost oslikava psihoanalitičko tumačenje. Unutar jednog subjekta, tako, izviru dva Pogleda, Normana i njegove majke, te čak i ta podvojenost dovodi do zbunjujućeg stapanja na kraju filma, muški i ženski pogled u jednoj, naizgled pretpotopnoj mržnji spolova; ali isto tako, film vrvi ostalim pogledima. Zato je *Psiho* predstavljao i izazivao razna psihoanalitička tumačenja, s naglascima na jedan ili drugi termin. Do današnjih dana vode se pritajeni akademski ratovi oko značenja tog pogleda.

Pogled živih mrtvih, pogled mrtvih živih

Ako Stvar bulji u nas iz Realnoga, onda postoji i otupljujuća upornost pogleda koja nadilazi gledanje svakog živog bića; pa tako često izgleda da Pogled dolazi iz nekog ništavila, mrtvila, ili da nas sami živi mrtvaci promatraju. Često se Pogled doživljava kao da nas živi mrtvaci gledaju, međutim isto nas tako i predmeti, i nešto neživo, može gledati ukoliko se nekim čudnim spletom okolnosti poremeti svakodnevni raspored, ustroj poznate stvarnosti. Ta sablasna veza između Pogleda i smrti neprestano se obnavlja u *Psihu*, i štoviše intenzivira pri kraju filma. Smrt činovnice Marion samo je jedna od takvih smrti. Marion je ogrezla u svakodnevnu žabokrečinu malog provincijskog mjesta, te, kad joj se ukaže prilika, krade veliku količinu novca, napušta banku i bezglavo bježi da bi završila u trošnom, sablasnom motelu, obavijenom kišom i mrakom, negdje pored autoceste koja više nije važna prometnica, napuštena, usamljena kao i mokra Marion. Naravno, svi se sjećamo njezina kraja, jedne od najslavnijih sekvenci u filmskoj povijesti, ubojstva u kupaonici, zamagljene zavjese, siluete ubojice, mehaničkog podizanja i zabadanja — smrt, smrt, u kolopletu montažnih ritmova, smrt utjelovljena u zjenici oka njezinog — mrtvo, zaleđeno oko, kao oko netom umlaćene ribe, izranja iz vira, pomiješane vode i krvi, pa nestaje negdje duboko u tami, zapravo u najobičnijem slivniku. Tako su i živi protagonisti, na kraju, predani pogledu nečega mrtvog, nekog objekta. Smrt detektiva Arbogasta koji istražuje Marion nestanak neobično je prikazana: dok iza njega huji mutni red stepenica prilikom pada, njegova je glava zaleđena, kao da se opire sili gravitacije, kao da stoji u prostoru koje ne podliježe prirodnim zakonima,



Psiho

antigravitacijskom prostoru žudnje, strasti, sladostrašća. Pogled nije samo u subjektu, tj. kako u Normanu tako i u njegovim budućim žrtvama, nego i u objektu, u sablažnjivoj kvaziromantičnoj atmosferi, ruiniranoj mračnoj kući, u staklenim, umjetnim očima prepariranih životinja u Normanovu zapuštenom uredu koje kao da budno promatraju, prodiru Pogledom u izgubljenu činovnicu Marion kad prvi put ulazi u hotel i razgovara s povučenim, usplahirenim vlasnikom koji se, ispod hinjene ljubaznosti, ponajviše brine o svojoj bolesnoj majci.

Obestjelovljeni pogled, pogled staklenih umjetnih očiju, pogled iz mraka gdje se ne vide oči, osjećaj da nas neko gleda iako smo sami u prostoriji — svi ti primjeri ukazuju na Lacanovu razliku između oka i pogleda. Dok mi gledamo iz pojedine perspektive svijet oko sebe, Pogled, čisti Pogled, koji je i Pogled same Stvari, obuhvaća nas sa svih strana, ne možemo prodrijeti u njegov izvor iako nas prati stalni osjećaj izloženosti tom pogledu; taj pogled je sveobuhvatan, on može doći i iz neživih predmeta natopljenih paranoičnom nesigurnošću. Upravo taj raskol između naviknutog gledanja i Pogleda osjećamo s jezom kada nas mrtvaci gledaju, ili kada u našim osjetilima, obično u nekoj napetoj i neizvjesnoj situaciji, dolazi do jaza: kada, na primjer, čuvši neke neodređene korake, odmah imamo dojam da nas netko promatra...

Ono što je potrebno naglasiti, a čemu se konačno vraćamo u našem pokušaju otpetljavanja, da je Pogled, kao u Normanovu pogledu na kraju *Psiha*, ili u nekim drugim sekvencama, ono što mi »vidimo« u pogledu Drugoga, ili možda još (ne)jasnija prisutnost apsolutno Drugoga. Ili da nešto približimo tu poziciju, Lacan ustanovljuje pogled uvijek u relaciji s vidnim poljem, ili, drugim riječima, s kontekstom. U našem vidnom polju, u našem gledanju svijeta oko nas, ma kako nam se čini da smo prožeti tim svijetom, postoji uvijek nešto nedorečeno, nešto izvan okvira (što je izvan okvira slike), to jest, kao u galeriji, mi uvijek gledamo ono što je uokvireno, ne razmatramo zidove ili ostale interijere ukoliko se ne dosađujemo. Ono što utemeljuje našu pozornost sam je okvir, ali okvir u svom paradoksalnom svojstvu nečeg što je izvana, ili na samom rubu, koji utemeljuje ono što gledamo, zapravo konstituira vidljivo, ali pritom je sam neodrediv, jer konstantno zahtijeva nove okvire, ili barem drukčiji kut gledanja itd. Međutim, nasuprot očekivanju, u gubljenju u transcendentalnom, nepostojećem, taj mutni čin gledanja, za Lacana Pogled, baš kao u pojedinim sekvencama *Psiha*, posjeduje neobično svojstvo objekta, objekta koji nas privlači magnetskom snagom, često kao kakva urota u središtu poznatoga. Nasuprot Sartreovu shvaćanju pogleda kao svjesnog čina gledanja, Pogled nas obuhvaća sa svih strana, on postoji, kao jezik, prije našeg rođenja. Subjekt nastaje u samom činu odvajanja, rođenje subjekta svojevrsno je traumatično iskustvo separacije. Moren svojevrsnom prazninom, nedostatkom, negativnošću koju nikako ne može smiriti, »umrtviti«, iako u žarkim bojama ili u nekim drugim nesvjesnim, snolikim krajolicima, subjekt misli da je vidio samo zadovoljstvo Pogleda. Stoga ne samo u psihoanalitičkom pojmovniku, nego i prilikom psihoanalize filozofije, možemo opaziti nesvjesnu težnju u raznim diskurzivnim postupcima, kao opravdanje same zbilje kao umstvene, u filozofijskom smislu otjelovljenje Hegelova apsolutnog duha. Bilo kako bilo, Pogled kao objekt za Lacana je *objet petit a*, objekt koji utjelovljuje ništa, upakirano ništa, okvir za ništavilo, biće ništavila. Kroz prizmu jezika, kroz filtar simboličke reprezentacije, taj objekt postaje skliski, neumorni predmet želja, sama želja u pokretu, želja koja se nikako ne može zadovoljiti. U svojem vrckavom i suludom elaboriranju *objet petit a*, Lacan u *Subverziji subjekta* gradi za nas sablasni, imaginarni muzej u kojem je *objet petit a* predstavljen kao vrhunski primjerak čitava muzeja: usnice i mnogousno erotizirano ljudsko tijelo čije su rubne erogene zone uokvirene vatrenom požudom, razmrvljeni srsi užitka koji ne prožimaju cijelo tijelo, parcijalni objekti kao bradavice, penis, anus, mokraćovodi. Lacan uvodi nešto što prije nikada nije imalo status objekta — Pogled i Glas — a onda dodaje crticu i na kraju, umjesto da razrješava, još više usložnjava muzej; ništa, i samo ništa, tj. *objet petit a* dobiva svoj status.

Dok je Lacanovo poniranje u *objet petit a* kao sveto mjesto njegove psihoanalitičke teorije ostalo u opskurnim teoretskim brzacima, često zatvorenim psihoanalitičkim strujama, Žižek razmatra taj zakučasti objekt u sasvim drugom kontekstu — kontekstu ideologije. Kroz famozne transmutacije njemačkog klasičnog idealizma i lacanovske psihoanalize, u prožimanju transcendentalnog i krajnje tjelesnog, Žižek pretvara *objet petit a* u taj sublimni objekt svake ideologije. Sublimni objekt ideologije tako postaje disperzivnim, difuznim središtem, ili čak nepostojećim središtem, kao u Barthesovu iščitavanju u *Carstvu znakova*, gdje grad Tokio posjeduje »dragocjeni paradoks«: »on, naime, ima centar, međutim, njegov centar je prazan« (Barthes, 1989: 46). To prostorno

urbano propitivanje Drugoga, međutim, oslikava sablažnjivu prazninu u samom središtu zapadne metafizike i njezina utemeljenja zajednice — nacionalizma — te samih kognitivnih, europskih duhovnih vrijednosti. Svaka konstrukcija društvene zbilje zatomljuje, poništava, prikriva činjenicu da u ime svoje hegemonijske cjelovitosti nešto istiskuje; to istisnuto, dakako, nikada ne nestaje, nego se u neodređenim međuprostorima neprestano vraća i sablažnjava naše zadane koordinate, izaziva napukline u spoznajnim, semantičkim zidovima (*the Return of the Real*), ili svaki uradak pati od svojevrsnog istisnutog, katkad u snolikim krajobrazima, katkad u razumnom ili umnom ustoličenju zbilje, pluta kao kakva transcendentalna kloaka. U filmu, kao majstorstvu manipulacije vidljivoga, montaža je ta koja stvara iluziju cjelovitosti kako filmske priče, tako i svijeta, te potiskuje nemjerljivu količinu onoga što je zauvijek ostalo izvan kadra. U tom smislu Pogled zauzima čudno, paradoksalno, oksimoronsko mjesto — ono što čini vidno polje, ali istovremeno ono što je nevidljivo. Pa i same mrtve zjenice Normanova bezličnog buljenja u kameru, kao i hladni, bezlični pogledi prepariranih životinja, mogu zauzimati kako počasno mjesto u Lacanovu imaginarnom muzeju, tako i u Žižekovu preispitivanju filmske teorije i ideologije. Štoviše, izranjajući iz Žižekova sveobuhvatnog zamaha, Normanov Pogled, kao i svaki Pogled, rastače dotičnu, kao i ovu interpretaciju i, kada je već ustanovljena, iziskuje novo čitanje.

Stvar bulji

Što je to najzagonetnije u Pogledu Stvari, u strahovitoj jezivoj situaciji kad nas Stvar gleda. Pogled *qua* Stvar dovodi u pitanje samu rastvorivost stvarnosti koja je isto tako u neprestanom procesu montiranja, rezova, kadrova, spajanja, uvijek ostavljajući nešto izvan okvira, kako filma, tako i same konstrukcije društvene zbilje. Film je uvijek sklopljen od čestica, kadrova, elemenata koji nam pružaju mogućnost iluzije, a sami se nalaze u određenoj negaciji, određeni različitostima, kadrovi stalno govore »ovo je to, i ništa drugo«, pa zatim strelovito sljedeći kadar s istom upornošću, ali različita sadržaja, i tako dalje, stvarajući imaginarnu cjelovitost baziranu na čitavoj seriji čestica koje se međusobno negiraju, film otjelovljuje kastrirajuću cjelovitost. A kad mehanizam očaravanja, podražavanja iluzije filmske stvarnosti zataji, tada dolazi do »neviđenih« obrata. Žižek upravo analizira taj moment: istraživati naizgled nemoguće — Stvar! Pogled Stvari!

No, postavimo još jednom pitanje: kako je Pogled *qua* Stvar uopće zamisliv? Ili, u smislu filmske teorije identifikacije, koja se bazira na Althusserovoj interpretaciji ideologije — je li moguće zamisliti identifikaciju s pogledom, i kakva bi to identifikacija bila?

Da bi se Pogled, doveo u vezu s ideološkom identifikacijom on mora biti prvo usidren u pojedinom tijelu, tvari, kontekstu. Međutim u Hitchcockovu *Psihu*, kad-tad nam taj materijalni kontekst izmiče: mi nismo sigurni tko zapravo gleda, odakle Pogled izvire, što se zbiva i sa glasom. Naime, gledaoci pripisuju često meki, blagi glas Normanovoj majci koja živi u sablasnoj kući ponad napuštenog motela, što se događa tijekom cijelog filma. Tek na kraju dolazi do susreta glasa (i Pogleda) s dotičnim tijelom. U cijeloj toj putešestviji, dakle, gledaoci su stalno »prevareni«, u zabludi predmnijevajući da znaju što se događa, da bi se tek na kraju filma ti lacanovski čudni objekti, Pogled i Glas, ujedinili s pripadajućim tijelom. To otjelovljenje Glasa doživljava se u posljednjim trenucima filma i kao moralni čin. Mi često govorimo o glasu savjesti, koji kao takav, kao svemirski zvuk detektiran u astrofizičkom proučavanju svemira, dolazi od svukuda, ali isto tako glas savjesti, u žižekovskom, lacanovskom smislu nije samo puka metafora — nego izražava imaginarni objekt koji oblikuje subjekt. U *La voix au cinema*, Michel Chion upravo se osvrće na tu neobičnu ulogu glasa savjesti, odnosno glasa koji ne pripada tijelu, nego putuje do trenutka interpelacije, to jest utjelovljenja, što u althusserovskoj terminologiji ujedno označava umrežavanje subjekta u ideologiju, dakle onaj poziv redarstvenika »hej ti, stani«, taj poziv koji utjelovljuje ideološku identifikaciju može se odvijati i u samom Pogledu. Zato je Chionovo čitanje Glasa u *Psihu*, tj. njegova putovanja, prethodnica Žižekovoj analizi pogleda, i svježeg, novog čitanja interpelacije u polju vidljivoga. Kao što smo već naznačili, Pogled i Glas u Lacanovoj terminologiji postaju čudni objekti ilustrirani imaginarnim muzejom, objekti koji utjelovljuju požudu, te metonimijsko strujanje želja, želja i ništavila. Glas u *Psihu* bez svog je nosioca, bez tijela; Chion opisuje taj nedorečeni prostor, niti sasvim unutar niti sasvim izvan, kao *acousmatic voice*. Putovanje Glasa završava u otjelovljenju, u Normanovu psihopatskom, ispražnjenom licu koje zuri u nas, gledaoce. Ali isto tako, prisjetimo li se Althusserova primjera interpelacije, možemo uvidjeti dodatnu dimenziju te identifikacije. Prilikom ulaska Pogleda i Glasa u tijelo dolazi do svojevrsne interpelacije, doduše nešto drugačije od uvriježenih interpretacija ideologije u kojima ta identifikacija prelaska imaginarnog u simbolički poredak otupljuje ili prikiva subjekt u pojedinoj ideologiji. Nekako osjećamo, i bez uzvišenih teorija, da stvar još nije gotova. U trenutku kada Glas postaje dio tijela, kada se ukotvljuje u grlu, rađa se i Pogled; u gledaoce zuri neka maska ljudskog lica, okamenjeni izraz iz kojega sijeva hladni, bezlični Pogled, kao da se radi o nekoj apsolutnoj Drugosti, čudovišnom nečemu što se nikako ne može zauzdati, ustaviti, primiriti u poznatom diskursu. To je trenutak kada, u tom Pogledu, osjećamo bezličnost Stvari, i ta bezličnost, daleko više nego susret s nekim krampusastim čudovištem, potiho i neupitno u nama izaziva jezu. Dogodilo se ono što smo mislili da je nemoguće — Stvar zuri u nas, u gledaoce, u učahurene subjekte.

Ali isto tako, taj moment postavlja pitanje o svojevrsnom kopernikanskom obratu: je li moguće da subjekt bude pozicioniran, uhvaćen u Pogled Stvari, ili drugim riječima, da gleda svijet kroz Pogled Stvari? Dakle, ukoliko shvatimo glas savjesti kao doslovni poziv, tj. kao rudimentarno očitovanje morala u subjektu, onda dolazimo do Zakona (morala) koji kao sustav zabrana odiše freudovskim tumačenjem. Biti moralan u psihoanalitičkom smislu daleko je od uzvišenih normi i hvalospjeva čistoj kreposti; dapače moralni zakon kanalizira subjektove želje, ograničava beskonačnu žudnju, pokušava uskladiti najniže nagone sa svijetom zajednice, dakle i prije nego što govorimo o moralnom, mi subjekti već smo kastrirani, ukalupljeni na neki način u simbolički poredak. Slasti pogleda, uživanje u gledanju, na primjer u filmskom

jeziku, ne odnosi se samo na rodnu uvjetovanost svemoći kamere, u razotkrivanju ženskih grudi, bedara, uživanje u podatnosti ženskoga tijela, kao neke rasplodne ženke koja je zbunjivala Freuda, nego i u svekolikom polju vidljivog, sastavljenog u nizu kadrova određenog moralnom ili povlaštenom pozicijom kartezijanskog subjekta. Međutim, ta nadmoćna pozicija isto tako nije monolitna, zapravo kako Žižek tumači, ona isto tako počiva u svojevrsnom rascjepu, u spoznaji *a priori*, u pogledu kao mogućnosti gledanja, a sam taj rascjep Žižek vidi na kraju Hitchcockova *Psiha*.

Pri kraju *Psiha* Norman Bates tupo zuri u objektiv kamere; Norman, a netom kasnije jukstapozicijom lubanjaste konture njegove majke zure, uporno i bezlično, u nas, filmsku publiku, gledaoce. Norman — ili njegova majka — omotan u pokrivač, naslonjen na ogoljeli, sivkasti zid, kao u kakvoj ogoljeloj kazališnoj sceni gdje su sve kulise odavno odnesene, uspostavlja hipnotizirajući kontakt s neživim objektom, kamerom. Na rubu da i sam postane neživi objekt, posvemašnji autist, Norman još uvijek uokviren Zakonom, rasudbom između dobra i zla, alegorijski oživljeno otvorima prozora, kroz koji katkada naviri policajac... A kada kamera polagano ulazi u taj zatvoreni, autistički svijet, Normanova majka u svojoj moralnoj prodici, u svojevrsnoj žalopojki osuđuje svoga sina za ubojstva, ali istovremeno ispjevava hvalospjev svojoj potpunoj nevinosti, baziranoj na svojoj »ćudorednoj hendikepiranosti«, završavajući svoj iskaz: »Oh, oni znaju da ja ne mogu ni mrdnuti malim prstom, ja to i ne želim. Samo ću ovdje mirno sjediti, možda još uvijek sumnjaju u mene. Vjerojatno me promatraju. Neka im bude, neka im je. Neka vide kakva sam ja osoba.« Nasuprot aktivnoj pokoravajućoj ulozi Pogleda, ovdje dolazi do svojevrsne paralize, otupljenosti, impotencije. Zahvaljujući tom samom raskolu u Zakonu i Pogledu, majka igra igrokaz apsolutne nevinosti pod budnim okom redarstvenika. Dok policajac motri, mi, publika, još smo uvijek u zadanim okvirima, u tako reći samom moralnom kadru; kamera je još uvijek instrument morala, određujući vidljivo i nevidljivo, razlučujući svjetlo i tamu. Ali onda dolazi do preokreta. To moralno biće, ta majčica, oličenje sokratovskih porođajnih muka znanja i moralnosti, baca pogled u nešto ispod okvira kadra, ponavljajući smirenim glasom »ja ne bih ni muhu zgazila«. Sada dolazi do pravog raskola između dvaju krupnih planova, izazvanog samim raskolom unutar moralnog zakona. Prvi krupni plan iz Normanova kuta gledanja (ili njegove majke) izražava sladunjavu, sentimentalnu naraciju o moralnoj nevinosti. Ali kada lice zakona, pogled Zakona nestaje, u drugom krupnom planu sučeljeni s muhom, osjećamo pritisak same Stvari; muha kao da se nalazi u našoj ruci. Onda dolazi posljednji krupni plan: Normanovo lice prekriveno mumijskim ostacima njegove majke. U tom momentu, tvrdi Žižek, dolazi do nesvjesnog prijelaza, nesvjesnog identificiranja s Pogledom Stvari, to jest mi gledaoci gledamo Pogledom Stvari na svijet. Tako u dvama krupnim planovima, jednom blizu drugoga, imamo dva Pogleda: taj apsolutne majčine nevinosti, te ubojičina pogleda. U tom posljednjem svojevrsnom ulaženju u mumificiranu lubanju koja gleda gledaoci »zaboravljaju« (simbolički poredak na kome se temelji zajednica) i postaju suučesnici — oni gledaju, na tren, s pozicije same Stvari. U tom trenu dolazi do identifikacije, ali ne u imaginarnom poretku nego u Realnom. Taj Pogled dopire iz zastrašujuće praznine određene kartezijanskom sumnjom, *Cogito, ergo sum*, iz rudimentarnih oblika svijesti, niti muški niti ženski, iz kartezijanske ljušture same praznine. Taj Pogled odražava ispražnjeni um za koji je David Hume tvrdio da ne predstavlja ništa posebno originalno, dapače zbir svih Drugih iskaza, opažaja, ili samo ništavilo. Taj Pogled, tj. identifikacija s tim Pogledom, odvodi nas u predsubjektivno, u susret s Realnim. Ona isto tako, u žižekovskoj histeričnoj gerili, može razotkriti sveopći privid, ona sažima nevjerojatan prostor od »gaženja muhe« do razotkrivanja sveopćeg privida, jer privid je svijet uvijek ideološki obojen, a film utjelovljuje najperfidnije mehanizme proizvodnje organiziranog privida.

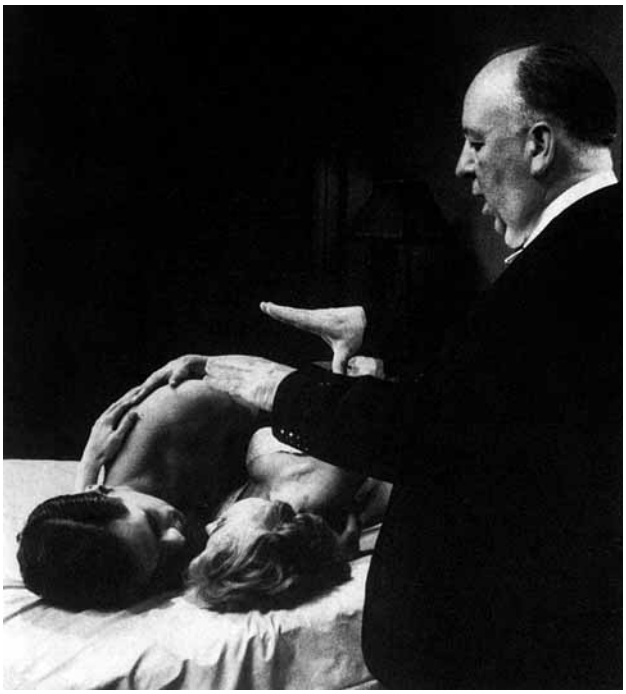
Ta identifikacija s Pogledom *qua* Stvar, po Žižeku, nije samo neko romantično zbivanje; identifikacija s tim Pogledom u svojoj srži uvodi nas u ideologijsku konstrukciju društvene zbilje. Hitchcock je majstor ludističkog pristupa »božanskom pogledu« ili krajnjoj perverziji, utjelovljenoj u sveznajućem, sveprisutnom božanstvenom Pogledu, koji Hitchcock neprestano prikriva i utemeljuje svim filmskim sredstvima posvemašnju ignoranciju, posvemašnje nepriznavanje i neprepoznavanje Pogleda, pogleda nekog tamnog božanstva, okrutnog (gotovo poganskog božanstva). Koreografija kamere i anatomija zločina neprestance prikrivaju mašineriju pogleda, koja uporno traži nešto više u zločinu, tj. majstorstvo koje umrtvljuje ili zavarava glas savjesti. Tako nas Hitchcockova majstorija prikrivanja pogleda, doduše bez namjere, ipak dovodi u sasvim drugi kontekst. Po Žižeku, dakle, Hitchcock, genijalni redatelj Pogleda, simulira, doduše nesvjesno, neplanirano, u uzletu kamere, na primjer u ptičju perspektivu kada Stvar (majčica) ubija detektiva Arbogasta, nešto što muči sam moral ustanovljen u zapadnom kulturnom vidokrugu.

Hitchcock nas kao autor, kao okrutno božanstvo koje se poigrava voajerističkom žudnjom publike, dovodi do pitanja: kako bi svijet izgledao u očima nečeg bešćutnog, nečeg s onkraj Dobra i Zla, nečega još uvijek obdarenog pogledom? Ili kako mi izgledamo u očima koje gledaju iz samog ništavila? Koliko god se i kako god se zavaravali, taj pogled opterećen je moralnim pritiscima i proturječnostima. Pogled, taj tajanstveni *objet petit a*, objedinjuje psihoanalitičko uranjanju u sirove strasti, pomame, i sladostrašća, s uzletima njemačkog klasičnog idealizma. Po Žižeku Pogled je konstituiran u samoj toj proturječnosti, pa tako Pogled može dopirati do nas, sasvim neočekivano, iz same idealističke kantovske tvorevine, iz samoga transcendentalnoga uma. Štoviše, Hitchcockovi vratolomni kadrovi simuliraju ono što se, isto tako neprimjetno, na rubu dogodilo u Kantovoj *Kritici praktičnog uma*, u zadnjem paragrafu prvoga dijela kada se postavlja pitanje zašto je Bog stvorio svijet tako da je vrhovno dobro nedostupno subjektu. Zbog toga što ta nedostupnost vrhovnog dobra otvara mogućnost etičkog djelovanja: ukoliko se Dobro kao Stvar odmah podari, postaje dostupno, utoliko se smanjuje tenzija, tj. sam međuprostor, odmak; međuprostor potreban za svaku vrstu etičkog djelovanja. Takav odgovor, ukazuje Žižek, pretpostavlja potihi prijelaz, kamuflažu i za trenutak iskorak u samu božju konstelaciju, naime Pogled na svijet očima samog božanstva. Zato Žižek tvrdi da se perver-

zan Pogled *qua* Stvar javlja ni manje ni više u Kantovoj *Kritici čistog uma*: ukoliko bi vrhovno dobro bilo ugrađeno u humanost, u subjekt, onda bi sve se nataložilo u beskrajnu samozadovoljnu smirenost, nesvjesno samozadovoljstvo sisavca u majčinoj utrobi — bez etičkog djelovanja, jer bi materija i svekoliko što živi bilo prožeto tim bezgraničnim dobrim. Da ipak izbjegne tu klopku, završavanje u etičkom blagostanju, Kant mora prekršiti osnovno pravilo kritičke ili znanstvene filozofije, danas tzv. filozofije uma. Kant se mora, barem za trenutak, poistovjetiti s Pogledom *qua* Stvar, kao što gledaoci *Psiha* za trenutaka prekoračuju moralni prag i nesvjesno se poistovjećuju s Pogledom serijskog, bezosjećajnog, psihopatološkog ubojice.

Kada Norman podiže glavu i gleda ravno u kameru, taj Pogled na samom kraju ukazuje na užasavajuću bliskost s Drugim, on nadmašuje pogled raznih filmskih čudovišta i nadnaravnih bića. Taj Pogled izaziva jezu i užas isto kao i kad bezimeno biće koje je doktor Frankenstein kreirao u svom laboratoriju pogleda svog stvaraoca praznim zjenicama. Taj Pogled istovjetan je kada hibernirani vampiri otvaraju oči u tamnu, ali obećavajuću noć, požudno se nadajući lakom plijenu, krvopijskom piru u kojem taj bešćutni sisavac zalazi u bizarnu ekstazu i besmrtnost. Međutim, ukoliko uzmemo u obzir činjenicu da se u *Psihu* ne radi o nikakvom čudovištu, nego o potencijalno našem bližnjem, ljudskom biću s kojim se možemo susresti u velegradovima, u svakodnevnim situacijama, onda je užas utoliko veći; otvara mogućnost Pogled *qua* Stvar u srži same svakodnevne, banalne stvarnosti. Ali ono što Žižek naglašava, tako nezamisliva klopka u Pogledu drugog ne otvara svijet mašte i vizualnog bogatstva, vizualne raskoši, nego svojevrsne uporne praznine, gotovo posvemašnje dosade same Stvari (heideggerovske dosade), dosade gdje nestaje svaka intencionalnost bića, bez ikakvih duševnih dubina, bez spiritualnih vrtoglavica, bez transcendentalnih hvalospjeva, samo praznina; Stvar zuri i samo zuri, i bulji, i gleda. Ljudsko lice kao okamenjena maska, ali, koja ipak gleda, gotovo da nešto sasvim anorgansko, petrificirano, okamenjeno posjeduje oči. Naravno, oči su maska pogleda.

Znači, na samom kraju *Psiha*, nakon niza ubojstava, nakon dugotrajne igre s publikom koja je uvjerena da je »Norman« počinitelj ubojstava, dok je, u stvari, kao podvojena ličnost samo izvršitelj majčinih incestnih strahova, dolazi se do svojevrsnog utjelovljenja Glasa i Pogleda. Tako Lacanovi pojmovi, iz njegova imaginarnog muzeja, pojmovi ništavnosti kao što su Pogled i Glas, putuju u sasvim drukčiji kontekst, oni oživljavaju ideološku identifikaciju sa suvišnim, neopipljivim objektom želja, *objet petit a*, Pogledom i Glasom. Subjekt je tako iščašen iz simboličkog lanca, iz institucija i rituala, jezika, i svih sustava, njegov trenutak suočavanja s Pogledom *qua* Stvar još više ugrožava nego pogled Drakule ili Frankensteina, jer jedna takva svakidašnja situacija postaje uobičajena mogućnost modernizma, velegrada, posvemašnje otuđenosti, ili nemogućnosti potpunih i transparentnih intersubjektivnih veza. Uvođenje Lacanove psihoanalize, posebno Pogleda i Glasa u ideološku konstrukciju zbilje, u samu ideologiju, usložnjava Althusserovu ideju interpelacije; krajnja mogućnost je interpelacija bez subjektivizacije, kako se zbiva kada Norman zuri u kameru na kraju filma. Bit te interpelacije je političko nesvjesno kretanje želje, kada se pu-



Hitchcock, Gavin i Leigh na snimanju *Psiha*

blika nesvjesno poistovjećuje s ubojičinim pogledom utjelovljenim u hladnom objektivu kamere. Ta pozicija, u raznim oblicima, intenzitetima, diskursima, pripada raznim ideologijama, kako komunizmu tako i kapitalizmu, kako totalitarnom fašizmu tako i neoliberalnoj demokraciji. To je pitanje morala i opstojnosti u svijetu, koje prethodi ideološkim epohama od modernizma do postmodernizma. Pogled *qua* Stvar. Iako pod utjecajem Althusserove interpelacije, dakle same identifikacije, zauzimanja pozicije u sustavu, kao jednog ideološkog čina, Žižek ide korak dalje: je li moguća takva identifikacija sa Stvari? Ili — što je u biti isto — identifikacija prije rađanja subjektiviteta, ili ideološka posvemašnja identifikacija koja se ne da rastočiti u diskursu, dakle ostavljajući uvijek neki sablasni ostatak, derridijanski dodatak, nesvjesni višak koji neprestano uznemiruje ustanovljenu cjelinu.

Stvar i stvarnost

Stvar je nešto bez tvari, ali u prividu, dakle, u biti ništavilo oko kojeg kruže riječi, simbolično, koje se ne može nikako do kraja predstaviti. Stvar je u središtu Žižekova filozofskog ispitivanja. On nas uvodi u nemilosrdno, podrugljivo i veselo ispitivanje kako svake danosti, okoštale činjenice, tako i filmske teorije. Samim tim film ulazi u poststrukturalistički okvir iščitavanja mikro- i makročestica moći, rodnih odnosa, pa i same srži ideologije. Ako prihvatimo poststrukturalističku tezu o posvemašnjoj reprezentaciji zbilje, ako uvidimo kako se sama stvarnost proizvodi u raznim diskursima, tada nam se Žižekove teze, sažete u suludom isprepletanju raznih teorijskih pravaca i primjera, i nadasve posvemašnje prožetosti filmske teorije s jedne strane te lacanovskih putujućih koncepata s druge strane, svakako neće činiti samo na-

tegnutim akrobatizmom, sofisticiranijom za dokono uživanje u teoriji. Zato pojmovi kao Pogled *qua* Stvar, kao oni koji stvaraju i rastvaraju filmsku iluziju stvarnosti, na različite načine, u drukčijem kontekstu, mogu biti posve zanimljivi i važni za rasvjetljavanje ili dekonstrukciju same društvene konstrukcije zbilje.

Ni Žižekovo ni ovo čitanje Hitchcockova *Psiha* ne označava nešto konačno i neupitno; dapače Pogled *qua* Stvar više oslikava nedoumice i proturječnosti koje izviru kako iz filmske teorije tako i same stvarnosti. Sama Stvar koja bulji u nas, ili mogućnost da smo uhvaćeni u tom Pogledu, oslikava antagonizme u pojedinom povijesnom trenutku. Za Žižeka, kao i za Ernesta Laclaua koji inspirira njegovo čitanje ideologije, pogotovo u ranoj fazi, antagonizam jest Realno, nešto što podriva utemeljenje zajednice kao harmonijske cjeline, nešto što se nikada do kraja, bez ostatka, ne može upregnuti u diskurs. Stoga se Stvar javlja, naročito u trenucima previranja kada pucaju znanstvene episteme i uhodane svakodnevice; to su nemirna, mračna, a katkad i čudesna vremena sukoba staroga, potrošenoga i novoga, tradicionalnoga i modernoga, kada se Realno još nije obuzdalo u simboličkom-ideologijskom poretku; tada Frankenstein stvara svog bezimenog Stvora, ili Stvar, nakon što je Francuska revolucija uzdrmala ustajali europski poredak, i nakon što su nove znanosti počele tražiti izvore života, tj. kreacije života. Drakula se pak javlja u trenucima smiraja Britanskog imperija, raspada starih rodnih odnosa, obuzdane seksualnosti itd. Ni *Psiho* nije izuzetak. U liku prvog slavnog celuloidnog serijskog ubojice američkoga filma, prvog modernog manijaka, oslikava se sukob stare, tradicionalne i nove, moderne Amerike. Dok Marion utjelovljuje nemir žudnje ranog, uzburkanog modernizma, kretanje želje, nade za promjenom života, Norman predstavlja staru Ameriku, napuštenu autocestu, ustajali život u sjeni mumificirane majke. Za Žižeka je to sukob između želje i nagona; dok Marion utjelovljuje moderne želje koje brzo struje i nikako se ne mogu smiriti, Norman je uhvaćen u zamku ponavljanja, bez obzira na posljedice, to jest nagona smrti koje nitko i ništa ne može zaustaviti u svom vrtloženju. Nagon se neprestano obnavlja i kruži u istom, jer se nikako ne može zadovoljiti budući da nema objekta. Nagon koji je u složenim odnošajima iskočio iz svoje kontrolirane vrtnje, skrenuo, postao motorom za ubijanje, postaje Norman, koji je svakako prvi popularni hollywoodski serijski ubojica. On predstavlja liniju, putanju kojima će kretati mnogi slavni celuloidni psihopati.

Sama Stvar javlja se u čudnoj topografiji nečega što je istovremeno strahovito daleko i blisko; Stvar je zapravo subjekt prije nego što je rastvoren u simboličnom. Zato identifikacija, interpelacija od strane represivnog aparata do poziva za raznim životnim stilovima nikada nije potpuna, jer Žižekov subjekt nije nešto uvjetovano pozitivnim, nego subjekt koji utjelovljuje sam taj nedostatak, napuklinu, prazninu koja se nikada ne može do kraja prevesti u ideološki sustav, i samim time, kao nedostatak i praznina, subjekt, dakle ono naše najdublje na čemu je zasnovano naše ja, blisko je Stvari. Zato Žižekovi filozofijski napori kruže oko same Stvari, koja je, kao što smo rekli, bliska subjektu. U *Sublimnom objektu ideologije* Žižek interpretira subjekt ne samo kao proizvod ideologije, nego i neuspjeh jer »subjekt je praznina, rupa u Drugome« (1989: 196), rascjep je u simboličkoj mašineriji moguć jer je sam simbolički sustav nedovršen, to jest rascijepljen u sebi. U tom kontekstu čisti subjekt u relaciji sa Stvari, kao i s pogledom Stvari, otvara i nove mogućnosti negacije; pogotovo negacije prevladavajuće neoliberalističke globalne ideologije o kraju povijesti i posvemašnjem umrežavanju u tržište svega postojećeg, od klime, zraka, do ljudskih gena, kao pastoralnog rješenja. Sama Stvar, dakle, ne mora biti samo nešto nastrano, zlo i čudovišno, nego i Pogled koji rastvara vladajuću globalnu ideologiju, te otvara utopijski horizont nečeg novog.

Literatura

Althusser, Louis, 1995, »Ideology and Ideological State Apparatuses«, in: *Mapping Ideology*, S. Zizek, London: Verso, 100-141.

Barthes, Roland, 1989, *Carstvo znakova*, Zagreb: August Cesarec

Baudry, Jean-Louis, 1986, »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, in: *Narrative/Apparatus/Ideology*, P. Rosen, New York: Columbia University Press

Chion, Michel, 1999, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press

Lacan, Jacques, 2004, »The subversion of the subject and the dialectic of desire in the freudian unconcsious«, in: *Écrits: A selection*, B. Fink, New York: W. W. Norton, 114-146.

Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal, 1985, *Hegemony & Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso

Laclau, Ernesto and Zac, Lilian, 1994, »Minding the Gap: The Subject of Politics«, in: *The Making of Political Identities*, E. Laclau, London, Verso: 11-40.

Metz, Christian, 1977, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana: Bloomington

Mulvey, Laura, 2000, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Film and Theory: An Anthology*, R. Stam and T. Miller, Malden: Blackwell Publishers, 483-495.

Žižek, Slavoj, 1989, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso

Žižek, Slavoj, 1990, »Beyond Discourse-Analysis«, in: *New Reflections on the Revolution of Our Time*, E. Laclau, London: Verso, 249-261.

Žižek, Slavoj, 1992, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London: Verso

UDK: 791.633-051Losey, J.(049.3)

Marijan Krivak

Joseph Losey: »Ja se zovem film«, ili dobri *sluga* filmske umjetnosti

Povodom ciklusa u Filmskim programima, veljača 2007.

Nijedan filmski povjesničar ni teoretičar neće nedvosmisleno spominjati Josepha Loseyja kao Autora s velikim A. Isto tako, malo tko će se odvažiti pak reći da je Losey eminentno »modernist«. Ipak, svi će morati priznati da je Joseph Losey snimio neke od najboljih ostvarenja *modernističkog* filma. Jednako je tako rijetko koji Autor bio *autorski* prepoznatljiviji od njega. Posebice se to odnosi na Loseyjevo »umjetničko prijateljstvo« s Haroldom Pinterom, s kojim je snimio jednu od najosobnijih trilogija britanskog filma. Amerikanac iz Wisconsina zapravo će rijetko biti apostrofiran izvan britanske kinematografije. Losey je prirodan suborac najvećih britanskih modernista svojega vremena: Richardsona, Andersona, Reisza, kasnije Kena Russella, pa i jednog drugog Amerikanca koji je punu afirmaciju stekao u Velikoj Britaniji — Stanleyja Kubricka.

Američki počeci

Svoju intelektualnu vokaciju Losey je definirao 1940-ih. Ako ideologiju promatramo kao navlastiti sklop ideja kojime se rukovodi pojedinac u osobnom i društvenom životu, onda je Loseyja moguće ideološki odrediti kao »ljevičara«, no bez eksplicitne ljevičarske retorike. Intelektualni i umjetnički autoritet koji je presudno utjecao na Josepha Loseyja bio je nesumnjivo Bertolt Brecht. Ovaj dramatičar, ali i teo-

Sluga

Nesreća

retičar umjetnosti, nesumnjivo onaj kojeg je moralna vertikala života držala izvan sfera naizgled pamfletskog komunizma, presudno je utjecao na Loseyja. Brechtova antiaristotelovska dramaturgija i osobit *Verfremdungseffekt* — učinak očuđenja dramaturške strukture — djelovali su na mladog kazališnog redatelja Loseyja. Nakon *Dijalektike u teatru*, koju je apsolvirao postavljanjem na kazališne daske Brechtova *Života Galilejeva* (*Leben des Galilei*, 1947), Losey je krenuo u igranofilmsku produkciju.

Ciklus što ga se moglo vidjeti u Filmskim programima Hrvatskoga filmskog saveza bio je dosad najopsežniji na ovim prostorima, barem u Hrvatskoj. Čak trinaest naslova iz autorova opusa mogla su nam pružiti uvid u svu raznovrsnost njegovih umjetničkih interesa. Njegov prvi igrani film bilo je osebujno djelo s dječjim protagonistom. *Dječak sa zelenom kosom* (*The Boy with Green Hair*, 1948) ostvarenje je koje se ni tematski niti žanrovski više neće ponoviti u Loseyjevu opusu. Dean Stockwell u svom dječačkom glumačkom nastupu tumači siroče kojemu su roditelji poginuli u Drugome svjetskom ratu. Odrastajući uz djeda glumca (Pat O'Brien), dječak se razvija u bistro i veselo stvorenje. No, nakon što na jednoj školskoj izložbi vidi fotografije ratne siročadi, u njemu se javlja svijest o vlastitoj životnoj tragediji. Sljedećeg jutra kosa mu pozeleni. Isprva se Peter ne miri s novonastalim stanjem, no kasnije prihvaća svoj neobični izgled, nakon što doživi fantazmatski susret s djecom ranije viđenom na slikama. Losey koristi ovu alegorijsku priču kako bi pokazao sve predrasude malene, provincijske američke sredine prema »drugom i drugačijem«. Stanovnici malenog gradića »dječaka sa zelenom kosom« doživljavaju kao prijetnju. Nijedna od institucija društva ne pronalazi rješenje za neobičnu situaciju — ni »foucaultovska« škola, ali ni medicina, odnosno »freudovska« psihoterapija. Možda bi u ovome kontekstu bilo uputnije koristiti se, eventualno, antipsihijatrijom Ronalda D. Lainga. Završivši film konvencijama žanra, nazovi »sretnim završetkom« u kojemu se dječak ošiša i miri s djedom i cijelom malenom zajednicom, Losey priziva antipsihijatrijsko presijecanje čvora kao svojevrsni *deus ex machina* svojega filma. Vedra naslovna pjesma s početka filma u izravnom je kontrapunktu s ambivalentnim završetkom.

Iz preostala Loseyjeva američka opusa svakako treba spomenuti njegove *remake* Langova remek-djela, kriminalističkog filma *M* (1951). Našavši se, poput brojnih američkih intelektualaca svog doba, na crnoj listi Odbora za antiameričku djelatnost, napušta SAD i svoju novu domovinu pronalazi u Velikoj Britaniji. MacCarthyjeva antikomunistička histerija, zapravo, omogućila je ne samo britanskoj nego i svjetskoj kinematografiji da dobije osebujnog autora. Losey nikada nije krio svoje američko naslijeđe, ali se spretno prilagođavao svim umjetničkim utjecajima te filmskim strujama. Sretna okolnost filmskog modernizma umnogome je utjecala na najbolje Loseyjeve filmove snimljene 1960-ih. S druge strane, njegova sklonost »ljevici« približila ga je struji »političkog filma«. Ipak, Losey nikad nije ostao određen ni po jed-

nom od ovih dvaju momenata. Niti je bio »perjanicom filmskog modernizma«, niti »barjaktarem« političko-umjetničke avangarde svojega doba. Suradnja s Costa-Gavrasom i Jorgeom Semprúnom pokazala je njegove intelektualne afinitete, ali je to u jednakoj mjeri bila i ona s Tomom Stoppardom, no ipak ponajviše s Haroldom Pinterom.

Mračni nagoni podsvjesnog

Vrijeme bez milosti (*Time Without Pity*, 1957), tvrdokuhani je triler rađen u maniri američkog filma iz B produkcije. Motivom i ne previše originalan, ovaj film primarno govori o osjećaju nostalgije i promašenosti. Alkoholičar i neuspješni pisac iz Kanade dolazi u Englesku kako bi za preostala mu 24 sata pokušao spasiti nevino osuđenog sina od smrtne kazne. Losey gradi priču uz mnogo narativnih elipsi, s miješanjem kronologije vremena, da bi film naglo završio tragičnim krajem svog protagonista (Michael Redgrave). Sklonost mračnoj teksturi u vizualnosti Losey će produbiti mnogim oniričkim sekvencama u kojima se na neobičan način iskazuje podsvjesno njegovih likova. Iako ne toliko autorski jak poput — u ciklusu neprikazanog — filma *Betonska džungla* (*The Criminal*, 1960), ovaj je film pokazao Loseyjevo umijeće ekonomiziranja složene psihodramaturške strukture, koju će bolje razviti u ostvarenjima što ih je radio prema scenarijima Harolda Pintera. U sličnom je *noir* ozračju rađen i film *Nenajavljeni sastanak* (*Blind Date*, 1959). Obilježen »glumačkom prenaglašenošću« Stanleyja Bakera, ovo će ostvarenje po prvi puta eksplicitnije unijeti tematiku političkih intriga u Loseyjev opus. Zločin, kriminal, prevare i ucjene vezane su uz pripadnike političko-elitističke klase društva. Slijedeći navlastiti instinkt za analizu upravo moralne korumpiranosti sustava, Losey unosi kako elemente film *noira*, tako i naznake suptilnih psihosocijalnih motivacijskih odrednica. Autor se sve više približava onome što najviše voli — osebujnoj psihosocijalnoj analizi britanskog klasnog sustava.

Sluga (*The Servant*, 1963), prva je Loseyjeva suradnja s dramatičarem Haroldom Pinterom. Prema romanu Robina Maughama, ova su dvojica uobličila filmski sugestivnu priču, alegoriju i metaforu propadanja britanskog aristokratskog sustava. Kao naslovni lik Losey koristi već otprije mu poznatog Dirka Bogardea, glumca prigušene britanske samozatajnosti, no iza koje se kriju »mračni nagoni podsvjesnog«. Isto je sadržano kako u bazičnoj, radikalnoj zloći, ali i izopačenoj seksualnosti (ako uopće smijemo tim pridjevom označivati bilo kakvu spolnu želju!). (Ovo će dvojstvo taj glumac možda ponajbolje utjeloviti u *Noćnome portiru* Liliane Cavani iz 1974, gdje tumači logorskog čuvara, seksualno ostrašćenog prema jednoj od logorašica.) Mladi britanski aristokrat Tony (debitantska uloga Jamesa Foxa) kupuje vilu s parkom u najprestižnijem dijelu Londona, i ima velike planove oko građevinskih pothvata u prašumama Latinske Amerike. Sretno zaručen s profinjenom Susan (Wendy Craig), cijenjen je i omiljen među bliskima, te se čini da ništa ne stoji na putu njegovoj sreći i uspjehu. Ipak, nevolje unosi *sluga i sobar* (Bogarde). Isprva samozatajan, polako počinje igrati svoju paklenu igru, u kojoj će postupno svoju volju nametati i Gospodaru Tonyju. Parafrazom poznate metafilozofijske pripovijesti iz Hegelove *Fenomenologije duha*, Losey idejno boja svoj film u sve prije negoli u nedvosmislene revolucionarne tonove. Preuzimanje moći od strane Sluge Huga Barretta nad gospodarom Tonyjem, prije je preuzimanje vlasti od strane Đavola nad nesigurnim, naizgled plemenitim Tonyjem. Iskušavanje granica dopuštenog polako se pretvara u seksualnu igru dominacije, u koju je uključena i navodna Hugova zaručnica Vera (Sarah Miles). Ono što na vizualnoj razini filma ostaje najuočljivijim jest upotreba raznovrsnih zrcala. Udvostručavanje likova u zrcalima sugerira višeslojnost filmske radnje, no i podvojenost, lice i naličje protagonista i njihovih filmskih antagonista. Zrcalo na neki način postaje strukturnim momentom filma, njegovom simboličkom (i *paraboličkom*!) narativnom dimenzijom. Završna sekvenca filma, u kojoj Susan konačno gubi Tonyja, dok Hugo samouvjereno preuzima svu vlast nad kućom, mračnija je i od najmračnije podsvijesti britanskog hijerarhijskog sistema. Kroz lik bonvivana Tonyja, Losey — kako to može samo jedan ne-Britanac u britanskom okružju — izvrgava preziru englesku aristokraciju. Iako je o Britancima u jednom intervjuu 1961. rekao »Imate najuspješniji klasni sustav na svijetu«, u *Slugi* ga je nedvosmisleno jasno prikazao u stanju raspadanja. *Sluga* ostaje možda najdojmljiviji film Loseyjeva opusa, a u kojem će autor imati još štošta umjetnički značajno, ali i kritički jetko, za izreći.

Sljedeća suradnja Pintera i Loseyja dogodila se u filmu iz 1967, *Nesreća* (*The Accident*). Iako bi se žanrovski ovo

Ljubavni glasnik

Don Giovanni

ostvarenje moglo okarakterizirati kao »kriminalistička drama«, njegova višeslojnost priziva mnoge razine interpretacije. Dirk Bogarde je Stephen, sveučilišni profesor filozofije, kojeg sve više obuzima tzv. kriza srednjih godina. Njegov kolega s Oxforda, Charley (Stanley Baker), mnogo je drskiji i medijski uspjeliji od njega. On je televizijska zvijezda, koja o svemu može »filozofirati«. Charley ima više uspjeha i kod žena, pa tako zavodi i mladu austrijsku studenticu, aristokratkinju Annu (Jacqueline Sassard), iznevjerivši suprugu i obitelj. Za Annu je zainteresiran i Stephen, pa će je u ključnoj sekvenci filma i sam seksualno iskoristiti. U kriminalističkom zapletu — što ga okvirno zaokružuje prometna nesreća — razotkrivaju se intrige, ali i potpuno moralno rasulo, kako intelektualnih autoriteta u liku sveučilišnih profesora, tako i aristokracije, koju u filmu predstavljaju Anna i njezin nesuđeni britanski zaručnik William (Michael York). U zapletenoj narativnoj liniji, Losey pokazuje umijeće vođenja filmske priče, ali i ponovno suptilnu analizu izopačenosti ljudi iz britanskih viših klasnih slojeva. Nakon tragične Williamove pogibije, te Annina povratka kući, Stephen se vraća obitelji. Život se nastavlja... No ništa više neće biti isto kao prije. Nakon *Nesreće* ostaje nepodnošljivo neugodni osjećaj

laži i prijetvornosti. Losey i Pinter nepogrešivo su i nesmiljeno vizualizirali navlastiti distancirani prezir prema protagonistima svoje pripovijesti.

Ozračje osebujne sjete, no i egzistencijalne promašenosti, boja treći film svojevrsne trilogije, posljednje zajedničko ostvarenje dvojice velikih autora. *Ljubavni glasnik* (*The Go-Between*, 1971), ostaje ultimativnim britanskim filmom o nostalgiji i »izgubljenim iluzijama«. Priča filma, smještena u prekrasne ladanjske pejzaže Norfolka, britko i oštroumno detektira prolaznost života. Odrastanje Lea Colstona (Michael Redgrave) dano je kroz reminiscenciju djetinjstva. Kao dječak, on je bio pismonoša između plemkinje Marian i farmera Teda Burgessa, sam ostavši u klasnom rascjepu svog podrijetla iz srednjeg staleža. Nemogućnost prevladavanja statusnih razlika i rigidni klasni sustav učinili su protagonistovo odrastanje iskustvom bolesne nostalgije. Julie Christie i Alan Bates dali su svojim interpretacijom najvišu kvalitetu ovome filmu o zabranjenoj ljubavi pripadnika dvaju različitih klasa. Erotska nesputanost naspram impotentne običajnosti ovdje ima izrazito pozitivan predznak. Po tome se *Ljubavni glasnik* posve tonusom razlikuje od prikaza snage erosa u filmu *Sluga*. Na neki način zaokruživši brechtovsku dijalektiku uspostavljenu u suradnji s Haroldom Pinterom, Losey je suptilno uobličio svoju autorsku i umjetničku analizu podmuklosti kao sastavnog i neprevladivog dijela britanskog klasnog sustava. Prodor u patnju naslovnog protagonista na kraju filma, pak, poetski je iskaz o prolaznosti života koji sublimira i zaokružuje svu njegovu strahotnu nesmiljenost. Vjerojatno ni jedan Britanac, ni prije ni poslije Loseyja, nije na taj način razotkrio esenciju lažnosti na kojoj počiva arhitektonika društvenog sistema Britanije.

U međuprostorima trilogije

U međuprostorima između dijelova trilogije s Pinterom, Losey je snimio više filmova. Jedini Loseyjev ratni film, *Rafali u zoru* / *Za kralja i domovinu* (*King and Country*, 1964), umnogome je podcijenjeno ostvarenje. Napeta fabula, sa scenarijem koji se bazira na vojno-sudskoj priči, hrabra je analiza britanskog vojnog sustava. Zanimljivo, i Stanley Kubrick pozabavio se istom temom, u svom filmu *Staze slave* (*Paths of Glory*, 1957). U ovome se kontekstu ne može zanemariti niti treće ostvarenje, također jednog Yankeeja o britanskom armijskom sistemu, Lumetovo *Brdo* (*The Hill*, 1965). Loseyjev film, pak, kroz ponovnu suradnju s Dirkom Bogardeom, te upečatljivim Tomom Courtenayjem, donosi ozračje puno *suspensea* u ratni film, naslijeđeno kroz njegovu sklonost američkoj inačici film *noira* 1950-ih.

Nakon što je u *Slugi* ocrtao odnos muških protagonista u kobnoj igri Gospodara i Sluge, u *Tajnoj ceremoniji* (*Secret Ceremony*, 1968) Losey se bavi neobičnom vezom dviju žena. Bogata nasljednica Cenci Engelhardt (Mia Farrow) izgubila je majku o kojoj je bila izuzetno ovisna, dok je Leonora (Liz Taylor) također ostala bez svoje desetogodišnje kćerke, koja se utopila. Dvije žene razvijaju sasvim neobičan odnos. U njemu, jedna će inkarnirati umrlu majku, dok će druga biti nadomjestak za izgubljenu djevojčicu. Obje igraju ritualnu igru neke »tajne ceremonije«. U femininoj strukturi filmske pripovijesti prevladavaju psihoanalitički momenti preispitivanja ženskosti same, koji nadomještaju nedostatak dramske razuđenosti. U takvom postavu film, s jedne strane, reminiscira ludilo protagonistice iz *Odvratnosti* Romana Polanskog, dok se s druge strane okreće seksualnosti u smjeru Chabrolovih *Košuta* — oba su filma nastala tih godina. Remetilački muški faktor u ženskom mikrokozmosu bit će očuh Albert (Robert Mitchum). No, i njega na kraju Leonora ubija pokraj lijesa u kojem leži Cenci, koja je počinila samoubojstvo. Morbidna fabula eliptične priče bila je Loseyjev izlet u psihoanalizu i danas je zanimljivije ostvarenje upravo u tom kodu iščitavanja negoli je reprezentativno za njegov autorski rukopis. U jednoj od rečenica u filmu, Losey sažima perverznu strukturu promiskuitetnog aristokratskog miljea što ga opisuje i ovim filmom. U njemu, »incest je simptom sustava privatnog vlasništva«. Naime, očeva pohota prema svojim kćerima — dok one »ženski ječe« pod njihovom muškom snagom — tajna je ceremonija »mračnog predmeta želje« aristokracije na izdisaju. Po mnogočemu, ovaj će film — uz *Boom* snimljen iste godine, ponovno s Liz Taylor, ali i Richardom Burtonom kao protagonistima ekranizacije drame Tennesseeja Williamsa *Mljekar se više ne zaustavlja ovdje* — steći kultni status *campa*, visoko stilizirane dramatike. To je i svojevrsni *intermezzo* između dvije faze Loseyjeva stvaralaštva — analize britanske aristokracije i izravnijih političkih filmova. Međutim, nakon melodrame *Eva* (1962) iz ranijeg perioda, redatelj će još jednom posegnuti za melankoličnim sižeom, no ovoga puta uz ironijski odmak. U vrijeme kada je već radio ostvarenja eksplicitnije političke tematike, Losey će snimiti i jednu povijesnu melodramu. No i ovaj je film sve prije negoli žanrovski »čist«. *Romantična Engleskinja* (*The Romantic Englishwoman*, 1975), Loseyjev je izlet u metatekstualnost. Film na vješt način međusobno izmjenjuje filmsku stvarnost i fikciju. U njemu se po prvi puta Losey referira na Alaina Resnaisa, odnosno na njegov klasični film mistične intrige — *Prošle godine u Marienbadu* (1961). Ipak, Loseyjev je film mnogo konvencionalniji. Pisac i scenarist Lewis Fielding (Michael Caine) prolazi kroz kreativnu, ali i bračnu krizu sa svojom suprugom Elizabeth (Glenda Jackson). Scenarij Toma Stopparda balansira na tankoj granici između filmske zbilje i fikcije, što Loseyju omogućuje da u »intermedijalnu« pripovijest ubacuje reference kako na filmske, tako i na književne predloške. U jednoj sekvenci, primjerice, lik suprugina potencijalnog ljubavnika, što ga tumači Helmut Berger (Thomas), govori o tome kako mu je omiljeni roman *Tom Jones* Henryja Fieldinga. Loseyjev pak protagonist nosi ime Lewis Fielding. Redatelj to koristi kao bi suptilno asocirao i na istoimeni film svog sudruga Tonyja Richardsona, čiji pripovjedački ton i vizualnost umnogome i dijeli.

Jedini istinski promašaj ove retrospektive bila je adaptacija poznatog *retro-camp* stripa, *Modesty Blaise* (1966). Monica Vitti, kao naslovna tajna agentica, bliža je karikaturalnim likovima iz uradaka velikih redatelja tih godina — primjerice Chabrolovu koketiranju s B krimićima — negoli Loseyjevu dokazano istančanom karakterološkom prosedeu. Iz ovoga filma prije izbija medijski posredovana seksualnost protagonistice negoli umijeće detekcije, koje je Losey dokazao svojim najboljim, ovdje spomenutim kriminalističkim filmovi-

ma. Zajedno s Vadimovom *Barbarellom* (1967), s Jane Fonda, *Modesty Blaise* dijelom je osebujnog filmskog, *camp*-stripovskog podžanra tih godina. Ukupnom dojmu filma nisu pomogli niti sasvim drukčiji, »otkačeni« nastup Dirka Bogardea, niti zanimljiv i originalni retro-pristup filmskoj glazbi Johna Dunkwortha.

Zaokret prema političkom

Sedamdesete će, na neki način, za Loseyja biti obilježene filmovima političke tematike. Richard Burton naslovni je protagonist u filmu *Umorstvo Trockoga* (*The Assassination of Trotsky*, 1972), premda je sam Losey želio da to bude njegov omiljeni glumac, Dirk Bogarde, no ovaj je ulogu odbio zbog nezadovoljstva scenarijem. Film prati razdoblje posljednjih nekoliko mjeseci u životu Lava Trockog, jedne od ključnih figura Oktobarske revolucije, kojeg je Staljin prognao kako ne bi imao stvarnog takmaca za vlast u Sovjetskoj Rusiji. Svojom teorijom o *permanentnoj revoluciji*, Trocki je godinama ispunjao utopijske komunističke »snove« o pravednijem svijetu, bez privilegija, siromaštva i korumpirane vladavine. Loseyjev film počinje prikazom Prvomajske parade 1940. u Meksiku, gdje se sukobljavaju trockisti i njihovi neprijatelji. U svojoj kući-tvrđavi, koju brane mladi Amerikanci, Trocki i dalje vrijedno radi i piše, no i sam naslućuje svoj bliski kraj. (Bizaran moment vezan je uz protagonistov strah od »izljeva krvi u mozak«, koji će okončati i Burtonov život desetljeće kasnije!) Trockom je bliska revolucionarka Gita Samuels (Romy Schneider), a koja je u vezi s čovjekom misterioznog podrijetla, Frankom Jacksonom (Alain Delon) — kasnijim protagonistovim »krvnikom«. Losey film pokušava se graditi intimistički. Povijesni momenti pomaknuti su u pozadinu. Neki su detalji u filmu izrazito stilizirani i vizualno otkrivaju njegovu simboličku strukturu. Primjerice, prispodoba ubijanja bika u koridi s Jacksonovim zabijanjem cepina u Trockijevu glavu, suviše je eksplicitna. Također, moment Staljinova odraza u vodi u koju gledaju zaljubljeni Delon i Schneider, prenaglašeno je razotkrivajući trenutak filma. Sve u svemu, *Ubojstvo Trockoga* nije među najuspjelijim Loseyjevim filmovima.

Ipak, bolno propitivanje političkih pitanja, posebice ono židovstva i nacizma, nastavit će se u sljedećem filmu s Alainom Delonom. Dok je u *Umorstvu Trockog* bio ubojica Židova, Leva Davidoviča Bronštajna, u *Gospodinu Kleinu* (*Monsieur Klein*, 1976) Delon je naslovni protagonist, koji je zabunom

Don Giovanni

proglašen Židovom i biva žrtvom. Kafkijansku pripovijest s motivom dvojnika scenaristički je, ponovno s Francom Solinasom, uobličio jedan od najvažnijih predstavnika struje političkog filma Costa-Gavras. Robert Klein (Delon) dobrostojeći je trgovac umjetninama; u vichyjevskoj Francuskoj on ih kupuje u bescjenje, koristeći bezizlazan položaj Židova koji očajnički nastoje pobjeći iz zemlje, prodajući svoje umjetničke vrijednosti i cjelokupnu imovinu. Parazitirajući na izvanrednom stanju nastalom ratnom psihozom, Klein živi kao bonvivan s ljubavnicom i uvažavanjem bogate salonske klijentele. Ipak, jednog dana dobiva, poštom na svoju adresu, židovsku štampu. U gradu se pojavljuje drugi Robert Klein, zbog kojega će protagonist stalno biti pod policijskim nadzorom. Potraga za dvojnikom neće dati rezultata. To pokreće lavinu događanja koju sam naslovni protagonist više neće moći zaustaviti. Na koncu, nakon svih neuspjelih pokušaja dokazivanja da on *nije* Robert Klein, neznani mu židovski glazbenik, naslovni lik filma, završava u vlaku koji odlazi u nepovratnu *Noć i maglu*, kako glasi naziv čuvena Resnaisova dokumentarnog filma. Kako bi rekao talijanski filozof Giorgio Agamben, on postaje puki »goli život«, čovjek kojeg se ne može ni žrtvovati ni ubiti — *homo sacer*. Losey u *Gospodinu Kleinu*, smještenom u Francusku 1942, ponovno propituje sudbinu pojedinca u izvanrednim okolnostima na koje nikako ne može utjecati. Dok se u *Umorstvu Trockoga* bavio stvarnom osobom, ovdje se bavi »još stvarnijom«, jer Klein utjelovljuje jednu od mnogobrojnih nevinih žrtava nacističkog pogroma. Motiv dvojnika, vrlo blizak onome iz istoimene pripovijesti Dostojevskog, Losey je iskoristio da, kroz sumornu vizuru fotografije Gerryja Fishera, ispripovijeda jednu od ključnih priča 20. stoljeća. Iako je zapravo Klein (u sugestivnoj Delonovoj interpretaciji) jedini pravi lik filma, ozračje »izvanrednog stanja« boja teksturu cijelog ostvarenja. Protagonist, spušten u taj realitet, spoznaje prirodu svijeta oko sebe, sugestivno naznačenog u uvodnoj sekvenci liječničkog pregleda, u kojem se eugenički, prema rasnim zakonima, pregledava žena židovska podrijetla. Politički nedvosmislen stav i navlastitu autorsku subjektivaciju Losey pokazuje kada jedna od protagonistovih prijateljica u filmu klavirski izvodi Internacionalu. Na taj se način, kao autor, nadovezuje na Trockijevu »utopijsku viziju« IV. Internacionale iz prethodnog filma.

Posljednji izravni »politički film« Losey je ostvario u francusko-španjolskoj koprodukciji. *Putovi na jug* (*Les routes du sud*, 1978) priča je o španjolskom egzilantu Jeanu Larréai (Yves Montand) i njegovim revolucionarnim iluzijama koje su s vremenom izblijedjele. Ne samo preko glavnog protagonista, ovaj je film svojevrsni nastavak Resnaisova filma *Rat je završen* (*La guerre est finie*, 1966). Scenarij za *Putove na jug* napisao je Loseyjev dobri prijatelj Jorge Semprún, čovjek čiji je usud bio vrlo sličan protagonistovu. Nakon što mu na jednom antifrankističkom zadatku u Barceloni pogiba supruga Éve (France Lambiotte), Jean propituje smisao svog angažmana, ali nadasve i svoje obiteljske odnose. Njegov sin Laurent (Laurent Malet) stiješnjen je veličinom svojega oca, poznatog pisca i političkog aktivista. Odnos oca i sina hladan je i bez prave obiteljske ljubavi koja je nestala negdje u bespućima opsesivne književno-političke agitacije. Majčina smrt osvijestit će ovu prazninu i besmisao. Protagonistov odnos s Laurentovom djevojkom Juliom (Miou Miou) ostavit će gorak okus incesta, ne promijenivši mnogo u obiteljskoj udaljenosti. Loseyjevo i Semprúnovo ostvarenje metafilmski je postavljeno, jer su, osim referenci na Resnaisa, prisutne i druge filmske veze. Tako oba protagonista pišu filmske scenarije, čije su vizualizacije prisutne unutar samoga filma. S druge strane, Yves Montand, iste je godine prisutan kao jedan od naratora i sudionika u epohalnom Markerovu dokumentarnom filmu *U zraku se osjeća crveno* (1977-78), koji reminiscira povijest ljevice i komunističkog pokreta nakon Drugoga svjetskog rata. Protagonist će u jednom trenutku reći da su Évinom smrću izgubili sigurnost, a da su im ostale tek iluzije. Upravo o tome, o iluzijama govori i Markerova epopeja. Jedino što si protagonisti Loseyjeva filma još nisu spremni priznati njihovu neumitnu proteklost.

Emotivni sluga

Prečesto prozivan zbog autorske i kvalitativne neujednačenosti svojeg opusa, Losey je prije svega bio emotivan i intelektualni »sluga« (*the Servant!*) filma kao umjetnosti. No, nikada nije bježao ni od filma kao utjecajnog medija. Prije digitalne de-evolucije 1990-ih, kinematografija je bila još uvijek najpodatniji *medij* prenošenja svekolikih poruka. Tako, dijelom svog opusa, Losey komunicira sa žanrovskim obrascima. Prije svega, to su kriminalistički film te (povijesna) melodrama, pa i povremeni izleti u *camp* i stripovsku poetiku. Ipak, umjetničke vrhunce Losey je dosegnuo u svojoj suradnji s Haroldom Pinterom, gdje kirurški precizno secira psihosocijalnu strukturu britanske aristokracije i klasnog sustava. Kao autsajder, Amerikanac, imao je tu povlasticu da »gleda s distance«, ali opet i »iznutra«, prema fenomenu koji ga je, prije svega *umjetnički* — zaokupljao. Radeći u tri različite kinematografije — američkoj, britanskoj i francuskoj — Losey je ostvario raznorodni, ali i samosvojni opus koji zaslužuje respekt.

Trinaest filmova što smo ih mogli vidjeti u reprezentativnom ciklusu u Filmskim programima za mene su bili ponovno otkrivanje onoga što mislim da film u svojoj biti jest — *umjetnički medij s porukom*. Joseph Losey svakako je imao što umjetnički poručiti. »Dobro došli u moj svijet dragi posjetitelji, 'ja se zovem film', pardon, 'Joseph Losey!'«

UDK: 791.32

Leonardo Kovačević

Filozofija pred iskustvom filma

Početak novog stoljeća mnogi su iskoristili kao priliku za sažimanje kulturne memorije odmaklog stoljeća. Dvadeseto je stoljeće filozof Alain Badiou u knjizi *Le Siècle* (2005) gotovo pretvorio u filozofski pojam, ono je ime za vrijeme radikalnih očekivanja i njihovih rješenja, vrijeme nerazmjernih političkih, društvenih i estetskih amplituda. Ali riječ je i o stoljeću neispunjenih obećanja koja u novom stoljeću ne smijemo zaboraviti, glasi Badiouova konačna poanta. Sličan pothvat za jedno drugo područje učinio je Jean-Luc Godard sa svojom filmskom *enciklopedijom* od osam epizoda pod dvosmislenim nazivom *Filmske pri/povijesti* (*Histoire(s) du cinéma*, 1998). Ondje na primjer možemo čuti rečenice poput: »Zaboravili smo zašto se Joan Fontaine naginje nad rub provalije i što to Joel McCrea ide raditi u Nizozemsku. Zaboravili smo zbog čega je Montgomery Clift zauvijek umuknuo i zašto je Teresa Wright još zaljubljena u ujaka Charlieja. Zaboravili smo zbog čega Henry Fonda nije u potpunosti kriv i zašto je točno američka vlada angažirala Ingrid Bergman. Ali sjećamo se čaše mlijeka, krila jedne vjetrenjače, kose zavezane u rep. Ali sjećamo se niza poredanih boca, para naočala, glazbenih partitura, svežnja ključeva jer je pomoću njih Alfred Hitchcock uspio ondje gdje nisu uspjeli Aleksandar, Julije Cezar, Napoleon: u preuzimanju nadzora nad svemirom.« (Godard, 1998: 84-85) Slično Badiouu, i Godard upozorava pred nestankom ili neispunjenjem filmskih obećanja koja su vrlo srodna onima o kojima govori i filozof: zaborav političkih nadanja i katastrofa stoljeća. Hitchcockovo »carstvo« pokretnih slika tu igra presudnu ulogu za obojicu poznatih političkih militanata: samo film može izgraditi i sačuvati pamćenje prošlosti. Ali ne samo zato što se slike lakše od riječi utiskuju u sjećanje, nego zato što ih samo film može postaviti u jedinstveni sinkroni odnos.

No, drugi razlog povjeravanja te zadaće filmu još je važniji: film je danas najraširenij umjetnički medij. Upravo priče koje on nudi ukorjenjuju se danas ne samo u pamćenje, nego njihovi obrasci postaju opći obrasci ponašanja. Time se ulozi filma kao umjetnosti i kao načina razonode umnogostručuju. On istodobno može poslužiti kao čimbenik homogenizacije ili heterogenizacije iskustva jer film prije svega uči gledati, slušati i povezivati sliku s riječju, ili zvukom. Samim time on mnoge druge umjetnosti može povezati u jednu. No, sve te navedene mogućnosti »sedme umjetnosti« nisu se slučajno pojavile samo zahvaljujući otkriću njegova vlastitog medija celuloidne vrpce ili filmske kamere. Njegov procvat u 20. stoljeću posljedica je poetičkog procvata u 19. stoljeću.

Knjiga Jacquesa Rancièrea *Filmska priča* (*La fable cinématographique*, 2001) film tako doslovce smatra umjetnošću vlastitog vremena analizirajući ga u dvama temeljnim registrima koje filmski teoretičari uglavnom izbjegavaju, strepeći za autonomiju predmeta svojega istraživanja: film kao proizvod ostalih šest umjetnosti, a čija su izražajna sredstva proizvodi tzv. estetske revolucije. Suprotno mišljenju filmskih teoretičara, po Rancièreu film je u svojoj naravi nečist, nema vlastitu bit, nego je jedinstveni spoj fotografije, glazbe, književnosti ili slikarstva. Naravno, ne nužno tim redom ni u cjelokupnom zbroju. Ta nečistoća njegove biti odnosi se i na umjetnički status filma. Taj pak ne ovisi samo o tome nalazi li se filmska kamera u rukama Alaina Resnaisa ili nekog holivudskog režisera. Upravo činjenica da je film proizvod estetske revolucije, odnosno estetskog režima umjetnosti, Rancièreovom terminologijom rečeno, a ne činjenica stvara li ga umjetnik, puki zabavljač ili amater, određuje taj status. Naime, osnovno je obilježje estetskog režima umjetnosti da preokreće i zamagljuje sve kriterije određivanja što jest, a što nije umjetnost. Kriteriji koji su to prije omogućavali utemeljeni su u režimu identifikacije umjetnosti koji Rancière u svojoj *Raspodjeli osjetilnog — estetika i politika* (*La Partage de sensible: Esthétique et politique*, 2000) naziva reprezentativnim, a počivali su na unutarnjoj hijerarhiji umjetnosti, njezinih rodova te su bili upisani u određeni poredak djelovanja i zanimanja. Kako bismo doista vidjeli koju novost nosi i sažimlje film, neovisno o tehničkom napretku, treba zaviriti u pretpovijest suvremenog shvaćanja umjetnosti koje se obično zove modernizmom. Umjetnost se po Rancièreovoj genealogiji u povijesti Zapada mogla identificirati na tri načina, odnosno u tri poretka ili režima. Najprije slijedi etički režim umjetnosti u kojoj slike, kipovi ili kazališne predstave stoje samo u funkciji obrazovanja zajednice ili vjerskog štovanja. Tu se u strogom smislu riječi ne radi o umjetnosti, nego o umijećima koja Platon razvrstava na istinoljubiva i ona koja to nisu jer se bave oponašanjem. Riječ je tek o vještinama koje svjedoče *ethosu* neke zajednice. Otuda na primjer problem ikona i njihova povezivanja sa statusom slike u suvremenim raspravama filozofije umjetnosti.

Sljedeći režim umjetnosti već je spomenuti reprezentativni. Spomenutim umijećima i vještinama on nameće određene kriterije oponašanja i sličnosti koje je utvrdio uglavnom Aristotel u svojoj *Poetici*. Riječ je o normama prikazivanja pojedine teme vođene pojmom mimeze koja tim umijećima daje određenu autonomiju (u odnosu na etički režim), ali se mo-

raju držati određenih pravila i zrcali na neki način i samu društvenu i političku hijerarhiju. U taj režim ubrajamo lijepe umjetnosti koje se čvrsto drže pravila dostojanstvenosti neke teme i određenog načina njezina prikazivanja. Estetski režim umjetnosti koji bi po Rancièreu suvislije opisivao njezine pomake i preobrazbe od pojma modernosti obilježava odbacivanje tih normi i kriterija. Umjetničko djelo u tome kontekstu bitno obilježava vrsta osjetilnosti kojom se bavi oslobađajući vlastitu formu, mimo svih mimetičkih granica. No, to djelo više nije u potpunosti dovršeno, ono je sumnjiva identiteta (poput Duchampova pisoara), pa ga obilježava napetost s onim neumjetničkim. Ono je takvo jer umjetnost kakvu je oslobodila avangarda prožimaju dvije jake sklonosti: da sam život i svijet stvari postane umjetnost (tu sklonost primjećujemo na primjer i kod Foucaulta), dakle da se umjetnost proširi izvan same sebe gubeći svoju autonomiju, a s druge strane da tu autonomiju zadrži isključivo kao potpuno slobodna sfera lijepoga. Ako bi modernost predstavljala određeni rez u shvaćanju umjetnosti, njezin estetski režim, kako ga zamišlja Rancière, prije želi obuhvatiti izvorno proturječje i napetost estetskog iskustva iz kojeg to shvaćanje izvire. Naravno da se samim time na tržištu umjetnina javlja naplavina »neidentificiranih lebdećih objekata«, počevši od nadrealističkih predmeta iz svakodnevice do Warholovih konzervi juha od rajčice i sl. Da bismo nešto mogli proglasiti umjetninom od sada će biti potrebno dobro artikulirati taj zahtjev, a neće biti samorazumljivo i svima prepoznatljivo. Prijepor o tome pripada li svako filmsko ostvarenje ujedno i »sedmoj umjetnosti« pripada dakle istoj vrsti pitanja. Kao takav on sažimlje samo pitanje statusa suvremene umjetnosti zamagljujući njezine granice, ali istodobno ukida granicu i pitanje odnosa popularne i visoke kulture. Isto načelo koje je na primjer umjetnicima Bauhausa omogućilo da obično pokućstvo postane zanimanje pravih umjetnika, omogućuje da zanemarimo rasprave je li Buster Keaton samo dobar zabavljač ili je i umjetnik.

S druge strane, kada je riječ o autonomiji filmskih izražajnih sredstava koja bi po klasičnom, modernističkom shvaćanju određivala tek tehnološka inovacija i njezina evolucija, Rancière upućuje na poetičku evoluciju, također povezanu s estetskim režimom umjetnosti koja je omogućila specifično povezivanje slike, zvuka, riječi ili glazbe u jednu cjelinu. Začetak te evolucije dogodio se u tzv. filozofiji rane njemačke romantike, u teoriji fragmenta braće Schlegel, Novalisa ili Schellinga. Često citirajući Novalisovu izreku »sve govori«, Rancière rabi baš tu teoriju kako bi pokazao mogućnost beskrajnog pretapanja bilo kojeg detalja, stvari ili znaka s bilo kojim drugim. Ona znači da je svaki oblik osjetilnosti tkivo manje ili više jasnih znakova, nekakva prisutnost koja može označiti snagu kolektivnog iskustva čineći je posve određenom. Ona također znači da svaki od tih označiteljskih oblika može ući u odnos sa svima ostalima kako bi oblikovali nove označiteljske strukture. I tako se iskustva priopćuju ustanovljujući zajednički svijet upravo u funkciji tog poretka značenja u kojemu svaka stvar progovara dva puta: u svojoj čistoj prisutnosti te u beskonačnosti svojih virtualnih veza. Ta poetika je ona koju će Friedrich Schlegel sažeti u ideji »univerzalne progresivne poezije«: poezije metamorfoza koja elemente starih pjesama pretvara u fragmente koji, u međusobnim kombinacijama, tvore nove pjesme, ali je i poezija koja jamči razmjenu slika i riječi umjetnosti s riječima i slikama zajedničkog iskustva. Film je dakle moguć upravo u susretu jedne već postojeće poetike i novog tehničkog dispozitiva.

Kao umjetničko sredstvo koje od sada nudi najveće izražajne mogućnosti, film će, uz pričanje priča, moći konstruirati nove oblike iskustva i povezivati ih sa starima. On sam postaje trajna napetost koja se uspostavlja između elemenata od kojih je sastavljen, a — kako upućuje Jean Epstein, kojeg Rancière manifestno navodi na početku svoje knjige, u poglavlju *Oprečna priča* — sama priča u većini će slučajeva biti upravo to »staro« koje će nova sredstva preobličiti i dati joj drugačiji smisao. No, staru u smislu posljednjeg oslonca klasične aristotelovske poetike kojoj će vjerodostojnost kamere moći dati drugačije značenje. Film uspostavlja proces koji bitno obilježava novo estetsko razdoblje umjetnosti: proces približavanja nesvjesnog svjesnomu i obrnuto, isprepletući pasivnost materije i dinamiku priče. Ta pasivnost materije, kao što nam govore njemački romantici, također govori. Filmski režiseri pri tome rabe istu onu poetiku koju je rabio npr. Balzac kada bi neki lik okarakterizirao samo opisom njegova prsluka, a doba u kojemu se nalazi tek opisom oronulih zidova. Pohabanost odjeće ili mrtve materije zida s kojom se ovaj put susreće oko kamere djelomično ukida njihov nijemi govor. Oni mogu postati učinkovitije izražajno sredstvo od bilo kojeg drugog i promijeniti mjesto očitovanja njihove istine.

Te iznimne učinkovitosti filma u preobrazbama odnosa osjetilnog i značenja, nijemoga i brbljavog, Rancière je vrlo svjestan kada uspostavlja svoj temeljni teorijski pojam, pojam koji bi mogao biti glavna dodirna točka filozofije i filma, pri čemu bismo mogli govoriti i o njihovu homolognu ustrojstvu. Riječ je naravno o ideji »raspodjele osjetilnoga« koju u istoimenoj knjizi definira ovako: »Raspodjelom osjetilnog nazivam onaj sustav osjetilnih evidencija koji istodobno omogućuje da vidimo postojanje zajedničkog i raspodjelu koja u njemu određuje mjesta i udjele sudionika. Raspodjela osjetilnog u isti mah dakle učvršćuje razdijeljeno zajedničko i isključene dijelove. Ta razdioba dijelova i mjesta temelji se na podjeli prostora, vremena i oblika aktivnosti koji određuju način na koji je zajedničko pogodno za sudjelovanje te na koji način i jedni i drugi imaju udjela u toj podjeli.« (2000: 5) Spomenuti pojam nadodređuje zapravo svaku drugu Rancièreovu ideju ili područje teorijskog rada koje često otvara. Mogli bismo reći da mu ideja raspodjele osjetilnog služi kao svojevrsna ontologija bez ontologije, način da izmakne govoru o biti i bitku, bilo da govori o politici, estetici, radničkoj povijesti ili o književnosti. Koja je temeljna strategija tog pojma? Prije nego postoji određeni čin ili činjenica, bila ona politička, znanstvena ili književna, najprije postoji njezin određeni osjetilni nositelj: jezik, list papira, tijelo, određeni prostor i vrijeme, ono što je svima vidljivo ili dostupno. Umjesto da svemu dodijeli trajnu bit, unaprijed postavljeni inteligibilni poredak, kao što čine svi koji se bave filozofijom počevši od »prve filozofije«, ontologije, Rancière smatra da najprije postoji jedna površina vidljivosti, čulnosti koja je

svima zajednička, ali je istodobno predmet prijepora i podjele jer ono što ljude dijeli nije razum, nego percepcija. Umjetnost bi se dakle sastojala od neprestanog preoblikovanja postojećih percepcija, istodobno oblikujući neki novi mogući okvir za zajedništvo u toj percepciji. No, ona je samim time političko sredstvo u najizvrsnijem smislu riječi jer politika prije svega označava prijepor o onome što je zajedničko, o resursima vidljivosti i o raspolaganju prostorom i vremenom. Dakle odbijanje intelektualne nejednakosti premješta spor na područje osjetilnoga.

No, filozofska misao sažeta u ideji raspodjele osjetilnog analogna je filmu jer pitanje iskustva tretira na isti način: kao istraživanje odnosa onoga što se može čuti ili vidjeti s onim što se o tome može reći. Filmsko mišljenje koje prihvaća Rancière već je prisutno u prvoj knjizi u kojoj kao koautor sudjeluje s Althusserom, *Kako čitati »Kapital«* (1967). Uvodeći nas u problem simptomatskog čitanja Marxa, Althusser ondje piše: »U povijesti ljudske kulture naše doba riskira da jednog dana postane obilježeno otkrićem najdramatičnijih i najtegobnijih, ali i 'najjednostavnijih' gesti egzistencije: gledanjem, slušanjem, govorom i čitanjem koje će ljude postaviti u pravi odnos s njihovim djelima.« (Althusser *et al.*, 1967: 14) Tako na primjer kada u Rancière piše o nekom filmu, najprije analizira određeni poredak iskustva koji film nudi, a koji je određen odnosom spomenutih gesti. Sama priča tek je ilustracija određenog shvaćanja tog iskustva. Uzmimo na primjer analizu filma Chrisa Markera *Alexanderov grob* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1992) u *La fable cinématographique*. Izlaganju filmske strukture ovdje prethodi razrada pojma fikcije pamćenja, supostavljanje činjenice sve manjeg pamćenja s pojavom sve više informacija. Potom slijedi Markerovo rješenje problema u pokušaju drugačijeg povezivanja činjenica, slika, riječi i glazbe u jednu cjelinu: stvaranjem bezvremenog asocijativnog niza koji nepoznato povezuje s poznatim ili notornim. Sličan je postupak kada je riječ o Godardovoj *Kineskinji* (*La Chinoise*, 1967) gdje najprije imamo razmišljanje o ideji kako neko mišljenje ili svjetonazor poprima svoja obilježja prepoznatljivosti, seksepil, prianjanjem uz određenu boju, a potom kako spomenuti režiser crvenu boju pretvara u znak jedne ideje. U istome nizu članaka možemo čitati o tomu kako Rossellini svoje likove izvrgava zakonu gravitacije, ali ne kako bi ga još jednom dokazao, nego kako bi ukazao na vrtoglavicu kada prolaze, putuju kroz neku zemlju, neobično stanje, ukratko, kroz novo iskustvo. Odmaci koje Rancière učitava u odnosu na konfiguraciju iskustva koju nudi neki režiser ili pak glumac nude se jednako i gledatelju. Te odmake on može odmjeravati s postojećim, dominantnim shvaćanjem dotičnog oblika iskustva. Putovanje koje prolazi lik sada može proći i on sam. Ali ne pukom identifikacijom, nego učinkom koje izaziva iznenađenje, koji uvodi stranost u svijet koji mu je poznat uvođenjem drugačije sveze osjetilnih datosti.

Politički ulozi filma tu su najbjelodaniji. Svoju učinkovitost oni će imati sve manje odašiljanjem eksplicitnih političkih poruka u filmovima poput onih Michaela Moorea ili Olivera Stonea, bilo koje orijentacije, koji ni po čemu ne doprinose heterogenizaciji iskustva, nego samo učvršćuju već postojeće političke položaje. Paradoksalno, političkom filmu može pridonijeti više David Lynch sa svojim razbijanjem homogenog obrasca samouspostavljanja odnosa sa svojom okolinom.

Time se Rancièreova razmišljanja o filmu upisuju u mišljenja koja film ne koriste kao taoca određene filozofske tradicije koji može dokazati istinitost teza bilo psihoanalize (kao što radi Slavoj Žižek), teorije označitelja (kao što rade semiotičari), teorije slike (Deleuze, ikonologija) filozofije jezika (kao Cavell) ili neke druge teorije. Uloga filma u filozofiji prije bi bila obratna: on nudi čitav niz mogućih svjetova koje filozofija može postaviti u odnos s postojećim, proširujući ili ukidajući raskorak između njih. Ovisi je li riječ o filmu katastrofe ili pobune.

Literatura

Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Jacques Rancière, 1967, *Lire »le Capital«,* Paris: Maspéro

Alain Badiou, 2005, *Le Siècle*, Paris: Seuil

Jean-Luc Godard, 1998, *Histoire(s) du cinéma,* Paris: Gallimard

Jacques Rancière, 2000, *La Partage de sensible: Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique

Jacques Rancière, 2001, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil

UDK: 791.23(73)"200"

Vivijana Radman

Čija je planina Brokeback?

P*laninu Brokeback* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), film koji je »neočekivano« i lako osvojio kritiku i gledatelje, načelno opisuju na dva načina: kao *gay* vestern te kao bezvremensku ljubavnu priču. Pitanje koje se, s obzirom na to dvojno žanrovsko određenje, smjesta postavlja jest tko je publika ovoga filma. *Lgbt* populacija prema najvećim procjenama čini 10% ukupnog stanovništva. Za heteroseksualne muškarce, uz navodni »bljak« faktor,[1] ovaj film predstavlja i problem koji je najjasnije formulirao Larry David u članku »Kauboji su mi slaba točka«:[2]

> »Netko to mora reći, pa ću reći ja. Nisam gledao *Planinu Brokeback* i ne namjeravam je gledati. Zapravo, kauboji bi me morali uhvatiti lasom, dovući me u kino te me vezati za sjedalo, a ja bih čak i tada na sve načine pokušavao zatvoriti oči i začepiti uši. A ja volim *gay* ljude. Hej, ja imam *gay* znance koji znaju da me, kad im dam svoj broj, uistinu mogu nazvati u bilo koje doba. Ja sam za *gay* brak, *gay* razvod, *gay* ovo i ono. Samo, jednostavno ne želim gledati kako se *straight* muškarci, sami u preriji, zaljubljuju i ljube i grle i drže za ručice i ne znam što sve ne. To je sve.
>
> Je li to tako strašno?...
>
> Na moje iznenađenje neki su moji *straight* prijatelji film ne samo pogledali, nego im se i svidio. 'Jedna od najljepših ljubavnih priča ikada', gušio se jedan od uzbuđenja. Drugi je nastavio: 'Bože dragi, jednostavno posve zaboraviš da se radi o dva muškarca. Tebi će se posebno svidjeti.'
>
> 'Zašto meni?'
>
> 'Svidjet će ti se, vjeruj mi.'
>
> Ali ja mu ne vjerujem. Ako su dvojica kauboja, stopostotne muškarčine, pokleknuli, kakve izglede imam ja, pola čovjeka ili čak četvrt čovjeka, ovisno o tome s kim sam u

društvu? Vrlo sam povodljiv, na mene je lako utjecati, rođeni sam sljedbenik i ne znam se oduprijeti nagovoru na kupnju. Kada uđem u trgovinu, prodavači se tuku da bi me uslužili. Žena mi ne dopušta da gledam TV prodaju jer sam garažu zakrčio smećem koje sam nakupovao. Moj ormarić u kupaonici nakrcan je vitaminima i lijekovima za ćelavost.
Tako da mi nitko ne može jamčiti da se neću zaljubiti u cijelu *gay* stvar. Budimo pošteni, ima tu nečeg privlačnog. Ja sam se uvijek odlično slagao s muškarcima. Nikada nisam morao koračati sobom gore dolje i uvježbavati riječi kojima ću nekoga muškarca pozvati u kino. I, u načelu, muškarcima ne plaćam račune, što je njihova najprivlačnija osobina.
Gay dečki uvijek izgledaju kao da se odlično zabavljaju. Na prošlogodišnjoj božićnoj zabavi jedino su oni pjevali. Kako mi se to sviđalo. Tako sam htio zapjevati, no moja teška, same sebe pretjerano svjesna heteroseksualnost kojom sam osedlan mi to nije dopustila.
Jednostavno znam: ako bih pogledao taj film, glas u glavi koji me uživa mučiti zabavio bi se kao nikada prije. 'Sviđaju ti se ovi kauboji, je li tako? Nekako su zgodni. Hajde, priznaj, zgodni su. Ne možeš me prevariti, *gay* čovječe. Hajde, prestani se opirati. Ti si *gay*. Ti si *gay*!
Iako u tome nema ničeg lošeg.'«

Zato heteroseksualne žene (izuzmemo li one s izraženim predrasudama prema muškoj homoseksualnosti) nemaju problema s gledanjem muške ljubavi. Upravo obratno, film im pruža rijetku priliku da zavire u onu vrstu prisnosti iz koje su po *defaultu* isključene, i to prisnosti dovedene do svoje krajnje posljedice.

Otkrivanje muške tajne

Čitava je civilizacija premrežena muškim društvima i muškim hijerarhijama u koje žene nemaju ili imaju sasvim malo pristupa. Vidjeti jednom iznutra ono što se oduvijek moglo gledati samo izvana više je nego razumljiva želja.

Planina Brokeback ženama otkriva mušku tajnu, pokazuje im muškarca oduvijek skrivanog od njihova pogleda, muškarca koji im nije namijenjen, muškarca kakav se prikazuje i kakvim ga vide drugi muškarci, svog među svojima. Radost prijestupa, voajerski užitak gledanja bez da se bude viđen, gledateljicu postavlja u isti onaj nadmoćni položaj koji već stoljeće filmske umjetnosti zauzima muško oko koje viri u žensku spavaonicu. Pjesnička je pravda da je upravo film o muškoj ljubavi oslobodio gledateljicu iz njezina tjeskobnog položaja objekta te je, ponudivši joj objekt gledanja, promovirao u subjekt.

Zbog čega su Heath Ledger kao Ennis Del Mar i Jake Gyllenhall kao Jack Twist za gledateljicu objekti, dok isti glumci u ulozi heteroseksualnih zavodnika to nisu? Jer je heteroseksualan muškarac u tradicionalnom filmu neizbježno subjekt koji ženu uzima kao objekt, on gledateljici ne može postati objekt. Taj je položaj naprosto u suprotnosti s njegovom definicijom, to jest onim što se nudi pogledu, a što ga tvori kao lik. On se svim raspoloživim sredstvima opire objektnosti. Heteroseksualni junak ne miruje, on se ne pokazuje,[3] ne otvara se niti prima tuđe djelovanje (pogled), već djeluje prema vlastitoj volji, namećući je i filmskom djelu. Gledateljica, u najboljem slučaju, može gledati što on to radi i nagađati s kakvim ciljem, ali ga nikako ne može prikovati u mjestu, razgolititi ga i proučiti kao pravi objekt. Oko kamere / smjer pogleda u tome je uspješno priječi. Gledateljica s tradicionalnom filmskom pričom ionako ima pune ruke posla jer se, na jednoj strani, prema kriteriju sličnosti (spolu) poistovjećuje sa ženskim likom (objektom radnje), što je čini pasivnom, dok je, s druge strane, struktura filmskog djela tjera da ide slijedom junaka i gleda njegovim očima, to jest da gleda natrag na objekt s kojim se poistovjetila.

Planina Brokeback jednim čarobnim potezom ukida svu frustraciju položaja gledateljice. Jer ženski lik u filmu nije objekt (muške želje i djelovanja), gledateljica je izbavljena iz zamke konflikte (objektne) identifikacije. Njezin pogled ne samo da može neopterećeno i zakonito slijediti junakov, nego će, napokon iz prvog lica, gledati upravo ono što bi i sama odabrala kao objekt/cilj pogleda — razgolićenog muškarca, koji je, sretnom okolnošću istospolnog ljubavnog zapleta, objekt pogleda zaljubljenog muškog oka.

Taj muškarac kakvim ga vidi zaljubljeno muško oko[4] (kamere i junaka) jest apoteoza muškosti, vrhunska idealizacija kakvom se obični čovjek od akcije ne može mjeriti. Nje je dostojna samo slika idealnog muškarca proizašla iz ženske mašte, na primjer mrki Heathcliff[5] za kojim od ljubavi umire strasna Catherine. I to nije sve.

Gledateljici su, umjesto uobičajenog jednog, ponuđena dva idealna muška tipa koja, oba, može uzeti za objekt. Struktura ovog filmskog djela to ne samo da joj dopušta, već je na to naprosto navodi i mami.

Dočim je to prava filmska revolucija, za žensku je biologiju to naravna stvar pa joj se žena lako prilagođava. U životinjskom carstvu, s kojim dijelimo nagonsko naslijeđe, pretežito ženke biraju,[6] dok se mužjaci na razne načine natječu za njihovu naklonost. Paunovi koji nastoje pridobiti ženku pred njom otvaraju svoje raskošno perje. Među mnoštvom paunova u čijem ljubavnom plesu nesumnjivo uživa, paunica bira jednog. Sadržaj paunova seksualnog ponašanja je aktivnost, osvajanje ženke paradom vrlina. Mislim da je isti opis prispodobiv strukturi tradicionalne filmske sintagme. Glavni junak, jedan i jedini, približava se odabranom objektu da bi ga naposljetku pridobio/svladao nadvladavši svoje suparnike. Sadržaj seksualnog ponašanja paunice je promatranje i procjenjivanje ponuđenih mužjaka u svrhu odabira najboljeg. Takva ženska (subjektna) seksualnost nije još pronašla popularan filmski izričaj.[7] *Planina Brokeback*, film koji gledateljici pruža potpuni erotski užitak prispodobiv opisanoj seksualnosti te je pretvara u ženski subjekt gledanja, zasigurno je korak naprijed u artikulaciji autentične ženskosti na filmskom platnu.

Biseksualnost na filmu

Iako nedvojbeno tematizira mušku ljubav, *Planinu Brokeback* pogrešno je nazvati *gay* vesternom. Naš junak Ennis, kako izrijekom kazuje nakon prve ljubavne noći, nije *queer*. Ennis ne voli muškarce. Ali, iako s njima ustrajno opći, Ennis ne voli ni žene; čitavog života on voli samo i jedino Jacka. Pred kraj filma, dvadeset godina nakon sudbinske noći, on ponovno kaže svome ljubavniku: »Ti si me učinio ovim

što jesam.« To nisu riječi optužbe već ljubavno priznanje. Seksolog Fritz Klein je rekao da je film »krasno djelo o dva biseksualna muškarca«, te je još dodao da je od njih dvoje Jack »bliži homoseksualnoj strani biseksualnosti« dok Ennis »više naginje heteroseksualnosti«.

U časopisu *American Sexuality Magazine* Amy Andre[8] kritizirala je medije zbog toga što izbjegavaju riječ biseksualan u vezi s *Planinom Brokeback*: »*Planina Brokeback* nije film o *gay* muškarcima, i u filmu nema *gay* muškaraca. Eto. Rekla sam to. Bez obzira što ste čitali u većini prikaza tog kaubojskog filma, *Planina Brokeback* je film o biseksualcima. Zašto filmski kritičari ne mogu izreći riječ 'biseksualan' kada vide glavne junake koji imaju seksualne i ljubavne veze i sa ženama i s muškarcima? Nisam sigurna da i jedan prikaz glavne junake naziva pravim imenom — tužna potvrda nevidljivosti biseksualnog iskustva i razine bifobije u *mainstream* i *gay* medijima.«

Jake Gyllenhaal, glumac koji je utjelovio Jacka, smatra da su Ennis i Jack dva heteroseksualna muškarca kojima se dogodi »ta ljubav, ta snažna veza«. U intervjuu časopisu *Details Magazine* rekao je: »Priči sam prišao kao da je riječ o dva *straight* frajera koji se zaljube.« Časopis *Time* navodi da je Heath Ledger za lik koji glumi rekao: »Mislim da se za Ennisa ne može reći da je *gay*. Da nije bilo Jacka Twista, tko zna bi li to ikada izašlo na površinu... Mislim da je stvar u tome da su se dvije duše zaljubile jedna u drugu.«

I Gyllenhaal i Ledger su u pravu. Heteroseksualnost likova u više je smislova od presudnog značaja za radnju. Bez heteroseksualnosti nema prijestupa i nema drame, pogotovo ne univerzalne. Kada se heteroseksualni muškarac zaljubi u drugog muškarca, to je problem. Ta neočekivana zaljubljenost remeti njegovu sliku o sebi te dolazi do unutarnjeg sukoba. Kada se *gay* muškarac zaljubi u muškarca, to je radostan događaj koji se nikoga ne tiče, a ponajmanje gledateljice.

Također, i još važnije, heteroseksualno ponašanje junaka, ako i ne tako strastveno kao homoseksualno, ipak proizvodi potomstvo, što ih obojicu, uz nemalu pomoć atraktivne fizike, zadržava u sferi valjanih erotskih objekata suprotnoga spola, najbrojnije publike ovog filma. I ne samo da proizvode potomstvo, nego se o njemu svim silama nastoje brinuti. Iz čega izlazi da heteronormativnost društva na koje se svaljuje krivnja za tragediju nesretnih ljubavnika nipošto nije najveća prepreka njihovu sjedinjenju. Prava je prepreka Ennisova prokreativna seksualnost. Ennis, svemu unatoč, ostaje uz svoje potomstvo. Takva predanost očinskoj obvezi, unatoč snažnom erotskom interesu na drugoj strani, teško da je društveno uvjetovana. Tu silnu žrtvu može iznuditi samo biologija. Zato vrli Ennis, unatoč homoseksualnom nagnuću, pripada prvoj ligi poželjne muškosti.

Evolucijska psihologija pozabavila se pitanjem kriterija prema kojima ljudska ženka bira mužjaka[9], te objasnila razloge poželjnosti nekih svojstava. Uopćeno, ženka bira onog mužjaka koji će joj pomoći proizvesti i odgojiti najbolje moguće potomstvo. Ona traži najbolje gene u kombinaciji s mogućnošću i voljom da se u nju i njezine potomke ulože resursi te da ih se štiti. Birajući partnera, ona iz njegove fizičke pojave iščitava kvalitetu gena koje će prenijeti potomstvu, iz statusnih znakova zaključuje o njegovu hijerarhijskom položaju i ekonomskoj sposobnosti (resursi i zaštita), no njegova spremnost na roditeljsko ulaganje nije tako lako čitljiva. Spremnost na roditeljsko ulaganje znači spremnost na odricanje u korist drugog, što je istovremeno i osnovni sadržaj one univerzalne pojave koju širom kultura nazivaju ljubav. Znači, mužjak koji pokazuje ljubav, jest mužjak koji će potrebu obitelji pretpostaviti svojoj potrebi. U tom je smislu pokazivanje osjećaja iznimno važan sastojak muške privlačnosti, kojim tradicionalni film baš ne obiluje.

Planina Brokeback je film koji gledateljici, osim atraktivnih muških tijela, nudi i autentične muške osjećaje, ono za čim, kako tvrde ženski časopisi, žude sve žene. Snažan muškarac koji plače zbog ljubavi jest muškarac iz ženskih snova. To jest, muškarac s planine Brokeback.

Radnja filma započinje 1963. godine kada je sasvim sigurno bilo teže razumjeti i imenovati vlastite homoerotske osjećaje. Danas, u doba interneta i ljudskih prava, nije teško odrediti vlastito seksualno usmjerenje i uvjerenje te ga uspješno provesti u djelo, pa čak i pretvoriti u političko opredjeljenje. Danas se »zna« sve o tome što to znači i kako biti *gay*: kako *gay* muškarac izgleda, kako se ponaša, čime se hrani, što voli (heteroseksualne muškarce), što ne voli, gdje izlazi, čime se bavi, koje su mu seksualne igračke na raspolaganju... Mladi će čovjek lako kod sebe prepoznati znakove buduće orijentacije i, ako tako odluči, ponosno stati iza nje. Spol junaka više nije prepreka konzumaciji. Homoseksualnost i homoseksualno ponašanje danas su vidljivi i, iako ne u punoj mjeri, ipak društveno integrirani.

1963. godine mladić iz ruralne sredine, kakav je bio Ennis, ako je ikada i osjetio uzbuđenje vezano za muškarca, ono ga je moglo samo toliko zbuniti da bi ga, u samoobrani, njegova psiha sigurno gurnula pod tepih. A i ukoliko je i bio toliko hrabar da razabere što osjeća, sigurno svoj osjećaj nije želio poistovjetiti s riječju kojom plaše malu djecu. U tom smislu mladi kauboj Ennis u film čista srca ulazi kao heteroseksualni muškarac, i da ne znamo da je riječ o homoerotskoj ljubavnoj priči, prve bismo prizore razumjeli kao rađanje prijateljstva između dvojice junaka te bismo nastojali predvidjeti sukob u kojem će se, bok uz bok, suprotstaviti neprijatelju.

Akcijski junak, kako, prema tipu, razumijemo kauboje[10], svoju muškost, tj. rodni identitet[11], potvrđuje postupanjem u društvenom svijetu, savezništvom ili sukobom s drugim muškarcima te pozicioniranjem unutar hijerarhije, tako da se potvrda rodnog identiteta na razini dokaza spola na suprotnom spolu, tj. u erotskom podzapletu, čini uzgrednom (dok je, za ženski lik, od presudne važnosti). Tomu sukladno, erotski je zaplet u akcijskom filmu od drugotnog značaja.[12] Osvojivši teritorij, junak, po automatizmu, osvaja i ženu.[13]

Ipak, iako su junaci ovog filma punokrvni kauboji, njihov glavni interes nije akcija u smislu sukoba i njegova razrješenja, već djelovanje u okviru erotskog zapleta. Subjektnost koju im u naslijeđe donosi tip tako ne potvrđuju akcijom, npr. osvajanjem teritorija oko kojeg su se sukobili s neprijateljem, nego određenje ishode iz odnosa prema objektu ljubavi/žudnje. Da su odustali samo od neprijatelja i društvenog dokaza muškosti, te se posvetili tradicionalnom, heteroseksualnom ljubavnom zapletu, onda bismo govorili o kosti-

miranom ljubavnom filmu, a kostim bi bio kaubojski. No junaci su iz jednadžbe izbacili ne samo tradicionalni objekt djelovanja akcijskog zapleta, nego i tradicionalni objekt djelovanja erotskog zapleta te su, ostavši u njoj posve sami, proizveli nove položaje i preuredili filmsku sintagmu. Umjesto junaka i njegovog pomagača, ili junaka i njegova neprijatelja (u prvoj varijanti je Ennis junak, a Jake pomagač, dok je u varijanti u kojoj su na suprotnim stranama zakona, sudeći prema boji njihovih šešira, Ennis šerif, a Jake odmetnik; u oba slučaja, kao i u našem slučaju, djevojku dobiva Ennis, dok Jakeu slijedi metak u srce[14]) likovi postaju istovremeno i subjekti koji djeluju na objekt i objekti djelovanja subjekta. Oni se, da bi se mogli u konačnici sjediniti, i ostvariti subjektni projekt osvajanja objekta, moraju najprije udaljiti, uspostaviti udaljenost između subjekta i objekta, svladavanje koje postaje tijek filma. Za razliku od tradicionalne subjektno-objektne ljubavne priče koja se priča iz jednog prvog lica, ovu priču pripovijedaju dva lica. Umjesto jednog pogleda na jedan objekt, imamo dva pogleda na dva objekta koji se, tijekom filma, razotkrivaju i bivaju razotkrivenima.

Ennis predstavlja onu vrstu muškarca u čiju se zaštitu žena može potpuno pouzdati. On ne samo što joj neće nauditi, već će joj, bez mnogo pitanja, priskočiti u pomoć ne tražeći nagradu. U tu je zadivljujuću fiziku, sposobnu izvršiti svoju zadaću, upisan viteški kod. On je alfa mužjak. Nijedna mu žena, kako nas uče bajke, život i visoka umjetnost, niti može niti želi odoljeti.

No, pored njega je još jedan alfa mužjak, Jack, njegova suprotnost, prirodni suparnik i izazivač; onaj koji hoće mijenjati postojeći poredak. Dok je Ennis čvrst kao stijena, Jack je gibak kao živa. Prizor Gylennhalla koji se poput plesača graciozno izvija u sedlu svladavajući lako životinju koja se propinje, estetska je vizija sasvim druge vrste od one koju utjelovljuje stameni, svjetloputi Ledger.

Ennis je muževniji od dvojice, u smislu da je krupnije građe, grubljih crta lica, dubljeg, hrapavijeg glasa, tužnijeg djetinjstva i škrtiji u govoru. Jakeova muškost je od one upitnije, devijantnije vrste; kosa mu je vrano crna, oči su mu modro plave, trepavice duge i izvijene, i da je film, na primjer, *Američki žigolo*, učinio bi Laureen Hutton sretnom.

Tako izlazi da je Ennis, kao erotički tip, ono trpeljivo i snažno muško koje je izgradilo zapadnu civilizaciju, dok je Jake ona, nikad prežaljena, hrvalačka muškost koja uživa u sebi samoj, a koje se u ime preuzimanja muškog tereta Ennis morao odreći.

S početka filma (čija se radnja pokreće pogledima kojima se, opet, uspostavljaju i subjektnost i objektnost na koju objekt

voljko pristaje) Ennisov je pogled uperen u tlo, njegovo je lice jednako nepomično kao i njegova fizika, on je zatvoren poput školjke. Kada gleda, to je pogled iz prikrajka, potajan pogled onog koji ne želi biti viđen, ne želi biti predmetom proučavanja. Jack, naprotiv, gleda otvoreno i nudi se pogledu. Jack je, od prvog susreta, postojano onaj koji gleda, istovremeno se nudeći pogledu, dok Ennis malo po malo podiže pogled. Jack je zavodnik[15], a gledateljičin pogled na Ennisa ovisi o Jackovu uspjehu u zavođenju. Dok Jack ne vidi Ennisa izbliza, neće ga vidjeti ni gledateljica.

Jack je otvoren, mimika njegova lica je živa, oči prodorne, glas zavodljivo mekan, on nudi toliko sadržaja da ga Ennis naposljetku mora početi gledati u istom onom krupnom planu u kojem njegove osjećajne nijanse vidi, i u njima uživa, gledateljica. Prvi pomak u radnji je trenutak u kojem Ennis sam pogledom traži Jacka. Pronalazi ga u najboljem rodeo izdanju, na mišićavoj životinji koju kontrolira stiskom bedara. Ennisov pogled odozdo na Jacka pogled je divljenja, i to razložnog, jer je prizor estetski visokovrijedna slika arhetipske muškosti.

Film za žene

Da je Jack u sedlu, Jack rodeo jahač, onaj Jack koji uzbuđuje snažnog Ennisa[16] dokazuje i sljedeća faza podizanja pogleda. Ennis i Jack su sami na planini. Uzjahujući konja (jer noću napušta logor i spava s ovcama) Jack izvodi rodeo predstavu samo za Enisa, a završava je čvrstim i prodornim pogledom u Enisove očarane oči. Ennis ne samo da mu uzvraća pogled, već dugo gleda za njim dok ovaj odlazi noćiti s ovcama. Jack, sam visoko pod zvijezdama, pogledom traži logorsku vatru kraj koje spava Ennis; Ennis zorom pogledava prema vrhu planine iščekujući Jacka. Iako se nije dogodilo baš ništa, radnja se zahuktala. Sljedeća granica koju valja prekoračiti je granica tijela. Pogled se mora materijalizirati u dodir.

Gubitak namirnica u nezgodi omogućuje im da stupe u savez kako bi djelovali za zajedničku korist. Oni, lovačka skupina[17], kreću u (krivo)lov na jelena. Iako je kršenje pravila u suprotnosti s Ennisovim svjetonazorom da ne izaziva nevolje i ne traži više od onoga što mu je dano[18], te je očiti ustupak Jacku[19], sam je čin lova oslobađajući trenutak u kojem se njegovo lice prvi put pokreće u osmijeh. On jelena ubija za Jacka i, uzbuđeni ulovom, njih se dvojica nespretno naguravaju.[20] Pritom se gledaju ravno u oči i nikakve sumnje nema, tu više nitko nije sam.

Prirodno slijedi prvi otvoreno erotski prizor u kojemu je Jackov i naš objekt pogleda, tj. naš seksualni objekt, čvrsti kauboj Ennis. Vršeći svoju kaubojsku toaletu, Heath Ledger izvodi opušteni, nesvjesni striptiz koji jasno uznemiruje Jacka. Da je pod tušem golo žensko tijelo, kamera bi mu se neopterećeno približila i pomno ga ispitala jer na to, kao muško oko, ima pravo. No Ennisovo golo tijelo vidimo onako kako ga smije vidjeti Jack - potajno. Nagi je Ennis je u drugom planu, dok prvi zauzima Jackovo lice, toliko nepomično da nedvosmisleno otkriva silinu osjećaja koje pokušava zadržati. Jack se, prvi put, ne usuđuje izravno pogledati. U kutu spuštenog pogleda on više osjeća no što nazire Ennisa, a sva je njegova snaga sabrana u naporu da ne poklekne i pogleda ono što čitavim bićem žudi vidjeti. Jack jedva diše. Od njegova opipljivog uzbuđenja treperi zrak. Gledateljici se istovremeno nudi pogled na lijepo i uzbudljivo muško tijelo i na uzbuđenje drugog muškarca. Ako je gledateljica, do tog prizora[21], u tradicionalnom ljubavnom filmu i imala prilike vidjeti nagog muškarca pokazanog kao objekt žudnje ili muškarca koji je razgolitio dušu i pokazao osjećaje, to sigurno nije bilo u istom filmu.

Ljubavna konzumacija koju toliko čekamo pokazana je s puno glumačke i filmske raskoši. Uz vatru, visoko u planini, pod zvjezdanim svodom i punim mjesecom junaci se jedan drugom povjeravaju. Oni su sami na svijetu. Dva zdrava, lijepa, mlada pastira, dva prijatelja. Granica među njima ne postoji, postoji samo granica između njih i vanjskog svijeta. Oni su, ako i na trenutak, posve slobodni. I zajedno. Ennis nema nimalo želje poći ovcama (jer je, kao prvi znak ljubavi, preuzeo Jackovu pastirsku dužnost). A Jack je, također kao znak ljubavi, spreman s njime podijeliti šator. Jednom kod Jacka u šatoru, jasno je baš svima, granica tijela je prijeđena. Dva su muškarca na istom ležaju i griju se združenom toplinom vlastitih tijela. I kada Jack Ennisovu ruku prebaci preko svoga tijela, to je zagrljaj dvoje bliskih ljudi u snu. No Ennisova je ruka prenisko ispod Jackova struka. Jack je prekoračio granicu.[22] Ennis se budi i skače na koljena. Oni se šutke gledaju. Ne znamo kako će Ennis reagirati. Prizor vrlo lako može prijeći u obračun, u nasilje. Ovakva bi erotska scena između muškarca i žene bila doživljena ili kao vrlo neugodna ili vrlo autorska. No, ovdje su u prizoru dva muškarca, snage su izjednačene. Kako Ennis ne kreće u napad već Jacka samo pogledom drži na udaljenosti, ovaj se odvažuje na daljnji korak — razodijevanje. Tu Ennis mora progovoriti, no to je vrlo muklo: »Što to radiš?«, dok istodobno već grabi Jacka za ramena. Još uvijek nismo sigurni u kojem će smjeru radnja krenuti, hoće li biti borbe, no odvažni Jack otkopčava pojas svojih hlača. Ennis se, napokon, budi iz transa te okreće Jacka na prsa, skida mu hlače, najprije skinuvši i svoje, pa ga razmjerno grubo penetrira (uz lubrikaciju slinom). Siže ovog čina iznimno je uvjerljiv. Mladići su izgubili nevinost i to djelujući prema nagonu, nepoučeni. Njihovo je iskustvo ekstremno.

Gledateljica je zadivljena. Napokon je doživjela[23] i tu autentičnu mušku seksualnost, neuvjetovanu objektom suprotnog spola. Vidjela je pornografiju toliko mekanu da ju je posve raznježila i osvojila. Gledateljica, nevidljivi treći ljubavne priče, nepovratno se zaljubila u svoje junake.

Nakon tako silnog utiska burne prve noći redatelj gledateljici i junacima dopušta kratko vrijeme snažnog ljubavnog zanosa, da bi, prekinuvši planinsku idilu preuranjenim rastankom, zaljubljene dječake jednim potezom pretvorio u tragične ljubavnike. Oni, u godinama razdvojenosti koje slijede, a u kojima pokušavaju voditi »normalne živote«, ostaju vjerni uspomeni na planinu Brokeback. Taj heteroseksualni *intermezzo* na publiku ima učinak »spuštanja« s opojne droge. Iščezla je boja.[24] No važno je vidjeti i civilizacijski prerađenu seksualnu energiju naših junaka. Ennis je sa ženom i nježan i vješt, a ona se, onemoćala, predaje njegovim rukama. Ali u mislima, Ennis je daleko. Gdje točno, daje se iščitati iz načina na koji, s leđa, uzima ženu. I Jack zna uživati u ženskom tijelu, no i njegovi su osjećaji vezani planinom Brokeback. Ustrajnost njihovih osjećaja samo dodatno zadivljuje gledateljicu.

Heteroseksualna epizoda završava njihovim ponovnim susretom iz kojeg nastaju novi, zreliji tipovi. Tip dječaka, lijepih mladića (efeba kakav je bio Apolon) smjenjuje muževnija inačica. Novi Ennis Jacka dočekuje raširenih ruku i osmijeha te ga, takoreći na ulici i takoreći bez uvoda, ljubi poljupcem kojeg je možda najtočnije opisati kao električni šok. Taj čvrsti poljubac dugo potiskivane žudnje, koji je slika ponajprije emocije, a tek potom šatorske strasti, predstavlja izuzetan filmski manevar, dramatičniji čak i od prizora u šatoru. Neka jeftinija varijanta homoseksualnog snošaja (znači bez priče kao konteksta i bez pomne režije i visoko estetiziranog kadra) može se vidjeti u *gay* pornićima, pa stoga manje šokira, ali zanosni poljubac Ennisa i Jacka ne može se vidjeti nigdje, i stoga je najsablažnjiviji prizor filma. Osim, ako ga shvatimo kao klasični filmski poljubac. Poljubac tako postaje novi vrhunac filma, ona pomaknuta granica kojoj nas čitav film vodi, a ljubav u šatoru tek je korak prema tome cilju. Njime junaci definitivno transcendiraju svoj i bilo koji tip te započinju drugi dio filma, dio o ljubavi i vjernosti do smrti. Tjelesnost postaje nježnost i pobratimstvo duša, a njihov odnos neraskidiva veza.[25]

Junaci su gledateljici otkrili svu raskoš svojeg seksualnog nagona, od uzbuđenja do zadovoljenja, pokazali joj vrline svojih atraktivnih fizika, pred njom plakali zbog ljubavi, dokazali spremnost na vezu, ali i sposobnost da proizvedu i da se, unatoč snažnom iskušenju, brinu o potomstvu; i sve to, posve nesvjesni njezine prisutnosti, što viđeno čini i uzbudljivijim i vjerodostojnim. Stoga namjeravam ustvrditi da je, i pristrano i statistički gledano, *Planina Brokeback* erotski film za žene koji se naslanja na žanr vesterna utoliko što iz njega preuzima tip kauboja kao idealnog muškarca spremnog i prijeći granicu i izvršiti dužnost. Gledateljici je potreban pravi muškarac, znači akcijski junak, no kako nije zainteresirana za tradicionalni akcijski zaplet[26] koji uključuje društveni sukob, taj mora biti premješten na drugu razinu, to jest pounutren. Zakon će biti i prekršen i obranjen iznutra, kauboj će se boriti sa samim sobom i u toj borbi pobijediti. No prava je pobjeda ona gledateljice koja je napokon dobila proizvod rađen po njezinoj mjeri. Jedina je šteta što se neće moći masovno proizvoditi jer se granica može prijeći samo jednom.

Bilješke

1 Izraz »Icky«, koji ovdje prevodim sa »bljak« prema ABC News Radiju, prvi je put zabilježen 1935. Čini se da nastaje od riječi *sick* (bolesno) i *sticky* (ljepljivo) mišljenih kao uvrede. Značenje danas ide od »neukusno«, preko »odvratno« do »ono što nas tjera na povraćanje«. *Icky factor* bi ovdje bio osjećaj gnušanja pred prizorom homoseksualnog seksa, posebno pred analnom penetracijom koja se doživljava kao nečista i stoga izopačena.

2 Larry David, *New York Times*, 10. siječnja 2006.

3 Muško je tijelo na filmskom platnu neusporedivo manje erotizirano od ženskog.

4 Npr. ono Dereka Jarmana u filmu *Sebastian*, u kojem kamera miluje nagog svetog Sebastijana slijedeći kaplje vode koje klize niz njegovo tijelo.

5 Heath Ledger trivia: Heath i njegova sestra Catherine su dobili imena prema sudbinom ukletim ljubavnicima *Orkanskih visova* E. Bronte.

6 Evolucijska psihologija i biologija to, u najosnovnijim crtama, objašnjavaju time što je ženski prokreativni ulog vredniji od muškog (broj jajašaca je neusporedivo manji od broja spermatozoida, jajašce je neusporedivo veće od spermatozoida, najveći teret podizanja potomstva od začeća, preko gastacije nadalje je na ženki), tako da je ženki u evolucijskom interesu za oplodnju svog jednog jajašca odabrati najkvalitetnijeg mužjaka. Mužjaku je u evolucijskom interesu oploditi što više ženki, tj. sve one koje može na to navesti, čime matematički povećava mogućnost opstanka svoje DNK. Naravno, ljudska je vrsta zauzdala evolucijske mehanizme i doskočila biologiji patrijarhalnim geslom »gospoda biraju«, kojega je izdanak i struktura tradicionalnog filmskog djela.

7 Filmovi koji ženski subjekt pokušavaju uspostaviti kao junakinju tradicionalne sintagme, najčešće to čine poricanjem dijakronijski naslijeđenih objektnih atributa (što postaje temom djela), umjesto istraživanjem načina iskazivanja vlastitih, potencijalno subjektnih svojstava, koja bi, onda, poslužila kao temelj autentične artikulacije. Poništavanje objektnosti ne stvara potencijalno aktivan lik, jer se iscrpio u negaciji. Riječju, ne zna se što lik jest, već samo što on nije. Poništivši definiciju zadanu izvana, ne nudi neku koja bi došla iznutra.

8 Amy Andre, *Opinion: Bisexual Cowboys in Love*, National Sexuality Resource Center (NSCR)

9 David M. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating,* Basic Books, 2003.

10 Taj najvoljeniji i najameričkiji ideal muškosti.

11 Taj temelj identiteta koji lik svrstava među subjekte ili objekte.

12 Ali ne i beznačajan.

13 Žena jest teritorij, kako su na najužasniji način zorno pokazali ratovi na području bivše Jugoslavije.

14 Što je posve u skladu s biologijom nadmetanja za ženku. Da bi se prokreirala bolja DNK, jedan mora otpasti.

15 Neki će Jacka, jer zavodi, što je, arhetipski, ženska zadaća, proglasiti ženskim djelom para. No, on se ne ponaša kao žena, nego kao zavodnik, tip jednako fatalan za žene kao što je vamp fatalan za muškarce. Zavodnik je muškarac koji je osvijestio i služi se svojom seksualnom privlačnošću kao što se lovac služi oružjem. Jer to je ono što on jest. Lovac, seksualni predator. Na žalost, ženski filmski likovi nikada još nisu dobili priliku nesmetano loviti i pokazati svoju lovačku prirodu (pa čak ako je taj lov zapravo sačekuša), već je najviše što mogu, agresivno izlagati svoje obline.

16 Priča o Ennisovu pokušaju rodeo jahanja kćerima: »Zlato, to je kratka priča. Nisam na tom mustangu bio duže od tri sekunde prije. Sljedeće čega se sjećam je kako letim zrakom... samo što ja nisam bio anđeo poput tebe i Jenny; nisam imao krila. I to je čitava priča o mojoj rodeo karijeri.« Naravno, ove se redove može čitati i u ključu, kao priču o njegovoj ljubavi prema Jacku.

17 Još drevniji arhetip muškosti.

18 Kako kaže pred kraj filma: »If you ain't got nothing, you need nothing.«

19 Koji je bio spreman ubiti i ovcu koja im je, kako kaže Ennis, povjerena da je čuvaju, a ne ubijaju.

20 Što je valjda univerzalni izraz onog univerzalnog osjećaja koji nogometaši, kada postignu zgoditak, iskazuju skakanjem na hrpu, grljenjem i ljubljenjem suigrača.

21 Ne možemo očekivati da je gledateljica imala sreće gledati *Odsjaje u zlatnom oku* Johna Hustona.

22 Jeli to nova inačica one zapadne granice koju je Hollywood pomaknuo sve do svemira?

23 Jer je, kao voajer, sudionik prizora.

24 Metaforički i doslovno.

25 Uz nevažna odstupanja.

26 Muški interes u muškom žanru akcijskog filma.

UDK: 791.633-051Welles, O.(049.3)

Daniel Rafaelić

The Fountain of Youth: neviđeno remek-djelo Orsona Wellesa

»Should an eager chap from one of those opinion surveys corner you and ask, 'What, in your judgement, does television need right now?' look him straight in the eye and say, 'Orson Welles.' ... Now, why can't we see Mr. Welles every week?«

Harriet Van Horne[1]

Mnogo se filmova iz golema opusa Orsona Wellesa danas smatra gotovo apokrifnima. Razlog tome nije, kao što mnogi (čak i u Hrvatskoj) tvrde, »činjenica« da ih nikada nije snimio (?!) — već je, naprotiv, većina od njih, baš poput ponajboljih umjetnina poznatih slikara, zaključana i/ili opterećena autorskim pravima i zabranama svakakvih vrsta. Gledatelji, filmofili i ostali uskraćeni su tako za generalno poznavanje nekih, za Wellesovu karijeru ključnih filmova. Iako je zaborav učinio svoje, većina njegovih radova (izvan korpusa onih najpoznatijih — dugometražnih[2]), ostaje razmjerno nepoznata. Nedovršeni filmovi *It's All True*, *Don Quixote*, *The Deep* i *The Other Side of The Wind* u Hrvatskoj nikada nisu prikazani, iako redovito obilaze svijet u svom nesavršenom i nezavršenom obliku.[3] Slična sudbina prati i filmove koje je snimio za televiziju ili u vlastitoj produkciji. Ti su filmovi dovršeni, ali i dalje nedostupni. Jedan od njih — možda čak najvažniji, svakako je *Izvor mladosti* (*The Fountain of Youth*) iz 1956. godine.

Televizijski pionir

Često smatran čovjekom koji je zauvijek promijenio način na koji doživljavamo radio[4], kazalište[5] i film[6], Orson Welles položio je i temeljni kamen američke, odnosno svjetske televizije.[7] Wellesova fascinacija pojavom televizije počela je mnogo prije njene komercijalne raširenosti. Tako je već 1939. izjavo: »Televizijski će filmovi u sebi objediniti sve ono najbolje što pozornica, radio i film mogu pružiti.«[8] Pa, ipak, prvi se put Welles na američkoj televiziji pojavio tek 1953. Ovaj podatak možda iznenađuje, ali znamo li da se, praktički od montaže *Macbetha* (1948), Welles preselio u Europu, jasno je zbog čega ga američki TV gledatelji nisu imali priliku vidjeti u najnovijem mediju. U CBS-ovoj emisiji *Omnibus*, Orson Welles se po prvi put pojavio na malim ekranima diljem Amerike, i to u sedamdesetčetverominutnoj adaptaciji *Kralja Leara*, ali ne u svojoj, već u režiji Petera Brooka. Izniman uspjeh u ulozi *Kralja Leara*[9] naveo je američku naciju na iščekivanje novog Wellesova televizijskog projekta. No kako je on upravo započinjao snimanje filma *Mr. Arkadin*, proći će još tri godine do ponovnog pojavljivanja na televiziji.

Godina 1956. bila je za Wellesa iznimno bogata.[10] U kinima diljem SAD-a 1956. pojavljuju se čak dva filma u kojima glumi: *Dvadeseto stoljeće* Paula Nickella i *Moby Dick* Johna Houstona. Sam Welles jedno vrijeme živi i u Las Vegasu, gdje postiže golem uspjeh tumačeći uloge u *Juliju Cezaru, Kralju Learu* i *Mletačkom trgovcu* Williama Shakespearea (čime ostavlja za sobom neuspjeh kazališnog uprizorenja *Kralja Leara* u New Yorku ranije te godine).[11] Iste će godine,

Orson Welles

Lucy Meets Orson Welles

za svoju drugu kćer Rebeccu, napisati (i nacrtati) knjigu *Les Bravades*, pravi dokaz njegova nevjerojatnog talenta u gotovo svim aspektima umjetnosti.[12]

U travnju 1956. godine, Orson Welles napokon je prihvatio ponudu svoje dugogodišnje prijateljice, najpopularnije američke televizijske komičarke 1950-ih i 1960-ih, Lucille Ball i njezina supruga Desija Arnaza da se kao gost pojavi u jednoj epizodi i danas[13] popularne serije *I Love Lucy*.[14] Oboje vlasnici produkcijske kuće DESILU i producenti serije, kao da su slutili kakav će uspjeh imati epizoda, nazvana *Lucy Meets Orson Welles*. Emitirana 15. listopada 1956, postala je jedna od najgledanijih u čitavoj seriji. Stoga mu je DESILU, odmah nakon snimanja, ponudio ugovor za novi projekt — seriju polusatnih televizijskih adaptacija kratkih literarnih predložaka, koje će Welles producirati, napisati, režirati i predstaviti gledateljima. Baš kao i za većinu TV serija, najprije se trebao snimiti tzv. *pilot*, koji je trebao uvjeriti financijere da je otkupe za televizijsko prikazivanje. Prvi film predviđenog Wellesova serijala bila je adaptacija kratke priče Johna Colliera *Youth from Vienna*, pod naslovom *The Fountain of Youth*.[15]

Izvor mladosti

Film je snimljen u svega šest dana (od 8. do 13. svibnja 1956), a predviđeni budžet bio je 49 832 dolara.[16] Ukupni budžet filma prekoračen je za oko 5000, upravo onoliko koliko je iznosio Wellesov honorar. Bio je to čest Wellesov postupak, u kojem bi se odrekao honorara i ta sredstva preusmjerio u snimanje svojega filma. Ipak, ovdje ga prekoračenje budžeta nije stajalo honorara, budući da je DESILU itekako vjerovao u komercijalnu isplativost *Izvora mladosti*.[17]

Priča filma, smještena u 1922. godinu, predstavlja endokrinologa dr. Humphreyja Baxtera (Dan Tobin) koji se zaljubljuje u koketnu kazališnu glumicu Caroline Coates (Joi Lansing), i s kojom se namjerava oženiti. Međutim, Baxter prihvaća poziv dr. Wingelberga iz Beča i odlazi na trogodišnji istraživački projekt. Caroline u isto vrijeme doživljava zvjezdane trenutke kao glumica, no ostaje mu vjerna sve vrijeme. Treće godine Baxter se vraća iz Beča i od Morganovih, svojih prijatelja (Nancy Kulp i Billy House), saznaje da se Caroline, dok je on plovio iz Europe, zaljubila u tenisača Alana Brodyja (Rick Jason). Kao vjenčani poklon, Baxter im poklanja treću (i posljednju) epruvetu sa serumom koji zaustavlja starenje za sljedećih dvije stotine godina (prve dvije popili su Wingelberg i Baxter). No postoji jedan problem — samo jedno od supružnika može popiti serum, jer isti ne djeluje u malim količinama, a novi serum više nije moguće napraviti.

Televizijsku ekranizaciju ove zanimljive priče možda ne bi bilo posebno vrijedno istaknuti, da nije ispričana na način koji ne samo da je odudarao od tadašnjeg prosjeka, već je, kao i inače u Wellesovu slučaju, bio daleko ispred svog vremena, demonstrirajući čitavu paletu mogućnosti koje je novi, televizijski medij mogao pružiti.

Ispred svojega vremena

Film otvara snena glazba, natpis *DESILU presenting*, nakon kojeg slijedi, preko čitava ekrana natpis, *Orson Welles* te kadar epruvete u stalku. Zatim započinje Wellesova nostalgična reminiscencija svojih radijskih dana: *Orson Welles speaking*. I kad pomislimo da je on sam narator priče, situacija se mijenja njegovim pojavljivanjem u planu blizu, iz kojeg po-

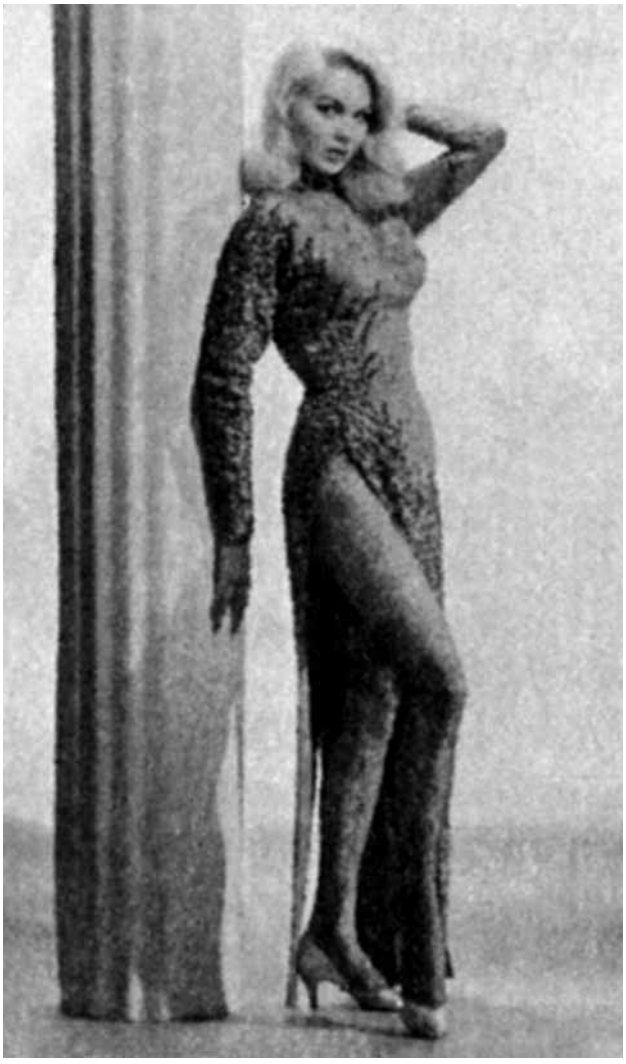
Lucy Meets Orson Welles

staje jasno da je on ujedno i gledateljev aktivni voditelj kroz film.[18] Prikazan u planu blizu, iza kojeg konstantno prolazi magličasta ideja-skica laboratorija, Orson Welles tako otvara film koji je time dobio na dinamici, ritmu te na anticipaciji cilja. Već na samom početku Welles je publici dao do znanja da čitav *The Fountain of Youth* zapravo počiva na igranju s gledateljevom percepcijom i njegovim doživljajem onog na ekranu. *»How would you like to stay just as young as you are, not to grow a day older? For the next two hundred years?!«* Nakon ove rečenice, ponovno dolazi ironijski odmak od televizijskog medija: Welles nas upozorava kako mu nije namjera publiku pomladiti predlaganjem kupovine neke čudotvorne kozmetike (!), nego da se s pitanjem vječne mladosti susreću likovi filma, dva muškarca i žena, upleteni još k tome i u vječni ljubavni trokut. Dakle, vječna mladosti plus vječni trokut jednako luckasta[19] ljubavna priča, koju ćemo vidjeti... odmah nakon reklama!

Iščekivanje koje je stvoreno ovim načinom otvaranja priče golemo je. Iako prilagođava naraciju isključivo televizijskom mediju (privremena odgoda početka i završetka filma zbog reklama itd.), Orson Welles je itekako bio svjestan da prosječan konzument televizije (i ne samo nje) ne može psihički probaviti veliku količinu podataka. Stoga najava, napravljena baš kao kemijski eliksir: nadnaravni (i društveno poželjni) sastojak plus profani (i društveno nepoželjni) sastojak jednako luckasta priča, ima zadaću da uspostavi veliki stupanj identifikacije publike i likova iz filma, budući da su mnogi televizijski gledatelji sigurno poželjeli biti zauvijek mladi, neki su i sami sudjelovali u ljubavnom trokutu, ili je isti utjecao na njihove živote. I sve to, a da glavni likovi filma još nisu prikazani na ekranu.

Iako se o prostoru ostavljenom da ga ispune reklame ne bi trebalo mnogo što reći[20], kao najavu reklama vidimo umetanje dijapozitiva u dijaprojektor, laganu rotaciju dijaprojektora s objektivom prema kameri, te pojačavanje intenziteta svjetla iz dijaprojektora.[21]

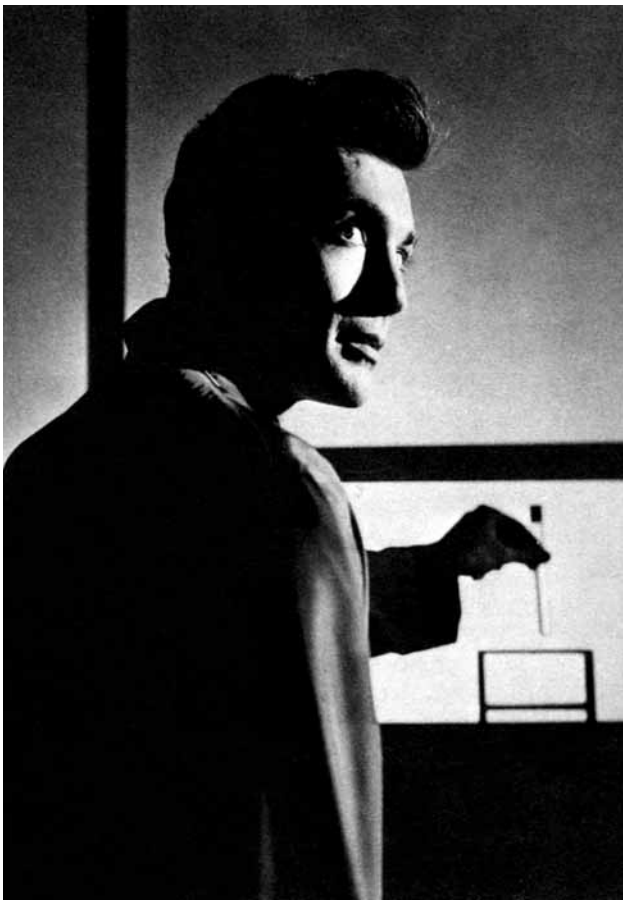
Nakon svršetka reklama, vraćamo se filmu, no dijapozitivi s reklamama kao da se nastavljaju, pa je tako i naša priča poprimila formu predavanja uz dijapozitive (ipak je riječ o 1922. godini). Tek sad vidimo naziv *The Fountain of Youth*, koji zauzima cijeli ekran, a u *off-u* ga i Welles izgovara, tako dodatno podvlačeći ideju predavanja (a ne filma!). Odtamnjenje nam najprije otkriva natpis (1922), a gotovo istodobno pojavljuje se i Baxterov lik. No, kako traje odtamnjenje, postaje jasno da je to Baxterova fotografija, za kojeg se »dvadesetih smatralo da je znanstveno otkrio izvor mladosti«. No, Welles prebacuje našu pažnju rečenicom »započnimo s djevojkom«, Caroline. Vidimo najprije njezinu sliku (dijapozitiv koji najprije kao da nije *sjeo* kako treba, pa je intenzitet svjetla prejak da bi se zatim stabilizirao) *na* plakatu kazališne predstave, zatim krupni plan s druge fotografije[22] i cijelu figuru s treće — sve odvojeno laganim pretapanjima. »Iako je bila glumica«, kazuje dalje Welles, »bila je jedna od onih bića koje svugdje obožavaju. No, malo ih je bilo koji su je i tjelesno obožavali. Jedan od njih je i teniski prvak Alan Brody.« I on je prikazan samo fotografijom, a Welles uz njegovu sliku narativno dodaje: »There he is«, kao da želi umanjiti njegovu važnost (ili čak inteligenciju) takvim, dominantnim načinom prezentacije, u kojoj je narator na filmu aktivan, a subjekt naracije nijem, nepokretan i pasivan, što je pojačano time da baš Brodyjeva fotografija na kraju predstavljanja izgubi fokus i da se pojača intenzitet svjetla koji zamuti sliku? Izvrsna je i redateljska digresija koja prati tekst o tome kako ljudi toga tipa lako gube glavu u ljubavi i iznimno se brzo zaljubljuju (jednako brzo i *odljubljuju*). S druge strane, ponovno vidimo dr. Humphreyja Baxtera koji, kako kaže Welles, ima samo dvije strasti — svoj posao i jednu ženu, i nikad od toga ne odustaje. Njegova se slika iz zamućenosti[23] naglo izoštrava, uz Wellesov komentar: »There he is, again.« Sve ovo interpolirano je stalnim Wellesovim pojavljivanjima ispred pokretne pozadine s naznakama laboratorija, koje se nastavlja do kraja filma.



Joi Lansing

(Ne)pokretne fotografije

I taman kada smo mislili da nam je postao jasan princip cjelokupnog filma — izmjenjivanje fotografija uz popratni ko-



Rick Jason u filmu *Izvor mladosti*

mentar — slijedi novo iznenađenje. Saznajemo da je Baxter endokrinolog, a kako se sve relevantne stvari u proučavanju žlijezda u to doba (1922) odvijaju u Beču, vidimo fotografiju Bečke opere. Međutim, Welles odjednom prekida započetu priču, uzviknuvši: »Wait a minute, we're getting ahead of ourselves!«[24] Platno s fotografijom Beča horizontalno se započinje pomicati s desna na lijevo (baš kao i, kroz čitav film, skica Baxterova laboratorija), iz mraka se pojavljuje sam Welles te gledateljima pažnju usmjerava natrag u New York (čija se fotografija pojavljuje u nastavku one bečke), gdje je Baxter, boraveći u kazalištu sa svojim prijateljima, proveo večer prije odlaska u Beč. Odjednom, dakle, više nema samo iluzije predavanja uz fotografije, već sad prelazimo iz kadra u kadar ne montažom već — koreografijom rekvizita. Ovo je trenutak u filmu kada se Welles započinje poigravati s tonom. Naime, u sceni kada Baxter po prvi put na pozornici spazi Caroline Coats, fotografije protagonista više nisu njihovi portreti koji se zatvorenih usta utapaju u iluziji pokretnih slika. Oni sada postaju gotovo živi — glumci su fotografirani u neobičnim pozama za obične fotografije: s rastvorenim ustima nagnuti jedni prema drugima, pojačavajući time iluziju govora, iako njihov tekst, u neupravnom govoru, govori sam Welles. Nakon upoznavanja doktora i glumice, pojavljuje se nova vrsta fotografija koja ih prikazuje, kao da su izravno preuzete sa stranica ženskih žurnala — iznimna stilizacija prostora, besprijekorna odjeća, i pretjerano svjetlo.

Tek tada, skoro četiri minute nakon početka filma, započinje *pravi* igrani dio filma, s glumcima koji se pokreću i govore svoj tekst svojim glasom. Welles ovdje radi i malu reminiscenciju na početak svojeg filma *Veličanstveni Ambersonovi*. Telefonski razgovor, kojim Caroline Coats obavještava urednicu tračerskih novina o svojim planovima da se uda za Humphreyja Baxtera, kao i međusobne reakcije, prikazane su upotrebom brišućih panorama između sugovornika. No kako se gledatelj ne bi previše identificirao s likovima, Welles je ponovno prekinuo *filmsku* naraciju te nas opet svojim pojavljivanjem podsjetio na *Izvor mladosti*, povezujući ga s mitom o Narcisu kao i s pričom o Ponceom de Leonu, koji je za njim tragao na Floridi. Logično, kad se već započeo igrati našom percepcijom, Welles ne namjerava prestati. Kada Humphrey obavještava Caroline da je pozvan u Beč na istraživački projekt kod Wingelberga, ponovno gledamo likove kako razgovaraju Wellesovim glasom, na vlastitim fotografijama. No, ne bi *The Fountain of Youth* bio najhumoristični Wellesov film kada ta scena ne bi bila riješena na jedinstven način. Režijski i auditivno.

Pazeći da ne izazove zbunjenost stalnim poigravanjem statičnog i dinamičnog, nakon Wellesove *žive* naracije o Narcisu, prelazimo na zajedničku fotografiju Caroline i Humphreyja (u *off-u* se spominje Wingelberg), a zatim:

> Caroline *(zbunjena, fotografija, krupni plan, Wellesov glas)*: Wingel... who?
> Humphrey *(pomalo umoran, fotografija, krupni plan spojenih usnica za izgovor, Wellesov glas)*: Berg...
> Welles *(u off-u preko Humphreyjeve slike)*: ... said Humphrey...
> Humphrey *(krupno, nastavak prethodnog kadra, fotografija s otvorenim ustima u grimasi, Wellesov glas)*: Berg!
> *Ponovno ulazi u kadar Welles, a Humphreyjeva slika se zamućuje.*
> Welles *(svojim glasom)*: Oh... said Caroline.
> Welles *(Carolinein glas u off-u preko Wellesova lica)*: Oh!

Joi Lansing

(rez na Caroline — ali ne fotografiju već film!)

Caroline *(svojim glasom)*: Oh! And how long are you going to be with this... Wingelberg?

Ovakva začudnost Wellesova prvoga televizijskog filma i za televizijske pojmove revolucionarno eksperimentiranje tonom prizivaju, logično, u sjećanje jednako revolucionarni pristup tonu na filmu, koji je Welles demonstrirao već u svojem prvom kinofilmu *Građanin Kane*.[25] Na američkoj televiziji u tadašnje vrijeme to je moralo izgledati — u najmanju ruku — neobično. U svakom slučaju, baš kao i na filmu 25 godina ranije, Welles je ispisao stranicu povijesti — koju je malo tko do danas znao čitati.

Poigravanje pripovjednim vremenom

Kako ne bi sve ostalo samo na poigravanju sa tonom, odmah nakon spomenute sekvence slijedi igranje (ne samo) sa slikom, već i sa filmskim vremenom. Naime, Baxter se treće godine napokon vraća u SAD, međutim, iako nas u međuvremenu Welles uvjerava da mu je Caroline sve to vrijeme bila vjerna, ona ga ne dočekuje na pristaništu. Slijedi serija fotografija preko kojih narator-redatelj objašnjava kako Baxtera na pristaništu dočekuju prijatelji (s kojima je posjetio kazalište prije odlaska), oni mu, s velikom nelagodom, objašnjavaju kako se Caroline (u to vrijeme gledamo fotografiju zbunjenog Humphreyja) zaljubila. Odmah zatim slijedi nešto jedinstveno: Welles govori »Huphrey closed his eyes«, a Humphreyjeva fotografija na trenutak oživi i on — sklopi oči.

Tek tada započinje (opet) filmski dio *The Fountain of Youth*, u kojem je Baxter obaviješten kako je Caroline u vezi s mladim tenisačem Alanom Brodyjem. Sada svjedočimo poigravanju s percepcijom vremena-prostora. Baxtera, uz rečenicu: »I can wait«, vidimo u planu blizu, ali se prednji plan zatamnjuje (ne i pozadina), te, praćena Wellesovom naracijom, iz aerodroma postaje stražnji dio restorana, dok, uz odtamnjenje, Baxteru skidaju kapu i kaput, a scena prvog susreta *vječnog trokuta* započinje. Humphreyjevu nervozu pojačavaju konstantni bljeskovi fotografskog praha kojim fotografi *zapljuskuju* novi par. Iako se očekivala furiozna Humphreyjeva reakcija, on, naprotiv, zaželi sreću mladencima mladence, pozivajući ih da ga posjete u laboratoriju. Alan Brody mu odgovara da će to biti tek nakon njihova dvomjesečnog bračnog putovanja, no Baxter odvraća: »I can wait«, što je opet znak da se krene s promjenom vremena i prostora. Isti postupak kao ranije, samo što smo sad iz restorana prešli u Humphreyjevu radnu sobu, iz koje zove svog prijatelja Alberta Morgana, stručnjaka za popularnoznanstvene članke u novinama. Obavještava ga da je vrijeme da se objavi njegovo otkriće seruma koji produžuje život za 200 godina. Naravno, takvo otkriće — točnije Morganov članak o takvom otkriću, dovelo je Baxtera na naslovnicu *Timea*, što je iznimno važan odraz nečije uspješnosti i popularnosti (barem u ono vrijeme).[26] No, osim novina, odmah vidimo i najutjecajniji medij toga vremena — radio, sa *prezentericom* koja, uz mikrofon, na arhaično-teatralni način govori slušateljstvu o novom otkriću. Na Baxtera prelazimo pretapanjem s prezenterice na ogromnu zvučnu radijsku cijev iz koje izlazi njezin glas, ali sada zvukovno modificiran i oslabljen. Ona nas ujedno informira kako su se Caroline i Alan vratili u grad. Istodobno se njih dvoje pojavljuje te ih Welles ponovno sinkronizira — postižući izniman komični efekt. Međutim, kada Baxter započinje izgovarati svoje rečenice, sinkronizacija je u potpunosti drugačija nego ono što zapravo glumac Dan Tobin govori. U razgovoru o novom Baxterovu otkriću saznajemo kako Caroline ima 27 godina, te posebno kako to odmah podsjeti Alana (u srednjem planu) na tenisače sa zapadne obale SAD-a, mnogo mlađe od njega. Zabrinuto odmahuje glavu na spomen tih mladih igrača, no Welles pojačava komični efekt time da nas o *off-u* upozorava na njegovo odmahivanje glavom (»He shook his head«), napravivši pritom rez, da bismo sada vidjeli Alana u krupnom planu kako odmahuje glavom. Iako bi se ovakav način, u drugom kontekstu, u najmanju ruku mogao okarakterizirati kao loš režijski postupak, ovdje ne samo da ne *strši*, već doprinosi ionako humorističnom tonu čitavog filma.

Joi Lansing i Rick Hanson u filmu *Izvor mladosti*

Napokon i mi, paralelno s prepričavanjem mita o Narcisu, saznajemo pravi sadržaj Baxterova otkrića — on je u Beču otkrio eliksir mladosti od kojeg se živi čak dvjesto godina, ali nakon kojih dolazi do zastoja rada srca. Dr. Baxter im to poklanja kao vjenčani poklon, a Wellesovo mizanscensko-scenaristička rješenja istovremeno evociraju tipologiju uobičajenu za vjenčanje. Kako bi sve odisalo začudnošću, Baxter se čak i šali na račun »ceremonije« uručivanja epruvete: »Just like a wedding service! ... But it isn't!« Kako je eliksir ekstrahiran u Beču iz čovječjeg tkiva (čovjek je nakon toga umro u mukama), Baxter upozorava da je jasno kako za sljedeći pripravak treba sačekati tehnološki napredak od barem trideset godina. Time je vrijednost treće (i posljednje) epruvete još veća.

U trenutku uručivanja epruvete započinje gotovo neprimjetno otkucavanje sata u *off-u*. Budući da samo jedna osoba može popiti eliksir — jer ne djeluje u polovičnim količinama, jasno je da za brak Caroline i Alana slijede turbulentni dani. No, kaže Baxter, iako ima malo neugodan okus, eliksir je, ako ništa drugo, barem jedinstven poklon.

Joi Lansing u filmu *Izvor mladosti*

Od toga trenutka film prelazi u svoj značajno mračniju dio, najavljen dijalogom Humphreyja i Caroline:

> Caroline: Oh it's too wonderful! Really Humphrey! You shouldn't!
> Humphrey: Don't you think so?

Nakon toga logičnoga završetka jednog filmskog poglavlja, slijedi stanka za reklame.

Vječni trokut

Vraćamo se u film s Orsonom Wellesom koji nas ovaj put, kadrom epruvete na postolju, vodi u dom novopečenih mladenaca. Vrlo je interesantan načni na koji je epruveta posebno osvijetljena.[27] Time je postignuto njezina dominantna prisutnost u kadru, te ona postaje Humphreyjev trajni supstitut, ali i prijetnja njihovu braku. Nastaje »vječni trokut«. A kako bi pojačao dojam, Alana i Caroline većinu vremena vidimo u zrcalu ispred kojeg stoji epruveta. Time i mi, kao gledatelji, dobivamo poseban status u njihovu braku — oni se ogledaju u nama, jer ipak smo ih mi kao likove percipirali u svojoj svijesti, pridavši im brojna značenja — što zahvaljujući redateljevim intervencijama u našoj podsvijesti, što zahvaljujući sebi. Naravno, za takve ljude ogledalo postaje gotovo fetiš, jer ne samo da im govori ono što ne žele čuti ili vidjeti, već im i mi iz tog ogledala (a *mi* smo za njih svi *drugi*), također govorimo to isto. A to isto je — prolaznost života, starenje i kuckanje sata u pozadini (koje, opet, samo mi čujemo).

Nakon zatamnjenja i odtamnjenja (opet prvo vidimo epruvetu, a tek onda Caroline i Alana), Welles nas navodi na mogućnost da je svatko od njih potajno tijekom noći malo »gucnuo« iz epruvete. Logično, izbija svađa u kojoj se ne optužuju, već nagovaraju jedno drugo na ispijanje, pritom upozoravajući na »strahote« koje nosi starenje. Vrijeme je prolazilo, Alan je frenetično tražio sijede dlake u svojoj kosi, a Caroline detaljno analizirala svoje lice. Prijeteća epruveta još ih je gledala s postolja — i situacija bi se tako nastavila tko zna dokad, da nije konačno došlo do odlučujućeg teniskog meča u kojem je Alan izgubio od »dečka sa zapadne obale«. Isti je u filmu prikazan fotografijom, i to u trenutku kada pobjedonosno preskače tenisku mrežu, te odmah zatim i slavodobitno polaže ruku na Alanova leđa. Sve to bilo je previše za Alana. U scenografiju stana (s epruvetom u pozadini) ulazi silueta, dok je Wellesov glas u *off-u*. Jasno nam je da je to Alan koji kreće popiti sadržaj epruvete — no silueta se okreće prema nama — i postaje nam očito da je to (ipak) Orson Welles. Alana, pak, vidimo na seriji fotografija kako ispija sa-

držaj i vraća epruvetu (sada napunjenu običnom vodom, kojoj je dodao malo gorčine radi okusa) natrag na postolje.

Caroline je, također, zasjenjena na svom poslu. Naime, glumica koja glumi njezinu sestru razboljela se, pa je producent, po hitnom postupku, zaposlio nećakinju svog prijatelja — koja, pokazalo se, postaje novo otkriće, dobivši pritom jači pljesak od Caroline. Dok nam Welles ovo priča, kamera se vožnjom unatrag udaljava od plakata za predstavu (koji smo vidjeli na početku filma) te se preko plakata pojavljuje natpis »*With Jane Jenkins*«. Plakat se zatamnjuje, pojavljuje se fotografija nove glumice, kamera počinje vožnju naprijed, te se fotografija pretopi u fotografiju Carolinine konkurentice. Logično, i Caroline odlučuje popiti sadržaj epruvete. Pogledala je najprije Alanovu sliku, zatim i svoj odraz, te je napokon zaključila: »I might as well face it, said this veteran of 27, I'm old!« Sve to vrijeme gledamo iz raznih kuteva luksuzno ogledalo s epruvetom ispred njega, i po prvi ga put vidimo u cijelosti — relativno mala epruveta i veliko ogledalo — u odnosima veličina i prostora kakvima nam se nisu ranije činili.

Napokon, dolazi najmračnija sekvenca filma, sekvenca Carolineina košmara, zaslužna, vjerojatno, za kasnije nerazumijevanje filma u SAD-u. Scena započinje ogromnom fotografijom Caroline[28] ispred koje stoji u sjeni *prava* Caroline i gleda fotografiju, dok je nama okrenuta leđima. Welles u *off-u* opisuje anatomski precizno što se događa s tkivom koje prolazi proces starenja. Carolineino se lice na fotografiji mijenja u prikaz/crtež iz anatomskog atlasa, u raznim fazama/slojevima raspadanja — žile, kosti, mišići, žlijezde, kostur. Kucanje sata iznimno se pojačava, a izmjenjivanje anatomskih dijapozitiva doslovce prati Wellesov glas:

> Welles *(u off-u)*: She stood and watched her reflection in the stillness and the silence of her apartment. She could feel and almost hear the remorseful erasures of time. Moment after moment, particles of skin wore away; hair follicles broke, splintered and decayed like the roots of dead trees... all with little tube and lines of threadlike chains of the inner organs were silted up like doomed rivers. The glands — the all important glands — were choking and cogging and falling a...
> Caroline *(preklapajući se sa Wellesovim off-om)*: Aaaagh!
>
> Uz preklapanje njegova »a« (trebao je završiti rečenicu s *away*) s njezinim vriskom dolazi zatamnjenje — njezino pomračenje uma.
>
> Poslije odtamnjenja, Caroline ipak odlučuje popiti sadržaj epruvete, i baš kao i Alan, i ona je prikazana dvjema fotografijama: u jednoj ispija sadržaj, dok u drugoj dodaje kinin u ulivenu vodu — kako bi vratila gorkasti okus.
>
> Kako je vrijeme prolazilo, nastavlja Wellesov *off*, počeli su jedno u drugom primjećivati znakove prolaznosti i starenja. Humphrey je, sve to vrijeme, čekao. Napokon dolazi Caroline, kako bi ga obavijestila da je napustila Alana., te kako sebe prezire. Humphreyju odmah postaje jasno da je ona popila sadržaj epruvete, ali mu nije jasno zbog čega je unutra stavila kinin.[29]
>
> — Kako bih ostavila gorak okus — kakav je tekućina imala prije ispijanja. Kada bih barem mogla — nastavlja Caroline — ispraviti dvije greške: prvo što sam iznevjerila tebe... a zatim, sad, i Alana.
> — Prva se može popraviti — kaže Humphrey — a i druga također.
> — Kako? Pa ne možemo s tim živjeti!
> — Vidiš, ti si sigurna da je tekućina koju si iz epruvete popila bila gorka — pita je Humphrey.
> — Ne — odgovara Caroline — bila je jako gorka!
> — Ovo što ću ti sada reći ima dalekosežne posljedice — kaže Humphrey. — Ja sam u epruvetu stavio... samo sol i vodu!

Film završava zatamnjenjem te novim odtamnjenjem nakon kojeg vidimo fontanu (*fontanu mladosti*), a glas naratora u *off-u* najavljuje »*Orson Welles will be back in just a moment*«; zatim započinje odjavna špica. Glavni glumci predstavljeni su fotografijama (Dan Tobin, Joi Lansing, Rick Jason, Nancy Kulp i Billy House), nakon kojih slijedi ostatak tehničke ekipe. Završetak špice je poseban — bijela slova na crnoj podlozi, na kojoj doslovce piše: scenarij, glazbeni aranžman, scenografija i režija: Orson Welles.

Zatamnjenje nas navodi na zaključak da je ovdje kraj, ali nakon novog odtamnjenja ponovno se pojavljuje Welles — i to kako bi najavio novi film u seriji. »Čuli ste za tigrastu orhideju kao i za tigra koji jede ljude — no jeste li čuli za tigrastu orhideju koja jede ljude? Pa... mi ćemo vam pokazati jednu, u ovoj emisiji sljedeći tjedan. Takva se biljka pojavljuje u knjizi *Green Thoughts*,[30] horor priči začinjenom smijehom. Nadam se da će vam se svidjeti.« Odjava završava klasičnim Wellesovim pozdravom »*Until then I remain, as always, obediently yours.*«

Tako završava jedan od najneobičnijih filmskih uradaka Orsona Wellesa. Pa, iako je, zahvaljujući prethodnim televizijskim uspjesima, mogao očekivati uistinu veliki uspjeh, film *The Fountain of Youth* ni jedna TV mreža nije htjela otkupiti.[31] Logično, bio je to veliki udarac, kako za Desija Arnaza i Lucille Ball, tako i za Wellesa. Zbog toga nikad nije došlo do

Orson Welles

realizacije najavljenoga filma o tigrastoj orhideji koja jede ljude.

Televizijski film godine

Pune dvije godine kasnije, 16. rujna 1958, *The Fountain of Youth* prikazan je u posebnom programu odbijenih (!) TV projekata. To jedino prikazivanje bilo je dovoljno da film osvoji nagradu *Peabody* kao najbolji televizijski film godine.[32] No, Welles je tada već bio u drugim idejama. Te godine njegov film *Dodir zla* imao je premijeru, pa je, iako obilato iskasapljen od producenata, bio iznimno gledan i nagrađivan. Zaokret u poimanju televizije pokazao je i u kratkom, ali iznimno zanimljivom (i zlobnom) filmu *The Portrait of Gina* o Gini Lolombrigidi.[33] Bila je to godina u kojoj je zauvijek raskrstio s idejom snimanja filmova za velike studije, te je započeo seriju iznimnih glumačkih nastupa u filmovima ne tako iznimne kvalitete. Prvi od njih bio je *David i Golijat*, koji Wellesu nije donio ni jednu nagradu — ali je njega doveo u zagrebačku Dubravu, hotel Esplanade i hrvatski film.

Bilješke

1 Citirano prema Leaming, 1985. (19952), 412-413.

2 *Građanin Kane* (1941), *Veličanstveni Ambersonovi* (1942), *Stranac* (1946), *Dama iz Shangaja* (1948), *Macbeth* (1948), *Othello* (1952), *Povjerljivi izvještaj/Mr. Arkadin* (1955), *Dodir zla* (1958), *Proces* (1962), *Ponoćna zvona* (1966), *Besmrtna priča* (1968), *F for Fake* (1974) i *Filming Othello* (1978).

3 Iako je i za Wellesova života organizirano nekoliko retrospektiva, tek one upriličene posmrtno iznijele su na svjetlo dana mnoge stvari koje inače ne bi bilo (ili nije) moguće vidjeti. Najveća retrospektiva održana je od 3. do 13. kolovoza 2005. u sklopu 58. međunarodnog filmskog festivala u Locarnu. Pod nazivom *The Magnificent Welles* prikazana su ukupno 74 filma (s Wellesom kao redateljem i/ili glumcem te o njemu samom). Detalje vidi u katalogu samog festivala, na kojem je *The Fountain of Youth* također prikazan.

4 O Wellesovu radu na radiju napisane su brojne knjige, članci i studije. Svaka knjiga koja se bavi Wellesom općenito ipak ne zaobilazi njegovu jedinstvenu adaptaciju romana H. G. Wellsa *Rat svjetova* emitiranu na Noć vještica 30. listopada 1938. Unatoč činjenici da je u to vrijeme Welles već odavno poznat diljem SAD-a (zbog prethodnih radijskih uradaka), nakon *Rata svjetova* postao je poznat i širom svijeta. Kraći pregled radijskih dana vidi u Noble, 1956; Thompson, 1996, 11-16 te 54-55, dok iznimno kvalitetan (i detaljan) opis vidi u Callow, 1995, posebno poglavlje 2.

5 Baš kao i na radiju, Welles je iznova definirao i pristup kazalištu. Usp. npr. The Mercury Shakespeare, Macbeth, 1941. Najbolju studiju Wellesova rada u kazalištu nakon Drugoga svjetskog rata svakako je dala Aleksandra Jovičević (1991). Njezina disertacija na žalost nikada nije objavljena.

6 U bivšoj Jugoslaviji o Orsonu Wellesu tiskane su svega dvije knjige. Prva je prijevod knjige Petera Bogdanovicha koja je objavljena kao popratni materijal uz retrospektivu koju je Wellesu 1961. organizirao Museum of Modern Arts u New Yorku, iz 1964. Druga je izašla dvije godine nakon Wellesove smrti (Šuklje, 1987).

7 Činjenica je to koju nedavno izašli (i široj javnosti gotovo nepoznat — i nedostupan) *Leksikon radija i televizije* propušta spomenuti. Štoviše, pod natuknicom *Orson Welles* ne samo da se ne spominje Wellesov bogat redateljsko-glumački rad u Hrvatskoj, već je, što je neoprostivo, u potpunosti zaobiđeno čak i njegovo iznimno značajno gostovanje na TV Zagreb, krajem travnja 1979. godine, u kultnoj emisiji *3,2,1... kreni!* Treba li pritom dodati da se *The Fountain of Youth* također uopće ne spominje. O važnosti emisije *3, 2, 1... kreni!* vidi *3-2-1, kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb 2006.

8 *Motion Picture Magazine, XII. 1939.* — prema Higgham, 1970. (19732), 178.

9 »Izvedbu koju je pružio kao Kralj Lear uspostavila je novi vrhunac medija, i to u smislu moći, srčanosti i istinske umjetnosti«, prema Leaming, 19952: 391.

10 Svi datumi u ovom tekstu baziraju se na iznimno istraženoj kronologiji Wellesova života i karijere koju je za knjigu *This is Orson Welles* priredio Jonathan Rosenbaum (Welles & Bogdanovich, 1998: 323-453). Iako je vrijeme da se i ta kronologija dopuni na nekim mjestima, još je uvijek jedina relevantna za izučavanje Wellesove karijere.

11 Detalje vidi u Welles & Bogdanovich, 1998: 419-420.

12 Welles, 1996. Knjiga je, odmah po objavljivanju (nakon što je rukom crtani original 1990. godine prodan na aukciji), postala pravi bibliofilski raritet.

13 Zbog brojnih repriza, naravno.

14 Serija se počela emitirati 1951. godine.

15 Međutim, Orson Welles imao je i dodatnu ideju. Poznat po tome da svaki honorar ulaže u svoje nove projekte, Orson Welles je uložio svih 5000 $ (koliko je ukupno dobio za nastup u *I Love Lucy*) u proizvodnju još jednog serijala, radnog naslova *Orson Welles and the People*. Serija se iz tjedna u tjedan trebala baviti slavnim ličnostima iz američke i svjetske povijesti, a prvi film iz tako zamišljene serije, *pilot*, snimljen je i nazvan *Camille, the Naked Lady and the Three Musketeres*.15 — (usp. Uredničke bilješke Jonathana Rosenbauma u: Welles & Bogdanovich, 1998: 534-535). U toj filmskoj priči o životu Alexandera Dumasa Welles se pojavio kao voditelj, scenarist, redatelj i producent, no kako, iz još uvijek neobjašnjenih razloga, taj *pilot* nitko iz mreže američkih televizija nije htio otkupiti, film je ubrzo pao u zaborav. Danas se, na žalost, film smatra zauvijek izgubljenim.

16 Podatke o budžetu, koje je istražio Bill Krohn, donosi u svojim uredničkim bilješkama Jonathan Rosenbaum u: Welles & Bogdanovich, 1998: 534.

17 Napomenimo još jednom, sve se to događa pet mjeseci prije (!) emitiranja i velikog uspjeha *Lucy Meets Orson Welles*.

18 Za razliku od pasivnog pojavljivanja u filmovima — bez direktnog utjecaja na radnju filma, kao što je to često činio Alfred Hitchcock.

19 »Wacky love story«.

20 Naravno da reklame nisu uključene u film budući da je to pilot koji je tek trebalo emitirati, nego su ostavljena predviđena mjesta.

21 Ovakva igra dijaprojektorom također je poslužila kao narativna podloga za Wellesovu filmsku verziju *Procesa* Franza Kafke, koji je većim dijelom snimljen u Zagrebu u proljeće 1962 godine. Iznimno rijedak suvremeni novinski izvještaj o dolasku Wellesa u Zagreb zbog *Procesa* donosi (tri godine kasnije) Mladen Hanzlovsky (1965). Usp. također i Rafaelić, 2006. Više o *Procesu* vidi Trias, 2005; scenarij filma (preveden na engleski s francuskog prijevoda originalnog engleskog scenarija!) objavljen je 1970. — Welles, 1970. Originalni scenarij čuva se u Filmskom muzeju u Münchenu. Za sada najbolje DVD izdanje filma svakako je ono francusko u izdanju STUDIO-CANAL iz 2003.

22 Ovaj krupni plan glumice Joi Lansing Welles će iskoristiti i u svom filmu *Dodir zla* iz 1958. godine. Spomenuta fotografija iskorištena je u sceni kada Vargasa (Charlton Heston) pokušavaju politi kiselinom, no umjesto njega supstancija zahvaća plakat s fotografijom na kojoj je Zita (Joi Lansing). Skrenimo pažnju čitatelju da Joi Lansing, osim fotografijom, i svojom pojavom glumi u *Dodiru zla* — i to djevojku u *ukletom* automobilu s početka filma kojoj »nešto kucka u glavi«. No, nije ona jedina iz *The Fountain of Youth* koja je surađivala s Wellesom nekoliko puta. Dan Tobin pojavio se ponovno u Wellesovu posljednjem, nedovršenom filmu *The Other Side of Wind* (u sceni u kojoj se

nad njim verbalno iživljava John Houston), dočim je Billy House još 1946. godine odigrao Wellesu nezaboravnu ulogu prodavača u trgovini u filmu *The Stranger*, a, baš kao i Joi Lansing, glumi i u *Dodiru zla*.

23 Iako njegovo drugo pojavljivanje u filmu slijedi nakon Wellesova, izoštravanje njegove slike podsvjesno nas informira da su on i tenisač i potpuno različite ličnosti — jedan stabilan, ustrajan i inteligentan, a drugi nepouzdan, lepršav i priglup.

24 Sličnu podvalu Welles nam je priuštio i u filmu *F for Fake* dvadeset godina kasnije.

25 Više o upotrebi tona u *Građaninu Kaneu* vidi Peterlić, 2002. Tek desetak godina kasnije kultni *Monty Python* proslavit će se ovakvim televizijskim standardom.

26 Ovo mjesto u filmu sadrži određenu dozu autoironije — naime i sam je Welles zaslužio naslovnicu *Timea*, 9. svibnja 1938, čak godinu i pol *prije* kultnoga *Rata svjetova*. Povod je bila njegova iznimno uspješna kazališna karijera.

27 Posebno osvjetljenje prijetećih predmeta koji, po svojoj važnosti, poprimaju ljudske karakteristike susreće se npr. i kod Alfreda Hitchcocka, u filmu *Sumnja* (1941) — scena kada Johnnie donosi svojoj supruzi Lini čašu mlijeka u kojoj se vjerojatno nalazi otrov — u šalicu s mlijekom je za potrebe snimanja bila uronjena žarulja koja je obasjavala mlijeko iznutra, stvarajući neobično ekspresivni efekt. Više usp. npr. Hičkok/Trifo, 1987: 87-88.

28 Vidi bilješku 22.

29 Sam kraj filma donosim u dijaloškoj formi — preveden na hrvatski, kako bi razumijevanje samog finala filma bilo jasnije — što se možda ne bi dogodilo da opisujem samo. događanje.

30 Autor priče *Green Thoughts* također je John Collier — više o tom vidi Drössler (ur.), 2004: 60.

31 Welles & Bogdanovich, 1998: 289-290.

32 »Za taj film smo dobili i nekakvu nagradu« — tim će se riječima Welles prisjetiti nagrade *Peabody* u intervjuu s Billom Krohnom, objavljenom u *The Unknown Orson Welles* (2004). Taj intervju uopće je jedno od rijetkih mjesta gdje Welles govori o *The Fountain of Youth*.

33 Film je godinama ostao nepoznat široj javnosti — najprije zato jer ga je Welles zabunom ostavio u sobi svog hotela, gdje je završio na odjelu za izgubljene stvari. Otkriven je tek godinu dana nakon njegove smrti, te je te 1986. godine i prikazan na Venecijanskom filmskom festivalu. Kako je u publici bila i Gina Lolombrigida, iznimno uvriježena filmom, stavila je pravnu zabranu na njegovo javno prikazivanje tijekom njezina života. Usp. *The Unknown Orson Welles* (2004: 101) kao i *This Is Orson Welles* (1998: 535).

Literatura

58. festival internazionale del'film. Locarno 3-13 agosto 2005, Locarno 2005.

Peter Bogdanovich, *Orson Vels*, Beograd 1964.

Simon Callow, Orson Welles. The Road to Xanadu, vol 1., New York, 1995 (1997²)

Nikica Gilić (ur.), *3-2-1, kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb 2006.

Stefan Drössler (ur.), *The Unknown Orson Welles*, Mànchen 2004.

Mladen Hanzlovsky, »Ne voli svoje filmove. Iz filmskog dnevnika: susret sa Orsonom Wellesom, čovjekom koji nije sklon novinarima«, *Studio*, 44, 6. II. do 12. II. 1965, 16.

Charles Higgham, *The Films of Orson Welles*, Berkeley i Los Angeles 1970. (1973²)

Hičkok/Trifo, Beograd 1987.

The Mercury Shakespeare, ur. Roger Hill, Orson Welles, Macbeth, New York&London, 1941.

Aleksandra Jovičević, *The Theatre of Orson Welles 1946-1960* (doktorska disertacija), New York 1991.

Barbara Leaming, *Orson Welles, a Biography,* New York 1985. (1995²)

Peter Noble, *The Fabulous Orson Welles*, London 1956.

Božidar Novak (ur.), Leksikon radija i televizije, Zagreb 2006.

Ante Peterlić, »Orson Welles: Građanin Kane (1941)«, u: *Studije o 9 filmova*, Zagreb 2002, 48-68.

Daniel Rafaelić, »Orson Welles: tragom genija po Hrvatskoj«, *Metropolitan*, 12, 2006, 76-80.

Rapa Šuklje, *Orson Welles*, Ljubljana 1987.

David Thompson, *Rosebud. The Story of Orson Welles*, London 1996.

Jean-Philippe Trias, *Le Procès d'Orson Welles*, Paris 2005.

Orson Welles, *The Trial*, London 1970.

Orson Welles, *Les Bravades*, New York 1996.

Orson Welles & Peter Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, New York 1998.

Sa snimanja *Izvora mladosti*

UDK: 791.633-051Egoyan, A.(049.3)

Rajko Petković

Opsesivni svijet Atoma Egoyana

Iako je Kanada zemlja s većinski anglofonim stanovništvom, ekonomski vrlo razvijena i jedini sjeverni susjed SAD-a, te okolnosti nisu joj pomogle da razvije snažnu filmsku industriju. Naprotiv, ona je potpuno paralizirana američkim distributerskim monopolom. Kanadski film se do 1980-ih jedva distribuirao izvan Kanade, a filmovi su uglavnom bili nezapaženi i namijenjeni lokalnom tržištu, bez većih komercijalnih i umjetničkih uspjeha. U igranom filmu važan je predstavnik frankofonoga québečkog područja Claude Jutra s filmovima *Sve u svemu* (1963) i *Moj ujak Antoine* (1970), dok je Michel Brault dobitnik jedne od rijetkih međunarodnih filmskih nagrada (nagrada za režiju u Cannesu za film *Redovi* 1975). Kanadski film bilježio je svjetske uspjehe uglavnom na području dokumentarnog, eksperimentalnog (Michael Snow), a ponajviše animiranog filma (Norman McLaren, Caroline Leaf, Jacques Drouin, Frederic Back), gdje se Kanada nalazi pri svjetskom vrhu.

Od 1980. u Kanadi se dodjeljuje nacionalna filmska nagrada Genie (prvi je dobitnik film *Podmetnuto dijete* Petera Medaka). Jedina tri redatelja koji su tri ili više puta osvojili nagradu za najbolji film ili režiju su David Cronenberg (5), Denys Arcand (3) te Atom Egoyan (3). Upravo se ova tri redatelja smatraju najvažnijim redateljima u kanadskoj filmskoj povijesti, barem što se tiče posljednjih tridesetak godina. Iako je David Cronenberg najkomercijalniji od njih i radi u popularnim žanrovima (*Muha*, *Moć razaranja*), njegov stil često je vrlo hermetičan, što se čini kao glavna odlika većine vrhunskih kanadskih filmova. Filmovi Denysa Arcanda uglavnom su obiteljske i intelektualne drame visokih umjetničkih pretenzija (*Pad američkog carstva*, *Barbarske invazije*), no vrlo intelektualni i zatvoreni prema širem gledateljstvu, no daleko najhermetičniji od njih ipak je Atom Egoyan. Hermetičnost je glavna odlika i kanadske filmske industrije općenito — to je najčešća opisna konstrukcija za sadržajni aspekt kanadskih filmova — a posebno je važna kao ključna sadržajna i stilska odrednica kanadskog redatelja Atoma Egoyana.

Biografija i filmografija

Atom Egoyan rođen je 19. srpnja 1960. u Kairu, a odrastao je u Kanadi, u British Columbiji. Roditelji (Joseph i Shushan Yeghoyan) su mu Armenci, a oboje su se bavili slikarstvom. U djetinjstvu je bio fasciniran čitanjem kazališnih komada, posebno Samuela Becketta i Harolda Pintera, što mu je zasigurno pomoglo u razvijanju spisateljske vještine (scenarist je svih svojih filmova). Školovao se u Torontu, gdje i živi sa svojom suprugom Arsinée Khanjian, koja se pojavljuje u svim njegovim filmovima. Na Trinity Collegeu u Torontu, gdje se školovao, upoznaje Harolda Nahabediana, kapelana armenskog podrijetla, koji ga upoznaje s armenskom kulturnom baštinom. U Torontu je studirao međunarodne odnose i klasičnu gitaru, a tu je i počeo njegov interes za filmsku umjetnost.

Glavne su tematske preokupacije Egoyanova mračnog filmskog svijeta opsesivne sklonosti njegovih likova, otuđenost života u velegradu, teškoće u komunikaciji, dezintegracija obitelji, potraga za vlastitim identitetom, seksualne frustracije, štetni utjecaj tehnologije koja služi kao zamjena za istinske ljudske osjećaje. Egoyan je razvio hermetičan, ali vrlo dosljedan filmski izričaj, i svi njegovi filmovi imaju prepoznatljivi autorski pečat. Filmovi su tjeskobni, vrlo sporog ritma, s naglašenom unutarnjom dinamikom, ali površinski vrlo suzdržani. Baš kao i na Goyinim portretima, Egoyanovi likovi gotovo se nikada ne smiju, izraz lica najčešće im je vrlo hladan i suzdržan, a njihov hladan stav posljedica je trauma koje Egoyan polagano ogoljuje tijekom filma.

Egoyan je do sada, uz epizode TV serija i kratkometražne filmove, napravio deset samostalnih dugometražnih filmova te epizodu u omnibusu *Montreal kako ga vide...* (1991). Njegovih deset dugometražnih filmova može se okvirno podijeliti u tri tematske skupine. Prva tri filma — *Najbliži rod* (*Next of Kin*, 1984), *Obiteljsko gledanje* (*Family Viewing*, 1987) i *Uloge s tekstom* (*Speaking Parts*, 1989) jeftine su produkcije i suzdržanoga vizualnog stila te vrlo kratkog trajanja. U njima je zamjetna tematska dosljednost, ali i vizualna nerafiniranost. Zbog autorove opsjednutosti tehnologijom, posebno videom, više nalikuju videoprodukcijama negoli kinoostvarenjima.

Iduća faza najzrelija je u dosadašnjoj Egoyanovoj karijeri jer svaki sljedeći film predstavlja značajan iskorak i usavršavanje vlastitog režijskog stila. To su filmovi *Procjenitelj* (*The Adjuster*, 1991), prvi veliki uspjeh, *Exotica* (1994), još većih kreativnih dometa, te *Slatka budućnost* (*The Sweet Hereafter*, 1997), dosad najhvaljeniji i najkvalitetniji Egoyanov film, koji je dobio dvije nominacije za Oscara te pregršt nagrada u Cannesu.[1]

Nakon *Slatke budućnosti*, sljedeća tri filma ukazuju na novu fazu; žanrovski su profilirani i obrađuju teme koje šire dotadašnji autorov horizont. *Felicijino putovanje* (*Felicia's Jour-*

ney, 1999) elegična je drama o serijskoj ubojici, *Ararat* (2002) je prvi film kojim se Egoyan okreće od suvremenih tema, dok je film *Dobro čuvane laži* (*Where the Truth Lies*) krimić s elementima *film noira*, ponovno smješten u prošlost.

Egoyanove ranije filmove odlikuje linearna naracija, dok sa svakim idućim filmom naracija postaje sve složenija, tako da se sve češće ključni događaj, koji će osvijetliti motivaciju likova, čuva za sam kraj. Egoyan je vrlo dosljedan u izboru ključnih suradnika — većinu njegovih filmova snimio je Paul Sarossy, a autor glazbe najčešće je Mychael Danna. Često bira i iste glumce, primjerice Eliasa Koteasa i Brucea Greenwooda, a dva najzastupljenija glumca u njegovim su filmovima supruga Arsinée Khanjian te David Hemblen. Khanjian se pojavila u svih deset Egoyanovih filmova, mada su početne glavne uloge zamijenile simbolične epizodne uloge. Zaštitni znak Egoyanovih filmova je i impresivni karakterni glumac Hemblen, koji se pojavio u većini njegovih filmova kao arhetipsko utjelovljenje Egoyanova pogleda na svijet — izvana krajnje suzdržan i hladan lik koji uopće ne pokazuje emocije, no vrlo dinamičnog i kompleksnog unutarnjeg svijeta.

Filmovi rane faze

Najbliži rod

Debitantski film Atoma Egoyana priča je o potrazi za identitetom, o dezintegraciji i disfunkcionalnosti obitelji, teme koje će značajno figurirati i u nastavku njegova opusa. Priča je koncentrirana na Petera Fostera (Patrick Tierney), pomalo nesigurnog mladića koji odlazi sa svojim roditeljima na grupnu obiteljsku terapiju. U centru nailazi na videosnimke armenske obitelji koju je napustio sin te odlučuje preuzeti njegov identitet. Armenska obitelj podjednako je razjedinjena, a konzervativni otac svojom dominantnošću uništava obiteljske spone. Peter ipak pronalazi zadovoljstvo u svom novom domu i javlja pravim roditeljima da se neće vratiti kući.

Film je umjereno zanimljiva kombinacija obiteljske drame i crne komedije, snimljena vrlo malim budžetom (20 000 kanadskih dolara) u svega petnaest dana. Kroz film nas vodi naracija glavnog junaka, dok je priča ispričana linearno. Egoyan je preuzeo većinu funkcija u ovom filmu, pa je, uz režiju, napisao i scenarij, montirao film te odsvirao dionice na klasičnoj gitari. Film je snimio Peter Mettler, a turobna i nestilizirana fotografija odgovara sporom i minimalističkom tonu izlaganja. Egoyanov rad s glumcima nije toliko razvijen u ovom filmu, pa se većina glumaca čine ili previše statičnima i nedorečenima (Tierney u naslovnoj ulozi) ili isforsiranima (Berge Fazlian kao patrijarhalni otac armenske obitelji). Arsinée Khanjian glumi kćer armenske obitelji. Kratko trajanje (nepunih 70 minuta) te vrlo česta upotreba snimki napravljenih videokamerom pojačava dojam skromne produkcije, koja bi više odgovarala formatu televizijskog filma.

Egoyan se u ovom filmu dotiče i svog armenskog naslijeđa i s ljubavlju oslikava dom armenske obitelji, s brojnim tradicionalnim slikama i elegantnim tepisima, a i glazbena podloga je snažno obojena armenskim utjecajem. Česta upotreba snimki napravljenih videokamerom postat će jedna od prepoznatljivih značajki Egoyanova stila. Uz efekt odmaka koji te snimke izazivaju, one služe i kao tehnološki supstitut nezadovoljstva glavnih junaka, upućujući na njihovu usamljenost i nesposobnost komunikacije.

Unatoč svom malom budžetu i slaboj distribuciji, *Najbliži rod* nije prošao nezapaženo, tako da je osvojio počasnu nagradu na festivalu u Mannheimu, a nominiran je za režiju za glavnu kanadsku nacionalnu nagradu Genie. Tek su međutim nedavna DVD izdanja prvih triju filmova Atoma Egoyana ovaj film približila široj publici.

Obiteljsko gledanje

Drugi Egoyanov film u mnogim se aspektima nadovezuje na njegov debitantski rad. U centru zbivanja ponovno je mladić (Stan — Aidan Tierney) iz disfunkcionalne obitelji. Kao i u prvom filmu, i ovdje se otac doživljava kao dominantna ličnost, koja ne ulazi ni u kakvu komunikaciju sa svojom obitelji. Ovdje je dezintegracija još naglašenija — oca (Van — David Hemblen) je napustila junakova majka zbog njegovih sadomazohističkih seksualnih sklonosti. Van čak snima amaterske pornografske filmove sa svojom novom suprugom, koja pristaje na sadomazohističke maštarije koje bi trebale probuditi Vanovu zatomljenu seksualnost. Stan također održava seksualne odnose s pomajkom, a do potpunog kolapsa u odnosu s ocem dolazi kad uviđa da je Van snimao preko vrpci na kojima su pohranjene snimke iz Stanova djetinjstva, na kojima se ponajviše nalaze Stan i njegova majka, inače Armenka. Daljnji razlog za udaljavanje oca i sina je i Vanov odnos prema svojoj majci, koju je smjestio u staračku dom i gotovo zaboravio na nju. Stan vrlo često posjećuje baku i sprijateljuje se s djevojkom čija se majka također nalazi u domu. Kada ta žena umre, Stan lažira njezin identitet, odvodi svoju baku iz doma i počinje živjeti u stanu s njom i djevojkom koju je upoznao. Na kraju filma, Van uspijeva spojiti svoju majku i baku, a taj je emotivni učinak podcrtan paralelnom montažom videosnimki iz Stanova djetinjstva.

U ovom je filmu još izraženija upotreba videosnimaka, kao i isječaka iz televizijskog programa. Stanove snimke iz djetinjstva miješaju se sa zatupljujućim dokumentarnim programom o životinjskom svijetu. Svi ovi kadrovi naglašavaju osamljenost i nesposobnost komunikacije Egoyanovih likova, ali ih i distancira od gledateljstva. Vrlo je teško razviti empatiju prema likovima, a taj nedostatak interakcije djelomice je rezultat neusavršene Egoyanove tehnike, ali i svjesno distancirana režijskog stila. Uz Petera Mettlera, koji je snimio Egoyanov prvijenac, direktor fotografije je Robert MacDonald, a vizualni stil vrlo je sličan prethodnom filmu, s nešto izraženijom upotrebom krupnih planova. Glazbenu podlogu skladao je Mychael Danna, koji postaje stalan Egoyanov suradnik (s iznimkom *Kalendara*).

I u ovom djelu Egoyan istražuje armensko naslijeđe, a niz drugih tema kao da je preslikan iz prvog filma — videosnimke, obiteljska disfunkcionalnost, patrijarhalni otac, zamjena identiteta, pa i elementi crnog humora (Stan snima kamerom sprovod majke djevojke koju je upoznao u domu i zatim joj ga prikazuje na televiziji). Epizoda sa snimanjem

Uloge s tekstom

sprovoda paradigmatična je za objašnjavanje Egoyanova odnosa prema tehnologiji — ona služi kao surogat neizrečenih i zatomljenih emocija likova. Egoyan je opet gotovo potpuni autor — uz režiju i scenarij potpisuje i montažu.

Obiteljsko gledanje doživio je još veći odjek od prvog filma, a posebno se izdvajaju nagrade na festivalima u Locarnu i Torontu.

Uloge s tekstom

I u završnom je dijelu Egoyanove rane trilogije muškarac glavni junak, s tim da se Lance (Michael McManus), inače hotelski službenik, znatno razlikuje od prethodnih junaka. Lance je hladan i proračunat i bez problema održava veze s dvije žene koje se opsesivno vezuju uz njega — kolegicom Lisom (A. Khanjian) i scenaristicom Clarom (Gabrielle Rose). Lance koristi Claru kako bi preko nje dobio ulogu u filmu koji snima poznati producent (D. Hemblen), a na kraju filma hladnokrvno se vraća Lisi. Emotivna distanciranost ovdje je možda izraženija nego u bilo kojem drugom Egoyanovu filmu. Glavni Lanceov kontakt s Clarom je putem videolinka, a Lisa opsesivno gleda Lanceove minijaturne filmske uloge bez teksta (odatle naziv filma).

Nehumani utjecaj tehnologije dodatno je osnažen u još dvije druge situacije u filmu. Lisa se sprijateljuje s djelatnikom u videoteci koji snima kućne zabave, pa čak i sama jednom neuspješno pokušava izazvati prave emocije kod djevojke koju snima kamerom i intervjuira na vjenčanju. Filmski producent (Hemblen) gotovo se u svim kadrovima pojavljuje samo putem videolinka, kao divovski lik s ekrana koji kontrolira situaciju poput Velikog brata. Sve snimke videokamerom gotovo su potpuno lišene emocija, još jednom podcrtavajući Egoyanovu opsjednutost videotehnologijom, ali i svijest o njezinu razornom učinku na istinsku međuljudsku komunikaciju i njezino svojevrsno fabriciranje stvarnosti.

Film se stilski ne razlikuje u većoj mjeri od prvih dvaju filmova — radnja filma uglavnom se zbiva u skučenim, škrto osvijetljenim interijerima, dok je kolorit suzdržan i hladan. Film je produkcijski ipak bogatiji od prvih dvaju, a vrlo je važan i po tome što je početak suradnje sa snimateljem Paulom Sarossyjem, koji od ovog filma postaje stalni Egoyanov suradnik. Sarossyjev stil snimanja postat će u idućim filmovima znatno topliji, stvarajući idealnu protutežu Egoyanovu distanciranom režijskom stilu. Danna je ponovno autor minimalističke glazbene podloge, dok se Hemblen opet pojavljuje u ulozi čovjeka kamenog lica, efektno podcrtavajući emotivnu distanciranost svojega lika.

Armensko naslijeđe

Kalendar

S obzirom da je Egoyanov prethodni film *Procjenitelj* dobio nagradu na moskovskom filmskom festivalu, Egoyan je od festivala dobio milijun rublji, pod uvjetom da idući film snimi u Sovjetskom Savezu. Zbog raspada te države, vrijednost novca je devalvirala, a film je snimljen uz pomoć njemačkih

Exotica

producenata. Vrlo škrti financijski uvjeti objašnjavaju zašto su scene u Armeniji uglavnom snimljene 8-mm kamerom.

Kalendar je dosad najosobniji film Atoma Egoyana, u kojem on sam glumi glavnu ulogu te isprepleće zbiljske i fiktivne motive, istražujući svoj odnos prema tehnologiji, komunikaciji, supruzi i armenskom nasljeđu. Film je strukturiran kao mozaik u kojem se isprepleću dva događaja — Egoyanov odlazak u Armeniju sa suprugom (A. Khanjian) kako bi napravili fotografije armenskih crkvi za zidni kalendar, i njegov samostalni boravak u Kanadi, gdje se sastaje s brojnim ženama dok bezuspješno komunicira sa suprugom koja je ostala u Armeniji. Egoyan se tijekom filma autoironično poigrava sa svojim nedostatkom osjećaja za komunikaciju. Za vrijeme boravka u Armeniji, njegova žena zaljubljuje se u lokalnog vodiča, dok Egoyan pasivno promatra i više ga brine kamera. Po povratku u Kanadu, večera u svom domu s nizom atraktivnih djevojaka (od kojih svaka govori drugim jezikom), no sve u danom trenutku prekidaju razgovor i odlaze telefonirati u susjednu prostoriju, a po tonu razgovora zaključujemo da vjerojatno zovu svog supruga ili momka. Dok one telefoniraju, Egoyan se prisjeća boravka u Armeniji i detalja prekida veze sa ženom, ali i svojeg ambivalentnog odnosa prema vlastitom podrijetlu. U introspektivnom preispitivanju, Egoyan zapisuje riječi koje nije izrekao svojoj ženi dok su bili u Armeniji: »Jesi li zbog ovog mjesta o kojemu si sanjala zaboravila sve naše snove? Oboje dolazimo odavde. Ipak, boraveći ovdje, osjetio sam da pripadam nekom drugom svijetu.« Egoyan (kao lik u filmu) nije se čak ni potrudio proučiti povijesnu pozadinu crkava koje je trebao snimiti za kalendar; za njega je boravak u Armeniji jednak boravku u bilo kojem drugom dijelu svijeta, lišen osobnog emocionalnog angažmana. Zbog emocionalne distanciranosti ne uspijeva prenijeti svoje misli ženi, i na koncu je gubi.

Film stvara nerazmrsive nijanse u kojima se gubi razlika kad Egoyan samo glumi fiktivni lik u filmu, a kad izražava sebe kao autora. Znajući da su on i Khanjian i u stvarnom životu supružnici, teško je reći gdje je granica između fikcije i zbilje. Neuvjerljivosti filma ponajviše pridonosi pretjerana repetitivnost scena u kojima se Egoyan sastaje s različitim ženama u Torontu, koje već ulaze u područje bizarnosti. Unatoč znatno svjetlijem koloritu od prethodnih filmova i prekrasno snimljenoj arhitekturi crkava, film neodoljivo podsjeća na amaterski kućni film, čemu pridonose i brojne snimke snimljene videokamerom u Armeniji. O osobnom karakteru

filma, koji je više autorov introspektivno-fiktivni dnevnik, rječito govori i činjenica da Egoyan nije koristio usluge svojih stalnih suradnika (Sarossyja i Danne); snimio ga je sam, sudjelovao je u montaži, a glazbena su podloga tradicionalne armenske teme.

Veliki uspjesi

Procjenitelj

Procjenitelj je početak najzrelijeg autorskog razdoblja Atoma Egoyana, u kojem je definirao svoj stil izlaganja i najpotpunije izrazio stvaralački talent. Glavni je junak Noah, procjenitelj osiguravajuće kuće, koji obilazi žrtve nesreća, najčešće požara, i procjenjuje vrijednost njihove nestale imovine. Noah je vrlo ambivalentan lik, na površini uglađen i pun razumijevanja, no emocionalno iskorištava klijente. Njegova žena Hera (Khanjian) bavi se cenzurom filmova, često i pornografskog sadržaja, koje potajno snima videokamerom u sali za prikazivanje. Njihov odnos vrlo je otuđen, bez istinske komunikacije i bez pravih emocija. Niz detalja u filmu potvrđuje neuravnoteženu seksualnost likova u filmu, a te detalje Egoyan prikazuje s neskrivenom dozom crnoga humora (nepoznati muškarac masturbira pred prozorom jedne žene u filmu, Noah za vrijeme vođenja ljubavi sa svojom klijenticom dogovara najbolji modus osiguranja). Likovi u filmu ili imaju alternativnu seksualnu orijentaciju (homoseksualna veza Noahova klijenta s Indijancem), ili su seksualno nezainteresirani i distancirani.

Ispunjen misterioznom glazbom Mychaela Danne, filmom dominiraju dugi, statični kadrovi (snimatelj je opet Sarossy), dok je radnja filma također vrlo statično i rezervirano prikazana. Situacije nemaju izraženi dramski naboj i više nalikuju fotografskom seciranju i dijagnosticiranju trenutačnog depresivnog stanja. Egoyanova opsjednutost tehnologijom u ovom filmu izražena je kroz Herino potajno snimanje filmova u projekcijskoj sali. Drugi važan element je ponovno fokusiranje na obiteljsku dezintegraciju. Noah i Hera vode sterilan, bezličan brak, u kojem Noah povlači sve konce, a Hera pasivno prihvaća postojeće stanje. Noah čak iznajmljuje svoju kuću suludom filmskom redatelju, koji je pali i sam izgori u požaru, nakon čega Hera napušta Noaha. Dok gori Noahova i Herina kuća, paralelna montaža uvodi element koji će postati karakterističan za daljnje filmove — eliptičnim izlaganjem izostavlja neki važan događaj koji je ključan za shvaćanje motiva likova i prikazuje ga tek na kraju filma. Tako tek na samom kraju saznajemo da je Noah bio procjenitelj i prilikom požara u kojem je izgorjela Herina kuća i kako je ona zapravo samo još jedna žrtva njegove sklonosti emotivnoj manipulaciji ljudi. Ovakav način izlaganja unosi i sadržajnu novost u Egoyanov opus jer se obratom na kraju otkriva slojevitost likova i objašnjava motivacija. Egoyanovi dotadašnji filmovi imali su problema s prikazivanjem dubinskih motiva likova i samim time izazivali emotivnu distanciranost.

Exotica

Vrlo spori početak *Exotice* uvodi nas u galeriju čudnih likova, koji su svi na neki način povezani s istoimenim noćnim barom — Zoe (Khanjian) je namještenica u noćnom klubu, Eric (Elias Koteas) je DJ, dok je Christina (Mia Kirshner) plesačica. Christinom je opsjednut porezni djelatnik Francis (Bruce Greenwood), koji je traumatiziran gubitkom djeteta, dok mu je žena, koja ga je varala s bratom, poginula u prometnoj nesreći. Francis radi kod homoseksualnog vlasnika dućana kućnim ljubimcima (Don McKellar), koji vrijeme provodi nudeći muškarcima karte za balet, nadajući se da će nakon toga otići s njima u stan. Svi ovi likovi nose neku traumu, a na kraju se filma otkriva kako su neke njihove traume zajedničke.

Od početka se scene iz noćnog bara isprepleću s romantiziranom šetnjom skupine ljudi kroz suncem okupane livade. Egoyan polagano stvara kompleksan ljubavni trokut koji čine Francis, Eric i Christina. Christina je Ericova bivša ljubavnica, dok je Francis u svojevrsnoj platonskoj vezi s Christinom, kojoj plaća da pleše samo za njega i koja mu pruža emotivnu i duhovnu utjehu. Eric navodi Francisa da dotakne Christinu, što je strogo zabranjeno u noćnom klubu, a potom ga pretuče i izbacuje iz kluba. Francis žudi za osvetom, no kad uspije izmamiti Erica iz kluba, otkriva da su njih dvojica povezani mnogo više nego što je to mislio. Među grupom ljudi koji su se šetali sunčanim livadama u *flashbackovima* filma bili su Eric i Christina, koji su naišli na leš mlade djevojke, Francisove kćeri. U jednom *flashbacku* Egoyan nam otkriva zašto je Francis opsjednut Christinom — bila je dadilja njegove kćeri.

Egoyanova eliptična naracija povezuje likove na nov način i pruža emocionalnu interakciju i između likova i u odnosu gledatelja prema njima. Film tako poprima strukturu zagonetke, čije otkriće na kraju otkriva grupu izgubljenih i usamljenih ljudskih duša, čije postupke možemo shvatiti i uz koje se možemo emocionalno vezati. Izgled filma znatno je raskošniji od svih prethodnih i predstavlja stilski obrazac koji će od tada Egoyan i Sarossy vjerno slijediti. Paleta boja je raskošnija, boje su vedrije, ali mračne teme ostaju iste. Motivi su slični kao i u prethodnim filmovima — likovi su traumatizirani i nesretni, podložni raznolikim seksualnim opsesijama, a njihova prošlost ispunjena je tugom i boli. »Život mi je odnio previše stvari koje su mi posebno značile«, u jednom trenutku izjavljuje Christina. U ovom filmu manje su zastupljeni kadrovi snimljeni videokamerom, mada su i dalje prisutni, kao i u kasnijim Egoyanovim projektima. Rad s glumcima je izniman, a posebno se ističu Greenwood i McKellar. Egoyanov doprinos opet je višestruk; on je režiser, scenarist i producent filma.

Film je doživio veliki uspjeh i predstavio je Egoyana američkoj i svjetskoj publici. Među brojnim nagradama koje je film osvojio ističu se nagrada kritike u Cannesu, osvajanje festivala u Torontu, kao i osam nagrada Genie, u svim važnijim kategorijama.

Slatka budućnost

Slatka budućnost apsolutni je vrhunac dosadašnje Egoyanove karijere, film u kojem je sublimirao sve najbolje značajke stila i najdublje ostvario stvaralačke namjere. Radnja se zbiva u malom kanadskom gradiću u kojem se nedavno dogodila tragedija. Školski autobus prepun djece survao se u obli-

žnje zaleđeno jezero, čije su hladne dubine odnijele desetke mladih života. U gradić dolazi odvjetnik Stephens (Ian Holm), koji roditeljima poginule djece nudi pomoć kako bi sastavili kolektivnu tužbu i iznudili novčanu kompenzaciju. To pokreće čitav lanac događaja u koji su umiješani gotovo svi stanovnici gradića, i polako na vidjelo izlaze sve dugo godina potiskivane tenzije. Među stanovnicima gradića posebno se ističu Billy (Bruce Greenwood), koji je već izgubio svoju ženu, i mlada djevojka Nicole, inače žrtva incesta (Sarah Polley), čije svjedočenje na sudu onemogućava Stephensu da započne s parnicom. Osim kolektivne tragedije, film predstavlja i odvjetnikovu individualnu tragediju — tijekom cijelog filma Stephens se telefonski čuje s kćeri Zoe, samodestruktivnom narkomankom koju nije godinama vidio.

Iako priča ima brojne narativne odvojke, ovdje su nepogrešivo povezane njezine složene sastavnice, stvarajući jedan od najboljih filmova 1990-ih. Baš kao i u *Exotici*, Egoyan stvara kontrapunkt između dviju, ovdje čak i triju priča, koje se na kraju filma skladno stapaju u višu organsku cjelinu. Film počinje kadrom u kojemu majka doji dijete, a postupno tijekom filma otkrivamo da je beba zapravo Zoe, i da je ono što vidimo fragment Stephensova sjećanja na sretnije, sad već zaboravljeno doba. Trenutke bračne sreće zamijenili su usamljeni trenuci izolacije i poremećene komunikacije s kćeri. Dezintegracija obitelji kao ključnog uporišta društva nikad nije snažnije prikazana u Egoyanovu opusu.

U filmu je vrlo važna i metafizička sastavnica, a dojmljivoj su atmosferi značajno doprinijeli i Sarossy i Danna. Sarossyjev bogati kolorit priziva u sjećanje vizualnu ljepotu *Farga*, još jedne uspješne drame smještene u zabite snježne predjele, i platna flamanskog majstora Brueghela. Egoyan u nekoliko *flashbackova* prikazuje Nicole kako djeci, koja će uskoro poginuti u nesreći, čita ulomke iz poeme Roberta Browninga o sviraču u šarenom. Odlomci iz poeme uspješno se povezuju s trenucima iz stvarnog života, a Nicole zaključuje da žrtve nesreće ne treba dirati jer su oni sada, poput djece iz Browningove poeme, stanari drugačijeg grada, grada ljudi koji žive u slatkoj budućnosti, gdje cvijeće ima svjetlije boje, a sve je čudno i novo.

Felicijino putovanje

Ovo je prvi Egoyanov film koji nije nastao po njegovu originalnom scenariju; adaptiran je roman Russella Banksa[2]. Film razrađuje većinu klasičnih Egoyanovih tema — izolaciju, usamljenost, dezintegraciju obitelji, nedostatnu i neuspješnu komunikaciju, no na način koji ukazuje na potpunu zrelost umjetničke vizije. Iako nam film prezentira čitavu galeriju likova, svaki od njih precizno je dorađen i zaokružen. Posebno su uspjele uloge Holma, Greenwooda i Polley, a u galeriji uspjelih sporednih likova našlo se mjesta i za autorove omiljene karakterne glumce Hemblena i Khanjian. Nepodijeljeni kritičarski uspjeh, film je nominiran za Oscara za režiju, osvojio je nekoliko nagrada u Cannesu, uključujući veliku nagradu žirija, te nacionalnu nagradu Genie u najvažnijim kategorijama.

Tematska diversifikacija

Felicijino putovanje

Nastao prema romanu Williama Trevora[3], *Felicijino putovanje* širi autorovu tematsku paletu — film je psihološka drama s elementima trilera. Za razliku od galerije likova iz dvaju prethodnih filmova, ovdje su prisutna samo dva glavna lika — Hilditch (Bob Hoskins), glavni kuhar za obližnju tvornicu, i Felicia (Elaine Cassidy), mlada trudna Irkinja koja je pobjegla u Englesku u potrazi za svojim momkom koji joj je obećao pisati, ali joj se nikada nije javio. Hilditch nosi traume iz djetinjstva zbog previše zaštitničke majke (Khanjian), a vrijeme provodi gledajući snimke sa starih videokazeta, u kojima njegova majka objašnjava kulinarske tajne. Kroz cijeli film Egoyan ubacuje snimke videokamerom u kojima možemo vidjeti Hilditcha u autu s brojnim mladim prostitutkama. Kao i u ranijim radovima, videosnimke služe kao katalizator zbivanja u podsvijesti, čije izbijanje na površinu predstavlja ključ za objašnjavanje događaja. Hilditch se sprijateljuje s Felicijom i na prijevaru je dovodi u svoju kuću. Tijekom razgovora, Felicia uviđa da je Hilditch serijski ubojica, i tek pukim slučajem uspijeva pobjeći iz kuće, nakon čega Hilditch izvršava samoubojstvo.

Film nije u tolikoj mjeri koncentriran na Feliciju (mada Egoyan u *flashbackovima* prikazuje njezin idiličan život u Irskoj), već više na Hilditcha, osamljenika kojega su traume zauvijek okovale u svijet prošlosti i toliko izmijenile da je izgubio razliku između činjenja dobra i zla. Hilditchovi motivi da ubija prostitutke nisu potpuno jasni, no namjera je ionako bila portretiranje usamljenog i neurotičnog pojedinca, zarobljenog u neskladu prošlog i sadašnjeg, koji je tek djelomice svjestan svojih djela.

Narativno rascjepkan, uz brojne retrospekcije, film potvrđuje Egoyanov autorski pečat snimkama videokamere. Produkcijski raskošan (sniman na lokacijama u Engleskoj), vizualno dojmljiv i glumački snažan (posebno Hoskins), film ipak izaziva sličan dojam kao i njegova rana ostvarenja — likovi su predistancirani, previše zatvoreni u sebe i prema njima je teško razviti suosjećanje. Hilditchevo vješanje ostavlja nas ravnodušnima, a sličan je i odnos prema Feliciji. Film je donio nagrade Genie dvojici provjerenih Egoyanovih suradnika — Sarossyju i Danni.

Dobro čuvane laži

Ararat

Pretposljednji Egoyanov film prvi je koji se ne bavi suvremenom tematikom, već mu se značajan dio radnje zbiva u prošlosti. Kao i u prethodnim filmovima, naracija je eliptična, s čestim vremenskim skokovima, a priča je mozaično ispreplетena oko nekoliko paralelnih radnji. Okosnica radnje je povijesna rekonstrukcija turskog genocida nad armenskim stanovništvom 1915., iako ni danas Turska ne priznaje krivnju za ovaj zločin. Priča je koncentrirana oko nekoliko likova — carinskog inspektora Davida (Christopher Plummer), koji ima problematične odnose sa svojim sinom koji mu zamjera emotivnu distanciranost i napetost, povjesničarke umjetnosti Ani (Khanjian) i njezina sina Raffija (David Alpay). Raffi je Anin sin iz prvog braka, dok je njezin drugi suprug izvršio samoubojstvo, što joj nikako ne može oprostiti njegova kći Celia (Marie-Josee Croze).

Anin je predmet proučavanja veliki armenski slikar Arshile Gorky, čija je slika majke i sina vitalan umjetnički izraz armenskog genocida. Egoyan istovremeno prati nekoliko narativnih tokova; u jednom od njih gledamo snimanje filma o armenskoj tragediji, u drugome Anu i njezin odnos s Raffijem i Celijom, dok u trećem pratimo Davidov posljednji dan na poslu. David ispituje Raffija, koji se upravo vratio iz Turske, jer ispravno nagađa da se u neotvorenim kutijama za film nalazi heroin. David pušta Raffija, unatoč tome što pronalazi heroin, jer povjeruje kako je Raffiju heroin podmetnut. Puštanjem Raffija, David pronalazi svojevrsno iskupljenje za problematičan odnos sa svojim homoseksualnim sinom.

Iako se zbog mnoštva narativnih tokova i prevelike kompleksnosti radnje (Egoyan je sam napisao scenarij) film ne može opisati kao potpuno uspjelo ostvarenje, u pitanju je podcijenjen i vrijedan rad. Likovi Davida i Raffija punokrvni su i zaokruženi, narativni tokovi se na koncu filma uvjerljivo stapaju, a film odlikuje i vrhunska produkcija i sjajan Sarossyjev vizualni stil. Rabeći različite pripovjedačke tehnike, uključujući i videosnimke, Egoyan se dotiče stalnih tema — dezintegracije obitelji (odnos Davida sa sinom, Celijin odnos prema Ani), izgubljenosti pojedinca (posebno Celije, Raffija i Davida), seksualnosti (homoseksualnost Davidova sina, napola incestuozni odnos Celije i Raffija) i problematiziranju armenskog naslijeđa. Celia i Raffi dolaze iz razjedinjenih i uništenih obitelji — Raffi je sin ubijenog terorista, dok je Celia kći samoubojice. Film ponovno kombinira, kao u *Slatkoj budućnosti*, osobnu i kolektivnu tragediju.

Egoyanove nelinearne psihološke drame mogu se lako usporediti s radovima Meksikanca Alejandra Gonzáleza Iñárritua, koji podjednako vješto kombinira različite vremenske planove i narativne odvojke. Paralelna montaža obojici služi kao sredstvo za građenje tenzije (Egoyan paralelno prikazuje scene pokolja Armenaca s Raffijevom dramom u aerodromskoj zgradi), mada je Egoyan emocionalno znatno suz-

Dobro čuvane laži

držaniji. Iako je ponešto pokleknuo pod teretom prevelike ambicioznosti, *Ararat* je vrijedan rad koji spada u vrh Egoyanova opusa. Dobitnik je nagrade Genie za najbolji kanadski film godine.

Dobro čuvane laži

Egoyanov zasad posljednji film priča je o dvojici zabavljača, Lannyju Morrisu (Kevin Bacon) i Vinceu Collinsu (Colin Firth), fiktivnoj inačici Jerryja Lewisa i Deana Martina, te o usponima i padovima u njihovoj karijeri. Njihova karijera naglo završava nakon otkrića leša djevojke u njihovu luksuznom apartmanu, a mlada novinarka Karen O'Connor (Alison Lohman), koja piše knjigu o njihovu životu, nastoji proniknuti što se zapravo dogodilo te noći kad je djevojka ubijena.

Treći Egoyanov adaptirani scenarij, nastao prema romanu Ruperta Holmesa, daljnji je pokušaj širenja tematske palete. Ispričan tipičnom nelinearnom naracijom, film je drugi Egoyanov film čija se radnja zbiva u prošlosti. Iako ga je žanrovski teško odrediti, varira između kriminalističkog filma i drame, u njemu se mogu prepoznati natruhe *film noira*, posebno u tehnici pripovijedanja (česta upotreba retrospekcija i naratora), kao i sličnost s *L. A. povjerljivo*, još jednom evokacijom mračne prošlosti Los Angelesa. Unatoč raskošnoj produkciji i kvalitetnom doprinosu svojih najpouzdanijih suradnika Paula Sarossyja i Mychaela Danne, film ne uspijeva postići intenzitet potreban za ovakvu priču, pa ne uspijeva niti kao misterija, niti kao drama. Važan element filma svakako je tematiziranje seksualnosti, inače konstantne teme Egoyanovih filmova, koja je ovdje prikazana najeksplicitnije do sada. Možda i prvi Egoyanov *mainstream* film, ipak neće ostati upamćen. Rad s glumcima je solidan, s iznimkom krivo odabrane Alison Lohman (posebno je uvjerljiv Kevin Bacon), no Egoyan ostaje hladan i distanciran prema priči, tako da je film neće ostaviti dubljeg traga u Egoyanovu opusu.

Unatoč podbačaju Egoyanova posljednjeg filma, riječ je o autoru koji je zaslužio visok status. Dok se u filmovima iz prve faze (*Najbliži rod*, *Obiteljsko gledanje*, *Uloge s tekstom*) mogu vidjeti tek tragovi Egoyanova stila,[4] filmovi zrele faze (*Procjenitelj*, *Exotica* i posebno *Slatka budućnost*) predstavljaju autora zanimljivog svjetonazora, čiji je kompleksan stil adekvatan temama. Gotovo potpuni autor svojih filmova — osim što je sve režirao i za sve napisao scenarij, Egoyan se pojavljivao i kao montažer i producent, a u *Kalendaru* čak i glavni glumac. Egoyanovi filmovi odaju prepoznatljiv i zanimljiv stil autora koji ima što za reći, što ga čini vrlo rijetkom pojavom u kontekstu svjetskog filma. Ključni su prigovori koji mu se mogu uputiti prevelika ambicioznost nekih filmova (primjerice *Ararata*, pa i *Exotice*) i vrlo distanciran odnos prema likovima (što se može primijetiti u većini njegovih filmova). Kada je u vrhunskoj formi, primjerice u *Slatkoj budućnosti*, Egoyan uspijeva iznijeti vrlo zanimljivo i emocionalno snažno viđenje ljudske egzistencije, gdje se čovjek otkriva kao iznimno slojevito biće, narativnim pravcima ogoljavano sloj po sloj, do same srži. *Slatka budućnost* je prijelomni i najbolji film Egoyanove karijere, prema kojemu će se mjeriti svi ostali njegovi projekti.

Egoyan je autor koji se često bavi egzistencijalnom problematikom, prikazujući tužne, usamljene i traumatizirane ljude u potrazi za nekim višim smislom. Francis iz *Exotice* i odvjetnik Stephens iz *Slatke budućnosti* među najuspjelijim su likovima Egoyanova opusa, ljudi koji se bore s besmislom vlastitog postojanja nakon tragedije koja se dogodila u njihovim životima. Egoyanova vizija svijeta duboko je pesimistična; u deset dosadašnjih cjelovečernjih filmova jako je teško pronaći makar jedan lik koji je sretan i zadovoljan svojim životom. Seksualne opsesije, usamljenost, nedostatak komunikacije, potraga za smislom, urbana otuđenost, tehnološka otuđenost, nemogućnost nadvladavanja životnih problema — sve su to stanja koja su svakodnevica tužnih Egoyanovih likova. Pripovjedački stil u većini filmova je fragmentiran, naracija je nelinearna, a vremenski slijed eliptičan, što odgovara fragmentiranosti likova i svijeta koji Egoyan prikazuje. Iako vrlo hermetičan, na trenutke neizdrživo distanciran i hladan, Egoyan je jedan od najvažnijih suvremenih filmskih autora, čiji su filmovi kirurški precizno zabilježili hladnoću i dezintegriranost suvremenog svijeta.

Bilješke

1 Kronološki u ovu fazu spada i film *Kalendar* (*Calendar*, 1993), no ovaj osobni projekt, iako važan za shvaćanje psihološkog profila Atoma Egoyana, nije važan dio njegova opusa.

2 Hrv. prijevod *Slatko životarenje*, Zagreb: Znanje, 1997. (Nap. ur.)

3 Hrv. prijevod *Felicijino putovanje*, Zagreb: SysPrint, 2000. (Nap. ur.)

4 Niz kritičara ima visoko mišljenje i o tim ranim filmovima.

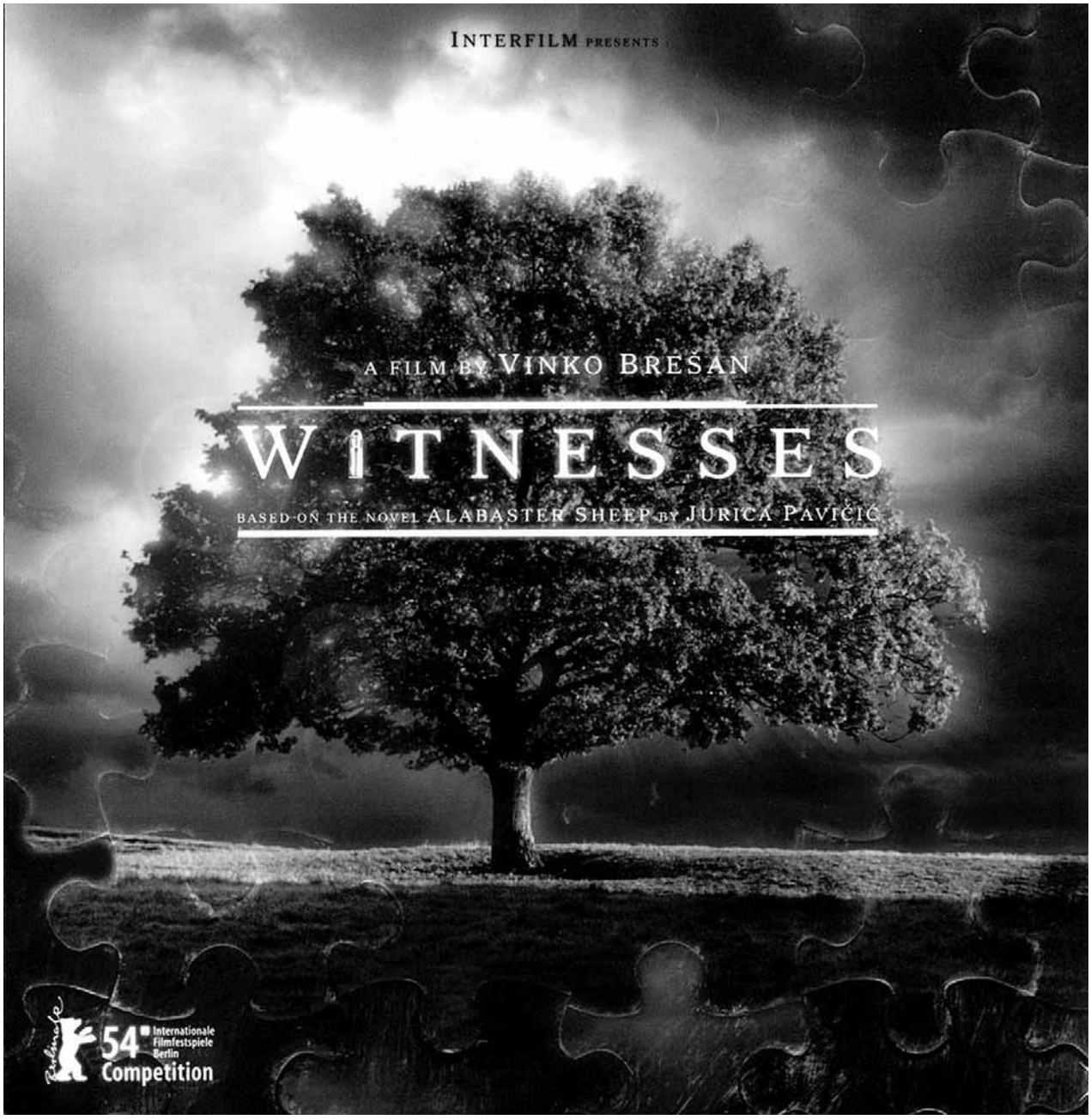
Literatura

Desbarats, C. *et al.*, 1993, *Atom Egoyan*, Trans. Brian Holmes, Paris: Editions Dis Voir

Ismert, L. i Tarantino, M., 2002, *Atom Egoyan: Out of Use*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal

Romney, J., 2003, *Atom Egoyan*, BFI World Directors, London: British Film Institute

The Egoyan Nucleus — Web Guide to Atom Egoyan, http://www2.cruzio.com/~akreyche/atom.html~sitelinks



Svjedoci (plakat)

UDK: 791.632-051Pavičić, J.(047.53)

Sanja Kovačević

Jurica Pavičić: »Sramimo se naše stvarnosti«

»Obeshrabreni smo da nešto naše može uspjeti vani, a ako se to dogodi smatramo da je u pitanju zavjera i mućka (...) htjeli bismo biti Zapad, a kako smo neka vrsta abortiranog Zapada, sramimo se stvarnosti, kao da ono što je naše a priori ne može stvarno valjati.«

Pišeš filmske kritike, eseje, romane, napisao si književnopovijesnu monografiju, dramu i scenarij... Tko te zarazio knjigom, tko je u tebi poticao pismenu kreativnost?

— Što se tiče filmofilstva, moj početak je bio klasični početak moje generacije. U školi, na zidiću, u dvorištu pričalo se gotovo o samo dvije svari — sportu i filmu. Filmovi kao *Pretkazanje*, *Egzorcist*, *Taksist* ili *Lovac na jelene* prepričavali su se preko velikog odmora, to je bilo nešto što je objedinjavalo obrazovane i neobrazovane, isto kao nogomet i *rock*. Od srednje škole sam počeo visiti u Kinoteci. Imao sam sreću što sam uspio uhvatiti dva zlatna razdoblja dviu kinoteka — splitske Zlatna vrata i zagrebačke u Kordunskoj. Rane 1980-e bile su odlično doba splitske Kinoteke, tamo sam izgledao Kena Russella, Widerberga, Carola Reeda... Interes je bio takav da biste početkom siječnja morali kupiti godišnji karnet s kojim ste imali pravo na ulaznicu — slobodne prodaje uopće nije bilo! Kasnije, kad sam došao u Zagreb, zagrebačka Kinoteka je nakon Univerzijade preuređena i tamo sam odgledao čitavog Rossellinija, Polanskog, Bressona, Bergmana, Wendersa, Tarkovskog. U vrijeme studiranja nije dakako bilo mobitela, a nije bilo uobičajeno da stanovi koji se iznajmljuju studentima imaju telefon. Kad si trebao nekog, naprosto bi u osam došao u Kordunsku. Tamo su bili svi studenti, praktički svaku večer. Moj sadašnji urednik u *Jutarnjem* Ivica Buljan vodio je tamo knjižaru, to nam je bilo kultno mjesto. U to me doba, 1989, profesor Peterlić poslao Dariju Markoviću u časopis *Kinoteka* i tamo sam objavio prve tekstove o filmu. U redakciji su bili Igor Jelić, Mario Sablić, Slaven Zečević... Sjećam se da mi je prvi recenzirani film bio *Kad su bogovi pali na tjeme 2* — to se valjda nikom nije dalo raditi! U to vrijeme nisam mislio da će mi film biti profesija, bio je jedna od stvari koje su me zanimale. Međutim, kako ti prvi tekstovi nisu loše prošli, dobio sam ponudu *Slobodne Dalmacije* da postanem filmski kritičar. *Slobodna* je tada bila jako ozbiljna firma koja je onda, usred socijalizma, imala potpuno kapitalistički ustroj i ozbiljno je kadrovirala na tržištu. Oni su se ponašali na način koji mi danas zovemo *headhunting*. Tadašnji urednik kulture Zlatko Gall uočio je moje tekstove (danas smo prijatelji, ali se tada nismo poznavali), dao mi sektor filmske kritike i otišao kod legendarnog urednika Joška Kulušića s prijedlogom da me zaposli. Između prve filmske kritike i radne knjižice prošlo je jedva četrdeset dana — to je danas nevjerojatno! Moj prvi radni dan bio je prvi dan rata u Sloveniji, lipnja 1991. godine. Kao da su mi se osobni ciklusi poklapali s onim javnim, društvenim. To mi se dogodilo nekoliko puta u životu, a tada prvi put.

Zaposlio si se odmah kao filmski kritičar, ne kao novinar?

— Da, odmah kao kritičar, što je za njih bio presedan jer su oni u *Slobodnoj* imali čvrstu tradiciju da svaki novi novinar mora proći kroz gradsku rubriku. Radio sam u *Slobodnoj* devet godina, a sad već radim sedam u *Jutarnjem listu*. Međutim, imam osjećaj da sam u *Slobodnoj* bio cijeli život, a da sam u *Jutarnji* došao jučer.

Negdje sam pročitala da si sudjelovao u ratu?

— Dobio sam mobilizacijski poziv u proljeće 1992, bio sam na jugu kod Dubrovnika i u istočnoj Hercegovini — Hutovo, Stolovi, Stolac, Trebimlja (ne Trebinje!). Zato se početak romana *Ovce od gipsa* i događa tamo, 1992. Bio sam tamo svega par mjeseci, poslali su nas kući dijelom i zato jer više nije bilo oportuno da u Hercegovini budu regrutirani vojnici pa su ostavili samo profesionalce. Kasnije sam tijekom 1993. i 1994. bio u domobranstvu nekih devet mjeseci, u okolici Drniša, u Petrovu Polju, baš na onim thompsonovskim toponimima: Sveti Ilija, Baljci, Mirlović. Bilo je to čudno vrijeme. S ove strane Dinare i Kamešnice mi smo sa Srbima ratovali, s one druge Prljić je s njima trgovao i dijelio Bosnu. Mi smo pucali po njima granatama koje su nam oni prodali, oni su jeli konzerve koje smo im prodali mi. Tu sam shvatio da je Hellerova *Kvaka 22* najistinitija knjiga o ratu. Onaj Milo Miderbinder iz *Kvake 22*, što istodobno trguje bananama i koordinira protuzračnu obranu, on je obrazac »heroja« jugoslavenskog rata.

Možeš li reći nešto o svojim roditeljima, o načinu na koji su te odgojili?

— Moje bi se djetinjstvo moglo opisati kao klasično odrastanje unutar socijalističke srednje klase. Otac mi je bio inženjer kemije i u našoj obitelji živjelo se od industrije, postojao je kult tvornice, tako da imam određenu sklonost prema industrijskoj kulturi koja danas propada i koja je često predmet mojih eseja. Majka je bila srednjoškolski profesor. Odrastao sam pod miksanim utjecajem: majka mi je praktična katolkinja, a otac ateist i prirodoznanstveni materijalist. Nije bio komunist, iako je nakon 1990. evoluirao u njihova simpatizera i neku vrstu nostalgičara za kulturom u kojoj se cijenio

rad i proizvodnja. Majka je bila pasionirani čitatelj, i dan danas užasno puno čita, puno je posuđivala knjiga pa sam i ja kao dijete jako puno čitao. A od oca mislim da sam preuzeo jedan hvarski, bodulski osjećaj reda i protestantski odnos prema radu, naučio da se svaki dan mora raditi, da moraš pisati i kad ti loše ide i kad ti dobro ide. Tako da imam vrstu drila koji mislim da nije tipičan za našu kulturu.

Studirao si i magistrirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu?

— Studirao sam književnost i povijest, magistrirao književnost. Da budem iskren, povijest sam upisao jer nisam znao što drugo izabrati uz književnost. Povijest je bila sigurnosna mreža ako ne dobijem posao, ali zanimala me književnost. Bio sam blizu tome da ostanem kao asistent na Filozofskom, što mi je nudio Krešimir Nemec, ali sam već bio zaposlen u novinarstvu i htio sam se vratiti u Split jer mi je supruga dolje već radila.

»Ovce od gipsa« doživjele su tri hrvatska i njemačko izdanje. Otkuda ideja za roman? Je li ispočetka zamišljen kao roman ili si razmišljao o filmu, s obzirom na to da je pisan »filmski«?

— To je bila 1996-97. godina, imao sam u glavi neki sklop priče, a posljednji kotačići su mi se posložili za jedne jutarnje kave u Cannesu 1996. Da su u hrvatskom filmu bile druge okolnosti, možda bih već tada išao na to da pišem izvorni scenarij, bilo za film, bilo za miniseriju. Međutim, realno, u tadašnjoj Hrvatskoj pisati scenarij na tu temu bilo je gubljenje vremena. Kome si mogao otići s filmom u kojem Hrvati ubijaju Srbina? Par godina kasnije, Ivan Salaj je bez mog znanja otišao na televiziju i ispipavao teren kako bi oni gledali na adaptaciju *Ovaca od gipsa*. Očito ga je priči privukao njegov »mačo« interes za ratničko bratstvo i tragiku rata. Kasnije mi je pričao da su ga na televiziji zamalo bacili kroz prozor. Eto, to je bila tadašnja atmosfera. Zato sam se bacio na roman. Međutim, ne mislim da je roman pisan »filmski« jer je bio mišljen za film — u to doba nisam imao iluzija o mogućoj ekranizaciji. Ja sam naprosto pisac koji voli dramaturgiju, čeličnu strukturu. Meni se kod filma općenito sviđa naglasak na organizaciji građe. To je ono što se u antičkoj retorici zove dispozicija, za razliku od elokucije, odnosno načina na koji je nešto jezično sročeno. I u književnosti me više zanima konstrukcija, arhitektura, a nemam naročiti interes za magiju jezika, za ono što se obično u književnosti kaže da pisac »ima rečenicu«. Mene to uopće ne zanima. Pisci koji jako polažu na elokuciju meni su dosadni. Zato ne volim Krležu, s izuzetkom *Gospode Glembajevih* i poezije. Volim zato redatelje koji su majstori arhitektonike — recimo, Belu Tarra, Antonionija. Umjetnosti koje su mi drage su film i arhitektura. Pa sam te principe usadio u književnost, što su ljudi prepoznavali kao »filmsku dramaturgiju«, a ja bih rekao da je to pomalo ignorantski odnos jer imaju reducirani pogled na to što je književnost. I, drugo, zaboravljaju u kojem medijskom pejzažu živimo, svi smo mi pod utjecajem filmskog oblikovanja.

Kako je krenula suradnja s Brešanom i kako je tekao taj proces suradnje?

— Počelo je tako da sam u novinama pročitao da planira raditi *Ovce* i to u dva-tri intervjua. Prva faza je počela tako da sam uzeo knjigu, jer sam se morao najprije sjetiti što u njoj uopće ima. Imam sklonost kao i mnogi pisci da potpuno zaboravim što je u knjizi jednom kad je napišem. Doslovce sam morao vaditi bilješke da se podsjetim radnje.

Brešan je došao s idejom što točno hoće iz knjige, a što ne?

— Ne. To nije Brešanov način rada. On ima vrlo specifičan način rada, u procesu puno luta, traži, piše i briše. Ja sam mu predložio da za početak načinimo dvije varijante scenoslijeda. Ja sam ih napravio. Jedna varijanta je više počivala na fabularnoj liniji otmice djevojčice, a druga se bavila na novinarom, njegovom situacijom sa ženom u bolnici i dramom unutar novinarstva. Jedna je bila više temeljena na lumpenproleterskom ambijentu i ratu, a druga je govorila o svijetu novinarstva i srednje klase i bila više moralno-politički triler. Intimno sam bio skloniji drugoj varijanti, i da sam samostalno radio film otišao bih u tom smjeru. Na neki način to se i vidi po tome što sam varirao slične motive u svojoj kasnijoj knjizi *Minuta 88*. Međutim, Brešana to nije zanimalo, on je htio ponajprije film o ratnim zločinima, i ja sam se tome prilagodio. To je bila primarna selekcija. Onda smo počeli raditi na tom scenoslijedu i polako pisati neke scene koje su u početku bile potpuno linearno postavljene. On je došao na prvi razgovor s nekoliko ideja koje su mi bile jako zanimljive. Jedna od njih je bila da otimači budu braća, dok su u knjizi susjedi. A druga je bila da baba iz knjige bude majka, i da se nju pojača kao lik. Ne mogu se točno sjetiti, ali mislim da je do tog došao u razgovoru sa Srđanom Karanovićem, mislim u Berlinu. Brešan je stalno imao na umu onaj stari film *Grissomova banda* [Roberta Aldricha]. Jako se začudio kad sam mu rekao da to nisam gledao, nisam ni do danas. Dok je čitao knjigu, živio je u uvjerenju da mi je taj film direktna inspiracija. Upravo to je htio dobiti, *mater familias* koja će biti jako dominantna, i tako je nastajao lik Mirjane Karanović, koji je u knjizi potpuno sporedan. S tim premisama smo napravili sedam-osam ruku linearne priče.

Jesu li ti odnosi onda pomaknuli i ostale likove u intenzivnije odnose gdje je i drama veća? Primjerice, glavni zlikovac od distanciranog prijatelja postaje ujak otmičara (Ljubomir Kerekeš), a Lidija (Alma Prica) i Krešo (Leon Lučev) od brata i sestre postaju ljubavnici.

— To je išlo etapno. Inače, ja sam pristaša teorije da umjetnost živi u kontekstu, reagira na društveni trenutak i znači drugo u drugom kontekstu. Od romana do rada na filmu su protekle tri-četiri godine. Mene je 1997. zanimala puno više neka društvena panorama, susjedi, ljudi koji se znaju, kvart, neka vrst dramaturškog polutotala. Godine 2000. sve se mijenja, umro je Tuđman, pao je HDZ, promijenilo se društvo, ulazimo u novu eru, ulicama se valjaju mitinzi, nacionalizam prestaje biti dominantna ideologija, ali postaje masovna supkultura i prevladavajuće osjećanje. To je era fotokopiranog Norca na šoferšajbama. U toj situaciji je bilo logično da se manje bavimo društvenom freskom, a idemo vidjeti gdje je taj svjetonazor usidren u obitelji. Više se nije radilo o tome da imaš neku vlast koja ima loše i zazorne ideje, nego da pokušamo sondirati gdje to stvarno počinje, da ocrtamo mikrosredinu iz koje proizlazi taj mentalitet. Strašno puno smo svi skupa naučili i evoluirali u te četiri godine i logično je da su nas druge stvari zanimale. A nije nebitan i kontekst kul-

ture. Godine 1997. mi imamo potpuno autističnu književnost i film, u kojima nije ništa nije opisano, koja bježi od realiteta ili u šovinistički šund, ili u kvorumaški eksperimentalni eskapizam. Osim nekolicine Bosanaca, tada nema fikcionalne proze koja se relevantno bavi zbiljom. I zato sam ušao u književnost tako da sam u jednoj knjizi pokušavao opisati sve, vrlo panoramski obuhvatiti društvo — novinare, suce, policiju, ratnike, liječnike, političare, Hrvate, Srbe... Ta 1997. i inače je bila prijelomna. Iste se godine pojavljuje Tomić, malo potom Karakaš, Zajec, Perišić. Počinje ta »stvarnosna proza«, a u toj situaciji nemam više potrebu zahvaćati zbilju na način naturalističkog romana o totalitetu društva. Iz tog istog razloga, zato što je društvo evoluiralo, nas su 2002-03. strašno napadali, tvrdili su da smo kalkulantski ublažili navodni »izvornik«, priču o stvarnoj otmici. To je prigovor koji sam slušao i od ljudi koje cijenim, recimo sarajevskog kritičara Ahmeda Burića, ili od Vlatke Vorkapić. Naravno, tako nešto nisi mogao čuti kad je knjiga nastala, godine 1998. S tim u vezi htio bih reći nešto više. Knjigu sam 1996. počeo pisati sa sviješću da napravim vestern. Doslovce. Htio sam napravit film o buđenju građanina, isto kao u *Točno u podne*. Htio sam imati heroja koji će reći »ovako kako živimo je nemoguće, netko mora pljunuti u šake, uzeti stvari u svoje ruke i ispraviti ovo sranje«. Nije bilo šanse da ja 1997. napišem roman u kojem na kraju djevojčica pogine, jer mi nije bila zamisao reći ljudima »ljudi, što god vi napravili, isto vam dođe«. Ideja je bila da kažem »ljudi, treba pljunut u šake i nešto napraviti, vidite dokle su nas doveli«. Ja sam želio da moj heroj ubije svog Libertyja Valancea! A 2003. društvo se mijenja, sve je drukčije. Ljudi su shvatili da pitanje te primitivne ideologije nije bilo pitanje sistema i jedne stranke, nego da je to duboko usađeno u ljudima i društvu. U to vrijeme naša kultura ulazi u fazu samozgražavanja, samobičevanja koje je kulminiralo sa Severinom i »Štiklom«. Inače, ja mislim da je ta atmosfera samogrožnje produktivna, mislim da je u filmu ona donijela puno dobra, likvidirala je onu pompoznu uobraženost tako svojstvenu hrvatskoj kulturi 1990-ih. E, ali u toj fazi nekima počinje smetati što nudimo neki, recimo to tako, *happy end*.

Ali opet, i dobri ljudi su se događali, i to je onda stvar scenarističkog izbora i odluke.

— Da, to je bio i moj argument. Navodio sam im primjere gdje su ljudi bili dio sistema, a vadili Srbe koji su bili iza žice, baš recimo u Sinju, gradu koji ima u Hrvatskoj groznu reputaciju, ali tamo su lokalni hadezeovac i franjevački gvardijan rastjerali vucibatine koji su već počeli kupiti Srbe po kućama. Tamo ni jednom Srbinu vlas nije pala, a ubijali su ih baš u velikim gradovima — Zagrebu najviše, pa Osijeku, Splitu.

Ljudi su uvelike reagirali na to kako je happy end napravljen.

— Jesu, ali to je druga priča i s tim se dijelom slažem. Međutim, dominantno su nam prigovarali da smo kao ublažili izvorni događaj — koji to uopće nije.

Najupečatljivija razlika romana je da je ispričan linearno, a film »cikllički«, kroz tri podpriče u kojoj se isti događaj promatra iz različitih gledišta i svaki put smo vraćeni na mjesto zločina i u različite faze istrage te svaki puta, i uz pomoć flashbackova, više znamo o onome što se zapravo dogodilo. Kako je došlo do te ideje?

— Te 2001. godine radimo već godinu i pol, napravili smo sedam ruku, već smo dobili novce na fondu za jednu verziju koja je bila prilično nepripremljena, ali je poslužila svrsi. Brešan i ja se nađemo u Milni gdje on ljetuje, sjedimo i pijemo neko hvarsko bijelo vino na štekatu, i on kaže da ima potpuno novu ideju kako bi strukturirao film. Da radimo nešto slično *Amores peros*, da prvo ispriča priču od početka do kraja iz prve pa iz druge pa iz treće perspektive, iz perspektive novinara, vojnika i istražitelja koji u tom trenutku počinje rasti i postaje puno jači lik. Dakle, to nije struktura kakva će kasnije biti u filmu. On je u tom času imao i zamisao da pojedine segmenta radi na drugoj vrsti materijala, od videa do širokog ekrana. Meni je to bilo zanimljivo jer je bilo potpuno različito od onoga što sam do tada radio, jedna stilska vježba, i mi tu potpuno presložimo scenarij.

Koji su problemi iskrsnuli u tom procesu?

— Osnovni problem koji se pojavio je što smo ušli u preslagivanje, a da priču nismo od početka tako konstruirali. Ispalo je da se u nekim dijelovima sve događa jako brzo, recimo u prvom dijelu protrčiš kroz cijeli film u pola sata, a neki drugi dijelovi su bili neusporedivo statičniji. Pokazalo se da to ne funkcionira. Užasno dugo smo se time bavili, oko deset mjeseci kombiniranja raznih varijanti koje nikad nisu bile dobre jer se uvijek događalo da sažvačeš strašno puno materijala u pola sata, a onda odjedanput film počinje biti statičan i spor. U jednoj fazi sam vidio da je to stranputica koja nikamo ne vodi. Nekoliko puta smo počeli raditi iz početka mijenjajući temeljne premise, što je atipičan način rada, koji je međutim jako brešanovski. Glumci se zafrkavaju da kad znaju da će raditi s Brešanom film, onda idu kupiti onu boršu što je košarkaši nose na kondicijske pripreme jer znaju da će imati osam verzija scenarija korica različitih boja. On ima reputaciju čovjeka koji će u 11 navečer napisati scenu koja se sutra snima. To je njegov način rada koji mi je psihološki potpuno neobjašnjiv, ne mogu to shvatiti jer spadam u drugu vrstu ljudi. Ja sam metodični bodul koji ne voli promjene, ni u životu ni u kreaciji. Kada počnem raditi odlučim se i definiram set premisa koje poslije odbijam propitivati i ne želim više o njima razgovarati. Ili stvar cijela pada, ili sve prolazi.

Tko je fizički pisao scene?

— Bio je to ping pong, neke dijelove je pisao on, neke ja. U principu se svodilo na to da sam se ja bavio strukturalnim pretumbavanjem, a da je on čistio dijaloge jer s dijalozima nisam imao nikakvog iskustva. On ih je ljuštio, bilo mu je previše dijaloga.

Što su inače tipične greške u početcima pisanju scenarija.

— Naravno. Ja sam tu tek počeo učiti o tempu filmskih dijaloga. Morao sam svladati elemente zanata jer mi je to bilo novo iskustvo. Proza, bar kakvu ja pišem, nauči te zanatu konstrukcije, fabuliranja, ali ne i dijaloga, jer su dijalozi u prozi potpuno drukčiji. Dijaloge obično dobro pišu novinari koji su reporteri, jer se dijalog u reportažama zapravo piše kao filmska scena. Ali, ja nisam nikad bio reporter, nisam imao ni to iskustvo. Tada sam učio, recimo, kako da dijalozi ne budu preopširni, pa kako da ne budu preeksplicitni, kako da netko govori o A, a da zapravo govori o B. To su mi bile neke nove zanimljive stvari jer toga u prozi nema. Na-

ravno, imao sam neko filmsko iskustvo kao gledatelj pa sam neke stvari znao, ali tek kad sjedneš pisati otkrivaš taj zanat. U toj fazi smo strašno dugo lutali pokušavajući spasiti strukturu u kojoj smo se tri puta vraćali na istu vremensku točku koja se ponavlja kao refren.

Koja je to točka bila?

— Uf, stvarno sam zaboravio. Mislim da smo se vraćali na scenu ubojstva, ali se ne mogu točno sjetiti. Onda smo obojica shvatili da to ne funkcionira, hvatalo nas je ljeto, nismo imali scenarij u pravom smislu riječi, a na jesen se trebalo snimati. U tom trenutku Brešan počinje raditi pripreme za snimanje u Splitu, jer se radnja događala u Splitu, a ja scenografa Ivezića čak razvozim po lokacijama, meni je to bilo jako važno, volim filmove koji izlazi iz prostora, recimo zato volim Golubovićev *Apsolutni sto*, ili Johna Saylesa, ili Bauerov *Ne okreći se sine*. Brešanu to nije bilo važno, rekao mi je jednom da je pripremajući *Maršala* u Svetvinčentu proveo doslovce dva poslijepodneva. Tu smo naprosto bili drukčiji. Ono što kod filma volim je određena antropološka crta, volim da mi on pokaže kakve ljudi imaju frizure, kako jedu, taj dokumentarni podzemni tok koji svaki film ima u nekoj mjeri meni je jako drag. E, u tom trenutku producenti zaključuju kako se s novcima koje film ima ne može isfinancirati snimanje u Splitu. Zbog toga sam tada bio pomalo ljut na produkciju, jer sam smatrao da se nisu dovoljno potrudili. Ja sam s pet telefonskih razgovora srezao pedeset posto lokalnih troškova, i činilo mi se da tu više nedostaje volje nego novca. Tu moja suradnja na filmu prestaje. Rekao sam Brešanu da se ne osjećam kompetentnim pisati scenarij o sredini koju uopće ne poznajem, jer da je to ambijent koji mi nije blizak, i da mogu samo muljati i nagađati. Tako su zapravo nastavak priče radili Brešan i Zalar. Oni su te jeseni 2002 sjeli kampanjski i u teškom cajtnotu intenzivno radili na scenariju, dok nisu došli do formule rekurzivne dramaturgije koja se pojavljuje u filmu. Tako posložen siže vidio sam prvi puta kada sam pogledao film. I pošteno ću ti reći da ni danas ne mislim da je to bila dobra odluka. Evo i zašto. Kad postoji takva rekurzivna dramaturgija, ona postane dominantni oblikovni element cijelog filma, ti si njoj podredio ispripovijedano vrijeme. Posljedica je da strašno sažimaš vrijeme zbivanja. Danak toj dramaturgiji je bio da se cijela situacija, od komplikacije do raspleta, događa od noći do noći. Ne vjerujem u težinu filmskog problema koji je tako težak da se može razriješiti u 24 sata. Moja je ideja bila da djevojčica jako dugo sjedi u toj garaži, i da što duže sjedi postaje veći problem. Vrijeme postaje dodatni faktor kompliciranja, ono gomila tenziju.

Čini mi se također da nema dovoljno vremena za razvoj karaktera od kojih su neki užasno interesantni. Majka koja brani sina zločinca na račun života drugog djeteta čini mi se prebogata da se ne bi iscrpila do zadnje situacije i reakcije.

— Dobar dio toga je došao u *castingu*, jer kad imaš Mirjanu Karanović stvari se mijenjaju i mislim da to nije bila toliko scenaristička stvar, koliko stvar *castinga*. Mi smo je napisali kao onu pravu dinarsku kvočku koja sve kontrolira, koja drži obitelj i užasno je dominantna. U stanju je svirepo otpiliti bilo što kad je u pitanju obiteljski interes. To nam je bilo važno. Inače, bilo mi je dirljivo godinu-dvije poslije pogledati *Mystic River* Clinta Eastwooda, onaj prizor na kraju kad baltimorska irska-katolička mater Laura Linney traži od muža da zabašuri ubojstvo da bi spasio familiju. Osjećao sam se sjajno: gledao sam svoj lik, svoju scenu, u filmu nastalom tisućama milja daleko! Međutim, lik Mirjane Karanović također je bio pisan za jug, za Mediteran. Kad se priča prebaci u Karlovac, ona se seli u ambijent u kojem to ne postoji na taj način. Dobiješ sicilijansku Grande Mama koju si prebacio u srednju Europu. Inače, Zalar mi je rekao da su imali velikih problema u adaptaciji dijaloga. Sve dijaloge koje smo mi pisali su morali promijeniti jer su bili naprosto previše bezobrazni. Dijalog iz Splita u Karlovcu zvuči preeksplicitno, predrsko jer je drugačija sociokultura komuniciranja, ljudi nisu toliko izravni. Svašta se još moralo mijenjati — recimo, imena. Prva stvar koju je Brešan napravio je da je otišao u Karlovac i počeo po haustorima gledati prezimena. Ja doslovce nisam znao kako se tu ljudi zovu, ni kako govore, gdje je tu granična zona kajkavskog i štokavskog...

Razgovarala bih o nekim specifičnim motivima. Glavni lik je Krešo. U romanu, njegov je motiv da spasi djevojčicu otprilike ovo: »Gadio mu se nered, gadio mu se Joško i mali ljigavci koji seru po birtijama i ratuju po stambenim četvrtima... Nikad ne bi svjedočio protiv njih ili ih cinkao. Ali, pomisao da će šit biti potpun i da će im na nos izaći što su napravili, proizvodila je osjećaj ugode koji je grijao.« Kako je došlo do rješenja da Krešo gubi nogu zbog neodgovornosti rođenog brata i ta ljutnja postaje motiv?

— To je bila Brešanova ideja, što su neki ljudi i komentirali, mislim Polimac, da je jedno od rijetkih mjesta gdje je film bolji od knjige motivacija glavnog lika. Brešan je na naš prvi sastanak 2000. u pivnici Donji grad u Frankopanskoj došao s primjedbom da je u knjizi manjkava motivacija glavnog junaka. To je bio potpuno u pravu, ali 1997. ja o tom nisam uopće mogao razmišljati, jer sam Krešo bio ja, njegovo gađenje bilo je moje gađenje, nisam uviđao da tomu treba dodati drugu, dramsku motivaciju. Naravno, to je greška koju sad vidim. A opet, tu se vraćamo na ono o čemu sam govorio, da 1997. situacija nije ista kao 2002.

Jesi li poznavao Krešu?

— Ne. Mnoge su situacije doslovne. Stradavanje u minskom polju dogodilo se ljudima na brijegu do moga, birtija Porsche je postojala, samo se nije tako zvala, neke situacije s doktorima dogodile su se meni, puno je fragmenata bazirano na stvarnosti, ali nikad likovi. Tako ne mogu raditi, možda zato jer od likova počinjem.

Kako formiraš lik, kreiraš li ga kao reprezenta nekog zanimljivog problema?

— Prvo mi dođe lik. Smislim ga, i to na način da ga objesim o dvije točke, kao konopac za rublje: čestit je, ali mu je žena preča od profesije — inteligentna je, ali slabost joj je heroin, uvijek plus i minus, dva vektora koji daju rezultantu. Onda počnem graditi osobu, dodavati nijansu. Često mi pomaže da vizualiziram likove, i to tako da sliče na neku stvarnu osobu koja ne mora sličiti kao karakter. Recimo, glavnog negativca *Nedjeljnog prijatelja* — onog kojeg su uspoređivali s Pašalićem — zamišljao sam kao Roberta Redforda. Kamatara iz *Crvenkapice* u glavi sam zamišljao kao Gojka Šuška, ali u otrcanom kožuhu.

Da si olakšaš proces?

— Tako je. Onda takve likove počnem spajati u odnose i situacije i tako dobijem tri ili četiri situacijska čvorišta koje me zanimaju, i onda iz toga pokušavam izvaditi priču.

Jesu li to situacije koje tebe žuljaju.

— Mislim da zapravo da. Kažu da pišem knjige koje imaju sociopolitičku dimenziju, međutim, kad to oljuštiš, uvijek imaš obiteljski problem. Bolest u obitelji, otac i sin, mater i kći, problemi na poslu, supružnici... Ono što me zanima je oljuštiti temu koja može biti naslov u novinama i vidjeti koje emocije stoje iza toga. Nedavno sam pisao priču koja je tobože o divljoj gradnji, ali zapravo je to priča o emancipiranju kćeri od tiranskog oca. Volim uzeti tabloidnu, *front page* temu, oljuštiti je i izvući iz nje intimističku, emocionalnu srž.

Film dijagnosticira odgovornost, u ovoj zemlji treba vidjeti tko je odgovoran za što, samo što ste vi to učahurili u obiteljsku situaciju kao polaznu za društvo.

— Zato kažem da je to *Točno u podne*. Svi šute, nitko ne želi ništa napraviti, a netko bi morao.

Mislim više na to da ste, za razliku od romana, definirali pravo izvorište svake neodgovornosti u odrastanje i obitelj — braća su različita, stariji Krešo je kao najstariji uvijek morao biti odgovoran, vaditi vruće kestenje za mlađeg brata Joška (Krešimir Mikić), što i uzrokuje daljnje probleme.

— U jednoj fazi sam bio čak skloniji tome da njihove bratske pozicije zamijenimo. Da Krešo bude neka vrsta parije, otpadnika, koji je isključen jer je kriv, a onda se suprotstavi klanu. Meni je to bio jako interesantan smjer, ali se Brešanu to nije svidjelo pa je sve ostalo na kavanskoj diskusiji. Htio sam dobiti poziciju autsajdera koja se onda projicira u gnjev. Osim toga, mislim da ima puno od neodgovornosti mlađeg brata u tome što je Brešan otkrio Mikića, koji se taman u to doba pojavio, a koji je velik glumac.

Uključujući onu scenu kada baca kamen u kapelicu, što izazove bratov gubitak noge?

— Ta scena nije postojala ni u jednoj verziji scenarija dok smo je mi radili, mogla je čak nastati i na setu. Cijela je ta situacija s njegovim ranjavanjem, kako on ostane invalid, u fazama dok sam radio na scenariju bila puno sličnija knjizi, događala se u minskom polju. Postojao je brat i ovce od gipsa u kapelici, kako je u knjizi. Mislim čak da je Brešan pokušao dati referencu na naslov i dati motiv koji će se držati temeljnog motiva stradavanja od mine, ali koji mu je možda čak izašao iz prostora. Možda je došao do neke kapelice i rekao »ovo nam treba«, što se često događa. Ali to bi sve trebala njega pitati.

Ni majka, ni trojica otmičara gotovo da nemaju emotivnih reakcija, ne osjećamo rastrganost između opcija koje im nude izuzetno teške dramske situacije. Tek kad se jedan ubije vidimo da je prošao grižnju savjesti. Jeste li razmišljali o pisanju emotivnih reakcija?

— Brešan se strašno bojao da film ne bude predug, to mu je bio opsesivni strah i donekle opravdan. On zna da filmovi ovise o gledanosti i festivalskoj promociji i da ljudi neće gledati film iz neke anonimne kinematografije dva sata i deset minuta, da ga neće uopće terminirati. Sve verzije scenarija koje sam ja radio bile su puno, puno dulje. To su bile cigle. Pred ljeto Brešan je imao verziju koju je dao jednoj curi da izmjeri vrijeme. Štopanje je pokazalo da traje dva sata i trinaest. Ja sam se ugodno iznenadio jer sam mislio da ima dva sata i pol. On je smatrao da film ne smije biti duži od 100 minuta.

U filmu dva lika, pošteni policajac i savjesna novinarka, smatraju da je hladnokrvno ubojstvo srpskog civila neprihvatljivo i vode odvojene istrage. Zašto ste uveli dva lika s istom istražiteljskom funkcijom? Da bi pokazali kako jedan odustaje od pravde kada mora riskirati sa životom vlastite žene, a drugi nastavlja potragu?

— Ono što sam htio prenijeti iz romana je dio s novinarom jer mi se činio zanimljiviji, jer je to moj svijet, znam na koje su kompromise ljudi morali pristajati. Njegova dilema je izbor između profesije i žene. Brešan se bojao da ne postane previše sličan *Svim predsjednikovim ljudima*, da neki ljudi ne sjede za stolom uz telefon i nešto pričaju, što je legitimna opasnost koja se uvijek može dogoditi u filmu. Lik Alme Price je od onih likova koji su platili prebacivanje iz jednog ambijenta u drugi. U romanu ona živi u gradu koji je u ratu, a opet nije u ratu. U filmu živi u gradu koji je doslovno na prvoj crti bojišnice pa njene reakcije dobivaju drugi kontekst. I tu se Alma Prica jako dobro snašla. To je bila jako teška uloga za glumce jer njene reakcije su u velikoj mjeri nenormalne, ne samo njima, nego i tebi počinju biti nenormalne u takvom drukčijem kontekstu. S druge strane, jasno mi je zašto je to Brešan htio izoštreniji ratni ambijent. Bilo mu je jasno da radi film koji mora imati inozemnu recepciju, to je nešto o čemu ja nisam razmišljao dok sam pisao roman jer pisac to i ne mora, a hrvatski režiser mora razmišljati o tom jer smo premalena zemlja. On nekome iz inozemstva ne može objasniti da je Split grad u ratu, da je fronta 50 kilometara dalje, ali da ljudi piju kapučino i da se navečer izlazi, nego im u pet kadrova mora vizualno predočiti da si ti usred rata. Zbog toga mu je trebala izoštrenija ratna situacija koja onda, naravno, rekontekstualizira neke reakcije likova.

Djevojčicu čijeg oca ubiju, a nju zatvore u podrum, u romanu »vidimo« na početku, kada joj jedan otimač stavi pištolj u usta, i na kraju, kad je odvode na smetlište, a Krešo spašava.

— Jedna stvar koja se mijenjala sam status djevojčice. Dok sam pisao knjigu, moja je ideja bila da djevojčica bude rupa u slivniku. Sve konvergira prema njoj, a nje nema. To je nešto što sam jako dosljedno htio provesti. I u početku smo o tome puno razgovarali, da li se ona vidi, u kojoj je mjeri prisutna u radnji. U romanu se o njoj samo govori, ona je jedan od rijetkih likova koji nema *point of view*, nema svoju perspektivu, a u multifokalnom romanu to je upadljiva iznimka, pošto tamo hrpa likova ima svoju točku gledišta. Namjerno sam je htio dovesti do nekakve apstrakcije.

Zato se i u filmu uopće ne vidi?

— Brešan joj je htio dati puno više status lika u odnosu na roman. Da bude prisutna, da ulazi u interakcije s likovima. Postupno je međutim evoluirao i došao na nešto što je meni bilo bliže. Sveo ju je na apstrakciju. Ne mogu objasniti racionalno zašto mi se tako više sviđalo. Možda imam zazor o

tome kako se u filmovima često kupuju gledatelji djecom. Djeca proizvode direktnu emociju, a to je jeftino. Grozim se filmova u kojima se sućut kupuje djecom koja pate. To je stvar osobnog ukusa, to mi se ne sviđa.

U romanu urednik Galjer, koji je u filmu amalgamiran s policajcem Barbirom (Dražen Kuhn), otme liječnika koji je zaštitio ubojice Srbina. Rekao si da se ta podpriča otmice provlačila kroz neke faze scenarija. Čini mi se vrlo zahvalan akcijski element priče, zašto ste to odbacili?

— Ako smo radili dvije godine na scenariju, to je postojalo godinu i pol. Mene je to od početka jako privlačilo, već sam rekao kako sam želio da to bude kičma filma, i stalno sam se vraćao na otmicu. Osim toga, obožavao sam lik Elvire i žao mi je što ga u filmu nema. Drugi problem s tim u vezi je problem svršetka. O tome smo raspravljali već od početka i nismo se slagali. Brešan je od početka htio da svršetak bude ekstatičan, vizualno moćan. To je bio predmet naših gostioničkih rasprava prije nego što smo i jednu rečenicu napisali. Sjećam se jednog razgovora, bilo je gostovanje FAK-a u Beogradu 2000. gdje smo sjedili Brešanov otac, Miljenko Jergović, a Vinko i ja i debatirali smo telefonom oko tog kraja. U većini stvari nisam inzistirao na vjernosti knjizi jer je knjiga stvar za sebe, ali ono što sam užasno htio spasiti iz knjige je kraj — dakle, Galjer koji je vezan lisicama na parkingu, sirena, grad se budi. S tim sam htio istaknuti poniženje, ali i dati tu dimenziju grada koji se budi i koji je suučesnik, a to mi se činilo i jako filmski moćnim, neboderi u kojima se u pretapanju pale svjetla. Taj sam prizor vidio kao sliku i dok sam pisao. Inače, taj kraj spada u one dijelove romana koji su doslovce posuđeni iz filma. Preuzeo sam ga iz *Grada nade* Johna Saylesa, zadnji kadar kad onaj retardirani brat bjesomučno udara po ogradi, čuje se metalna buka, a grad se budi. Delimir Rešicki je kasnije napisao da ga taj kraj podsjeća na Kafkin *Proces* i ono »kao pas!«, ali meni to nije bilo na pameti, nego Sayles. Brešanu se to nije sviđalo. Od početka je htio imati vizualno moćan, nerazrijeđen *happy end*, s tom je slikom počeo raditi film.

Bilo je onih koji su mislili da se radi o subverziji happy enda, ironijskom odmaku koji poručuje da odlaze u toliko sretnu budućnost koliko je taj zalazak sunca umjetan u odnosu na film.

— Mislim da to nije bila Brešanova namjera. Nisu to tako shvatili ni u inozemstvu. S puno ljudi sam razgovarao koji su rekli da im je film izvrstan — ali, zašto onaj kraj? Brešanov argument je bio da treba razmišljati iz logike filmske slike. Razlika je želiš li film završiti totalom zore ili totalom na nekom mračnom parkingu. Inzistirao je da film na kraju ima jak vizualni akcent.

U romanu Galjer (u filmu Barbir) nakon smrti svoje žene osjeti sram i kidnapira liječnika na čiju je ucjenu pristao kako bi ga zamijenio za otetu djevojčicu koju je prije žrtvovao. To mu ne uspijeva nego ostaje zavezan za auto i posramljen. Roman završava antikatarzom srama savjesti jer se »kockao a nije smio«. U filmu nikad ne saznamo je li mu žena umrla, je li se njegov pristanak na ucjenu isplatio ili ne, nema (anti)katarze moralnog kockanja.

— U fazi u kojoj sam ja radio je to postojalo, žena mu umire. Kasnije su Brešan i Zalar išli u krajnje redukcije i ne znam zašto se to izgubilo.

Scene prije dijaloga uvode u atmosferu i karaktere, jesi li radio na scenama otvaranja: kolona vojnih vozila, mrak i kiša, auto parkiran s ugašenim svjetlima, pali svjetla i kreće prema kući. Trojica iz auta vade mine i miniraju kuću. Pucanj...

— To je sasvim režijska odluka i mislim da je pametna. Brešan misli o perspektivi filma, ono što kod nas ljudi stalno zaboravljaju, da vani na festivalima ljudi, osim ako se ne radi o Almodovaru ili Wong Kar-Waiju, dolaze 70 posto iskopčani — dat će filmu kratku šansu da ih zainteresira — ako ne uspije, izići će iz dvorane i otići gledati nešto drugo. Brešan je jedan od rijetkih režisera kod nas, i to mu je veliki kredit, koji razmišlja kome je sve film namijenjen. Ja mislim da je njegov rezon bio da te ljude zgrabi prvi kadar filma. To je kadar koji vas zarobi, iskazuje redateljsku vještinu, ostavlja dojam moćne produkcije, a još k tomu i iskazuje filmsku osviještenost. Stavi sebe u situaciju da ideš gledati film iz Uzbekistana i očekuješ nekakvu grubu socijalnu dramu s minimalnim tehničkim standardima u kojoj će neki dobri provincijski ljudi ispričati svoju malu provincijsku priču. A onda sjedneš i vidiš jedan elaborirani kadar fenomenalno osvijetljen i snimljen koji traje četiri minute i virtuozno je režiran. To je reakcija koju je htio dobiti i tu je bio jako pametan. Poslije mi je rekao da mu je direktor Berlinalea Dieter Kosschlick kazao da je to prvi film s Balkana koji ima balkansku temu, a zapadnu filmsku gramatiku. Brešan je htio dobiti film koji govori o nekom relevantnom problemu zajednice iz koje dolazi, a s druge strane izbjegava trećesvjetski neorealizam. I u tom smislu je dobro kalkulirao.

Što o njoj misliš kao koscenarist?

— Vidio sam je tek kad sam pogledao film i onda sam mu rekao jednu vrlo važnu primjedbu. Da ju je morao rezati jedno tri, četiri sekundi ranije. Samo ubojstvo nije trebalo biti dio te scene. Zato što mislim da je time sebi vezao ruke jer si nije omogućio da raskadriravanjem može dobiti reakcije sudionika. Reakcije suučesnika na samo ubojstvo različite su, i iz njih proizlazi njihovo daljnje djelovanje. To se mora pokazati. Trebao je rezati prije pucnja, i trenutak prije i poslije pucnja je morao biti raskadriran klasično tako da može izvući kadrove u bližim planovima.

Tu je problem upoznavanja trojice koji ubiju Srbina i upoznavanja žrtvi, Srbina i djevojčice, da bi nam kasnije i njihovi postupci bili jasniji.

— Upoznavanja likova i nijansiranja reakcija onih koji su učesnici, jer one počinju od tog trenutka. S tom scenom ubojstva smo se inače dosta mučili. Ona je postojala u svim verzijama scenarija od početka razrađenija nego što je u filmu. I nikad s njom nismo bili sretni.

Što vas je mučilo?

— To je uvijek izgledalo kao priprosti Tarantino, s puno ljudi koji nekome usmjeruju pištolj, gužvaju se i gušaju po hodniku.

Znači, to je bio scenaristički, a ne režijski problem, niste mogli dovoljno vizualizirati scenu?

— Da, stalno su to bili neki mačo tipovi koji užasno psuju i svi se jedan na drugog izdiru oboružani u hodniku.. Pogotovo je bio problem što je to sam uvod u film. Perspektivira ono što ćeš gledati i moguće je da je to jedan od razloga zašto je Brešan odlučio krajnje dramaturški minimalizirati tu scenu. U filmu se čuje samo pucanj, a u našim verzijama si dečki dodaju štapin, pokazali smo proces u kojem ih upoznaješ. A što se djevojčice tiče, ideja je bila da izađe iz sobe, kako kakav japanski duh, kada sve bude gotovo.

Očigledno je da ste u filmu htjeli izbjeći ratne stereotipe. Ubijeni Srbin je švercer, ali je i brižni otac koji jede Čokolino, Joško je i krivac i klinac, žrtva rata. To relativiziranje žrtve u krivca i krivaca u žrtve je svjesna dramaturška odluka?

— Što se tiče knjige, nisam htio puno po tome tupiti, ne iz razloga estetike nego zato da ne bi previše sličilo slučaju Zec. To mi je opterećenje — da će se priča doživjeti kao *faction* — stalno visilo nad glavom i mrzio sam to. U radu na scenariju, to se pitanje pojavilo u srednjoj fazi kad nam je trebalo da nositelj jedne od tri priča bude istražitelj. On istražuje ubojstvo i ispituje svjedoke koji bacaju razna svjetla na Tišmu. Tu smo morali dobiti *whodunit* i morali smo puno tog materijala izmišljati da bi taj dio bio dramaturški sadržajan. Kasnije, kad smo odustali od te strukture, jedan je dio ostao, a drugi nije.

Negdje si napisao da ne vjeruješ u negativce u književnosti, a u filmu?

— Da, ista stvar.

Ipak ih ima. Majčino nagovaranje da se djevojčica ubije samo se djelomično može pravdati potrebom da zaštiti sina i obitelj. Liječnik je gotovo klasični ucjenjivač, još i političar...

— Majka je u procesu postala puno zloćudnija, ona je kao lik jako kulturno kodirana, pet takvih majki srećem svakodnevno. Što se liječnika tiče, u vrijeme pisanja sam imao posla s medicinskom hijerarhijom i bio prilično ogorčen, pa je to dijelom ušlo u knjigu. S druge strane, u knjizi sam liječniku pokušao dati obitelj, on ima ženu, kćer, zato sam uveo da je prema ženi brižan jer je boli oko. Sjećam se da smo u scenariju imali razrađenu situaciju s njegovom otmicom i puno više dijaloških prizora liječnika i novinara (u filmu Barbir) u kojem se liječnik pokazao kao elokventan, u određenom pokroviteljskom odnosu prema njemu. Političari uvijek nastoje biti šarmantni, to smo htjeli dobiti.

Kod adaptacija je naročito zahtjevno postići ekonomičnost scene. Jedan dobar primjer je scena u kojoj se policajac(Rakan Rushadiat) i kamatar Ljubo (Pređo Vušović) oglušuju na Lidijin vapaj da će ubiti malu jer sažima sveprisutnu činjenicu iz romana da cijeli grad zna sve što se dogodilo.

— Nisam to radio, ali je to stvar afiniteta. Ja volim filmove o plemenu. Zato volim Scorsesea, *Dobri momci* i *Doba nevinosti* su sjajni, jer su o plemenu.

Možeš li se sjetiti scene koja je ušla u film, a koja to ilustrira?

— Sve ratne scene, koje je Brešan izvrsno režirao. One pokazuju to veliko obiteljsko mačo bratstvo. Ipak, ja bih volio da je toga više, recimo kao u *Mystic River* gdje je zločinac ulica, kvart, familija.

A propos plemena, majka je od onih koje rađaju sinove da bi išli u rat. Vrlo jak moment koji problematizira da je patrijarhat u pozadini balkanskih ratova?

— To je zapravo patrijarhat koji je gotovo matrijarhat. Ona je majka koja bi mogla proći na Siciliji; mogla bi biti mama Edwarda G. Robinsona ili Jamesa Cagneyja.

Možeš li mi nešto reći o sceni preljubničkog poljupca između Lidije i Barbira pod granatama.

— U verziji koju sam ja radio s Brešanom, likovi novinara i policajca još nisu bili spojeni. Lidija je već bila Krešina djevojka, a ne sestra i imali smo puno scena s razvojem njihove veze u kojima je ta veza u krizi, a tebi nije potpuno jasno zašto. Imali smo puno obiteljskih prizora u kojima oni pričaju o incidentu, ona ne zna što su njegovi dečki napravili, on ne zna da ona istražuje. Ona ga stalno ispituje i stvara se tenzija. Imali smo brak koji je u krizi i bračnu svađu koja se počinje projicirati u političku s time da svaki zna onaj dio koji drugi ne zna. Imali smo nekoliko scena za redom kojima smo to pokušavali razvijati. Dobili smo jednu bergmanovski obiteljsku dramu koja ima uteg političke i krimi-drame. To mi je bio interesantan smjer i volio bi da smo napravili više u njemu.

Znaš li nešto o sceni Krešina povratka u kojoj Lidija prvi puta vidi da je on invalid bez noge?

— Nisam je radio, ali sam raspravljao sa Zalarom o njoj jer mislim da nije logično iz perspektive naše kulture da ona ne zna da je izgubio nogu. Išla bi ga vidjeti u bolnicu, nemoguće je da ne bi doznala. Njegov argument je bio »pokušaj zamisliti da je bojište u Iraku, a ti si u Tennesseeju.« Iz te perspektive je moguće, ali iz naše perspektive nije, naprosto bi ga otišla vidjeti u neku vojnu bolnicu.

U sceni sprovoda svećenikove riječi o nužnosti umiranja koje iza sebe ostavlja život, nije samo referenca miljea nego se čini mi se, referira i na pasivno-propagandni utjecaj Crkve ratnih godina u suprotnosti s djelatnim dobrom likova koji sebe stavljaju na kocku da bi spasili tuđi život. Je li vam to bila namjera?

— Ne samo to, nego postoji i izraziti društveni ceremonijal u koji je Crkva uključena. To postoji i u knjizi. Postoji jedan problem koji je Brešana mučio u početku i s kojim smo se prilično namučili. Otvaranje filma je bilo stradavanje na fronti i nakon toga slijedi sprovod, ali taj sprovod nije sprovod čovjeka koji je poginuo na početku, nego oca, i to je postalo izvorište zabune. I zbog toga je Brešan išao s jedne strane na varijantu lijesa u kući gdje se vidi tko je mrtvac, a s druge strane je išao na to da izbaci ratni dio sa samog početka. Činilo mu se ako odmah počnemo s ratnom scenom da ćemo doliti ulje na vatru predrasuda o tome kakav je film koji dolazi iz Hrvatske. Ima ljudi koji drukčije misle, primjerice, kad sam pričao sa Živoradom Tomićem, on, naprotiv, misli da treba početi s užasno brutalnom scenom rata gdje odmah na početku dobiješ dojam o tom ekstremnom stanju iz kojeg poslije sve proizlazi.

Što bi temeljno bilo drukčije da je priča ostala linearno ispričana?

— Kao što sam rekao, ja bih napravio film da bude više vremena, pa i za emocije. Ja sam žanrovski pisac i mene pričanje priče samo po sebi zanima. Brešanova želja nije bila da radi žanrovski film. Dijelom i zato da preduhitri kolonijalnu logiku koja je jaka u inozemstvu, a koja smatra da su ljubavna priča i krimi-priča za Francuze i Amerikance, a da se od autora hrvatskog filma očekuje da ispriča neku malu priču koja je goruća za njegovu kulturu. Puno pametnih stranaca s kojima sam pričao kažu, uzmimo, za film Arsena Ostojića, da je jako dobro napravljen, ali im se ne sviđa što ima previše pištolja i horsa. To je kolonijalna logika, on ne bi to rekao da se radi o američkom filmu.

Što ti je u filmu, od svega što smo dotaknuli, strukture, emocija, likova, napetosti, najvažnije?

— Najvažniji su mi likovi i njihovi izbori. I u prozi i u filmu volim kad imaš situaciju lika koji mora izabrati između dva zla jedno, i koji je u takvoj situaciji da ga mehanizam naracije navodi da radi nešto što bi u normalnim okolnostima mogli osuđivati, a ja proizvodim takav sižejni kontekst u kojem se možeš s takvim izborom identificirati. To se dijelu salonskih liberala u Hrvatskoj užasno ne sviđa. Gordana Crnković je napisala kako se sve moje knjige svode na to da imam puno opravdanja za male ljude koji rade loše stvari. To je po mom mišljenju razlika između proze i novinarstva. Ako ću pljuvati po malim ljudima koji rade prljave stvari, to ću raditi u novinama.

U South Parku se iznosi znanstveno dokazana teza da se o određenom tragičnom događaju na šaljiv način smije govoriti nakon 22,3 godine. Možeš li nakon 5 godina poslije rada na filmu zamisliti ovu priču ispričanu s humorom? Jeste li izbjegavali amortizaciju okrutne stvarnosti humorom?

— Dolazim iz mikrokulture koja je užasno duhovita. U Splitu, ako nisi duhovit, naprosto nemaš pravo glasa jer je zezanje temeljna komunikacija. Dijelom zato jer se družim s tim ljudima stalno imam osjećaj da se s tim ne mogu mjeriti, to je kao ona romantična komedija s Tchekyom Karyom koji je Francuz u Americi, i sve cure padaju na njega jer ima francuski akcent i zna skuhati holandski umak. Onda on kaže da je on kao Superman: na Kriptonu je svatko Superman, samo na Zemlji Kriptonac je superheroj. Tako i u Francuskoj svi znaju napraviti umak i svi imaju akcent. Tako je i s humorom. U drugom kontekstu mogu biti duhovit, ali kad sam okružen ljudima koji su silno duhoviti, postajem loš kriptonac jer imam osjećaj da bi tri čovjeka u birtiji bolje od mene smislila geg. Zato to izbjegavam, osim povremeno u novinskim tekstovima. Međutim, kao osoba nisam mrk i pesimist. Moja teorija je da ljudi inače nisu ono što pišu. Menzel piše krasne tople ljudske priče, a zapravo je otresita, nasilna i grozna osoba. Jergovićeve priče su sentimentalne i pune blagosti, a kao čovjek je prilično tmuran i zlovoljan. Radim stvari koje su dosta crne, a uopće nisam takav.

Film je nastao u državi čiji je vrh deset godina emitirao stav da se u obrambenom ratu ne mogu počiniti zločini i progovara o zlu koje je proizašlo iz takvih stavova, a to je za vas značilo iskorak na tanak led. »Svjedoci« su izazvali reakcije od takvih da je preblag u osudi zločina koje su Hrvati počinili nad srpskim civilima do onih da ih previše ističe.

— Brešan je htio izaći iz komedije i jedan od razloga zašto je ovo htio raditi je da sa sebe skine naljepnicu komičara. Kad pogledaš njegove filmove do *Svjedoka*, humor je tamo bio način da se karnevalizira figura protivnika. U *Kako je počeo rat na mom otoku* smijemo se oficiru JNA, a čim se smijemo, prestajemo ga mrziti i on postaje benigan. Znam dio ljudi iz političkog svijeta koji su zbog toga jako bijesni na Brešana. Antun Vrdoljak je rekao da je greška tog filma što Vidović ne umre na početku jer bi onda, kao, imao jasnu osudu. *Maršal* nastaje u jesen 1999. kad SDP treba doći na vlast nakon deset godina tuđmanizma, a premisa filma se temelji na šaljivoj »invaziji« starih komunista. Taj je film faktički terapijska priprema za veliku političku promjenu koja se mora dogoditi. Mislim da je u tom smislu velika Brešanova vrlina smisao za tajming. Napraviti jedan mali, oprezni koračić naprijed, ali na način da se oko tog koračića može postići društveni konsenzus. Dio ljudi je prigovarao filmu da je ideološki preblag, a da je knjiga, iako starija, puno oštrija. Donekle se s time slažem, ali ga donekle i branim. Ja sam pišem za strojem i mogu si uzeti poziciju partibrejkera, reći »ja sam sad to napisao, a vi bjesnite«. Puno ljudi ne voli što Brešan radi jer smatraju da kalkulira, a s druge strane ta karakteristika njegove filmove pretvara u društveno jako bitne. On je kovač konsenzusa. Ja volim provocirati, meni ta uloga nije važna ni bliska, ali poštujem njenu važnost.

Jeste li pri radu na scenariju razgovarali o recepciji i emocijama gledatelja, žrtava rata?

— Taj tip razgovora nismo vodili, ali sam bio zadivljen kako Brešan hendla taj tip dijaloga kad se on dogodi. Recimo, jednom nas je na tribini u Booksi prozvala žena koju su u ratu za dlaku silovali. Krenula je na nas ogorčenim tonom, a poslije deset minuta razgovora zamolila je da je netko od prisutnih fotografira s Brešanom. Nismo unaprijed pričali o takvim reakcijama, ali zato smo razgovarali o praktičnim aspektima. Postojao je dogovor da se što manje priča o filmu dok se ne snimi, da ne bi bilo sabotaža, huligana na setu ili da se ne dogodi da nam ne žele iznajmiti gostionicu ili dati lokaciju. Imao je pravo što je bio podozriv s tim u vezi. Jer, evo, za ovaj novi film je doživio seriju napada u *Večernjem*, nakon čega su mu masovno otkazivali lokacije. A mi govorimo o 2007, ne 2002! U vrijeme *Svjedoka* mi smo doživjeli apsolutno korektan odnos službene politike: napravili su nam *party* u Berlinu u ambasadi, Berislav Rončević bio je na premijeri. S druge strane, malo je poznato da film nije imao distribuciju u Dubrovniku jer je to navodno osobno zabranila Dubravka Šuica (tamo je kino gradsko). Razmjerno slaba posjećenost u kinu kada je film krenuo na repertoar govori o jednoj vrsti tihog bojkota. Mi smo imali medijski *feedback* koji je bio vrlo kvalitetan, imali smo raznovrsne kritike, nisu bile samo pozitivne, ali i one negativne su bile s određenim respektom, ali publika ipak to nije htjela gledati.

Pretpostavljam da je ipak neka načelna kalkulacija nužna da bi film bio snimljen, da je potrebno ublažiti neke elemente priče kako bi se progurala njena neugodna katarza.

— Govorim nešto što meni ljudski nije blisko, ali je tako: u nekim situacijama kalkulacija je pozitivna. Hrvatska kinematografija u doba komunizma bila je puna filmova koji su morali kalkulirati. Ljudi su znali gdje je granica mogućeg, došli

su do nje, napravili male koračiće kojima su prelazili granice. Ne volim onu poziciju koja je česta u hrvatskoj publicistici kad se govori o, uvjetno rečeno, političkim filmovima do 1990. koja kaže »ako ne mogu taknuti Tita onda se neću baviti ni korupcijom činovnika«. Jer ta logika zanemaruje da se filmovi bave živim ljudima oko nas, njihovim mikrosituacijama.

Jeste li razgovarali o glumcima i, možda, pisali po njima?

— Jesmo, od samog početka, ali neke su se stvari izmijenile do snimanja. Od početka je bio najveći problem tko će glumiti lik majke, jer Brešan nije vidio tko bi to u Hrvatskoj mogao igrati. Dugo je razmišljao o Mileni Zupančič. Karanovićku je isprva prekrižio, jer mu se činilo da premladoliko izgleda. Predomislio se, srećom.

Je li to bila pomalo autorska subverzija izabrati srpsku glumicu za taj lik?

— Naravno. Uvjeren sam da je pedeset posto bijesnih reakcija na film bilo uzrokovano isključivo time što srpska glumica igra lik hrvatske majke. Ali ne treba podcijeniti ni Brešanovu šibensku furbariju. Kad smo došli na berlinsku *press* konferenciju, prvo pitanje jednog njemačkog novinara je bilo: jeste li možda u ekipi imali ljude iz Srbije? A on im pokaže beogradsku divu u glavnoj ulozi! Svima su pale vilice. Kad je završilo, rekao sam mu: Jebem ti mater, znao si od početka da će te ovo pitati.

Koje osobine mora imati scenarist s obzirom na prirodu posla i suradnju s režiserom?

— Borbe mišljenja nema, jer je režiserova zadnja. Boriti se možeš samo argumentima. S druge strane, poznajem dosta režisera, i znam da se velik dio njihovog posla svodi na to da im dolazi užasno puno ljudi s raznim mjesečarskim idejama, a njihova je prva reakcija da im na jedno uho uđe, na drugo izađe. Kad bi slušao gomile ideja svakog tehničara ili glumca, raspao bi se. Sa scenaristom je situacija dosta drukčija jer se radi o fazi koja je jako fragilna, u kojoj filma još nema, u kojoj se režiser još traži. Brešan je stalno ponavljao »nemoj podcjenjivati da smo se, bez obzira na sve preinake, stalno hranili tvojim materijalom«. Mislim da je Charlie Kaufman rekao da zna puno scenarista s debelim računima i kućama s bazenom, ali da nema nijednog scenarista koji nije frustriran. Jer nemaju moć i jer konačnu odluku ima režiser. Čovjek ne smije ući u posao scenarista ako nije spreman na tu frustraciju.

Misliš da je to fer?

— Nije. Nije fer, ali je to tako. To je film. To je razlog zašto svi scenaristi bježe u režisere, od Phillipa Blasbanda, Kevina Williamsona, Paula Haggisa pa do Richarda Curtisa. Moja je perspektiva drukčija jer imam zadovoljštinu kroz prozu, a osim toga, u životu sam odmah otpilio bilo kakvu zamisao da ikad budem režiser zbog toga što je meni ta količina komuniciranja s ljudima neizdrživa. Režiranje je povezano s dvije stvari koje najviše mrzim, a to je prvo rad u cajtnotu, a drugo situacija u kojoj nekom moraš reći da nešto nije dobro napravio. Bio sam urednik u novinama i znam kako mi je frustrirajuće bilo izreći tu rečenicu. Ne volim rad u žurbi, i to je također bitno. Više volim dnevne ritmove, napraviti posao, ručati u dva, 45 minuta prileći, pa nastaviti raditi.

Je li ti onda bilo stresno pisati scenarij?

— Nije mi bilo stresno jer smo ga radili dugo. Odmah na početku sam rekao Brešanu da imam obitelj, građanski posao i da kod mene nema kampanje. Nemojmo se dovesti u situaciju da mi moraš reći »zaboravi na tri mjeseca da imaš obitelj i posao, pa ajmo pisati scenarij«. Rekao sam mu da ću mu svaki dan posvetiti dva sata, ali da mu neću ni jednog dana posvetiti deset sati. Zato smo tako dugo radili, od prvog razgovora u pivnici Donji grad zimi 2000. do prestanka u rujnu 2002, a prva klapa je bila u studenom iste godine.

Voliš li ventilirati ideje s nekim, i s kim, ili ne?

— Ne baš. I mislim da je to loše.

Kako prevladavaš trenutke sumnje u svoj rad?

— To je grozno. Najgore je kad počneš sumnjati u cjelinu, a jako si puno napredovao u materijalu i onda ti se počne činiti da je sve glupo.

Kako se nosiš s tim, kako rješavaš te krize?

— Tako da imam duge periode blokada i prestanem to raditi. Recimo, zadnju knjigu *Crvenkapicu* sam počeo raditi 2001, napisao u jednom dahu dvije trećine knjige i onda zablokirao. Nisam znao rješenje jednog problema i prestao sam je raditi. U međuvremenu sam napisao drugu knjigu i vratio se *Crvenkapici* nakon dvije godine. To je uobičajena faza da nakon dvije trećine počneš mrziti što pišeš. Čak mi je s *Ovcama od gipsa* kriza bilo najmanje, jer mi je pisanje romana bilo novo iskustvo, pa mi je bilo zanimljivo. A imao sam i drugačiji način života, bez djeteta, pa sam se mogao tome posvetiti. Osim toga, od samog početka sam imao potpuno definiranu strukturu. Znao sam raspored poglavlja prije nego što sam napisao prvu rečenicu.

Znači, pišeš treatment i za roman?

— Da, pišem. Tu sam ja iznimka među prozaicima. S tim u vezi: kad sam počeo raditi na scenariju imao sam jedan problem. Kad pišem roman radim kao da čistim pod mokrom krpom, krenem od najdalje točke, idem prema vratima i ne smijem se više vraćati na ono što sam oprao da ne zablatim čistu plohu. Dakle, idem sporo prema naprijed, a iza sebe pokušavam ostaviti čisti tekst. Ne radim tako da nabacim grubu verziju, pa se vraćam i prepravljam. Navodno tako i Magelli radi kazalište, da je to naučio u Rumunjskoj i da je to pomalo istočnoeuropski način rada. Takav način rada je u suštini antifilmski. Cijela priča filma je obrnuta, uvijek ideš ispočetka, opet i opet. Sam rad na filmu tri puta počinješ, kad pišeš, kad snimaš i kad montiraš, i unutar toga imaš faze koje se uvijek svode na — »idemo sve ispočetka«. To je imanentna logika filma. Kasnije sam takav način, završiti pa ispočetka, pokušao primijeniti na prozu i mislim da mi je to popravilo kakvoću proze.

Oslobodilo te nekih blokada, imaš drugu vizuru kad ideš od kraja?

— Prvo, uočavaš s vremenske distance slabosti stila. Drugo, rad ti otvori ideje, da ti inspiraciju za nove likove, odnose, rješenja... Na koncu, naprosto se ne baviš nekim perifernim problemima koje ne možeš riješiti nego odeš do kraja i onda ga rješavaš kasnije. To je ono što djeci savjetuju kod kontrolnih u školi: preskoči zadatak koji ne znaš, pa mu se vrati.

Bi li mijenjao berlinsku nagradu za više od 9500 gledatelja koliko ih je pogledalo film?

— Bih. Broj gledatelja bi mi bio puno važniji, jer živim ovdje.

Svojevremeno si u »Jutarnjem listu« objavio tekst povodom izjave Pjera Žalice o maćehinskom odnosu hrvatske publike prema vlastitom filmu: »Hrvati ne vole sebe. Oni su duboko i trajno frustrirani neskladom onoga što jesu i slike koju o sebi proizvode... Željeli bi biti Austrija, a nikako izvući noge iz balkanske kulture. Radi se o kolonijalnom samoprijeziru koji misli da ovdje ništa dobro ne može niknuti, pa se gnuša svega autohtonog.« To je prva analiza koja ozbiljno i domaću publiku proglašava sukrivcem za neuspješniju recepciju domaćeg filma od hollywoodskog trasha. Da li se išta promijenilo nakon niza kvalitetnih filmova, kao što su »Fine mrtve djevojke«, »Što je Iva snimila 21. listopada 2003«, »Što je muškarac bez brkova«, »Ta divna splitska noć« i niza drugih? I što bi bilo dostatno da se recepcija promijeni?

— To se pitanje ne može riješiti na razini filma jer nije ni fundirano u samom filmu, nego općenito u kulturi. Roman je u jednoj fazi jako dobro kotirao, ljudi su pokazivali interes, ali nikad to nisu bile neke naklade, osim kod Tomića i Jergovića.

Čini mi se da dobra tradicija postoji, nekada su barem domaće serije bile jako gledane.

— Prošli sistem je sasvim druga priča. Temeljio se na jednoj implicitnoj premisi, vrlo narcisoidnoj, ali vrlo produktivnoj, da smo mi centar svijeta. Jedan od najvećih prosvjetljujućih šokova za mene je bio kad sam na FEST-u u Sava centru 2001, u velikoj auli kroz koju moraš proći, vidio na zidu deset satova koji pokazuju vrijeme u Pekingu, Tokiju, New Yorku. Odjedanput shvatiš na koji način mislilo društvo koje radi tu dvoranu, kako je sebe doživljavalo kao neki globalni faktor. U tom smislu smo mi razvili provincijalni mentalitet, obeshrabreni smo da nešto naše može uspjeti vani, a ako se to dogodi smatramo da je u pitanju zavjera i mućka. Mislim da se to temelji na ideologemu da bismo htjeli biti Zapad, a kako smo neka vrsta abortiranog Zapada, sramimo se onoga što je stvarnost, a ono što je naše kao da a priori ne može stvarno valjati. Moje dijete odrasta u medijskom pejzažu u kojem je njemu jedini kulturni *input* na njegovom jeziku, a koji mu nešto znači — *Naša mala klinika*. S nama je bilo potpuno drukčije, mi smo imali svoje crtiće, svoje serije, Baltazara, Mirka i Slavka, Slavicu i Mendu, svoj jutarnji program, imali smo jaku *pulp* industriju, meko ukoričene romane i stripove.

Zašto onda hrvatska publika radije gleda bosanske i srpske filmove nego hrvatske?

— Dijelom zbog tradicije hrvatskog filma kao art filma. Danas svi padaju u nesvijest zbog toga kako je folk postao popularan u Hrvatskoj, a na kinoblagajnama 1980-ih su sjajno prolazili filmovi Lepe Brene. Mislim da je to u Splitu još uvijek najgledaniji film svih vremena, ispred kojeg je bila jedino *Bitka na Neretvi*, ali ako njoj oduzmeš organizirane školske projekcije, ipak nije. Ni u Zagrebu nije bilo puno drugačije. Ovo se društvo masovno temelji na laži. Masovno se sluša folk, a nema ni jedne folk radiostanice. Velik dio kulture koji ljudi stvarno konzumiraju isključen je iz medijske sfere. Na neki način je i proizvodnja slike koju je ova kultura radila bila po mom mišljenju lažna. Veliki sam neprijatelj ovih *cool* urbanih knjiga o kvartovskim dečkima. Zato što oni iz nekog urbanog polusvijeta uzimaju elemente koji su *cool* i prihvatljivi, čak ako je to droga, čak ako je to nogometno nasilje, i to je prikazano u rokersko-pankerskom ključu koji onda daje sliku urbaniteta. Moja je teorija da stvarna dominantna društvena klasa u ovom društvu, a to je suburbija, nije ozbiljno reprezentirana ni u domaćem filmu ni u književnosti. To su ljudi koji su u međuprostoru, niti u selu niti u gradu, i ekonomski i kulturalno, koji imaju one kuće od cigle, neožbukane, slušaju Narodni radio, jedu odojke, vole Huljića. Tih ljudi nema ni u famoznoj »stvarnosnoj prozi«. Iznimka je Vlado Bulić — i zato je dragocjen.

Koliko su domaći kritičari zaslužni za recepciju domaćeg filma? S obzirom da »Svjedoci« govore i o preuzimanju odgovornosti, jesi li spreman preuzeti dio odgovornosti jer si po mnogima najutjecajniji filmski kritičar?

— To je logika »ubijte glasnika«. Mislim da možemo biti zadovoljni što je, za razliku od donekle književne i u velikoj mjeri kazališne, filmska kritika sudjelovala u demaskiranju filmske laži 1990-ih. Najveći problem hrvatskog filma s pozicije establišmenta 1990-ih je da oni nisu imali pet ljudi koji će odigrati ulogu Steve Ostojića i Boglićke 1960-ih i 1970-ih, dakle — da na udarnim medijima imaju pozicionirane ljude koji će reći kako su gledali dojmljiv domaći uradak. To je bio tip kontrole kakvoga nije bilo ni u režimskom listu, radio sam u režimskom listu pa znam, što je za dio filmskog establišmenta bio ozbiljan problem. Toga u kazalištu nije bilo, uvijek je bilo ljudi koji će reći da su gledali »novi veliki uspjeh« Para ili Sedlara. Mislim da smo pokušavali, barem ja jesam, već iz tog očaja što je sve bilo tako loše, izdizajnirati nekakve zametke koji su bili pozitivni. U velikoj mjeri su kritičari stvorili priču o Mladom hrvatskom filmu. Meni se činilo potrebnim imati jednu frontalnu scenu o kojoj će se zavrtjeti neka pozitivna priča, dovesti publiku, a s druge strane neke ljude koji ulaze u taj posao napraviti dovoljno nezaobilaznima da nemaju problema dobiti idući projekt.

Na tu odgovornost sam i mislila, da određujete tko će biti ti ljudi.

— Pa evo, prvi val ljudi koji su u to ušli danas je nekakav *mainstream*. Hribar, Brešan i Nola. Onaj mlađi val koji sam strašno volio spletom okolnosti se raspao. [Jelena] Rajković je umrla, Salaj se svojom krivnjom izgubio, Jurić je prvim filmom fulao, Vorkapić (koja je meni bila najzanimljivija) nije još dočekala igrani film. Jako mi je žao, tu sam generaciju silno cijenio i osjećao bliskom, oni bi danas bili potrebni *missing link* između generacija koja sad ima 45 i, recimo, Nuića.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2007"

Jurica Starešinčić

16. Dani hrvatskog filma (2007) — animirana konkurencija

Nakon što je prošla godina iznjedrila nekoliko izvanrednih animiranih filmova koji su postali pravi festivalski hitovi i izvan naših granica, naširoko se pisalo o novoj renesansi hrvatske animacije i tobože zaboravljalo kako je slučajnost htjela da nekoliko najistaknutijih domaćih autora završi svoje nove filmove iste godine. Nakon takvog senzacionalističkog pisanja, logičan je izbor organizatora da u najatraktivnijem terminu, odmah nakon otvaranja festivala kad je koncentracija novinara najveća, prikaže animiranu selekciju. Međutim, u tome se krila i opasnost od ozbiljne kompromitacije ugleda domaće animacije, pošto ni jedan od spomenutih autora nije stigao dovršiti novi film za ovogodišnje Dane. Obrana ugleda domaće animacije tako je ostala na debitantima i mladima, tek uz nekoliko etabliranih imena.

Kao najočiglednija razlika prošlogodišnje i ovogodišnje ponude skoro je dijametralna suprotnost u ciljanoj publici najuspješnijih filmova. Dok smo prošle godine uživali u nekoliko sjajnih hermetičnih art filmova kakvi blistaju punim sjajem baš na festivalima, na velikom kinoplatnu pred strpljivom i receptivnom publikom ove godine prednjačili su filmovi koji bi sigurno zadovoljili ukus šire publike i prava je šteta što ne postoji termin u programu jedne od nacionalnih televizija u kojem bi se toj publici i predstavili.

Gleda li se u cjelini, ni prošlogodišnja konkurencija nije bila ujednačeno dobra. Na svaki film koji nas je oduševio, došao je barem jedan dosadan, površan, neizvoran ili neprofesionalan. Tako ni ove godine nismo ostali pošteđeni zijevanja u polumraku dvorane, ali selektor Darko Bakliža na izbor je dobio i nekoliko stvarno vrijednih filmova.[1] Godišnji ritam Dana možda je još uvijek previše gust da bi hrvatska animacija popunila program ujednačeno kvalitetnim ostvarenjima, ali tako nešto teško da bi uspjelo i u zlatno doba Zagreb filma.

Program je otvorio film koji je i osvojio nagradu Hrvatskoga društva filmskih kritičara *Oktavijan*, a radi se o zabavnom *noiru Unplugged* Stjepana Mihaljevića. Sjajni crteži računalnom su obradom ukomponirani u ujednačenu animaciju koja ne otkriva autorovo neiskustvo, naracija je izgovorena uvjerljivo, glazba i zvukovi dojmljivo prizivaju u sjećanje vrijeme *be-bopa* i crnih krimića, kadriranje je filmsko i zanimljivo, ritam dinamičan... Ukratko, izbor najboljeg filma ove godine nije bio težak. Prigovoriti bi se moglo cilju pokreta otpora kojem pripada djevojka u koju se protagonist zaljubljuje. »Turn on, tune in and switch off forever« pjevali su *Carter USM* pred više od deset godina, ali danas je autokratska snaga televizora (medija javne prijevare kojeg pobunjenici žele uništiti tako da cijelom gradu isključe struju) donekle amortizirana možda jedino pojavom interneta koji također ovisi o električnoj energiji. Sve u svemu, borba protiv establišmenta uništavanjem energije koja napaja njihovu moć nad ljudima nekako je zastarjela.

Ženomrzački *Women on Board* / *Žene na brodu* Vjekoslava Živkovića balansira između potentno bezobraznog humora i običnog bezobrazluka. Žene su prikazane ne samo kao pakleni demoni koji muškarcima uništavaju sve sitne radosti, nego i kao seksističke (porota) i perverzne (muško roblje u ormarima) manipulatorice. Doduše, sve je to izvedeno u tonu popularnih »politički nekorektnih« parodija, pa zapravo i ne djeluje posebno uvredljivo (barem se meni ne čini, ali tad opet — ja sam muškarac). Što se tiče crteža i animacije, na prvi pogled neprivlačan crtež efektnom animacijom oživi i postane možda i najjači adut filma. Autor vješto uspijeva prikazati čak i tako jedva primjetne radnje kao što je slaganje broda u boci bez i jednog analitičkog reza. Sve je jasno vidljivo iz totala i srednjih planova. Vrijedno je spomenuti i glazbu i zvuk. Kao i *Unplugged*, Živkovićev film popraćen je zanimljivom i dobrom *jazz* podlogom, ali je naracija izgovorena neprihvatljivo lošim engleskim jezikom. Ponegdje se čini da je glumcima namjera parodirati američku TV produkciju, ali većim dijelom trajanja filma dojam je da se trude izgovarati riječi pravilno.

Likovno je još dojmljiviji *Transoptic* Branka Farca. Crno-bijele slike opustjelog grada na tragu našeg proslavljenog multimedijskog umjetnika (najpoznatijeg u krugovima umjetničkog stripa) Danijela Žeželja dopunjene su vrlo kompetentno animiranim ljudima i pticama, a priča o dijaboličnoj strani umjetnosti utjelovljenoj u crnoj ptici ispričana je bez patetike i pretjerivanja. Zanimljivo je primijetiti i odnos autora prema umjetničkom ateljeu i galeriji. Motivi su to koje preispituje još jedan film s ovogodišnjih Dana, *Alea Iacta Est* Dine Krpana. Oba autora proces nastajanja umjetničke slike prikazuju kao svojevrstan čin samouništenja, dekonstrukcije vlastite osobe. I obojica kao motiv za to bolno umjetničko djelovanje ističu želju za uspjehom u galerijskom prostoru. Atelje je mračno mučilište, a galerija arena u kojoj se može u trenutku postići slava, ali i izgubiti glava. Farac svoj film gradi crno bijelim crtežima, dakle žrtvuje se i u animaciji, dok Krpan bira manipulaciju snimljenim materijalom i digitalne tehnologije. Rezultat je da Farčev protagonist nakon

DANI
HRVATSKOG
FILMA
16.
DANI
HRVATSKOG
FILMA
14. - 20. travnja 2007.
studentski centar
zagreb
HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
CROATIAN FILM CLUBS' ASSOCIATION
MINISTARSTVO KULTURE RH
GRAD ZAGREB - GRADSKI URED ZA KULTURU
a-tman
TUBORG
Coca-Cola
Br@tulić
arto
O!
Z1
KERSCHOFFSET ZAGREB
FOTO PLUS
HRT

inzistiranja na autodestrukciji kroz umjetnost završi poražen i mrtav, dok se Krpanovu junaku ipak nudi iskupljenje kroz rekonstrukciju pod ženskom rukom.

U nizu naslova na stranim jezicima, slijedeći je *Malformance Performance* Tomislava Gregla koji portretnim skulpturama u tehnici gline priča o tamnoj strani ljudske povijesti pripisujući je (vjerojatno sasvim pogrešno) zlim pojedincima. Na uspjeh samog filma filozofska strana ne utječe previše, pošto se radi o temi o kojoj svatko ima pravo razmišljati na svoj način, dok film nastoji osvojiti pamtljivim slikama i u tome uglavnom uspijeva.

Malo je grubo staviti crtu i reći »ovi prolaze, ostali ne«, ali da su samo gore navedeni filmovi tvorili selekciju Dana, cijeli program bi ostavio puno kompletniji i ujednačeniji dojam. Svi ostali filmovi, čak i oni koji su nekim segmentom oduševili, sasvim su propali na drugim poljima. *Kako je nastala kiša* Magde Dulčić predivno je nacrtan i korektno animiran, ali radi se o filmu za djecu koji odraslom gledatelju ne govori baš ništa o svijetu razočaranja u kojem živi. Na festivalu dječjeg filma sigurno bi prošao jako dobro. *Zakaj sam pevca razapel* Vladimira Tadeja korektan je kao likovna posveta naivnom slikarstvu (vjerojatno i Balaševićevoj pjesmi o pohotnom pijevcu, ali za razliku od Generalićeva imena kojim se diči na špici, Balaševićevo je izgleda još uvijek manje poželjno), ali je staromodno raskadriran, a sami kadrovi su previše dugi da bi ih od dosade spasila, ovaj put samo korektno odrađena, glazba Arsena Dedića. Od Tadeja se očekuje puno više, naravno. *Diagramu Kai Bemu* (što je to ove godine tako privlačno u naslovima na stranim jezicima?) kvari nepotreban pokušaj humora na kraju, dok je za trajanja relativno zanimljivo igranje matematičkim funkcijama i rekurzivnim petljama iscrtanim i animiranim računalnim softverom. *Preopterećenje* Stiva Šinika nekompetentno je animirano (animacija bi trebala biti oživljavanje, a ne puko pokretanje karikatura po ekranu), a i na razini ideje pati od novinskog humora bez dubljeg intelektualnog angažmana. *Prisluškivanje* Dinka Kumanovića je izvedeno tehnički besprijekorno (čitaj: neinspirirano) po uzoru na televizijske hitove s Cartoon Networka, ali nema apsolutno nikakve dramske strukture koja bi opravdala trajanje od dvanaest minuta, već nudi dugi niz nepovezanih kratkih gegova od kojih su samo rijetki imalo smiješni.

Ipak, ovogodišnji prvak u konkurenciji zanatske nekompetencije je *Crni planet* Ivana Mirka Senjanovića, jedini pravi računalni 3D ove godine (vjerojatno je 3D softver korišten i u *Alea Iacta Est* i još ponegdje, ali u tim su filmovima dominirale neke druge tehnike i estetike). Filmična režija pravi je izbor za *CGI* filmove i tu Senjanović nema problema. Pripovijeda jasno, kadrove bira vješto, »kameru« postavlja gdje treba. Može mu se oprostiti i pretjerano globalna tema filma (kritika američkog osvajačkog ratovanja zbog nafte), pošto je film i realiziran u SAD, pa recimo da je njima tamo to problem kojim se trebaju i moraju baviti. Ali 2007. gledati računalni 3D film čije bi se grafike, neprirodnih pokreta (naročito iritira »kamera« kad se kreće konstantnom brzinom i odjednom naprosto stane) i niske rezolucije postidjele i deset godina stare videoigrice (i to one lošije izvedene) neoprostivo je (ako nije postupak s jasnom namjerom, što ovdje uopće nije slučaj). Taj film je naprosto morao izgledati bolje od onoga što nam je ponuđeno.

Najljepši dan u mom životu Marka Mihalinca nije prikazan sa ostalim animiranim filmovima nego naknadno zbog tehničkih problema. No ako ste ga i propustili ništa zato. Sjećate se početka ovog teksta gdje sam objasnio kojim je redoslijedom organizator rasporedio filmove iz konkurencije? E pa ovaj je trebao biti prikazan posljednji. Malo jednostavne rotoskopije (doduše, izbor boja je vrlo dobar), nekoliko pseudofilozofskih fraza o životu i surfanju u stripovskim oblačićima (postupak čest u amaterskim filmovima da se izbjegnu glasovne uloge, nedavno kod nas vrlo uspjelo iskorišten u nagrađivanom filmu *Kob* Krešimira Perneka) i pristojno trajanje (manje od dvije minute) ne čine ga iritantnim, pretencioznim ili dosadnim, ali ni vrijednim gledanja.

Sve u svemu, ove godine nisu se pojavljivali nikakvi senzacionalistički članci o hrvatskoj animaciji, ne govori se o novoj generaciji koja će zasjeniti velikane Zagreb filma, u dnevnom tisku ne intervjuiraju se animatori, ali nije isključeno da se neki naslov iz ovogodišnje konkurencije nađe u nekoj od selekcija najuglednijih međunarodnih festivala, a to je uspjeh kojim se primjerice naši igrani filmovi već jako dugo nisu mogli pohvaliti (a skoro sigurno ni ove godine neće).

Bilješke

1 Filmove je selektor očigledno strateški poredao po kvaliteti, vjerojatno računajući na dio gledatelja koji su došli na otvaranje, a namjeravali ostati samo na nekoliko prvih filmova. U prvi sam trenutak pomislio da se radi o pukoj slučajnosti, ali pošto bi se moj vlastiti poredak od najboljeg prema najgorem razlikovao samo u dva ili tri filma kojma bih zamijenio mjesta, vjerojatno se ipak radi o svjesnoj odluci.

UDK: 791.229.2"2007"(049.3)

Josip Grozdanić

16. Dani hrvatskog filma (2007) — dokumentarna konkurencija

Dokumentarni program šesnaestih Dana hrvatskog filma prvi je put, po nedostatno razrađenim i nerijetko ne sasvim jasnim kriterijima, bio podijeljen u zasebne selekcije »autentičnih« dokumentarnih naslova i televizijskih dokumentaraca, prilikom čega su se među potonje, mahom odabrane epizode HTV-ovih dokumentarističkih serijala, uspjeli provući i poneki obrazovni i rubno eksperimentalni film. Takav je slučaj i sa selekcijom »pravih« dokumentaraca, u koju je uvršten eksperimentalni film *City Killer* Damira Čučića, te koja je i ovim izdanjem i osvajanjem svih pet nagrada DHF-a, kao i jednog Oktavijana, potvrdila potentnost domaćih dokumentarista i konstantno ujednačenu i kvalitativno visoku razinu njihovih ostvarenja.

Zasluženo ovjenčan Velikom nagradom dana i nagradom Oktavijan za najbolji dokumentarni film, autobiografsko djelo *Dobro jutro* Ante Babaje svojeg autora, najznačajnijeg i najustrajnijeg modernista hrvatskog filma, i u poodmakloj životnoj dobi predstavlja kao zaigranog i tematskim preokupacijama dosljednog filmaša, vitalnog sineasta koji se i u svom, nadati se je ne i posljednjem, filmu na izuzetno zanimljiv, vrlo intrigantan, duhovit (crnohumoran) i začuđujuće svjež način bavi svojim omiljenim temama prolaznosti života, suočavanja sa smrću, besmislenosti ljudske egzistencije, uzaludnosti pojedinčevih pokušaja njezina osmišljavanja, ispraznosti svakodnevice, odnosa življenja i smrti. Tijekom čitave karijere, od više od četiri desetljeća starih eksperimentalnih dokumentaraca *Tijelo* i *Plaža*, preko impresivnih realističnih drama *Breza* i *Mirisi, zlato i tamjan* (zaglavnih kamenova njegova opusa) do danas, Babaja je gotovo opsesivno posvećen temama fragilnosti i propadanja ljudskog tijela, životarenja na margini društva, društvene bešćutnosti i socijalnog darvinizma. Takav je slučaj i s njegovim zasad posljednjim, poklonjenom miniDV kamerom realiziranim filmom, Babajinim autoironičnim bilježenjem svakodnevice njegova života u domu za stare i nemoćne osobe Medveščak. Inteligentan, bistar i ciničan promatrač svog okruženja, Babaja marno bilježi sivu svakodnevnu rutinu, prikaz svojih dnevnih »rituala«, melankolije i razmišljanja o starosti i smrti efektno križajući sa slikama mladosti (majka sa zaigranim djetetom, noćno kupanje tinejdžera u fontani) i pulsirajućeg velegradskog života. Dok s krugom svojih odanih prijatelja (Zvonimir Berković, Marko Grčić i dr.) u kavani hotela Dubrovnik, u susjedstvu restorana Piccolo Mondo, danomice bistri domaće kulturne i političke teme, Babaja kao da sugerira anakronost i ispraznost svog »Malog svijeta«, ponekad sebe i nas implicitno pitajući »Zar je to čovjek?« Jest, i to je čovjek, i to kakav, a (autorski) svijet Ante Babaje sve je samo ne malen.

Nagrađeno Oktavijanom za najbolju režiju, izvrsno ostvarenje *Moja susjeda Tanja* još je jedna zorna potvrda istančanog dokumentarističkog nerva iskusnog Petra Krelje, autora spretnog u opažanju i notiranju velikih priča iz života tzv. malih ljudi, osobitih pojedinaca u suživotu s okolinom koja za njih i njihove probleme nema pretjerano ili gotovo nimalo sluha. Stoik, altruist i emotivac, Krelja u svijetu oko sebe i svom neposrednom susjedstvu (u ovom slučaju na susjednom katu svoje zgrade u Zaprudu) pronalazi sebi slične ljude, naročite i pomalo ekscentrične (uostalom, nismo li svi ekscentrici) osobe koje bi neoprezan netko brzopleto nazvao marginalcima, no koje u svom okruženju strše poput jablanova iz Ujevićeve pjesme. Kreljina susjeda i prijateljica Tanja Kursar-Mikšić, efektna sporedna glumica iz njegove humorne socijalne drame *Vlakom prema jugu* i epizodistica iz *Godišnjih doba* i *Ispod crte*, senzibilna je, prividno (obrambeno) cinična i snažna žena koja, trudeći se mirno i staloženo iznositi turobne detalje iz svog života (odrastanje u disfunkcionalnoj i patrijarhalnoj obitelji, očeva nevjera i ravnodušnost, nasilni očuhovi ispadi, zategnuti odnosi s rodbinom...), ipak često ne uspijeva skriti suzu u oku i podrhtavanje glasa. Njezini životni usponi i padovi, djetinjstvo u skučenim izbama, trenuci popularnosti nakon uspjeha filma *Vlakom prema jugu*, propali brak, samohrano majčinstvo dvoje djece i borba za vlastito dostojanstvo, konačno se zaokružuju potpunom emancipacijom ostvarenom zapošljavanjem u kiosku Hrvatske lutrije. Ako i niste skloni kladenju, vrijedi skoknuti do Tanjina kioska i uplatiti listić Sportske prognoze, tek toliko da gospođi Kursar-Mikšić pružite ruku.

Nakon što se nedavno u redateljsku formu vratio vrlo solidnom egzistencijalističkom krimi-dramom *Put lubenica*, Branko Schmidt se nagradom za najbolji scenarij ovjenčanim filmom *Panj pun olova* predstavlja i kao angažiran i vrlo zanimljiv dokumentarist. Angažman, tematiziranje sudbina PTSP-om pogođenih pojedinaca i naglašen čemerni socijalni kontekst zajednička su obilježja obaju spomenutih djela, od kojih je potonji prema mišljenju autora ovih redaka kvalitativno superioran svim dosadašnjim Schmidtovim ostvarenjima. Opora i gruba ekspresionistička priča o anonimnom veteranu Domovinskog rata, čovjeku kojem ni u jednom trenutku ne vidimo lice, izbjegavanjem otkrivanja protagonistova identiteta biva podignuta na razinu univerzalne storije

o svim traumatiziranim i anksioznim veteranima koji se ne uspijevaju vratiti svom mirnodopskom životu. Uz čini se mirnu obiteljsku svakodnevicu sa suprugom i djecom, hrvatski John Rambo živi i paralelnu stvarnost u kojoj neprestano ponovno proživljava ratne traume, s nekolicinom nekadašnjih suboraca gleda videosnimke s ratišta, prisjeća se »dana ponosa i slave«, a frustracije smiruje pucnjavama u šumi i ispaljivanjem spremnika streljiva u komad drveta iz naslova filma. Neposredan i vrlo sugestivan prikaz njegova stanja Schmidt pojačava uporabom kamere iz ruke, koja u stopu slijedi protagonista, gdjekad priljubljena uz njegova leđa ili noge, te snimanjem njegovih škrtih riječi i uzbuđenog ili teškog disanja dodatno naglašava čovjekovu tjeskobu. Valja se nadati da *Panj pun olova* neće biti labuđi pjev darovitog dokumentarista Branka Schmidta.

Nagrada za najboljeg debitanta i Nagrada Jelena Rajković za najboljeg mladog autora s pravom su dodijeljene Nikoli Strašeku, potpisniku izvrsnog dokumentarca *Ubil bum te!* Riječ je o Strašekovoj studentskoj vježbi s treće godine studija filmske režije na ADU, priči o tragičnom događaju koji se zbio na Badnjak 1998. godine, i njegovim posljedicama. Neodgovorni i obijesni mladi narkomani Sale, Tvrtko i Leo iz zagrebačke četvrti Siget tada su odlučili prestrašiti i opljačkati lokalnog dilera, ni ne sluteći da će prema njihovim riječima »bezazleno« i »nedužno« zamišljena akcija izmaći nadzoru i završiti ubojstvom. Osam godina kasnije trojica mladića rašomonski iznose svoje viđenje počinjenog zločina, pritom se međusobno optužujući i u suočenju s mogućnošću višegodišnje robije svoje navodno nerazdvojno prijateljstvo prikazujući u pravom svjetlu. Kroz fragmentarne priče Saleta, Tvrtka i Lea, Strašek učinkovito nijansira njihove karaktere i svjetonazore. Samo jedan od njih iskreno se kaje, drugi zbog priznanja zločina i nedavno rođenog djeteta jedini ostaje na slobodi, a treći, kojemu su narkomanska ovisnost i alkoholizam dobrano oduzeli mogućnosti suvislog rasuđivanja i govora, kao da ne osjeća nikakvo grizodušje i žal zbog počinjenog. Kad jednog dana iziđe na slobodu, lako je pretpostaviti da će se vratiti starom načinu života.

Nagrada za najbolju glazbu predvidljivo je i zasluženo pripala doajenu Arsenu Dediću, za rad na filmu *Dragi Vincent* Bogdana Žižića, nagrađenom i za najbolju fotografiju (Želimir Guberović). Riječ je o trećoj Žižićevoj suradnji sa samoukim turopoljskim slikarom Dragom Trumbetašem, grafičarom i nekadašnjim gastarbajterom u Njemačkoj iza kojeg je tegoban životni put. Osjetivši se duhovno i po nekim biografskim detaljima blizak glasovitom Vincentu Van Goghu, koji ga je i nadahnuo na likovno izražavanje, Trumbetaš je nakon posjeta Van Goghovoj izložbi u Amsterdamu 1990. godine, a potaknut zbirkom Vincentovih pisama bratu Theu i njima pridodanim crtežima, odlučio s Van Goghom započeti imaginarnu korespondenciju. Premda se lako složiti s Trumbetaševom tvrdnjom da je u letu vrana nad Turopoljem i nad Velikom Mlakom lako pronaći sličnosti s Van Goghovom posljednjom slikom, Žižićev je film predug i razmjerno monoton kolaž reminiscencija melankoličnog slikara o neshvaćenosti i teškom osobnom životu.

Od preostalih prikazanih filmova vrijedi izdvojiti poetičnu i dirljivu *Palčicu* Tomislava Žaje, nimalo patetičnu no donekle površnu i odveć distanciranu storiju o devetogodišnjoj Mihaeli Marković, neodoljivo dragoj i šarmantnoj djevojčici koja je jedina osoba u Hrvatskoj (i prema medicinskim izvorima jedna od tek 60 u čitavom svijetu) koja boluje od primarnog tipa patuljastog rasta. Malena gotovo poput novorođenčeta i od milja nazvana Palčicom, Mihaela se u svom suočavanju sa svijetom odraslih uistinu doima poput nekog nestvarnog bića iz bajki.

Socijalno angažiran, no neujednačen dokumentarac *Na ovom radnom mjestu nema mjesta za vas* Slavena Žimbreka donosi niz potresnih osobnih ispovjedi nekoliko tjelesno hendikepiranih ljudi, koji se svakodnevno suočavaju s nerazumijevanjem, neprihvaćanjem i odbacivanjem okoline. *Povratak mrtvog čovjeka* Petra Oreškovića razvučena je, preduga i prilično zamorna priča o Himzi Muratoviću, ratnom izbjeglici iz istočne Bosne koji je najprije proglašen mrtvim, da bi se, nakon što mu je u rodnom selu Motovu podignut spomenik, doznalo da je Himzo živ i zdrav, da je bigamist i da u Vojvodini živi s drugom suprugom i djetetom. Naposljetku, film *Projekt Carmen* Željka Zorice kroz nepretencioznu, vedru i duhovitu storiju o skupini energičnih i temperamentnih bakica, članica dramske grupe »Vedra lica s Ravnica« koje pripremaju amatersku izvedbu Bizetove opere *Carmen*, uvjerljivo potvrđuje da je ljude koji su vratili radnu knjižicu prilično neumjesno nazivati umirovljenicima.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2007"

Goran Kovač

16. Dani hrvatskog filma (2007) — igrana konkurencija

Hrvatski filmaši ne drže mnogo do kratkometražnog igranog filma, a u što nas je uvjerio i program ovogodišnjih Dana. Ta je filmska forma oduvijek bila bolna točka festivala, što zasigurno najbolje znaju selektori igranog programa koji često imaju velikih problema pri odabiru filmova. Nije problem u količini prijavljenih filmova, jer njih ne nedostaje. Problem je ponajprije u njihovoj kvaliteti, jer iz onoga što selektori u odaberu stječe se dojam kako je dobar dio toga odabran kako bi se navukla minutaža programa. Možda je stav o tome najbolje izrekao ovogodišnji selektor Nenad Polimac koji je, osvrnuvši se na svoj osobni izbor, ustvrdio kako je DV demokratizirao medij, ali ga zasad ne koriste oni koji imaju nešto posebno za ponuditi. Polimac je pod »onima koji imaju nešto posebno za ponuditi« mislio na autore koji se tek trebaju pojaviti sa kvalitetnim idejama, no, ovdje bi trebalo spomenuti i već dokazane autore mlađe generacije, pa i one renomirane, koji su, na žalost, u svojim karijerama vrlo brzo odustali od kratke forme. Mlađe generacije koje se dokažu kratkim filmom već za sljedeći film spremaju dugometražni, a renomirani redatelji ne žele se vraćati nečemu što ne dopire do većega kruga gledatelja (izuzetak je Snježana Tribuson kojoj su ovogodišnje *Tri ljubavne priče*, unazad tri godine, drugi kratki film na Danima). Tu su, naravno, i producenti koji se ne žele truditi oko forme koja ne donosi ni minimalnu komercijalnu korist. I svi su oni, čini se, u pravu, jer sustavna briga o kratkom igranom filmu u nas ne postoji, odnosno ne postoji institucija koja bi se time bavila (donekle je to Hrvatski filmski savez, no njegova je briga usredotočena na neprofesijsku produkciju te na samostalnu produkciju). S druge strane, doista je teško sjetiti se kada se na domaćoj televiziji mogao pogledati suvremeni hrvatski kratki igrani film, barem kao predigra dugometražnom, a takvo je što najnormalnija praksa mnogih svjetskih televizija. Na velikim festivalima kratka je forma itekako cijenjena, a cijeli je niz redatelja, pogledamo li samo u hrvatsku filmsku povijesti, izgradio na njima zavidne karijere. Zavirimo li malko istočno preko granice, nije na odmet prisjetiti se uspjeha bosansko-hercegovačkog redatelja Ahmeda Imamovića čiji je kratki film *10* proglašen najboljim europskim filmom godine 2002, a tu je i uspjeh hrvatskog autora Marka Šantića filmom *Sretan put Nedime*, nastao u slovenskoj produkciji, koji je prošle godine konkurirao za najbolji kratki europski igrani film. Šteta je da takvi filmovi u nas, za koje na koncu Ministarstvo izdvaja određenu količinu novca, žive tek na Danima ili eventualno Motovunu, Zagreb Film Festivalu ili Taboru. Da stvari institucionalno funkcioniraju, da televizija stvori prostora za kratku formu, zasigurno bi i afinitet za njom porastao. Mnogo više autora svih generacija okrenulo bi se realizaciji kratkog filma, a tako bi i Dani imali puno intrigantniju konkurenciju.

Ovogodišnja igrana produkcija nije, na žalost, donijela ništa što se može mjeriti s prošlogodišnjim filmovima Tanje Golić *Nije da znam nego je to tako* ili Šantićevim *Nedimom*. Filmovi su nastajali u okviru privatnih produkcija ili kinoklubova, a samo tri dolaze iz filmskih škola. To doista obeshrabruje, uzmemo li u obzir kako je kratki film u prvome redu praksa filmskih škola. I ove godine ne nedostaje simpatičnih minijaturnih filmova poput *24 sata pod balkonom* autorskog trojca Ivana Klepca, Slave Lukarov i Monike Gajić, u kojem autori personificiranjem kvačica za rublje stvaraju duhovitu crticu o nepravednosti ljudskih života. *Taj dan* jednominutna je dosjetka Autorskog studija i njegova autora Zorana Pisačića u kojem se, ironično, no ipak klišeizirano, želi poručiti kako nečija smrt ne znači da je i život oko nas stao. Jedan od zanimljivijih filmova ovogodišnje selekcije dolazi iz FKVK-a Zaprešić — *Doktor Horvat i 7 savjeta za praktičan život* Tomislava Krištofića, koji je u katalogu opisan kao »obrazovni film za mladog čovjeka 21. stoljeća«. Ova se pametna i duhovita šala izruguje edukativnim filmovima, a u njemu izvjesni doktor Horvat uči mlade ljude kako motati duhan, točiti pivo ili se ponijeti prema djevojci koja vas odbije. Iz filmskih škola dolaze dva filma nastala u produkciji ADU (*Tepisi ne lete* Anje Maksić i *U tišini* Luke Rukavine) te jedan u produkciji splitskog UMAS-a (*Elegija rezervnih igrača* Josipa Žuvana). *Tepisi ne lete* inspirirani su pričom dječje spisateljice Astrid Lindgren u kojoj pratimo odnos mlađeg brata i starije sestre koja izmišljenom pričom o princu i kralju pokušava pridobiti pažnju zločestog brata i na taj ga način držati pod kontrolom. *U tišini* je stilizirana, crno-bijelom tehnikom realizirana priča o četvorici prijatelja koji se godinu dana nakon smrti prijatelja nalaze u restoranu kako bi mu odali počast, no, nakupljene frustracije iz prošlosti stavljaju prijateljstvo na kušnju. Vizualno i režijski film je u mnogim stvarima dojmljiv, no, nekako se čini da je riječ više o redateljevoj posveti uzorima (američki nezavisni film druge polovice 1990-ih) nego istinska autorova preokupacija stvarnošću koja ga okružuje. *Elegija rezervnih igrača* nastao je po uzoru na mozaičnu Innaritu/Arriaga dramaturgiju u kojoj pratimo tri isprepletene priče (Tomislav koji kani počiniti samoubojstvo, devetogodišnji Kristijan kojeg prijatelji

zlostavljaju i Darija koju maltretira ljubomorni dečko). U postavci zanimljiv, ali često predvidljiv i glumački nespretan. Iz Hrvatskog filmskog saveza stiže *Mišolovka* Vjerana Pavlinića i scenaristice Ive Ilakovac. Horor priča o tjeskobnoj djevojci opsjednutoj zaključanim vratima za koja ne nalazi ključ, ponajviše plijeni sugestivnom, klaustrofobičnom atmosferom, a manje već prožvakanom idejom. Drogom kao nepresušnim izvorom ideja bavi se film *Od ruke do ruke* Marka Valića u kojem pratimo jedan dan u životu mladića narkomana u malome ribarskom mjestu. Djetinjstvom se pak, osim filma *Tepisi ne lete*, bave još dva filma. Rasima Karalića u *Ja se zovem Hana...* prati jedan dan male Hane i njezine mačke Pipo, dok Damir Trajčević, u mrvicu zanimljivijem filmu *Kako su bogovi ukrali Grič*, nostalgičarski se i kritički, prelamanjem igranog i dokumentarnog, osvrće na devastaciju jednog od najpoznatijih zagrebačkih dječjih parkova na Gornjem gradu. Mladi akademac Miroslav Sikavica ekranizirao je priču Zorana Ferića *Gospođa za prije* o ljubavnom odnosu fotomodela (Ksenija Marinković) i franjevca (Ivica Vidović). Najveći problem ovog filma njegova je kratkoća, te se čini kako je mnogo toga u njemu ostalo neispričano. Sikavica mnoge stvari iznosi i poentira, ali gledatelj se ne uspijeva uhvatiti ni za jednu od njih (smrt djeteta, žene koja počinje raditi kao fotomodel, ženin odnos s franjevcem). Čini se da sve nekako u filmu dođe, a još prije prođe. *Tri ljubavne priče* Snježane Tribuson crnohumorna je priča koja govori o iskustvima triju žena koje zlostavljaju muževi. Pratimo ženu koja bježi u Autonomnu žensku kuću, potom ženu u zatvoru koja je mužu odsjekla ruku, te umirovljenicu koja živi s nepokretnim i nijemim mužem, bivšim zlostavljačem. Redateljica film gradi dokumentarno-istraživačkim stilom, koristeći svoj prepoznatljivi crnohumorni odmak. Iako Tribuson zna prikazati pokoji dojmljiv trenutak, posebice sjajne interpretacije Judite Franković i Ljiljane Bogojević, te poneku scenu s blagim ironičnim odmakom, film, s obzirom na relevantnost teme kojom se bavi, ne nudi ništa posebno intrigantno. Možda najzanimljiviji film igranog programa onaj je dvadesetogodišnje redateljice Sare Hribar. Njezin se film zove *Pusti me da spavam*, a prati priču o preljubu dva para. Redateljica svoj prvijenac sugestivno režira, a posebnu pozornost plijeni rad s mladim glumačkim snagama (Živko Anočić, Nataša Janjić, Franjo Mašković, Marija Tadić i Jadranka Đokić) koje su odličan doprinos ovom zrelo napravljenom filmu.

Direkcija ovogodišnji Dana imala je dobru namjeru uskočiti u pomoć dugometražnom igranom filmu snimljenom na videoformatima (riječ je o formatima BetaCam, DigiBeta, HDDV, DVCam) koje je Pula, zbog svoje zastarjele statutarne odluke, odbila prikazati u svojem programu. Ideja je sasvim u redu, no, ostaje nejasna odluka da ih se stavlja u istu grupu s kratkima, što je vjerojatno razlog zašto Matija Kluković nije prijavio svoj dugometražni prvijenac *Ajde dan, prođi...* na Dane. No, još je veća šteta što dva prijavljena dugometražna filma pripadaju u slabije igrane filmove viđene u programu. Radi se o filmovima Željka Senečića *Crveno i crno* te Branka Karabatića *Einsteinova najveća pogreška*. Sve mane ovih filmova teško je nabrojati. Senečićev film prati lik Felixa (Božidar Orešković) koji u ambulanti čeka nalaze da sazna boluje li od raka ili ne. Jedna od većih mana Senečićeva filma je ta što film pretrpava općim mjestima — svim krucijalnim problemima suvremenog hrvatskog društva — te kroz glavni lik više proklamira i eksplicira nego što pokušava svojem liku udahnuti životnost. Kao da je autoru važnije da se zna što njega osobno muči, nego što muči njegov lik. U Karabatićevu filmu pratimo paralelne priče ratnog veterana (Milivoj Beader) Domovinskog rata, oboljelog od PTSP-a, čiji je brak u krizi, te priču njegove supruge (Bruna Bebić Tudor) i kćeri (Marija Škaričić). Karabatić svoj ambiciozno postavljen film gradi u prvome redu na igranom segmentu, ubacujući eksperimentalne i metafilmske dijelove. Problem čak i nije što sraz igranog i eksperimentalnog ne funkcionira, veći je problem što je primarni, igrani dio filma izlagački površan, glumački neuvjerljiv i u mnogim dijelovima nevješto režiran.

Za nadati se je da će neki bolji dani za kratki igrani film osvanuti. Iako pozitivnih inicijativa ima (primjerice ovogodišnji natječaj Propeler filma za kratke filmove kojima kani realizirati omnibus od osam filmova na temu Zagreba), treba vjerovati da će i slične inicijative u doglednoj budućnosti spasiti kratku formu od potpunog izumiranja.

Nagrade 16. Dana hrvatskog filma

Nagrade ocjenjivačkog suda

Velika nagrada
dokumentarni film *Dobro jutro* u režiji Ante Babaje

Nagrada za najbolju režiju
Petar Krelja za dokumentarni film *Moja susjeda Tanja*

Nagrada za najbolji scenarij
Branko Schmidt za dokumentarni film *Panj pun olova*

Nagrada za najbolju kameru
Želimir Guberović u dokumentarnom filmu *Dragi Vincent*

Nagrada za najbolju montažu
Hrvoje Mršić za glazbeni spot grupe Delirycum

Nagrada za najbolju glazbu
Arsen Dedić za glazbu u filmovima *Zakaj sam pevca razapel* i *Dragi Vincent*

Nagrada za najboljeg debitanta
Nikola Strašek za dokumentarni film *Ubil bum te!*

Nagrada za najboljeg producenta
Fade In

Oktavijan, nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara

Dokumentarni film
Dobro jutro, Ante Babaja

Igrani film
Tri ljubavne priče, Snježana Tribuson

Animirani film
Unplugged, Stjepan Mihaljević

Eksperimentalni film
Mala smrt, Damir Čučić / *They*, Galeb Vekić (ex aequo)

Namjenski film
Oscar City, K. Petrović, R. Grgić i A. Petković

Glazbeni spot
Rundek Co.: Put u sumrak, Radislav Jovanov Gonzo

Nagrada Zlatna uljanica Ocjenjivačkog suda katoličkog tjednika *Glas Koncila* za promicanje etičkih vrijednosti na filmu
dokumentarni film *Tragom sjećanja* Davora Borića

Nagrada Jelena Rajković Hrvatskog društva filmskih redatelja za najboljeg autora do 30 godina starosti
Nikola Strašek za režiju dokumentarnog filma *Ubil bum te!*

Nagrada Ocjenjivačkog suda SALONA ODBIJENIH za najbolji film koji nije uvršten u konkurenciju
dokumentarni film *Odabrani od Boga* Savudina i Dragutina

Filmografija 16. Dana hrvatskog filma

Igrani filmovi

24 SATA POD BALKONOM (1'38), Ivan Klepac, Slave Lukarov, Monika Gajić, OTOMPOTOM PRODUCTIONS
CRVENO I CRNO (83'), r. Željko Senečić, INTER FILM, APPLAUDO, TREĆA VIZIJA
DOKTOR HORVAT I 7 SAVJETA ZA PRAKTIČAN ŽIVOT (8'), Tomislav Krištofić, FKVK ZAPREŠIĆ
EINSTEINOVA NAJVEĆA POGREŠKA (87'), Branko Karabatić, FAB & MAR
ELEGIJA REZERVNIH IGRAČA (15'), Josip Žuvan, UMAS JOSIP ŽUVAN
GOSPOĐA ZA PRIJE (15'), Miroslav Sikavica, 4 FILM
JA SE ZOVEM HANA... (4'), Rasim Karalić, RASIM KARALIĆ
KAKO SU BOGOVI UKRALI GRIČ (8'5''), Damir Trajčević, AGREST3D
MIŠOLOVKA (11'), Vjeran Pavlinić, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
OD RUKE DO RUKE (9'), Marko Valić, MARKO VALIĆ
PUSTI ME DA SPAVAM (32'), Sara Hribar, SARA HRIBAR
TAJ DAN (1'), Zoran Pisačić, AUTORSKI STUDIO FFV
TEPISI NE LETE (10'), Anja Maksić, ADU
TRI LJUBAVNE PRIČE (25'), Snježana Tribuson, KINORAMA
U TIŠINI (15'), Luka Rukavina, STUDIO ARGH!, ADU

Dokumentarni filmovi

CITY KILLER (8'), Damir Čučić, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
DOBRO JUTRO (85'), Ante Babaja, SAVA UDRUGA GRAĐANA
DRAGI VINCENT (46'50''), Bogdan Žižić, STUDIO GUBEROVIĆ
LADIES NIGHT (15'59''), Damir Čučić, HTV — REDAKCIJA ZA NACIONALNE MANJINE ISELJENIŠTVO I CIVILNO DRUŠTVO
MOJA SUSJEDA TANJA (60'), Petar Krelja, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ, HRT
NA OVOM RADNOM MJESTU NEMA MJESTA ZA VAS (52'), Slaven Žimbrek, ŽIMBRA FILM, CENTAR ZA MIROVNE STUDIJE, AUTORSKI STUDIO FFV
NESVJESNI PROSTOR STANA (8'30''), Vladimir Končar, VLADIMIR KONČAR
NOVI ŽIVOT (1'), Luka Marotti, AUTORSKI STUDIO FFV
PALČICA (30'), Tomislav Žaja, HRT
PANJ PUN OLOVA (30'), Branko Schmidt, 4 FILM, HRT
POSLJEDNJI AUTOHTONI PETROVIĆ (23'), Damir Terešak, MAXIMA FILM
POVJETARAC (7'30''), Željko Radivoj, KINOKLUB ZAGREB
POVRATAK MRTVOG ČOVJEKA (85'), Petar Orešković, NUKLEUS
PROJEKT CARMEN (26'01''), Željko Zorica, STUDIO ARTLESS, HRT
UBIL BUM TE! (30'), Nikola Strašek, ADU
ZA 4 GODINE (13'), Nebojša Slijepčević, FADE IN
ZAGREB, HRVATSKA (6'54''), Mario Papić, FAGEP

Animirani filmovi

ALEA IACTA EST (10'42''), Dino Krpan, ARS ANIMATA STUDIO
CRNI PLANET (8'25''), Ivan Mirko Senjanović, IVAN MIRKO SENJANOVIĆ
DIAGRAMA KAI BEMA (7'), Andrej Rehak, ANDREJ REHAK
KAKO JE NASTALA KIŠA (1'45''), Magda Dulčić, ZAGREB FILM
MALFORMANCE PERFORMANCE (3'49''), Tomislav Gregl, ZAGREB FILM
NAJLJEPŠI DAN U MOM ŽIVOTU (1' 40''), Marko Mihalinec, FORMALIN DIZAJN
PREOPTEREĆENJE (3' 30''), Stiv Šinik, 4 FILM ZAGREB FILM
PRISLUŠKIVANJE (12'), Dinko Kumanović, ATER d.o.o.
TRANSOPTIC (6' 29''), Branko Farac, ARS ANIMATA STUDIO
UNPLUGGED (12' 15''), Stjepan Mihaljević, ZAGREB FILM
WOMAN ON BOARD / ŽENE NA BRODU (10'37''), Vjekoslav Živković, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
ZAKAJ SAM PEVCA RAZAPEL (8' 41''), Vladimir Tadej, ZAGREB FILM

Eksperimentalni filmovi

99 KORAKA (3'), Ana Šerić, ANA ŠERIĆ
CRVENKAPICA (1' 30''), Igor Grubić, ZEROZENIT
INVISIBLE SCULPTURE (8'52''), Željko Kipke, ŽELJKO KIPKE
KANGAROO COURT (7'30''), Ivan Faktor, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
KRAVATE / STRUKTURE / AMBIJENTI (6'), Bojan Gagić, BOJAN GAGIĆ
LA PETITE MORT / MALA SMRT (7' 20''), Damir Čučić, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
LORCA (5'34''), Davor Mezak, DAVOR MEZAK
MEMORIJA VRPCE (3' 50''), Damir Čučić, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
MICROWAVE (1'), Dušan Vugrinec, AUTORSKI STUDIO FFV
OGLEDALO (4'19''), Mario Papić, FAGEP
ON / OFF (19'), Irena Škorić, VEDIS
PRIRODA (3'37''), Tanja Dabo, KINOKLUB ZAGREB
REMAKE 2006. (92'), Antonio Gotovac Lauer, DOM KULTURE STUDENTSKI GRAD NOVI BEOGRAD
SORRY, WRONG NUMBER (16'), Lala Raščić, LALA RAŠČIĆ
SUBOTA (3' 22'), Ivan Šeremet, IVAN ŠEREMET
THEY (3'16''), Galeb Vekić, GALEB VEKIĆ

Namjenski filmovi

CIOS (5'), Tomislav Rukavina, 24SEDAM d.o.o.
EFEKTA (30''), Bruno Anković, PLANET B
GAVRILOVIĆ: KOLEGIJ (30''), Krasimir Gančev, PLANET B
GAVRILOVIĆ: NIKITA (30''), Krasimir Gančev, PLANET B
JUICY (1'02''), Bruno Anković, PLANET B
JUTARNJI LIST: POLICAJAC (20''), Andrej Korovljev, PLANET B
JUTRO POSLIJE (27'), Tomislav Fiket, Sandra Tomljenović, Damir Kantoci, FADE IN
KARLOVAČKO PIVO: KORNER (30''), Bruno Anković, APSOLUT FILM
KARLOVAČKO PIVO: LIVE (LOŠA) (30''), Bruno Anković, APSOLUT FILM
KARLOVAČKO PIVO: LIVE (TONI CETINSKI) (30''), Bruno Anković, APSOLUT FILM
KARLOVAČKO PIVO: NAVIJAČI 3, 4, 5 (3x10''), Bruno Anković, APSOLUT FILM
KRIK U TMINI (3'07''), Andrija Mardešić, ADU
METRONET (15''), Kristijan Petrović, LUMINUS STUDIO d.o.o.
MOTOVUN FILM FESTIVAL 8. — ŠPICA (1'30''), Petar Orešković, STUDIO BROJKA
MOTOVUN FILM FESTIVAL: GREEN CARPET (4x5'), Andrej Korovljev, MOTOVUN FILM FESTIVAL
NBA FINALS: LEGACY OF CHAMPIONS (2'03''), Kristijan Petrović, Renato Grgić, Alen Petković, LUMINUS STUDIO d.o.o.
NFL: SUNDAY NIGHT FOOTBALL ON NBC (1'37''), Kristijan Petrović, Renato Grgić, Alen Petković, LUMINUS STUDIO d.o.o.
OSCAR: 78th ANNUAL ACADEMY AWARDS (1'30''), Kristijan Petrović, Renato Grgić, Alen Petković, LUMINUS STUDIO d.o.o.
OŽUJSKO PIVO — BUĐENJE (57''), Krasimir Gančev, PLANET B

POZDRAV IZ HRVATSKE: DAJ MI KINO! (4'26''), Tomislav Mršić, FLASTER
PRIJAVITE NASILJE NAD ŽENAMA (1'), Ivona Juka, 4 FILM
SPLIT FILM FESTIVAL 2006. — FORŠPAN (20''), Goran Čače, GORAN ČAČE
T-COM: FONOTEKA (35''), Bruno Anković, PLANET B
T-COM: KUĆNI LJUBIMCI (KORNJAČA, MAČKA, PAS) (35'', 30'', 32''), Kristijan Milić, PLANET B
T-COM: LONG CALL (40''), Krasimir Gančev, PLANET B
T-HT: HOO (SANJKANJE, KLIZANJE, GIMNASTIKA) (3X15''), Kristijan Milić, PLANET B
UNICEF: PRVE 3 SU NAJVAŽNIJE (50''), Bruno Anković, PLANET B
VELIČINA JE VAŽNA: DAJ MI KINO! (40''), Dražen Žarković, HRVATSKI FILMSKI SAVEZ
ČARLI (30''), Krasimir Gančev, PLANET B
ZAGREB FILM FESTIVAL — ŠPICA (1'), Tomislav Rukavina, Bruno Razum, 24SEDAM d.o.o.

Glazbeni spotovi

ANTE PERKOVIĆ: ŽENE KOJE NE POSTOJE (4'), Jurica Heidl, TRANSLATOR d.o.o.
DELYRICUM: VJERUJ SEBI (4'25''), Tomislav Mršić, FLASTER
DJ SHADOW: THIS TIME (3'30''), Irena Andreić, Marko Mihalinec, FORMALIN DIZAJN
FLYER: ŠIBICE (3' 30''), Kristijan Kaurić, BUNKER
GUSTAFI: KATARINA (3'), Radislav Jovanov Gonzo, RADISLAV JOVANOV GONZO
LET 3: DIJETE U VREMENU (5'), Radislav Jovanov Gonzo, STUDIO DIM, RADISLAV JOVANOV GONZO
NATALI DIZDAR: ZAMIJENIT ĆU TE GORIM (4'), Andrej Korovljev, CROATIA RECORDS
PSIHOMODO POP: LAGANO PADAM (5'), Radislav Jovanov Gonzo, RADISLAV JOVANOV GONZO
PUTOKAZI: PLAY, REW, FFWD (TURK'S FRENCH TOUCH) (4'04''), Davor Pasarić, KREATIVNI ODJEL d.o.o.
RUNDEK & CARGO ORKESTAR: PUT U SUMRAK (4' 20''), Radislav Jovanov Gonzo, KAOS, RADISLAV JOVANOV GONZO
SEVERINA: MOJA ŠTIKLA (3'), Radislav Jovanov Gonzo, KAOS, RADISLAV JOVANOV GONZO
SVADBAS: TKO TO ZNA (3'6''), Ivica Družak i Zoran Stošić, IVICA DRUŽAK i ZORAN STOŠIĆ
VATRA: MORNARSKA MAJICA (4'18''), Dinko Klobučar, DINKO KLOBUČAR
VATRA: RUSKA (3'02''), Dinko Klobučar, DINKO KLOBUČAR

Televizijski dokumentarni filmovi

BOJE NEVIDLJIVOG (31' 11''), Magdalena Petrović, FADE IN
DIREKT: C2H5OH (26'), Miroslav Sikavica, FADE IN
DIREKT: JUNK (29'), Hrvoje Mabić, FADE IN
DIREKT: QUEER (24'), Hrvoje Mabić, FADE IN
GOROM JAŠE KIĆENI SVATOVI (30'), Branko Ištvančić, HRT — odsjek emisija pučke i predajne kulture
H5N1-HR (34'), Mladen Ćapin, HTV — DOKUMENTARNI PROGRAM
INSIDE OFFSIDE CROATIA (27'), Alceo Marti, HTV — REDAKCIJA ZA NACIONALNE MANJINE ISELJENIŠTVO I CIVILNO DRUŠTVO
LUDI RIMSKI CAREVI: NERON (25'), Božidar Domagoj Burić, HRT
MARINKO (24'), Vlatka Vorkapić, HRT — ODSJEK EMISIJA PUČKE I PREDAJNE KULTURE
NEBESKI VITEZOVI SLAVONSKE RAVNI (30'), Vladimir Brnardić, HTV — DOKUMENTARNI PROGRAM
PET DANA EDINA (54'), Zoran Sudar, HRT — PROGRAM ZA KULTURU — OZBILJNA GLAZBA
POTPIS ZLOČINA (34'), Miro Branković, HTV — DOKUMENTARNI PROGRAM
PUNK MAMA (30'), Silvio Mirošničenko, HTV — DOKUMENTARNI PROGRAM
RAT BRZIH BRODOVA (40'), Davor Šarić, Dana Budisavljević, RING MULTIMEDIA
TRAGOM SJEĆANJA (32'), Davor Borić, HRT
ULAZ ZA NUŽDU (52'), Tomislav Mršić, HTV — DOKUMENTARNI PROGRAM

UDK: 791.65.079(497.11 Beograd):791.21(100)

Zoran Jovančević

Novi festival autorskog filma (Beograd 2006)

Novi festival autorskog filma, održan u Beogradu od 28. 11. do 3. prosinca 2006, imao je dvije programske cjeline — natjecateljsku (recentna ostvarenja afirmiranih redatelja kao što su Marco Bellocchio, Tsai Ming-liang, Larry Clark, Ye Lou, ali i filmovi manje poznatih, perspektivnih redatelja poput Andreje Arnold, Paola Sorrentina, Sarah Watt, Gela Babluania, Antonija Nuića, Apichatponga Weerasethakula, Maziar Miria) i popratni program *Snoliki film*, koji su činili filmovi vizualnosti karakteristične za san. Po vlastitom kriteriju filmove su za taj program odabrale ugledne osobe iz svijeta umjetnosti i kulture, a prikazani su *Čudo u Milanu* Vittorija De Sice, *Lice* Ingmara Bergmana, *Ljepotica i zvijer* Jeana Cocteaua, *Sjaj u očima* Srđana Karanovića, *Amarcord* Federica Felinija te *Zrcalo* Andreja Tarkovskog. Neosporno je da postoje snoliki filmovi, a autori najreprezentativnijih opusa su Has, Rocha, Amenabar, Bergman, Fassbinder, Tarkovski, kao i razni drugi pojedini filmski primjeri. Pogrešnost pretpostavke je u tome što snolikost nije jedina razina takvih filmova, već je ona samo vizualna opna recepcije gledatelja, ispod koje se nalazi još nekoliko razina filma, te bi adekvatniji naziv bio *Film kao san*. Uzevši u obzir činjenicu da je san star koliko i sam čovjek, odnosno mnogo stariji od filma, te je imao veliki značaj unutar određenih umjetničkih pravaca, njegova elaboracija neophodno zahtijeva zasebnost teme.

Prefiks »novi« u imenu festivala nije marketinški uvjetovan, već je posljedica pravne reguliranosti prošlogodišnjeg sudskog procesa, dok je naravno koncept festivala — *autorstvo*

Red Road

Ljetna palača

— i dalje njegova okosnica. Autor (lat. *auctor*; franc. *auteur*) je, najkraće definirano, osoba koja je stvorila djelo, odnosno njegov tvorac. Postojale su razne polemike vezane za prisutnost, odnosno opseg filmskog autorstva (Truffaut, Bazin, Sarris, Barthes, suvremena filmska misao), kako u okviru jednog filma (redatelj, scenarist, producent, kritičar, filmski teoretičar, glumac, direktor fotografije, scenograf), tako i cjelokupne filmske genealogije — ali jedno je sigurno, autori su postojali od prapočetka čovjeka (Altamira) te postoje i danas, i postojat će.

Debitantski dugometražni film *Red Road* (2006, nagrada žirija u Cannesu) škotske redateljice Andreje Arnold, dobitnice Oskara za kratki film *Wasp* 2003, pokazuje zrelo ponašanje redateljske odmjerenosti i sinkretičko djelovanje svih elemenata filma. Inicijalno, film je nastao kao dio projekta *Advance Party* Larsa von Triera, gdje je svaki od tri sudionika projekta morao s istim akterima napraviti filmove različitih žanrovskih pripadnosti. Junakinja filma radi kao CCTV operater (nadzornik interne televizije, tj. javnog sistema nadzornih kamera) u Glasgowu, kroz koje svakodnevno promatra intenzivan život ulice. Za razliku od Baudrillardova simulakruma, ovdje iza svakog ekrana postoji itekako realan život. No, jednog dana na ekranu ugleda osobu za koju očekuje da je u zatvoru. To je osoba koja joj je ubila supruga i kćer u automobilskoj nesreći, i preuranjeno biva puštena na slobodu, te protagonistica kreće u individualno zadovoljenje pravde, ali kako to biva, ne uspijeva u svojim prvobitnim planovima. Shvaća da je preplavljena gnjevom kojim ne može vratiti prošlost, te nakon doživljene katarze daje oprost. Film se temom nadzora nasilja može dovesti u korelaciju s Wendersovim filmom *Nasilju je kraj* (*The End of Violence*, 1997); sami prizori u ekranima kamera su medij *cinéma vérité* poetike, a dodjela uloga rezultirala je dramski produktivno, dok fabula djelomice neanticipativne strukture itekako ima funkcionalnost u prikazu psihološke drame (pouzdanost u eksploataciji *suspensea* nije joj razlog korištenja), jer i sama junakinja ne zna što će učiniti i koliko je daleko spremna ići da bi zadovoljila pravdu. U svakom slučaju, film *Red Road* višeslojno je djelo autorice od koje se i u budućnosti mogu očekivati kvalitetni filmovi.

Novi film Larryja Clarka, redatelja fotografske provenijencije, opet obrađuje teme iz života tinejdžera, trasirane prije nešto više od desetak godina filmom *Kids*, inače obilježene filmskim kuriozitetom »filma o tinejdžerima, ali zabranjenog za te iste tinejdžere«. *Wassup Rockers* je djelo o centralno- i južnoameričkim tinejdžerima nastanjenim u getu Los Angelesa, koji dane provode na njima uobičajen način, u susretima s prijateljima, sadašnjim i potencijalnim djevojkama, u razgovorima uglavnom bez koncepcije i važnije svrhe, što sve zajedno pojačava odsutnost prave dramaturgije, što je pak metaforičan aspekt koji upućuje na nedostatak čvršće strukture u njihovim životima. I sama je režija u prvom dijelu filma na granici amaterske snimke. Kasnije istoga dana, nekoliko njih odlazi na Beverly Hills na svojim skateboardima, gdje doživljavaju probleme s policijom, upoznaju bogate djevojke čiju naklonost veoma brzo pridobivaju, upadaju u fizičke nevolje s bijelim vršnjacima, (lako uočljiva moguća referencija na mjuzikl *Priča sa zapadne strane* Roberta Wisea) i u tih nekoliko sekvenci vidljive su osnovne premise današnjeg SAD-a po Clarku — nepostojanje kulturnog pluralizma, animozitet od Drugog svake vrste, koji dolazi bilo od policije, bilo od bogatih agresivnih bijelaca. Antologijska scena otpora, a zatim i inverzija odnosa napadača i žrtve, s vremenom će uglavnom dobivati na monumentalnosti, (naftni pan-antiamerikanizam Venezuele, odnosno Irana), postajući tako specifikum u Clarkovu opusu, jer on uglavnom ne koristi aktere da bi dao šire društvene metafore. Konkretno, u filmu *Whassup Rockers* većina tinejdžera igra same sebe, te je tako skinut još jedan sloj filmske iluzije, a i radnja se također većim dijelom odvija u realnom vremenu.

Ne želim spavati sam (*Hei yan quan*, 2006, Venecija 2006) novi je film tajvanskoga redatelja Tsai Ming-lianga, s njegovom starom artističkom i autorskom dosljednošću. Poštujući svoje dosadašnje principe — kao što su poetika dugih statičnih kadrova, psihološko-egzistencijalna tematika, opsesivnost drugom osobom — ovdje se fabularno bavi kineskim beskućnikom kojeg pronalazi skupina radnika iz Bangladeša te ga odnosi na njegovanje kod osobe koja mu pomaže da se oporavi, nakon čega on upoznaje drugu osobu. Zbog naravi dugih kadrova, tumačenja filma kreću se u širokom rasponu i na različitim razinama. Tematski gledano, traganjem pojedinaca za ljubavlju u otuđenim, urbanim sredinama, film ko-

Red Road

respondira sa svojom inačicom sa zapadne američke obale, filmom *Stranputica* (*Sideways*, 2004) Alexandera Paynea, dok, izvanfabularno, govori o dimenzijama izvanvremenosti, transcedentnosti, arhetipskim stanjima, stoičkom aspektu življenja, odnosu čovjeka i vlastitog mu tijela, zasebnom govoru istog tog tijela i njegovoj autonomnosti, mikrokozmičnosti svakodnevnog života, iluziji izdizanja iznad vlastite prirode. Definirajući pojam mizanscene kao »misao koja se kreće«, to najbolje dolazi do izražaja s likovima unutar ovakvih dugih statičnih kadrova. Film isto tako govori o tišini kao preduvjetu za kontemplaciju neophodnu čovjeku, statičnosti kao antipodu hiperaktivnom ritmu življenja, konzistentnosti kao suprotnosti problemu nestalnosti suvremenog čovjeka, kao i antitehnicističkom svjetonazoru, izraženom kroz ritam i sadržaj kadrova. Utjecaj epskog teatra, gdje se radi otklon u gledateljskoj identifikaciji, preko autorovog uzora R. W. Fassbindera, jasan je. Odričući se publike, odnosno, tjerajući je na razmišljanje, visoko iznad razine reakcije uvjetovanih radnji, blizak je estetskom pristupu Theodora Adorna.

Najviše je kontroverzi izazvalo kinesko djelo *Ljetna palača* (*Yihe yuan*, 2006, Cannes 2006) redatelja Ye Loua, prikazan pod kineskom prijetnjom prekida diplomatskih odnosa sa svim zemljama u kojima se film prikaže, što je rezultiralo dodatnim zanimanjem publike te potvrdilo po tko zna koji put da loš publicitet u umjetnosti uglavnom ne postoji. Film opisuje odlazak djevojke iz ruralne sredine na studij u Peking, gdje se fatalno zaljubljuje te upoznaje sasvim novi svijet — filozofski i politički osviještene studente, naklonjene zapadnjačkoj glazbi i seksualnim slobodama (itekako u vezi s razvojem potrošačkog društva, po Erichu Frommu) kao i ostalim najosnovnijim građanskim pravima — što kasnije rezultira poznatim demonstracijama na trgu Tiananmen u Pekingu 1989. godine. Posljedice vladina razbijanja prosvjeda (inače u film interpoliranih dokumentarnih snimaka) bili su mrtvi, samo u različitim kvantitativnim interpretacijama, budući da Udruženje studenata Kine i kineski Crveni križ tvrde da je život izgubilo između 2000 i 3000 ljudi, dok su vladini podaci nešto između 200 i 300 poginulih. Dvoje glavnih aktera u to vrijeme prekidaju vezu i silom prilika kasnije bivaju razdvojeni; mladić ostatak života provodi tražeći djevojku širom Kine, a potom, nakon masovne emigracije, i po svijetu. Film u širem pogledu govori o popratnim pojavama revolucije, konfuznosti identiteta, depersonalizaciji, entuzijazmu koji u velikoj mjeri nema realno utemeljenje zbog sporosti društvenih procesa promjene. Svako putovanje, odnosno traženje podrazumijeva uglavnom katarzu, ali se to u filmu ne događa, već je razvidna rezignacija likova i njihov ostanak u vakuumu; da je posrijedi film stanja očigledno je u određenim dionicama, te je djelomice moguće povući paralele s njemačkim filmom *Obećanje* (*Das Versprechen*, 1995) Margarethe von Trotta, budući da je za razliku vanj-

ske barijere — 28 godina Berlinskog zida — u ovom djelu prisutna unutarnja prepreka, nepovratna izgubljenost vlastitog identiteta. Naracija u filmu je linearno vođena, prateći petnaestogodišnji period, pri čemu se dramatičnost i tragedija najbolje ilustriraju vizualno, pri povratku u Peking, kontrapunktom unutarnje pustoši glavnog junaka i megalopolisa, te literarno, riječima Marcela Prousta, »sjećanje na ljubav lakše mi pomaže da se lakše suočim sa smrću«, koje se na kraju nadvijaju nad cijelim filmom.

Obiteljski prijatelj (*L'amico di famiglia*, 2006, Cannes) novi je film talijanskog redatelja Paola Sorrentina, čiji je glavni lik mizogina muška figura u infantilnog razvojnog stadija, koji se, živeći sa svojom majkom u opskurnom ambijentu stana, čitav život bavi zelenašenjem, glumeći pri tome »obiteljskog prijatelja«, poznat kao Jeremija Zlatno srce (inverzija starozavjetnog proroka Jeremije koji je propovijedao protiv pohlepe i gramzivosti je nedvosmislena). Kroz posuđivanje novca raznim obiteljima koje od njega traže pomoć, vidljiv je presjek društvenih struktura, što s vremenom prelazi u film u filmu, gdje se suvremena Italija predstavlja samo kao provincija SAD-a, indoktrinirana američkim tekovinama poput sveopće pohlepe, imperativa konzumerizma (»što se dijete ranije odvoji od dojke, prije će početi ići u restorane«), opće hipokrizije, kao i imperativa ljepote. Neugodnoga, grotesknog izgleda, lucidnih dosjetki i komentara, Jeremija ironizira samu tu ljepotu, predstavljajući je kao lažni ljudski plašt, a u funkciji autoterapije ironizira i vlastitu ružnoću (itekako referencijalan na Shakespeareova Richarda III), kao i toliko spominjanu zemaljsku pravičnost, te shodno tome, pretpostavlja sebe samog kao jedino mjerilo vrijednosti (lako je uspostaviti relaciju s glavnim likom Cacoyannisova filma *Grk Zorba*). Film u kojem autor kroz glavni lik, svoj *alter ego*, samu umjetnost predstavlja kao puko imponiranje najpovršinskijim čulima ljudskog bića, a u cjelokupnoj konstelaciji prisutnog nasilja, tjeskobnosti i hipokrizije, koristi jedinu adekvatnu estetiku — estetiku ružnog, surovosti, odnosno negativnog — gdje ona svoju specifičnost u stvari i gubi.

Novi film veterana Marca Bellocchija, pripadnika političkog filma, *Redatelj vjenčanja* (*Il regista di matrimoni*, 2006, Cannes) djelo je tipične melodramske strukture — dvoje zaljubljenih, nakon mnogih prepreka, na kraju uspijevaju da se izbore za vlastitu sreću, — ali ipak, ne bez implikacija društvene angažiranosti, svojstvene autoru. Početkom samog filma mladi par (ne glavni akteri) vjenčava se u crkvi, te moraju slušati instrukcije redatelja samoga vjenčanja, kako da se ponašaju, takoreći svakim svojim pokretom, što u stvari predstavlja samo paradigmu slijepe poslušnosti, i mladih i starijih, Katoličkoj crkvi, koja će im do kraja njihovih života nalagati što moraju raditi, itekako sužavajući najelementarnije slobode. Smještanjem radnje na mitski prožetu Siciliju, kojom više upravljaju mrtvi nego živi, osjećaj neslobode aktera dodatno je obilježen, te je osobito prikazan u djevojci arhaične ljepote (u čijoj se profinjenosti utjelovljuje sva tradicija Italije) koja se zbog novca mora udati za novoetablira-

Ne želim spavati sam

nog bogataša, ali ona ipak ne pristaje na to, već pronalazi vlastitog odabranika. Radi stvaranja osjetilnosti među zaljubljenim akterima, na kraju filma je zahvalno iskorišteno montažno rješenje s varkom komplementarnosti kadrova; glazbeni lajtmotiv vjerodostojno ilustrira svu zaljubljenost, strepnju te beskompromisnost namjere glavnih junaka da ostanu zajedno, dok je gluma glavnog aktera (Sergio Castellitto) po uzoru na njegove dosadašnje uloge (*L'uomo delle stelle*, na primjer) mogla biti mnogo razrađenija, kao i sama radnja filma, naravno.

Mane *autorskog* festivala naravno postoje, a to su: lokalni problem — nedovoljan broj filmova; percipiranje autorstva uglavnom prisutnog u formi dugog metra (što je itekako netočno, uzevši u obzir neophodnu snagu individualnosti pri bavljenju eksperimentalnim, animiranim i kratkometražnim filmom); repertoar sastavljen uglavnom bez naročitog rizika, koji ne otkriva nepoznate inovativne autore, osobito u stanju ekstremne učmalosti domaće kinematografije (kao ni svijeta reklama i domaćih televizija), koja je kao i publika izgubila kontakt sa suvremenošću, te bi festival morao imati misiju mentalne filmske higijene. Isto tako ne postoji objedinjena ni uža aktivna filmska misao, a osobito ne šira misao, što već naravno čini globalni problem (utjecaj filozofije, psihologije, sociologije, književnosti, likovnih umjetnosti, teatra, čitave palete unutar suvremene umjetnosti), jer od sedme umjetnosti iz Canudova manifesta, iliti krovne umjetnosti, film je, pokraj svega trošenog novca, paradoksalno, došao u stanje siromaštva. Što se tiče prisutnosti autorstva u *igranom* filmu, koje se definiralo, pretpostavimo, dugotrajnim njegovanjem neophodnim za stvaranje nečega novog, više je nego uočljiva oportuna redateljska tendencija dislociranja u sferu dokumentarizma, koje se uglavnom svodi na puko registriranje najosnovnijih aspekata ljudskog življenja. Događa li se to zbog recesije, očiglednosti plutokracije, zbog sve veće nesigurnosti građana, ili samo zbog nedostatka imaginacije, ostaje pitanje za diskusiju.

UDK 791.65.079(497.5 Požega):791.22"2007"(049.3)

Jurica Starešinčić

Petnaesta Požega

15. hrvatski festival jednominutnih filmova u Požegi, 25. i 26. svibnja 2007.

Vjerojatno svaki narod na svijetu teži pronaći neku pozitivnu kvalitetu koja je za nj karakteristična i s kojom se može identificirati. Za nas karakteristično djeluje »legendarna hrvatska domišljatost«. Je li ta domišljatost mit samo za domaću uporabu, odnosno vidimo li se domišljatima jedino mi sami, nisam siguran, ali polaskala nam je činjenica da su u Požegu stigli gosti iz dalekog Japana koji tamo organiziraju festival jednominutnih filmova, a kao inspiraciju otvoreno navode »slavni požeški festival«. Čini se da su baš filmski festivali sjajna prigoda za »legendarnu hrvatsku domišljatost« da smisli nešto čime će se razlikovati, istaknuti i zainteresirati publiku u zemlji koja vjerojatno ima više festivala nego cijele godine otvorenih kina.

Požega je prvi ispit davno položila i, nakon petnaest izdanja, može se reći da je ušla u zrelo doba. Organizacija je postala toliko uhodana (barem za nas, goste, koji ne znamo ništa o mehanizmu iza zavjese) da je naprosto ne primjećujemo nego uživamo u činjenici da je sve uvijek točno onako kako treba i da nikada nemamo ni najmanjeg razloga da se požalimo. Ipak, sav trud oko organizacije bio bi uzaludan kad bi se smanjio dotok kvalitetnih filmova. Činjenica pak da se skoro svake godine sruši neki rekord u prijavama (ove je to broj zemalja iz kojih su filmovi stigli: četrdeset) jasna je potvrda da su organizatori toga svjesni i da su u stalnoj potrazi za »svježom krvi«.

Jedino što »prijeti« požeškom festivalu konkurencija je drugih festivala najkraćih formi. U doba kad je već svima jasno kako je moć percepcije MTV generacije uznapredovala i kako se traže sve dinamičniji i brži načini filmskog pripovijedanja, a internetski hipertekst i brzina kojom se može skakati s teme na temu neizbježno postavljaju zahtjev za što bržim i preciznijim izrazom pred sve umjetnosti koje žele komunicirati s prosječnim modernim konzumentima, filmovi kraći od tri minute sve su popularniji i u najširim krugovima ljudi. Brojni festivali takvih formi i kod nas i u svijetu, sve više njih čak potpuno virtualnog karaktera, dokaz su tome. A činjenica da su se festivala jednominutnog filma prvi dosjetili Požežani, dobro je došla hrana našem nacionalnom egu.

Ten and Two

Program

Za razliku od prošle godine kad su kvalitetom apsolutno dominirali animirani filmovi (što je donekle i očekivano na festivalu jednominutnih filmova, s obzirom na preciznost i mogućnost sabijanja pokreta), po mom su mišljenju ove godine primat preuzeli eksperimentalni filmovi. Iako se među selektiranih šezdeset filmova našlo čak 19 animiranih, a samo deset eksperimentalnih, među potonjima ni jedan nije bio na brzinu izveden pokus sa slikom i zvukom, nego se radilo o kompletnim, dobro promišljenim i vješto izvedenim filmovima.

Tri su nas filma sličnim postupkom manipuliranja snimljenim materijalom podsjetila na repetitivnost svakodnevnog života. U *Dijalogu* Zorana Pisačića dvoje mladih u stanu započinje rečenice, ali ih montažer prekida na početku svake i ponovi nekoliko puta jedan te isti zvuk. Naravno da nam na taj način onemogućava da čujemo i razumijemo o čemu se priča, ali autori nam zorno dokazuju da to nije ni potrebno jer se ionako radi o poznatoj i uobičajenoj sceni koja nam je svima dobro poznata i iz filmova i iz vlastitih života. Riječi su tu. Da. Ali služe samo popunjavanju tišine, jer sve što će se reći već je unaprijed poznato. *Nasty Girl* Ruuda Vrugta dosta se pak zanimljivo igra ponavljanjem istog kadra u dva vremenska smjera. Odnosno, odgledani kadar vraća se istom brzinom unatrag do točke glumičine ljutnje i tako ukrug, što je sve skupa vješto ukomponirano i ostavlja dojam jednog neprekinutog kadra. Sasvim je sličan i film *Ah, Love!* u kojem Giuseppe Tilli duhovito pretvara sasvim nezanimljiv kadar igranja loptom u svojevrstan ples.

Drugi ciklus, ili trilogija, djelo je autora iz zagrebačke udruge *Otompotom*, a radi se o filmovima o kvačicama. Nečemu već dobro poznatom domaćim pratiteljima najkraćih formi. *Noć pod balkonom* poigrava se strahom od ispraznosti života i odbačenosti onih koji više nemaju svoju ulogu u društvu kroz priču o odbačenim kvačicama koje leže i trunu pod balkonom. U _V_V_V_ kvačicama različitih boja i oblika učvr-

šćeni su različiti kontinenti izrezani s karata koji onda gledani sa strane čine jedinstvo svijeta, a dijete iz *off-a* upozorava da »iako nas ima različitih veličina, oblika i boja, svi dijelimo isti konop«. Konačno, *Putovanje jedne kvačice* vraća se ideji kvačice kao nečega korisnog i vrijednog, ali zanemarenog i premalo poštovanog. Kvačica putuje iz ruke u ruku i svakome na putu pomogne na neki način, ali oni koji je koriste doživljavaju je kao nešto čemu ne moraju pridavati posebnu pažnju.

Autori iz *Otompotoma* dopunili su svoje filmsko predstavljanje kvačica i fizičkim gostovanjem jedne kvačice ljudske veličine na festivalu, gdje je izazvala veliko zanimanje među gostima, ali i među sasvim slučajnim prolaznicima koji su se željeli slikati uz nju. Ideja je, dakle, vrlo uspješno provedena: svi su se nakratko podsjetili da su i male kvačice (kao i mali ljudi) jednako vrijedne kao i najeksponiraniji pojedinci iako ih ponekad treba višestruko povećati da bismo ih uopće primijetili.

U prilično ujednačenom programu moglo bi se istaknuti još najmanje desetak izvrsnih filmova koji se nisu našli među favoritima žirija. Na primjer, film koji je otvorio festival, *Today* (Jiang Yi-xun / Wang Yan-ru). Sjajno iskorištena podijeljena slika koja prati jedan dan u životu junakinje miješajući stvarni život i maštu, ali ignorirajući ideju koja se čini očigledna, a za film bi vjerojatno funkcionirala kontraproduktivno, da se na jednom ekranu prati stvaran, a na drugom izmaštani život. Umjesto toga, obje nas slike zbunjuju i zabavljaju, proizvoljno miješajući nadrealizam i pseudodokumentarno praćenje svakodnevice protagonistice. Jako su zabavni i *Foršpan Split Film Festival 2006* (Goran Čače), namjenski eksperimentalni film koji montažom animira sjene muha u plesnom ritmu, *Tru Lav* (Lorcan Finnegan) o ljubavi simbola na vratima zahoda, i *Peepshow* (Diethelm Jobstmann), geg koji šarm zahvaljuje u potpunosti činjenici da su protagonisti simpatične životinje. Efektno je djelovalo i sažimanje klasika *Odavde do vječnosti* u tridesetak sekundi *From Here To Eternity In 30 Seconds* (Tom Bendtsen), kao i uspjeli rad na »zadanu temu« mađarskih studenata *Colorful EU* (Peter Vadocz).

Nagrađeni

Ove godine Požega se konačno i službeno preimenovala iz »revije« u »festival« jednominutnih filmova, što je prirodno s obzirom na pažnju koja se pridaje natjecateljskom segmentu, a već drugu godinu zaredom dodjeljuje se i novčana nagrada.

A pravi festival, koji se sad tako i zove, mora se pohvaliti tu i tamo makar i nekakvim manjim skandalčićem (koji bi možda bolje bilo zvati dobrom temom za ogovaranja). Za ovogodišnji pobrinuo se žiri uvrstivši film Irene Škorić *The End* među TOP10, izbor kandidata za nagrade. Zanimljiv dio je, dakle, da je jedan od članova žirija za dodjelu nagrada autoričin momak, Branko Ištvančić, što su se svi prisutni na festivalu mogli uvjeriti i ako to prije nisu znali, a da se glede kvalitete filma čini kako se radi tek o manjem napretku u njezinu opusu. Nije baš neki veliki skandal? Pa na požeškom festivalu sve je nekako malo, kratko i simpatično, pa su i skandali takvi.

Tamo gdje skandala ne može biti, izbor je za nagradu publike. Ove godine prisutnima najviše se svidio film Miroslava Klarića *Kustos* u kojem se posebnim efektima miješaju pokretna priroda i nepokretna umjetnička slika iste. Sve skupa obiluje ugodnim bojama i pozitivnom nepretencioznošću, pa izbor uopće ne čudi. Nagradu UNICA-e dobio je Mario Čaušić iz Osijeka za sjajnu animaciju pijeska *Low Tech* u kojoj problematizira poplavu informacija koje bombardiraju današnjeg čovjeka iz raznih masovnih medija.

Tri nagrade ocjenjivačkog suda dobili su vrlo uspjela rotoskopija dječjeg lica, tajvanski film *Crying* (Chia-Yu Huang) u kojem impresionira čudesan izbor boja, zatim zanimljivo snimljen ratni geg *1944* (Anton Kàllrot) koji ime kompanije *McDonald's* i njihova najpoznatijeg proizvoda, hamburgera Big Mac, u šali pripisuje događajima s ratne zone kod Hamburga, a kamerom iz ruke i nervoznim stilom parodira uvodne sekvence *Spašavanja vojnika Ryana*, te prvonagrađeni *Krug* đurđevačkog autora Krune Heidlera koji u jednom kadru dijeli s publikom autorovo viđenje sporog života prirode. Tri filma sasvim različitih estetika i dinamike. Jedan do drugog, meditativni *Krug* i neurotični *1944* ipak međusobno više naglašavaju kvalitete nego nedostatke. Jednominutni film podsjeća na glazbu iz razdoblja romantizma, idealna je forma za prenošenje kratkog doživljaja, a gledatelj mora biti spreman na brze promjene raspoloženja. I nigdje to nije očitije nego na primjeru ovih dvaju filmova.

»Velikom nagradom 15. hrvatskog festivala jednominutnih filmova u Požegi« okitio se kineski film *Ten and Two* (Timothy Cheung, Dorothy Leung i Sheila Tse), posveta preminuloj djevojci u kojoj promatramo pripremanje beživotnog tijela za poglede rođaka i prijatelja. Dok slika prati šminkanje mrtvih usana, čuju se riječi osobe koja ju je usmrtila automobilom. Manirističkim stilom u tradiciji hongkonškog novog vala, film uspješno bježi od patetike i skreće pažnju s tužne priče na filmski stil.

Osim nagrađenih i gore spomenutog »kontroverznog« filma, ocjenjivački je sud izdvojio i pretjerano zašećeren poziv na međusobno uvažavanje među kulturama *Beautiful Anger* (Mahmood Noori), zatim tipičnu istočnjačku vizualnu meditaciju *The Aesthetic Sense* (Lin wein shan i Hseih meng han), jednostavan geg o prevoženju lijesa javnim prijevozom *Free Public Transport* (Ivo Daneels), te zgodnu i originalnu posvetu preminulom umjetniku *Paik* (Csaba Vândor).

Kao što smo i navikli, požeški nas je festival proveo kroz široki spektar osjećaja i estetika, zabavio nas i relativno kratkim programom i svim onim što uz njega ide (a uključuje nadraživanje i ostalih čula, osim vida i sluha), tako da i sljedeći opet čekamo s nestrpljenjem.

ARMIN

(Ognjen Sviličić, 2007)

Armin, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Njemačka, 2007 — pr. Maxima Film, HRT, busse&halberschmidt Produktion, Refresh Production — sc. Ognjen Sviličić; r. OGNJEN SVILIČIĆ, d.f. Stanko Herceg; mt. Vjeran Pavlinić; gl. Michael Bauer, Peter Holtapfel, Georg Karger, Zoran Kesić; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Blanka Budak — ul. Armin Omerović, Emir Hadžihafizbegović, Marie Bàumer, Barbara Prpić, Jens Mànchow, Orhan Gàner — 82 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Ognjen Sviličić u posljednje se vrijeme prometnuo u jednoga od trenutno najznačajnijih, ako ne i u najznačajnijega filmaša u Hrvatskoj. Premda njegovi filmovi nisu zahvaćeni pohoditeljskom renesansom domaćega gledatelja, svakako su sam vrh kakvoće malešne nam igranofilmske proizvodnje (u prvome redu *Oprosti za kung fu* i *Armin*). Neprirodna i ukočena gluma, koja živcira oko, te krut i okljaštren jezični standard, koji para uho, pravom ili nepravom, ali načelom prihvatljivim, postadoše zdušno proklinjana boljka domaćega filma. Tako se u nedostatku istančana književnoga jezika utjecanje mjesnim govorima i gradskomu slengu, ili drugim, hrvatskom sličnim jezicima, napose bosanskom, čini kao jedina mogućnost da se domaćem, posebice filmskom glagoljanju, udahne makar neka živost. No kod Sviličića to nije samo elegantna podvala za izbjegavanje ubogoga standarda. Niti je bezobrazno ismijavanje, puko prostačko zlorabljenje, koje u kvazielitnoj, pseudogradskoj kulturi, samozvano *coolerskoj*, često služi tek kao biljeg za obilježavanje manje vrijedna smiješnoga »selje«. Za jezik bi se u spomenutim filmovima pak moglo reći, da ima vrlo važnu ulogu, jer je neraskidiv dio identiteta likova, a ne tek neukusan ukrasni privjesak. I u *Oprosti za kung fu* i u *Arminu* nije nevažno što su likovi odatle odakle su: u prvome negdje iz dinarskoga zaleđa, a u potonjem iz Bosne, pa slijedom toga, niti to što govore tako kako govore. U suvremenom je hrvatskom filmu rijedak slučaj da je govor neodjeljiv dio karakterizacije likova. Naravno da, ako su likovi iz određenoga kraja, onda oni i govore kako se u tome kraju govori. No u navedenim filmovima govor ne samo da je dio identiteta likova, što je samorazumljivo, on je, budući da je taj njihov identitet u krizi, i recepcijska točka oko koje kruži gledateljska pažnja. Govor je u njima imanentan znamen, ono, što ih bitno veže za vlastitu domaju spram koje imaju ambivalentan odnos. Ili će u takav odnos doći. Znači, za duševni opis djelić važan poput odjeće ili glumačke gestikulacije. Sve nam to kazuje, da je način na koji se odabrana tema razrađuje, potanje promišljen. U mentalitetnom hrvatskom imaginariju govor nerijetko tek opečaćuje jasno određena stereotipna obilježja, primjerice, to da su Dalmatinci lijeni, da su Slavonci raspojasani ali i nujni, da su Zagorci prepredeni, škrti i pokvareni, da su dinarci zatucani, glasni i rod'jački korumpirani, a Bosanci pak dobrodušni i blesavi, ali i na svoj način snalažljivi. Iz te je hrvatske zavičajne komedije *dell' arte* Sviličić istupio. I to je pohvalno.

Rad je s glumcima Sviličićev sljedeći doprinos, koji bih svakako istakao. Iako danas hrvatski glumci imaju podosta prilike igrati po raznoraznim humornim, ili sapunastim serijicama, dobrim im je dijelom to medvjeđa usluga. Velike zapadne televizijske korporacije imaju visoko razvijenu filmsku industriju, pa je i u proizvodnji igranih serija uposleno brojno ljudstvo, počevši od pomoćnoga osoblja do mnoštva redatelja i scenarista. Zato takve televizijske filmske proizvode krasi uhodanost i razrađenost na svim razinama. Zato je i njihova kakvoća nerijetko daleko iznad hollywoodskoga prosjeka te uspijeva pratiti veliku količinu i brzinu proizvodnje. Svi oni, koji poznaju televizijski rad u nas, znaju da su jedino brzina i količina ono što ideološki i simbolički dijelimo sa zapadnjačkim uzorima. Drugim riječima, preuzeli smo samo pokretnu traku, hudi kapitalistički *perpetuum mobile*, nezajažljiv i nezaustavljiv stroj, koji je poput trojanskoga konja podmetnut kao dar slobodnoga tržišta, no možda je tek opaki žrvanj vlastitog uništenja, poginuća svakoga sebstva. Bojim se, da će se u takvim prilikama hrvatski glumci teško moći iskaliti u divljenja vrijedne umjetnike, u društveno cijenjene kameleone duševnih preobražaja. I dok sa humornim serijama stvari i ne stoje baš do kraja rđavo, dotle je onaj »ozbiljan« pol dotakao dno dna. Umjesto negdašnjih televizijskih prilagođavanja domaćih književnih klasika danas imamo tek licencirane ili isprazne ideološke klonove nazovi dramskih pripovijesti. Naravno, nije ni svaka prijašnja prilagodba dosegla sam umjetnički vrh, no makar bijaše dobra filmska vježba, dok nam danas glumci moraju tumačiti takve uloge, koje su nerijetko uvreda svakomu imalo pametnomu. Ali eto, tako je to sada u nas! Zbog toga su ljudi poput Sviličića za hrvatski film zlata vrijedni.

Oprosti za kung fu je opora komedija, studija karaktera i mentaliteta, prikaz sukoba tradicije i ruralnog nasuprot globalizacije i urbanog. *Armin* sve to također sadržava, ali je ponajprije prisna obiteljska pripovijest o ocu (Emir Hadžihafizbegović) i sinu (Armin Omerović). Htjenje da cjelina zadobije obrise političkoga komentara, možda jest donekle usiljeno, nekomu možda i nepotrebno, ali naravno, to je stvar ukusa, a o ukusima se ne raspravlja! Očeva je kompenzacija osobnih nezadovoljstava i briga dopunjena idolatri-

jom Zapada, a podana nam je vrlo tanahno i upečatljivo; kada se u jednome trenutku sin pojada ocu, da je tekst, koji mora napamet naučiti, loš, otac ga kori: »To je njemački film, Armine, nije to bez veze!« Premda je poginuće očeve idealizacije pogurnuto ideološkim nazorom o zapadnjačkom duševnom vampirizmu, i to tek nakon kraha, prvenstveno svojih vlastitih pregnuća, ta ga psihološka racionalizacija ipak na samome kraju filma odvraća od dotadašnjih, za odnos sa sinom pogubnih umišljaja. Samo je pak njihovo postojanje kroz film provedeno veoma pristalo. Moglo bi se postaviti pitanje: Je li za ono što se htjelo reći baš bilo neophodno na spomenuti način ideologizirati film? Iako je Bosanac i Bošnjak, Arminov nam je otac u cjelini mentalitetno vrlo blizak. Zato je posebice zanimljivo s njime usporediti lik mlade redateljeve pomoćnice. Ljepuškastu i ambicioznu djevojku, pravu gradsku curu, koja je dobila priliku raditi na stranome filmu, Barbara Prpić protumačila je izvanredno. Ona je obična »djevojka iz susjedstva«, koja ostvaruje svoj žuđeni san, koji put malčice napeta i odrješita, jer takav je to posao, stresan, ali je u cjelini pristojna i profesionalna. Doduše, katkad je u shvaćanju svoga posla i odveć revna, pa se u skladu s onom narodnom: popskiji od popa, i u nje razabire slična projektivna nota kao i kod Arminova oca. Dakako, sve je to samo zbog bojazni hoće li se svidjeti idealiziranu autoritetu, hoće li ga zadovoljiti (po tome je posve ista kao i »udaljeni« Bosanac). Stoga nastaje nesigurnost, koja rađa i taj pomalo otresit, ali nehotičan postupak. Značenjski mi se sloj, koji štošta kazuje o nama samima, više sviđa od mogućega onoga, koji bi propovijedao o Zapadnjacima. Bilo bi to patronizirajuće spram »jadnih« Bošnjaka, a stereotipno spram »bešćutnih« Zapadnjaka. Premda se i ovaj potonji ideološki konstrukt u filmu svakako nazire. Je li on i ideja samoga autora, na to odgovor ne mogu dati, niti bi to išta promijenilo. Djelo je, kao i svako drugo čedo, nemoguće dokraja uzgojiti u skladu s vlastitim nastojanjima. Dašto da rat nije mogao proćutjeti onaj tko ga nije i proživio, ali moramo li baš zato na svakoga Zapadnjaka *a priori*

gledati kao na neku vrst opake pijavice, koja siše duševne rane bjelosvjetskih jadnika svugdje ondje, gdje uzmogne, kako to simbolizira redatelj njemačkoga filma, na koji su Armin, a ponajpače njegov otac, došli s velikim nadama i očekivanjima? Efektnije je kada se na Zapad u filmu gleda kao da je fizički odsutan, prisutan samo kao obrnuta projekcija (on je sve ono što Mi nismo — i po dobrom i po lošem), uostalom, doticaj je s njim u filmu uglavnom i ostvaren posredno. Ili ostvaren uopće nije, a mni se da jest. »Razgovori« između Arminova oca i njemačkoga filmskoga tehničara doslovce ocrtavaju tu babilonsku zbrku nerazumijevanja. Arminov otac misli, da je taj gospodin, s kojim on razgovara, vrlo važan za ishod sinove audicije, jer je to »čovjek s filma«. On jadan ne zna, da je ovaj tek pomoćni radnik bez mogućnosti odlučivanja u filmskom proizvodnom procesu. Nesretnik, koji se i u svojem životu osjeća nevažan. Useljenik, kojega je žena ostavila, jer »Turčin uvijek ostaje Turčin«. Arminov otac ni ne sluti da je sve što taj »čovjek s filma« ćuti tek preobrnut pol njegove idealizacije. Da mu je na određenoj razini puno bliži, nego što to uopće i pomišlja. Turčinov se njemački san pretvorio u moru. Arminov otac tada još uvijek sanjari. I kod cure i kod Bosanca je Zapad ponajviše nesvjestan simbolički okvir, nešto što zrcali sve njihove strahove i nesigurnosti, utočište, koje im pruža okrilje, da se s ovima ne suoče. Cura to ne shvaća, otac na kraju filma ipak djelomice spoznaje. U filmu razaberiv ideološki stav o Zapadnjacima kao o duševnim bešćutnicima, tako bi mogao postati (ili bi se mogao shvatiti) samo kao još jedna očeva obrambena reakcija, posljedica burne racionalizacije nakon doživljenoga neuspjeha. Od spasitelja se Ideal u svijesti tada preobražava u krvopiju. Zavodljivi Grof postaje povampireno čudovište. Rečenica, koju otac izgovara pri kraju filma obgrljujući sina: »Ma ne razumiju oni ništa!« tako može značiti: »Žao mi je sine. Ništa *ja* nisam bio razumio.« To, da je naš čovo spram Zapada ambivalentnih čuvstava, za to nam ne trebaju nikakva posebna empirijska statistička istraživanja, dovoljno je i obično iskustvo svakodnevnoga života, da se to potvrdi. Je li ovo tumačenje jedino moguće. Dakako da nije. Ali još Barthes pisaše, da je nemoguće ikada iscrpsti sva moguća značenja. Zato danas katolička Crkva muku muči. Kako bez moći i prisile normirati neprekidan tijek njihova uspostavljanja? Teško. Jer svaka se pripovijest izmiče onomu tko ju pripovijeda. A to pogotovo vrijedi za onoga tko ju tumači.

Kao što sam napisao, dramaturška je osnovica postizanje prisnijega odnosa između oca i sina. Način na koji je to postignuto nije ni čisto modernistički, a opet, ne slijedi ni napetu događajnost klasičnoga pripovijedanja. Negdje je između. Po nedostatku zbivanja bio bi to film modernistički, no ujedno on ima i vrlo jasan uvod, zaplet, vrhunac, obrat i rasplet. Uvodom su nam dane osnovne smjernice pripovijesti: tko (Armin i njegov otac), kamo (u Zagreb), zašto (zbog Arminova sudjelovanja na pokusu za ulogu u nekom njemačkom filmu); zbivanje se zapleće nakon što odbijaju i iskušati momka, jer na koncu ispada, da izgleda prestaro; vrhunac se zgodi, kada Armin ipak dobiva priliku nastupiti, ali mu se prigodi epileptični napadaj; obrat nastaje pošto im redatelj nudi da o njihovu slučaju snimi dokumentarni film, što se raspleće tako da i Armin i otac mu, to odbiju, na koncu konačno uspostavljajući međusobno iskreniji i topliji odnos. Dok su osnovne dramaturške točke postavljene u skladu s klasičnom dramaturgijom, njihovo je povezivanje ono što je modernističko, jer među njima gotovo da i nema ikakvih događanja, već se nastoji oslikati odušje između oca i sina više onim što je neizrečeno i neučinjeno, nego zbivanjem. Više pokretom i izrazom lica, nego govorom i akcijom (iako su pojedini dijalozi motivacijski presudni). Moguć se recepcijski rascjep toga dvoga nije svima svidio. Ima prigovora, da je film događajno praznjikav, da mu nedostaje napetosti, koja bi razbila jednoličnost zbivanja, odnosno, da ta nedogađajnost ništa ne govori, da nema neku osobitu unutarfilmsku odliku, koja nam štogod pripovijeda. Osobno, ne bih bio prestrog, iako su ti opažaji donekle točni. Meni je ponajprije ipak bitno to da Sviličić nakon vrlo dobroga *Oprosti za kung fu* nije iznevjerio ponarasla očekivanja. Da je ukupnost gledajući, načinio nesumnjivo vrlo pametan film. Pokoji nezgrapan dijalog viška, ili mjestimice bespotrebna i banalna metaforika, koji se gdjegdje kroz film provuku, tiču se tek djelića, a nipošto cjeline. Zaključno, ovo je film koji bez srama može biti prikazan na svakom svjetskom filmskom festivalu.

Krešimir Košutić

LIBERTAS

(Veljko Bulajić, 2006)

Libertas, Hrvatska, Italija, 2006 — pr. DDC Film, HRT, Libertas, RAI — sc. Ivo Brešan, Mirko Kovač, Veljko Bulajić; r. VELJKO BULAJIĆ; d.f. Vanja Černjul, Slobodan Trninić, Živko Zalar; mt. Ivana Fumić; gl.Paolo Vivaldi; sgf. Mladen Ožbolt, Franz Prestieri; kgf. Željko Nosić, Nina Silobrčić, Franz Prestieri — ul. Sven Medvešek, Sandra Ceccarelli, Goran Grgić, Maro Martinović, Žarko Potočnjak, Mladen Vulić, Radko Polič, Vanja Drach, Vlatko Dulić, Livio Badurina, Ljubomir Kerekeš, Urša Raukar — 125 min — distr. Intercom Issa

L*ibertas* je izvedbeno nezgrapan, ali idejno vrlo zanimljiv film. Druga polovica opusa njegova redatelja Veljka Bulajića obilježena je mahom slabijim filmovima, a ako tome dodamo redateljevu petnaestogodišnju pauzu između *Donatora* i *Libertasa*, njegovu starost (rođen 1928) i mnogobrojne probleme u produkciji filma (nedostatak financijskih sredstava, prekid snimanja radi Bulajićeve bolesti), prolazna ocjena filma zapravo je ugodno iznenađenje.

Ideja filma — sukob umjetnika (Marina Držića) i vlasti (Dubrovačke Republike) — naizgled je potrošena i zakašnjela. No u njezinim se rukavcima krije prilično značenjsko bogatstvo. Naime, u filmu je prisutno hrabro suprotstavljanje romantiziranom viđenju Dubrovačke Republike kao oaze slobode i pravde. Dubrovački vlastodršci (knez, cenzor) prikazani su kao autokrati koji ne podnose slobodu mišljenja, a svojih protivnika rješavaju se uz pomoć neosnovanih utamničenja (Držićev mecena Zamanja), zabrana rada (Držić), pa čak i ubojstava (urotnici Bučinić i Lukarević). Dok su im djela mračna, usta su im puna slavljenja dubrovačke slobode i jednakosti, a njihova licemjerna retorika slična je uljepšanoj slici Dubrovačke Republike kakva je dominirala u Hrvatskoj 1990-ih, često služila dnevnopolitičkim svrhama, a prisutna je i danas. Da bi uvjerio Držića da ode u diplomatsku službu i time ga se riješio, cenzor Luka kaže Držiću da se Dubrovnik najbolje može cijeniti »iz daljine«. U njegovoj ciničnoj izjavi metaforički se odražava poruka filma: sloboda i pravda u Dubrovačkoj Republici mogu se vidjeti jedino iz daljine, kroz deformirane povijesne naočale, jer je iz blizine, pozornim pogledom, vidljivo da one nisu dio njezine svakodnevice.

Druga povijesna demistifikacija koju nam film nudi tiče se veličine osobnosti i ugleda Marina Držića. Naime, filmom se nagriza aura Držića kao umjetničkog genija, svjetski uglednog pisca i inteligentnog borca za pravednije društvo. Unatoč uvjerenosti Držića i njegovih prijatelja da će pisca na Apeninskom poluotoku dočekati otvorenih ruku radi njegove navodne međunarodne slave (naime, neka su njegova djela objavljena u Veneciji), on tamo naiđe na hladan prijem i posvemašnje

nepoznavanje svoga imena i umjetničkog opusa. Nagriza se i ideja o Držićevoj genijalnosti sugerirajući nam da su njegova djela, upućujući oštre kritičke žalce dubrovačkoj vlasti, često balansirala na rubu jeftine pamfletičnosti. Premda tvrdnje o Držićevoj međunarodnoj anonimnosti i određenoj pamfletičnosti njegovih djela mogu biti dovedene u pitanje, njihova je alegorijska uloga u filmu jasna — demistificirati neosnovanu retoriku prošlog, ali i današnjeg desetljeća, o genijalnosti nekih hrvatskih umjetnika i njihovu svjetskom ugledu. Držić se u filmu ne iskazuje ni kao previše mudar politički djelatnik. On tvrdoglavo i nepromišljeno inzistira na otvorenoj kritici dubrovačke vlasti, a u Toskani oholo i naivno komunicira s tamošnjim vlastodršcima, uzaludno pokušavajući dobiti njihovu pomoć za svrgavanje dubrovačke vlasti.

Naivnost i umišljenost Hrvata ironično se ismijavaju u sekvenci lažnog *happy enda*. U njoj Držić biva primljen od mletačkog dužda, koji, oduševljen njegovim dramskim djelima, pomogne piscu da se vrati u Dubrovnik i skine s vlasti zle vlastodršce. Ako ste uspjeli povjerovati ovoj sceni, sugerira nam film, razotkrivajući je tek kao predsmrtno dramatičarevo haluciniranje, onda ste i vi tipični hrvatski naivci uvjereni u lažnu veličinu vlastite nacije.

No *Libertas*, osim što razotkriva tipičnu hrvatsku težnju za mistificiranjem vlastite veličine, demistificira i našu drugu tipičnu težnju, suprotnu, ali i blisku prvoj — mistificiranje veličine Zapada i Europe. Učestalo je mistificiranje društvenopolitičkog uređenja na Zapadu, što u filmu predstavlja Držićevo naivno idealiziranje toskanskoga državnog uređenja, prema kojem on čak piše svoj prijedlog dubrovačkog statuta. No došavši u Toskanu, Držić doživi razočaranje, a firentinski vladar Cosimo de Medici stavi *točku na i* iluzornoj idealizaciji Zapada, cinično mu rekavši da su sve vlasti iste.

Sličnu idealizaciju Zapada Držić pokazuje i u odnosu na umjetnost. Naime, glumeći svoju dramsku točku u nekom toskanskom selu doživi ismijavanje lokalnog dramskog umjetnika i publike, što ga iznimno pogodi i potakne u njemu preispitivanje vrijednosti vlastitog talenta. Ova scena može ići u prilog demistificiranju domaćeg uvjerenja o vlastitoj kulturnoj veličini, no može razotkrivati i upravo suprotno — domaće uvjerenje o manjku vlastite vrijednosti pred lažnom, oholom veličinom Zapada. Naime, Držić je pogođen jer ga je u tom toskanskom selu oholo ismijao ne veliki umjetnik, već anonimni talijanski komedijaš koji publici nudi prizeman humor i publika koja jedino takav humor prihvaća, a ne razumije Držićevu suptilniju komiku.

Na žalost, brojne sadržajne, narativne, slikovne i glumačke nezgrapnosti značajno remete dojam idejne složenosti filma. Idejna provokativnost i ambigvitet filma ozbiljno su narušeni crno-bijelom podjelom likova na *dobrice* (Držićevi prijatelji i simpatizeri) i *zlikovce* (vlastodršci i njihovi simpatizeri). Karakteristični primjer tome jest lik člana Držićeve kazališne družine Bunića, koji argumentirano optuži Držića za priklanjanje pamfletičnosti i radi toga napusti družinu da bi se kasnije pretvorio u ljigavog državotvornog umjetnika koji piše loša pamfletska djela, čime se oslabljuje značenjska snaga i uvjerljivost njegove optužbe upućene Držiću. Zapravo, cijelim se filmom, uz njegovu demistifikacijsku liniju, provlači linija koja pokušava remistificirati Držićev lik (taj paradoks možda je posljedica nesuglasja između Bulajića i njegovih koscenarista). Posebice je to snažno u drugom dijelu filma u kojem se poseže za sentimentalizacijom Držićeve sudbine, pokušavajući natjerati gledatelja da žali, a time i patetično uzdiže dramatičara, čime se iznevjerava prethodni demistificirajući ton filma.

Narativno, osim povremenih nezgrapnosti (npr., scena nemotivirane Lukarevićeve provale bijesa koja dovodi do njegova ubojstva), film je solidno vođen do trenutka kada Držić i njegova ljubavnica Deša bježe iz Firence pred progoniteljima i upućuju se u Veneciju k mletačkom duždu. Film tada doživljava antiklimaks, jer su Držićeve nade u uspjeh urote očito pale u vodu, a ljubavna veza Držića i Deše, koja bi trebala postati novi predmet gledateljskog interesa, previše je nezanimljiva i neuvjerljiva da bi privukla pažnju. Film u tim trenucima postaje zamoran i razvučen. Vrlo je razvučena i scena Držićeva haluciniranja, čime je otupljena njegova satirična oštrica. Glumačke izvedbe mogu se opisati kao solidne (sjajan je Goran Navojec u epizodnoj ulozi talijanskog komedijaša), ali taj dojam kvari Medvešekova nenadahnuta i klišeizirana interpretacija Držića. Izražajnost i karizmu Sandre Ceccarelli kvari sinkronizacija njezina glasa na hrvatski, u izvedbi Olge Pakalović, tonski u izrazitom neskladu s ostalim glasovima. Nesklad vlada i u slikovnom tonalitetu filma. Na primjer, dok je u većini scena osvjetljenje rutinsko, scena koja prikazuje ambijent u kojem u Firenci živi pripadnik Držićeve družine Lukarević ambiciozno je osvijetljen prizor primjetljivih likovnih kvaliteta fotografije. Vjerojatni razlog ovom neskladu jest učešće tri snimatelja u snimanju filma, ali, naravno, i nemar redatelja. Pretežnom siromaštvu fotografije pridružuje se i neinventivnost i neuvjerljivost scenografije. Rezultat su scene poput one u Držićevoj kući, za čiji je interijer sasvim vidljivo da se radi tek o goloj kamenoj prostoriji u koju je nabacano pokućstvo. Među slične slikovne manjkavosti filma spadaju i neuvjerljivi digitalni efekti (digitalno stvoreni jedrenjaci na pučini).

Pozitivno po film jest da je Bulajić još jednom potvrdio redateljske sposobnosti u kreiranju masovnih scena (scene karnevala i Držićeve pijanke u gostionici), ali ta kvaliteta sama po sebi nije filmu uspjela dati potreban dojam spektakularnosti. Cijeli film izgleda inferiorno, ne samo holivudskim, već i mnogo skromnijim europskim produkcijama. Ove mane najveći su razlog pretežnog kritičarskog odbacivanja filma, a kritičar *Varietyja* film je naprosto pregazio. Kod njega spomenute idejne složenosti teško da su mogle biti i primijećene, jer njihovo pravilno razumijevanje ovisi o poznavanju lokalnog hrvatskog konteksta.

Nezgrapan film staromodnog redatelja, s temom koja čak i kod nas rijetko koga zanima, *Libertas* će, unatoč svojoj zanimljivoj i relevantnoj idejnoj podlozi, vjerojatno biti brzo zaboravljen.

Juraj Kukoč

MALA DJECA

(*Little Children*, Todd Field, 2006)

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

Prije točno 150 godina Flaubertova *Gospođa Bovary* zajahala je optuženičku klupu zbog širenja nemorala, čemu je nesumnjivo pridonijela i pripovjedačeva razvidna ravnodušnost spram etičkih i seksualnih transgresija junakinje iz naslova. Vjerovali ili ne, most preko par stoljeća i umjetničkih žanrova ne dovodi nas na Bog zna kako drugačiji kontinent — celuloidna malograđanska Amerika 21. stoljeća ne razlikuje se puno od papirnate malograđanske Europe iz sredine 19. — to nam daju do znanja Todd Field, redatelj filma *Mala djeca*, i njegov pripovjedač koji, baš kao i Flaubertov, sa svoga sveznajućeg oblaka likove unutar djela, kao i nas izvan njega, nesmiljeno škropi kapima kondenzirane ironije. Paralela između *Male djece* i *Gospođe Bovary* nipošto nije proizvoljna: osim što u središte radnje smješta ženski lik nezadovoljan (bračnim) životom, emocionalno razveden od supruga i djeteta; lik koji kroz fikciju (u njezinu slučaju nije riječ o ljubavnim romanima, već o književnom kanonu, tj. Shakespeareovim sonetima) pokušava (d)oživjeti životnu

strast, Field svojoj junakinji Sari Pierce (Kate Winslet) daje prostor da u raspravi o značenju i značaju spomenutog Flaubertova romana eksplicitno brani (i zastupa!) Emminu »glad za alternativom« i »odbijanje života ispunjenog nesrećom«. Ovakvo izravno referiranje na pustolovine Emme Bovary zove na podrobniju raščlambu teksta *Male djece* s obzirom na Flaubertov roman, pri čemu je možda najzanimljivije promotriti kako, koliko i koji su se običaji promijenili u ovih nekoliko (čitateljskih) generacija koje nas dijele od sudskih odaja Francuske 19. stoljeća.

Premda nema sumnje da se žensko područje društvenog, pa i seksualnog djelovanja u međuvremenu umnogome proširilo (da ne spominjem to kako smo ima tome dobrih šezdeset godina dobile i pravo glasa), zapanjujuće je koliko čvrsto se drže moralizacijski mehanizmi — poglavito oni koji se tiču ljudske/ženske seksualnosti. Godina je 2006, a Sarine prijateljice sa zgražanjem dočekuju već njezin poljubac (i to bez jezika!) sa zgođušnim Bradom, a na književno-klupskoj raspravi o romanu *Gospođa Bovary* kućanica Mary Ann ne propušta Emmu višestruko proglasiti droljom. Ni oženjeni Brad, ni manipulativni Emmini ljubavnici nikad nisu predmet kritike, a preljub ostaje isključivo ženina sramota.

Najzanimljiviji doprinos koji *Mala djeca* daju rekontekstualizaciji *Gospođe Bovary* vjerojatno je (na *mainstream* filmu rijetko viđeno) propitivanje rodnih uloga. Tragičan Flaubertov lik, tako, nije utjelovljen samo u Sari, već — u jednakoj mjeri — i u njezinoj preljubničkoj polovici, Bradu. Poput Sare, i on je nezadovoljan i frustriran — i to (teško je povjerovati) svojom »ženskom«, to jest neplaćenom ulogom domaćice; supruga je zaposlena i izdržava ga, kontrolira sve financije, a on čuva dijete po čitav dan, makar je uvijek sanjao da je heroj ulice... skejter, ragbijaš. Ova ponižavajuća uloga nedostojna »heroja ulice« u njemu budi želju da bude sa ženom koja će ga obožavati i vidjeti ga u pravom svjetlu — u svjetlu heroja ulice (skejtera, ragbijaša), a ne papučara kojem ženska glava kuće ne dopušta da kupi mobitel. Spetljavajući se sa Sarom, Brad ostvaruje fantaziju o vlastitoj regeneriranoj muškosti, a Sarah, pak, ostvaruje svoju tipično »žensku« fantaziju o uzavrelim dodirima, znakovitim pogledima, zajedničkom bijegu u plavetno svitanje. Bradova žudnja za neživljenom maskulinom mladošću i Sarina žudnja za romansom pronalaze se u simbiotskom *flashu*, no odmah potom se, ispražnjenih baterija i podvijena repa, vraćaju u okrilje vlastitih primarnih obitelji. Uza sav društveni napredak, industrijalizaciju i razvoj rodnih studija, Sarah i Brad nisu u stanju čak ni *fantazirati* izvan okvira vlastitih rodnih uloga.

Osim preljuba koji je glavni problemski motiv filma — a koji, baš kao i u *Gospođi Bovary* — služi kao anestetik za malograđansku svakodnevicu, Field obrađuje i temu društveno problematičnije seksualne transgresije, implicitne pedofilije (makar je, kako se čini, riječ tek o egzibicionizmu), koja u filmu ima vjerojatno jednaku moralno transgresivnu težinu kao ženski preljub u Flaubertovo vrijeme. Teško je ovdje ne prisjetiti se tretmana fenomena pedofilije u *Sreći* Todda Solondza, možda malo i zagunđati što Fieldu nedostaje imenjakova životnost u obradi teme, no žarište Fieldova interesa ipak leži drugdje. Način na koji se stanovništvo američkog naselja odnosi prema prilično bezazlenom prijestupniku zapravo je još jedan odraz američke paranoje utjelovljene u projektu očuvanja »domovinske sigurnosti« (koja se u filmu i spominje), a koji se, opet, lako da nadovezati na moralnu/religijsku paniku izazvanu Flaubertovim romanom. I dok u današnje vrijeme propali preljub i posljedična osuda društva više nisu dovoljno dobar razlog da se žena pogosti otrovom za štakore, onaj koji nije u stanju kontrolirati vlastite seksualne nagone (makar isti nikoga fizički ne ugrožavaju) kaznit će se na primjeren i društveno poželjan način: samokastracijom. Kategorija seksualnog otpadništva, čini se, s vremenom donekle mijenja sadržaj, no riječ je tek o varijacijama na tabu temu koja nastavlja djelovati kao jedan od glavnih represivnih društvenih mehanizama. (Naravno, valja primijetiti i to da je upravo *zabrana* preljuba, tj. seksualne transgresije, ono što seksualni čin Sare i njezina oženjenog odabranika Brada čini potencijalno toliko oslobađajućim iskustvom — simboličkim činom odbacivanja okova braka, obitelji i društva. Uistinu, upravo *zahvaljujući* toj moralnoj osovini Sarah i Brad seksualni čin mogu puniti svim značenjima i fantazijama kojih su se odrekli ušavši u svijet odraslih.)

Tu, dakako, leži i druga bitna tema — i dominantna ironijska okosnica filma. Mala djeca iz naslova filma, jasno je već nakon prvih nekoliko minuta, *svi* su likovi u filmu. Naizgled odrasle osobe tek su starošću maskirana djeca, a njihova tragedija leži u tome što su dopustili da ih zavara vlastita maska. Još je veća tragedija ta što ta djeca u koži odraslih već imaju vlastitu (neki i odraslu) djecu koju, dakako, čeka slična budućnost. Društvo sazdano od ovakvih trulih građevnih jedinica i jedinki nužno proizvodi paranoju i moralnu paniku, jer ga sačinjavaju »djeca«, odnosno osobe nesposobne za relativizaciju pravila, normi i kategorija. Također, djeca su po definiciji u potpunosti opsjednuta vlastitim potrebama, nagonima i fantazijama; sukladno tomu, Brad i Sarah spremni su zanemariti sve svoje »odrasle«, obiteljske odgovornosti, u zamjenu za ispunjenje makar fragmenta vlastitih fantazija o sebi.

Pitanje odrastanja Fieldove male djece zapravo je i najširi okvir filma — međutim, sporadični, a vrlo dobro strateški raspodijeljeni, podsmješljivi komentari pripovjedača podrivaju bilo kakvu ideju istinskog odrastanja likova. A, ako vam to nije dovoljno, i kamera je ironična! Epski donji rakursi u kadrovima s lokalne utakmice ragbija: cikličko, mitologizacijsko vraćanje na prizore skejterskih egzibicija u neonsko-betonskom sutonu; vizualna i narativna parodija maskuliniteta... Čemu u filmu ironična kamera i instanca sveznajućeg pripovjedača autoritativna tona i titrava brka, doli da otežaju proces identifikacije s likovima i prisile gledatelje na analitičku i kritičku distancu, da ih prisile da odlučno odbiju loše podgrijanu, na pladnju serviranu katarzu s kraja filma? U tom smislu *Mala djeca* nude ironijsku, zapravo antikatarzu *iluzije* odrastanja. Baš kao što su vlastiti odnos izgradili na fantazijama o »boljim« verzijama sebe, tako taj isti odnos na kraju naši nesuđeni Romeo i Đulijet odbacuju zamjenjujući ga fantazijom o »odraslijim«, »samospoznatim« verzijama sebe. Bar na jedan dan, bar na jedan sat.

Mima Simić

UVJETI PREDAJE

(*The Proposition*, John Hillcoat, 2005)

The Proposition, Australija, V. Britanija, 2005 — pr. Autonomuos, Film Consortium, Jackie O. Productions, Pacific Film and Television Commission, Pictures in Paradise Pty. Ltd, Surefire Film Productions LLP, UK Film Council; izvr. pr. James Atherton, Chris Auty, Michael Hamlyn, Michael Henry, Norman Humphrey, Robert Jones — sc. Nick Cave; r. JOHN HILLCOAT; d.f. Benoît Delhomme; mt. Jon Gregory, Ian Seymour; gl. Nick Cave, Warren Ellis; sgf. Bill Booth, Marita Mussett; kgf. Margot Wilson — ul. Richard Wilson, Noah Taylor, Guy Pearce, Mick Roughan, Ray Winstone, Robert Morgan, Danny Huston, Emily Watson — 104 min — distr. Continental

Uvjeti predaje, treći igrani film australskog redatelja Johna Hillcoata, u mnogočemu je zanimljiv fenomen na svježem repertoaru kinoprodukcije. Djelomična uspjelost, kako kod filmske kritike, tako i kod publike (naime, na internetskoj stranici movies.yahoo.com kritičari i korisnici ocijenili su ga prosječnom ocjenom 4) može se, pretpostavljam, zahvaliti dvostrukoj činjenici. Kao prvo, scenarij je i glazbu (zajedno s Warrenom Ellisom) za film napisao poznati glazbenik i kantautor Nick Cave (s kojim je Hillcoat surađivao i na svojem prvom cjelovečernjem igranom filmu iz 1988, *Ghosts...of the Civil Dead*), što nije beznačajno s obzirom na relativnu medijsku eksponiranost i očiglednu sklonost temama vezanima za smrt i nasilje ionako prisutnima u njegovim »baladama«. Drugi je aspekt, uvjetno rečeno, mnogo profinjeniji, a tiče se sustava klasifikacije filma kako u kontekstu filmske historiografije, tako i u pripadajuće mu mjesto žanrovskog određenja. Pripisivanje filmu oznaka akcije, drame, vesterna ili čega sve ne, samo djelomice govori o čemu je tu zapravo riječ te zašto je film toliko dobro recipiran po svojoj realizaciji u festivalskim i kinematografskim uvjetima. Tek zapravo oznaka koja mu je pridodana na Festivalu igranog filma u Puli, *antivestern* (a koju mu prema vlastitim izjavama pripisuju i scenarist i redatelj; usp. članak Deana Sinovčića u *Nacionalu* od 29. travnja 2007), govori kako o Hillcoatovim vlastitim intencijama u stvaranju filma i oslanjanju na dugu i bogatu tradiciju vesterna, od Peckinpahove *Divlje horde* (1969), preko Leoneovih špageti-vesterna (osobito filma *Bilo jednom na Divljem zapadu* iz 1968) pa sve do Eastwoodovih *Nepomirljivih* (1992), tako i o umjetničkom i interpretacijskom zahtjevu koji sam sebi postavlja. Naime, dvostruk Hillcoatov hermeneutički pothvat očituje se, s jedne strane, u svojevrsnom kritičkom odnošenju spram klasično orijentirane tradicije vesterna, započete već 1970-ih u Novom Hollywoodu, a od koje se djelomice odmiče i spomenuti Eastwoodov film, demistificirajući klasične legende i mitove te jasno polarizirane antagonističke sile i likove izgrađene po principu »dobra« nasuprot »zlu«, a s druge strane, u pronalaženju mjesta razlike unutar koje će djelomično osporiti klasični narativni stil kako na razini konstrukcije diskurzivnih jedinica priče, tako i na razini izražajno-vizualnih dojmova koje film naočigled proizvodi. Prethodno se tiče same konstrukcije priče, izlagačkih postupaka općenito te tematskog ocrtavanja likova, njihovih odnosa te sociokulturnog i povijesnog konteksta unutar kojeg djeluju, a posljednje se tiče filmsko-stilskih osobitosti koje su postignute zaista impresivnim osjećajem za fotografiju i eksterijerne snimke australske divljine vješto integrirane u sadržajni plan priče, dajući joj tako dašak dodatnog estetskog bogatstva (za to je vjerojatno ipak najzaslužniji Hillcoatov hvaljeni francuski snimatelj Benoît Delhomme).

Fabula filma uglavnom se svodi na sljedeće: prate se događaji koji su se odigrali nakon brutalnog silovanja i ubojstva obitelji Hopkins (prema paradigmi *in medias res*), a koja su navodno počinila ozloglašena braća Burns. Nakon

krvavog obračuna policije i spomenute bande svi su ubijeni osim Charlieja (Guy Pearce) i Mikeyja (Richard Wilson). Kako bi pred lice pravde izveo kolovođu bande, najstarijeg brata Arthura (Danny Huston), kapetan Stanley (Ray Winstone) nudi Charlieju pogodbu: ako pronađe i ubije vlastitog brata Arthura, on i mentalno zaostali Mikey bit će pušteni na slobodu. U protivnom, najmlađi brat bit će pogubljen točno na Božić. Uz potragu za Arthurom, radnja prati život kapetana i njegove žene Marthe (Emily Watson) koja se ispostavlja nedoraslom brutalnosti i nasilju australskog okružja, što dovodi do njezina emocionalnog sloma i uzrokovanja Mikeyjeva javnog mučenja i smrti. Ciklus nasilja koji potom slijedi kulminira okršajem i ponavljanjem scenarija silovanja i mučenja, ovog puta sa Stanleyjevima, kako bi utihnuće okrutnosti do krajnjih granica doveo Charlie ubivši vlastitog brata te spasivši život kapetanu i Marthi.

Međutim, da se film ne može svesti na jednostavnu dramsko-akcijsku paradigmu osvete i potjere govore nam već uvodni kadrovi crno-bijelih fotografija devetnaeststoljetnog kolonijalnog života u Australiji popraćeni neizvježbanim dječjim pjevanjem u ekstradijegezi. Zanimljivo je ovdje spomenuti da će motiv pjevanja biti ujedno i značajna apostrofa sveobuhvatnosti nasilja, a koje je istovremeno kontrastirano i utjelovljeno u liku jednog od pripadnika bande braće Burns (lik Samuela Stoata kojeg izvrsno tumači Tom Budge), koji, kako to u filmu višekratno ističe najstariji brat Arthur, »pjeva poput slavuja«, ali, slobodno nadodajmo, i »ubija poput zvijeri«.

Taj uvodni fotografsko-pseudohistorijski prosede naznačuje moguće tematsko polje interpretacije prema kojem je film prikriveno usmjeren, a istovremeno i očigledno uspostavljen kroz paratekstualno upozorenje gledateljima koji bi se mogli naći uvrijeđeni zbog obimnog nasilja i pogrdnog, politički nekorektnog nazivlja kojima se neprestano obasipaju pripadnici aboridžinskog naroda. Ta dvostruka signalizacija, upućena gledateljima na dvjema razinama filma — filmskoj i metafilmskoj — polučuje i dvostruko kodirano čitanje priče filma koji odiše podvojenošću i na ostalim razinama. Kontrarnost razina očituje se, dakle, i u paralelizmu radnje putovanja Charlieja Burnsa u potragu za svojim bratom kojega bi trebao ubiti, te života kapetana Stanleyja i njegove žene Marthe, upetljane u intrige oko pritiska »javnosti« na smaknuće najmlađeg brata Mikeyja (vremenska usporednost pripovjednih linija izvedena je klasičnom paralelnom montažom).

Treća razina podvojenosti očituje se u diskurzivnom i vizualnom oblikovanju kategorija likova, mjesta i pripadnih im vrijednosnih oznaka (poput nacionalnosti, rasne i etničke pripadnosti, rodnih obilježja itd.) koje se jasno podvajaju u sistem binarnih opreka: crno/bijelo, kolonizirani/kolonizator, žen-

sko/muško, slabo/jako, meko/tvrdo, prirodno/kulturno, divljina/vrt, privatno/javno, divlje/civilizirano, odmetnik / pripadnik zakona, podređeno/dominantno itd. Posebno je semiotički zanimljiva opreka priroda/kultura koja je razlučiva na sistem podopreka: Aboridžini/Britanci, Irci/Britanci, divlje/civilizirano, divljina/vrt. Vizualna se oznaka te distinkcije očituje u jasno polariziranom ponašanju likova kapetana Stanleyja i njegove žene Marthe nasuprot »divljem« ponašanju braće Burns i pobunjenih Aboridžina. Također je vizualno upadljiv kontrast kuće Stanleyjevih, ograđene bijelom drvenom ogradom usred pustinje (!) te ritualno visoko konvencionalizirano ponašanje prilikom objeda, nasuprot nasilju (primjerice scena Mikeyjeva bičevanja) i nepodnošljivom smradu kojem je izložen kapetan Stanley pri ulasku u prostoriju punu aboridžinskih pobunjenika (scena je izuzetno vizualno i naturalistički naglašena kako bi potakla sva moguća konotativna polja rezervirana za negativne predrasude o pripadnicima crne rase). Ključan značenjski obrat i interpretativni naglasak u pogledu jednosmjernog pripisivanja vrijednosnih modela određenom (često u zapadnoj kulturi privilegiranom) binarnom polu, prisutan je kada sporedni lik aboridžinskog podrijetla, koji radi kod Stanleyjevih, skida cipele, prelazi bijelu ogradu koja odvaja vrt od divljine i odlazi u pustinju-prirodu. Krupni kadar njegovih cipela izdvaja ih iz uobičajenog, uporabno-predmetnog konteksta, te one time postaju jakim, semiotički iskazano, simbolom koji prestaje biti vezan za svoj denotativni okvir (cipele kao proizvod kulture, namijenjen za javnu uporabu izvan privatnog prostora kuće), već priziva konotativno polje »izvornog« vraćanja, uvjetno rečeno, egzistencijalnih, gotovo indeksnih svojstava u kojima pozitivan vrijednosni aspekt kulture (cipele) biva preinačen u »ono što se ostavlja«, a nožna ogoljenost biva renaturalizirana. Dodatan dokaz tom proboju granice kulture koja se nastoji uspostaviti i održati pod svaku cijenu prisutan je u direktnoj intruziji bande Burns (kao onog divljeg i neukrotivog) u kuću Stanleyjevih (kao onog civiliziranog i uljuđenog) nakon čega Arthur, bježeći ranjen natrag u »prirodu« doslovce probija vrtnu ogradu (samu *granicu*), apostrofirajući neodrživost same distinkcije kojoj bismo pripisivali bilo kakvu opće važeću vrijednost. Na kraju krajeva, oba distinktivna obilježja na ovaj su način postala dalje podvojena, i to tako da je Kulturi (kolonizatorima, kapetanu Stanleyju, Britancima, bijelcima) pripisana krvožednost u procesu ukroćivanja divljine, a Prirodi civiliziranost kakvu inače ne bi imala (izrazito naglašena obrazovanost najstarijeg brata Arthura koji je utjelovljenje intelektualne racionalizacije nasilja). Sve ove opreke jasno su ugrađene i upravljaju strukturom filma, ali su istovremeno i mjesto na kojemu se jednosmjerno pripisivanje pozitivnih ili negativnih vrijednosti određenom liku, skupini likova, etničkoj zajednici, rasi ili drugome, kao bitno obilježje klasičnog vesterna, ijednom od njih nastoji osporiti.

Posljednja uočljiva razina značenjske ambivalentnosti tiče se kontrastiranja klasičnonarativnih postupaka egzekucije priče filma s višestruko estetski repetitivnim i pripovjedno zalihosnim scenama australske divljine. Ti vizualno izuzetno bogati kadrovi, snimani pretežno u sumrak, suprotstavljajući tamne ljudske sjene žutonarančastim prikazima prirodnih ljepota, imaju dvostruku funkcionalnu vrijednost. Kao prvo, prizori djelomice služe retardaciji same priče, usporavajući njezin »prirodni« tijek, ali time je zaista uspostavljaju na klasičan način predaha koji su potrebni da bi se sljedeća, narativno zanimljiva sekvenca, odigrala i pružila gledatelju mogućnost adekvatnog zadržavanja pozornosti. Međutim, čini se da je druga funkcija istodobno osporavajuća s obzirom na klasičnu naraciju budući da pruža razinu »estetskog viška« koji svojom vizualnošću odmiče od obične narativno funkcionalne paradigme. To »čisto« estetsko bogatstvo senzualnošću divljine tvori strukturalnu odrednicu filma koja nadilazi puki razvoj fabule. Dva su kadra značajna po tom pitanju. Onaj koji se odvija na početku filma, kada je u trenutku odvođenja u pritvor u kavezu prikazan Mikey Burns, u izrazito preplašenoj, histeričnoj varijanti, s popratnim glasovnim komentarom kapetana Stanleyja koji analepsom (vizualno-auditivno ocrtavanje cjelokupne povijesne pozadine priče o ubojstvu i silovanju obitelji Hopkins, koja ujedno služi kao jasno motivacijsko uporište razvoja priče i objašnjenja trenutne razine priče) i prolepsom (vizualno-auditivno ocrtavanje nadolazećih događaja koji su djelomično determinirani trenutnim stanjem priče, nagovještavanje cilja radnje u obliku Charliejeve potrage za bratom Arthurom da bi oslobodio Mikeyja) postavlja strukturne granice filma. Drugi je kadar prisutan na kraju filma, a koji u ponešto dramaturški izmijenjenoj varijanti ponavlja scenu u kojoj Charlie i Arthur sjede jedan pored drugoga usred divljine, gledajući zalazak sunca. Prikazani s leđa, doimaju se potpuno isto kao i u kadru prilikom dolaska ranjenog Charlieja svojoj odbjegloj obitelji, ali sada u pripovjedno i fabularno drukčijem obliku, budući da je Charlie pucao u vlastitog brata koji polako umire. Ta narativna i vizualno-stilska repeticija na ovome mjestu ima ne samo izrazitu retoričku vrijednost podvlačenja možebitne poante filma, već i izrazitu estetsku vrijednost postizanja učinaka u gledateljevoj kogniciji koji su direktno vezani za noetičko zahvaćanje cjeline filma. Ove nam distinktivne točke tako govore ne samo u prilog izuzetno svjesnog i filmski interpretativnog odnošenja prema klasičnim narativnim strukturama žanrovskog određenja koje pripisujemo vesternu, već i o svjesno napredujućim tendencijama koje bi žanrovske temelje na kojima počivaju i od kojih kreću željele dovesti u pitanje i razraditi na specifičan, ali ipak komercijalno prihvatljiv način.

Krunoslav Lučić

ZASTAVE NAŠIH OČEVA / PISMA S IWO JIME

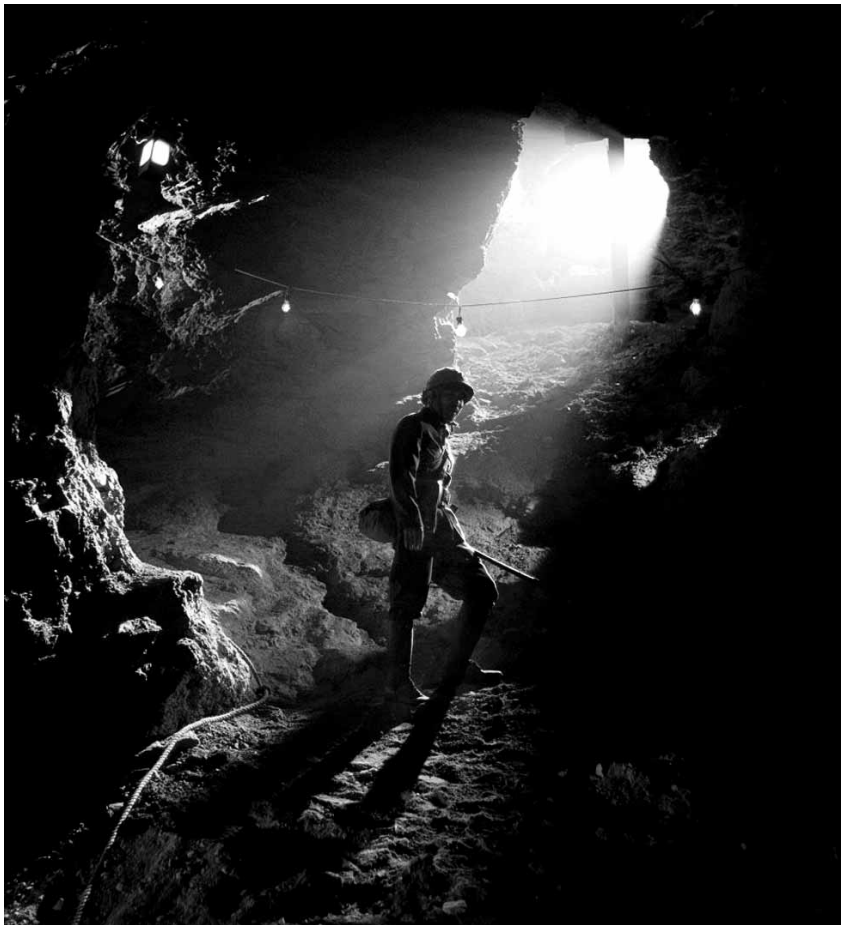
(*Flags of Our Fathers / Letters from Iwo Jima*, Clint Eastwood, 2006)

Flags of Our Fathers, SAD, 2006 — pr. DreamWorks SKG, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, Malpaso Productions, Truenorth Productions — sc. William Broyles Jr. i Paul Haggis po istoimenoj knjizi Jamesa Bradleya i Rona Powersa; r. CLINT EASTWOOD; d.f. Tom Stern; mt. Joel Cox; gl. Clint Eastwood; sgf. Jack G. Taylor Jr; kgf. Deborah Hopper — ul. Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, John Benjamin Hickey, Barry Pepper, Jamie Bell, Paul Walker, Robert Patrick, Neal McDonough, Joseph Cross — 132 min — distr. Intercom Issa

Letters from Iwo Jima / Iwo Jima kara no tegami, SAD, 2006 — pr. Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Malpaso Productions, Warner Bros. Pictures; izvr. pr. Paul Haggis — sc. Iris Yamashita; r. CLINT EASTWOOD; d.f. Tom Stern; mt. Joel Cox, Gary D. Roach; gl. Kyle Eastwood, Michael Stevens; kgf. Deborah Hopper — ul. Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara, Ryo Kase, Shido Nakamura, Hiroshi Watanabe, Takumi Bando, Yuki Matsuzaki, Takashi Yamaguchi, Eijiro Ozaki, Nobumasa Sakagami — 141 min — distr. Intercom Issa

Bez poteškoća se može zaključiti da filmovi *Zastave naših očeva* i *Pisma s Iwo Jime*[1], dvostruki stvaralački pokušaj američkoga redatelja Clinta Eastwooda u oslikavanju prijelomnih zbivanja pacifičkih sukoba Drugoga svjetskog rata, kao i njihov učinak po središnje likove ili društva iz kojih su potekli, nepobitno obogaćuje ne samo osuvremenjeni žanr ratnog filma, već i recentnu svjetsku kinematografiju. Ta su ostvarenja izazvala znatan odjek u filmskoj publicistici, a raspon stanovišta s kojih ih se propitivalo raznolik je i širok. Nedvojbeni je zaključak zapadnoeuropske, američke, ali i domaće filmske javnosti da su posrijedi vrijedna filmska djela, no djela što uz niz vrlina očituju i razvidan skup slabosti koje su im onemogućile da postignu punu kvalitativnu i izvedbenu cjelovitost. Tako njihov značaj u potpunijem ocrtavanju i razumijevanju ratnog sukoba, pobjednika i poraženih, savezničkih i totalitarističkih strana, pomalo zakriva potpuniju svrhovitost, samim time i dojmljivost filmskih cjelina *Zastava naših očeva* i *Pisama s Iwo Jime*.

Sagledavamo li te filmove sa stanovišta samog žanra, posvema je jasna njihova uklopljenost u označnice koje obilježavaju ratni film tematike Drugoga svjetskog rata. Uže gledano, možemo ga razmatrati u suglasju s žanrovskim preinakama što ih je 1998. godine započeo film *Spašavanje vojnika Ryana* Stevena Spielberga[2], no šire gledano, ta ostvarenja, uz nužne varijacije i nadgradnje temeljnih odrednica, posve jasno nastavljaju niz započet još 1940-ih, filmovima poput *Wake Island* (John



Pisma s Iwo Jime

Pisma s Iwo Jime

Farrow, 1941) i *Bataan* (Tay Garnett, 1943)[3].

Naznačene nužne varijacije i nadgradnje temeljnih odrednica plod su društvene uvjetovanosti, ali podjednako tako i razvoja filmskog jezika.[4] Kulturna je razina razvijenih društava takva da film, s određene vremenske udaljenosti, može progovoriti i iz perspektive nekada omraženih neprijatelja, kao što je to slučaj u *Pismima s Iwo Jime*, ili može razotkriti često zanemarenu medijsku, društvenu i svakako političku pozadinu vojne pobjede u ratnom žrvnju, o čemu je riječ u *Zastavama naših očeva*. Tako dva istodobna filma o istoj ratnoj bitci upotpunjuju sveobuhvatnu sliku, no istodobno je ne čineći potpunom[5]. »Dva filma, dva jezika, dva svjetonazora (jedan vezan uz život, drugi uz smrt) i dvije službene priče (Najveći Naraštaj, čast umiranja za cara), raspoređena su preko dviju manje jasnih stvarnosti (zbunjeni mladi muškarci prevladani iskustvom borbe kojima je koncept herojstva smetnja, zbunjeni mladi muškarci koji zakrivaju želju očuvanja opstojnosti radije nego njezina uništenja)«.[6] I zbog toga, premda su uspostavljeni u punim filmskim cjelinama i samostalno, ponajbolje ih je gledati i razmatrati zajedno, jer čitav niz poveznica, kao i razlika, otkriva uz suglasje vremenskog odmaka i nove razine filmskih i društvenih čitanja, slojevitog temelja, nadgradnje i kontekstualnosti kojima svaki gledatelj, pa i filmski publicist mogu prići s vlastitoga stanovišta.

Uspostavimo li samu povijesnu stvarnost ratnih zbivanja prijelomne bitke za Iwo Jimu kao temeljnu os sagledavanja dvaju filmova, jasno je da se *Zastave naših očeva* i *Pisma s Iwo Jime* zrcale sa svake strane osi. Ako je ta os, međutim, horizontalna, pobjednička strana prvog navedenog filma je gornja i očituje se u demitologizaciji ratnih i tadašnjih društvenih zbivanja, ali i nedostatno svrhovitom, pa dakle i učinkovitom pokušaju uspostave suvremenog mita o junaštvu sagledanog kroz prizmu vremena. Poražena neprijateljska strana je, dakako, donja i očituje se u svojevrsnoj mitologizaciji gubitništva, odnosno razmatranju opreke osobnog junaštva i gubitništva u raskoraku s društvenim zahtjevima militarizma. Ako je ta os, pak, vertikalna, pobjednička se strana ne odražava više tako nadmoćnom poraženoj, već se u društvenim, kulturnim i tradicijskim razlikama civilizacija, očituje u razmatranju istovrsnih osobnih i društvenih vrijednosti. Ratni je žrvanj, međutim, toliko destruktivan da se očuvanje ili dosezanje tih vrijednosti čini gotovo nemogućim, ili u najboljem slučaju tek krnjim, pa su središnji likovi obaju filmova tek gubitnici koji ni osobno ni društveno nisu uspjeli vrednovati ulog vlastite opstojnosti u ratnom sukobu, a suprotstavljene društvene i državne zajednice izvukle su trajnu ili tek privremenu korist iz njihova djelovanja. U kontekstu vremenskog odmaka i geopolitičkih razlika, ali i stvaralačkih pristupa, ti su filmovi rekonstrukcija povijesne stvar-

Zastave naših očeva

nosti, pokušaj objektivnog iščitavanja samih zbivanja i društvenog konteksta. Istodobno su, također, i njena interpretacija, pokušaj subjektivnog iskaza središnjih likova u neskladu s društvenom stvarnošću.

I neuputno bi bilo zaboraviti da su polazišnim predtekstom dramaturgije obaju filmova svjedočanstva, odnosno zabilješke međuljudske komunikacije, osobna i uslijed ratnog poraza zanemarena desetljećima (pisma u *Pismima s Iwo Jime*) te medijska, pa samim time i populistički eksploatirana u vremenu nastanka (fotografija u *Zastave naših očeva*). Dok se *Pisma s Iwo Jime* narativnim iskazom umješno ravnaju spram temeljnih žanrovskih odrednica, uz nužnu inverziju objektivnog i empatičnog razmatranja nekoć omraženog neprijatelja, kao i suvremeni vremenski okvir, te mjestimične *flashback* osvrte središnjih likova; *Zastave naših očeva* zbog šireg tematskog zahvata zagovaraju i nekoliko vremenski odvojenih segmenata, pa čak i različite narativne iskaze. »Cirkularna struktura«[7] toga ostvarenja pomiče to filmsko djelo izvan samih žanrovskih granica, i razmatramo li ga i u suodnosu s još nekim naslovima Eastwoodova opusa, kao i s dvama bitnim ostvarenjima američke kinematografije[8], pa su mogućnosti tumačenja razgranatije.

Zastave naših očeva zagovaraju, dakle, pobjedničku američku stranu, a podjednako tako razrađuju i znatan utjecaj medijske i ratne propagande u podizanju pobjedničkog duha nacije. Taj je širi društveni kontekst zapravo okvir dramaturškom nukleusu filma, ratnoj, medijskoj i poslijeratnoj sudbini središnjih likova, a tema je ratnoga junaštva prelomljena kroz prizmu znamenite fotografije Joe Rosenthala. Središnje likove junacima tako proglašava društveni vrh, kao i usko vezana medijska djelatnost. Opreka je *Pisama s Iwo Jime* jasna, a propitivanje rasapa japanskog militarizma, te japanska i američka ksenofobija uslijed kulturnih razlika i suprotstavljenosti unutar ratnog sukoba, kontekstualnim su okvirom djelovanja i razvoja središnjih likova.

Strukturalna postava središnjih likova obaju filmova iznimna je u svakom od filmova i u suglasju i prožetosti sa samom situacijom i zapletom predstavlja središnjicu iz koje se granaju sve bitne sastavnice filmske dramaturgije. Trokut proglašenih junaka *Zastava naših očeva*, bolničar John 'Doc' Bradley (Ryan Phillippe), ročnik Indijanac Ira Hayes (Adam Beach) i kurir »sveamerički dečko« Rene Gagnon (Jesse Bradford) predstavlja tri segmenta američkoga društvenog ustroja, a u sagledavanju vojne postrojbe čijim su dijelom uočavamo ne toliko rasnu, koliko zemljopisnu raznolikost američkoga podneblja. I ako ta vojna postrojba predstavlja horizontalnu osnovu filmskog tkiva, razlaganje američkoga društva u više slojeva je njegova vertikalna nadgradnja.

Društvena suprotnost središnjih likova *Pisama s Iwo Jime* očita je i nužno potrebna, jer predstavlja os na kojoj se razvrstavaju i drugi važni likovi, ali i zrcali većina zbivanja. General Kuribayashi (Ken Watanabe) i ročnik Saigo (Kazunari Ninomiya) oprečni su položajem djelovanjem i statusom ne samo unutar vojne postrojbe, jer prvi je zapovjednik obrane otoka, a drugi posve marginalan i ne baš sposoban ročnik, već i na društvenoj ljestvici. Okvir Saigova obiteljskog i poslovnog zaleđa je japansko militaristično društvo koje određuje i uvjetuje njegovo djelovanje, a prestižni društveni položaj generalu omogućuje djelovanje koje seže i izvan japanskih granica. Upravo zbog toga svaki od tih likova u dramaturškom tkivu gotovo nužno zahtijeva i svojevrsnu dvojnost u okviru vojne zajednice i položajem i društvenim statusom, a to je baron Nishii (Tsuyoshi Ihara), časnik sportske prošlosti i prestižnoga svjetskog statusa, u slučaju generala Kuribayashija, te degradirani *kempetai* Shimizu (Ryo Kase), pojedinac nedjelotvoran u elitnim postrojbama militarizma, koji naposljetku strada prigodom predaje američkim postrojbama. Kao takav, djelovanjem u društvenim krajnostima, dvojnost je ročniku Saigu i njegovu nastojanju očuvanja opstojnosti.

I dok je u *Zastavama naših očeva* ustanovljena nemogućnost uspostave suglasja mikrozajednice središnjih likova i njihove vojne postrojbe u odnosu sa

širom društvenom zajednicom, medijskom eksploatacijom i političkim zahtjevima, u *Pismima s Iwo Jime* raslojavanje proizlazi unutar same vojne postrojbe, a prouzročena je suprotstavljanjem likova kojih je militarizam okvir djelovanja, ali mu nisu bespogovorno predani i sporednih likova čije je praćenje militarističkih zasada i temeljem njihove opstojnosti. Taj prikriveni amerikanizam, odnosno nedostatak razumijevanja motivacijskih sklopova predstavnika militarizma i opravdanje središnjih likova čija je bliskost, ne nužno i naklonost, američkom ili tradicijsko humanom u okrilju obiteljskog temeljem njihove opstojnosti i obitavanja, postaje ujedno i slabijim dijelom toga filma. Jer, usprkos pomaku prema razumijevanju nekada suprotstavljenih vojnih i društvenih zasada, povijesna je i kulturna uvjetovanost previše snažna da bi približavanje moglo biti potpuno.[9]

Ta dva filma Clinta Eastwooda ne iščitavamo temeljno samo u pokušaju rekonstrukcije povijesne stvarnost, niti u pokušaju njihove interpretacije, već i u podatku da su oba scenarija nastala prema književnim predlošcima koji su primarna ili sekundarna svjedočanstva vezana uz sudionike zbivanja. Scenarij Iris Yamashite u *Pismima s Iwo Jime*, čiji je prvotni sinopsis oblikovan u suradnji s Paulom Haggisom, nastao je prema izvorniku pisama generala Kuribayashija što ih je za objavljivanje priredio Tsuyuko Yoshido. Književni predložak Jamesa Bradleyja, sina 'Doca' Bradleya, junaka s Iwo Jime, u scenarij su pretočili William Boyles Jr. i Paul Haggis. I u scenaristično-redateljskim pristupima književnim izvornicima iznalazimo i glavne nedostatke filma *Zastave naših očeva*. Iris Yamashita se, naime, pokazala umješnijom u prilagodbi književnog jezika filmskom, odnosno razlici njihovih zakonitosti i recepcije, dok su Boyles i Haggis upravo u završnici što je trebala biti dramaturškim i emotivnim vrhuncem filma ostali suviše vezani uz književni predložak. Izravno citiranje Bradleyevih navoda jasna je posveta zbivanjima i ostarjelim sudionicima ratnog žrvnja, ali zbog neprimjerenosti zahtjevima filmskoga govora i nametljivi dio filmske narativnosti, dio koji prikazano vuče prema pretjeranom sentimentalnosti i naglašenoj patetici, pa se gledatelju završnica u trajanju od petnaestak minuta može učiniti dramaturški teškim utegom u okviru filmske cjeline.

Ipak, oba je scenaristička predloška uprizorio snimatelj Tom Stern, uz siguran i uglavnom učinkovit, a mjestimice i nadahnutiji Eastwoodov redateljski nadzor. Deasaturacija filmske snimke, spuštanje zasićenosti bojom zamalo do monokromnog nalik crno-bijeloj filmskoj fotografiji, dvostrukog je značenja. Ako je ogoljelost takvog pristupa simboličan prikaz destruktivnosti ratnog sukoba i potpune ogoljelosti ljudske egzistencije do pukog preživljavanja, kontekstualnost takva pristupa možemo sagledati u izravnom pokušaju evokativnosti ratnog razdoblja i naslijeđa tadašnjih fotografskih dostignuća. No, mjestimično izraženiji koloristički pristup u oba filma predstavlja svrhovite

Zastave naših očeva

naglaske u okviru filmske cjeline, naglaske koji dosežu simboličnu ili čak slikarsku vrijednost, a raspon od zasićenog *plein aira* do tmine i *chiarro scuro* uteg je što uspješno obilježava filmsko tkivo, uspostavlja poveznice i s razdobljem, ali i cjelovitim stvaralaštvom Clinta Eastwooda u kojem takvi iskazi i nisu neuobičajeni.

Gradacija redateljskih postupaka Clinta Eastwooda seže od klasično pripovjednih, preko postmodernističkih do puko maniritičkih. Raspon njegova stilskog iskaza mjestimice je zavidan, a prilagodljivost zahtjevima filmske građe lavira od nadahnutog do rutinskog. Sklon primarnoj važnosti središnjih likova, razgovijetnosti njihovih priča i razvoja, u ovim je filmovima, a posebice u *Zastavama naših očeva*, popustio pred izravnim zagovaranjem temeljne ideje koju ne čitamo samo iz konteksta, već je previše puta nametnuta u okviru filmskog tkiva. O uspjelim redateljskim nadgradnjama narativnog tkiva može se, međutim, pisati i zaseban osvrt, pa je zbog toga nužno naglasiti tek podatak da Clint Eastwood suvereno gledatelju omogućuje i višu razinu uživljavanja, gradira ugođaje od obiteljskog ili osobnog, preko profesionalnog, do akcijskog ili šire društvenog, oblikujući redateljsku nadgradnju scenarističkog predloška u čijim dijelovima gledatelj nesmetano može percipirati raskoš prikazanog.

Kako je važnost montaže presudna po strukturalno jedinstvo filmske cjeline, nema dvojbi da su različiti narativni postupci u filmovima *Zastave naših očeva* i *Pisma s Iwo Jime* uvjetovali i različite montažne pristupe. Kao okvir narativnosti, izvedba montaže u tim je filmovima uvjetovala i njihov strukturalni dojam. Tako je pravocrtnost *Pisama s Iwo Jime* uz mjestimične vremenske iskorake jasna, kao što je jasna i razvedenost, zamalo mozaičnost *Zastava naših očeva*. Cjelokupnu sliku upotpunjavaju izvedbena djelotvornost scenografije i kostimografije, kao i glazbeno zaleđe kojem je potpomogao sam Eastwood u *Zastavama naših očeva* te njegov sin Kyle u suradnji s Michaelom Stevensom u *Pismima s Iwo Jime*.

Značaj filmova *Zastave naših očeva* i *Pisma s Iwo Jime* u suvremenoj kinematografiji, kao i u okvirima žanra ratnog filma, nedvojben je u tolikoj mjeri da je ponegdje zakrio i važnost sustavnog usuglašavanja raznorodnih sastojaka filmskog tkiva. A to je usuglašavanje u oba filma nedostatno cjelovito, nije riječ o filmovima potpuno skladne strukture, forme i sadržaja, pa ne možemo ustvrditi da su posrijedi ostvarenja koja bismo mogli uvrstiti u kvalitativni vrh opusa Eastwoodova opusa. Nedvojbeno je, međutim, da će im vremenski odmak umanjiti težinu društvenog značaja i omogućiti ispravnije prilaženje filmskoj građi, što će se nesumnjivo moći razabrati u većini kvalitetnih sastojaka i manjem skupu izraženih nedostataka. I usprkos tim nedostacima, Clint Eastwood je filmovima *Zastave naših očeva* i *Pisma s Iwo Jime* ipak proširio ideološka ograničenja ratnog filma, žanra u kojem je utjecaj ideološko-političkih, pa i vojnih struktura oduvijek izraženo naglašen. Pomak istina nije toliko znakovit, koliko se to u prvi čas može učiniti, no Eastwoodov ratni diptih je ne samo filmski, već i društveni presedan.

Tomislav Čegir

Bilješke

1 *Zastave naših očeva* u američku distribuciju pristigle su u jesen 2006, dok su *Pisma s Iwo Jime* uslijedila početkom zime. U hrvatskoj je distribuciji redoslijed prikazivanja, međutim, bio obrnut.

2 Nije uputno zaboraviti podatak da su Eastwoodovi filmovi nastali u produkcijskoj suradnji sa Stevenom Spielbergom.

3 Opsežno o temeljnim obrascima piše Guy Westwell u knjizi *War Cinema: Hollywood on the Front Line* (2006).

4 Bez poteškoća možemo ustvrditi da bi film *Zastave naših očeva* bio teško razabirljiv filmskom gledateljstvu 1940-ih, dok su navedeni filmovi podložni žrvnju vremena i razlikama u društvenom razvoju.

5 Zbog kulturnih i tradicijskih razlika zacijelo bi tek japanski redatelj potpunije mogao oslikati japansku stranu.

6 Kent Jones, »Flags of Our Fathers & Letters from Iwo Jima«, *Film Comment*, 2007.

7 Richard Combs, »Tunnel Vision«, *Sight and Sound*, 2007.

8 Richard Combs u britanskom filmskom mjesečniku *Sight and Sound* uspostavlja poveznice s *Građaninom Kaneom*, a Ali Jaafar u istom broju povlači usporedbu s *Čovjekom koji je ubio Liberty Valancea*.

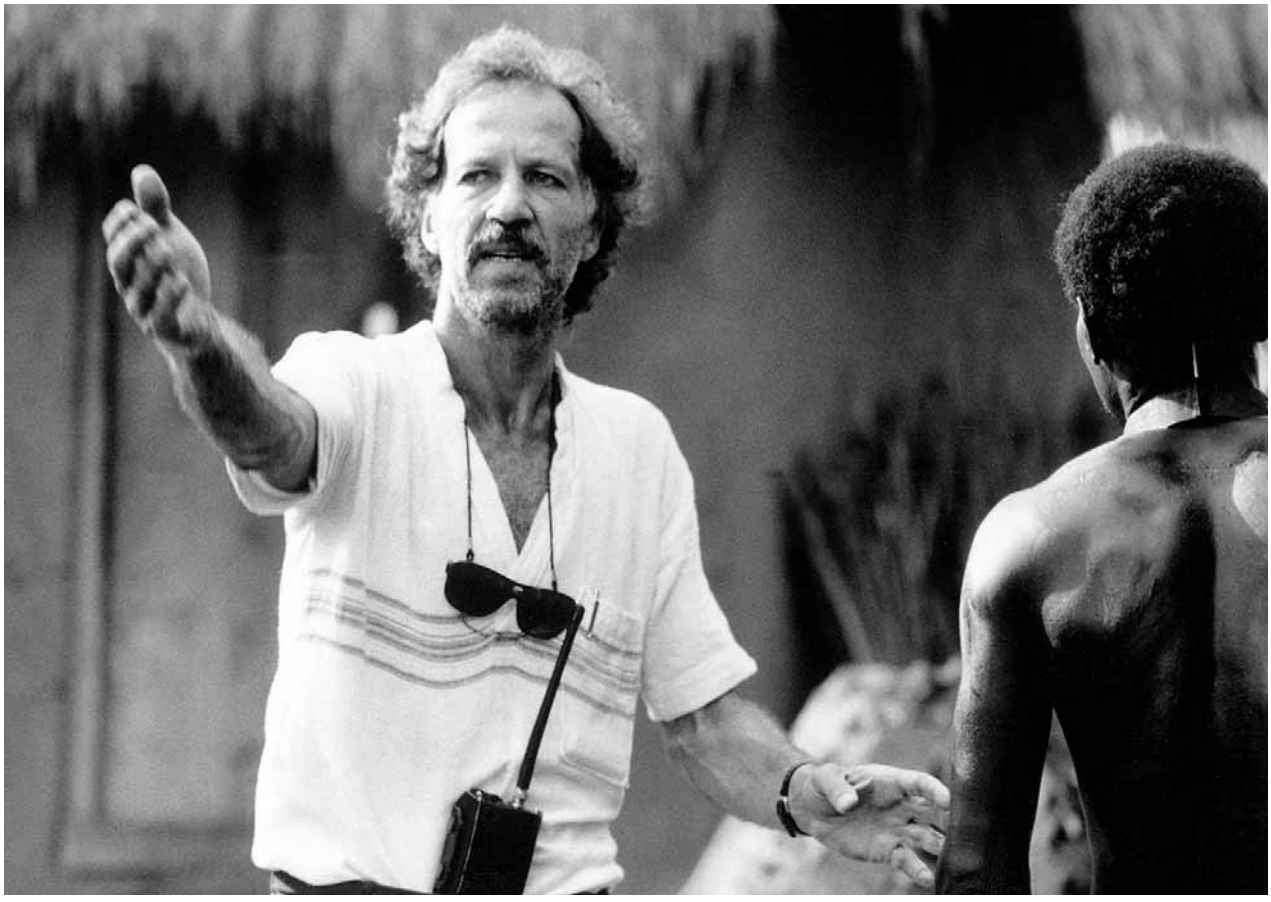
9 Clint Eastwood je dijete razdoblja depresije, a u doba znamenitog sukoba adolescentni naraštaj. Nesumnjivo su zbivanja i društveni kontekst obilježili njegovo odrastanje, a društvena uvjetovanost zacijelo su i barem kontekstualno odredili svjetonazor i stvaralaštvo.

VOJVODA NOVOGA NJEMAČKOG FILMA

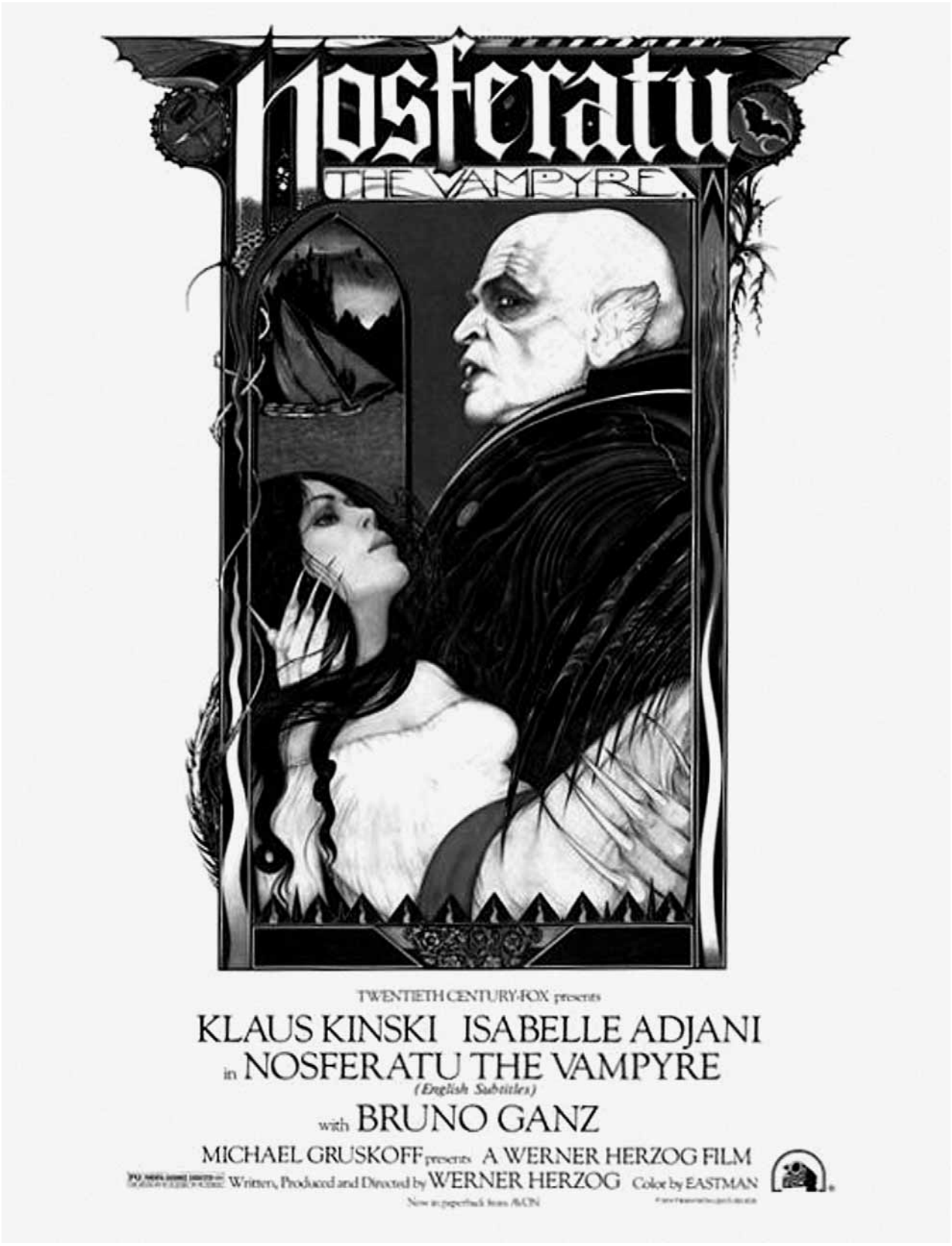
(*Nosferatu, fantom noći*, 1978, i *Fitzcarraldo*, 1982, Werner Herzog)

Pišući o glasovitom njemačkom redatelju Werneru Herzogu, nemoguće je izbjeći nekoliko nerijetko i bizarnih detalja iz njegove biografije i filmografije, činjenica koje su odavno postale dijelom opće kulture. Za filmaša koji je uz Rainera Wernera Fassbindera i Wima Wendersa tijekom 1960-ih i 1970-ih činio udarni trolist novog njemačkog filma, kasnije nazvanog mladim, navodi se tako da je odrastao na izoliranom planinskom imanju u Bavarskoj, da je djevojačko prezime svoje majke, podrijetlom Hrvatice rođene Stipetić, naknadno odlučio zamijeniti imenicom Herzog (Vojvoda), da je kao klinac do opsjednutosti bio fasciniran sedmom umjetnošću, da je kao četrnaestogodišnjak otišao od kuće, s navršenih 16 godina prešao na katoličanstvo i da se u tinejdžerskoj dobi bavio različitim poslovima. Uz činjenice da je kao mladić proputovao tadašnju Jugoslaviju i Grčku, radio kao zavarivač te neko vrijeme navodno zarađivao i kao jahač rodea, sam Herzog spominje i podatak da je, kada je kao trinaestogodišnjak u mànchenskoj ulici Elizabeth s obitelji slučajno odsjeo u istom apartmanu s Klausom Kinskim, već tada znao da će jednog dana postati filmski redatelj i raditi s karizmatičnim Kinskim.

Wernera Herzoga, radikalnog i beskompromisnog sineasta koji nikad nije pretjerano držao do oblikovnih i narativnih formi, ljubitelja opere čiji se



Werner Herzog



Nosferatu (plakat)

stil rada i pristup odabranim temama često uspoređuje s onima Richarda Wagnera, redatelja ponosnog što se u procesu realizacije filmova nikad ne koristi *storyboardom*, koji često radi na autentičnim lokacijama te u čije se kreativne vrhunce ubrajaju naslovi *Fatamorgana*, *Aguirre, gnjev Božji*, *Tajna Kaspara Hausera*, *Stroszek*, *Nosferatu, fantom noći*, *Woyzeck* i *Fitzcarraldo*, suradnici i sugovornici često opisuju kao ekscentrika i ne osobito ugodnu osobu s kojom je vrlo teško surađivati. Za ilustraciju spomenutog navode se upravo detalji sa snimanja epske pustolovne drame *Fitzcarraldo*, izuzetno zahtjevnog projekta koji je učvrstio Herzogovu reputaciju čudaka i vizionara spremnog i na najsmjelije pothvate, i tijekom kojeg je redatelj svom omiljenom glumcu i »najdražem neprijatelju« Klausu Kinskom prijetio puškom.

Pet filmova nastalih zajedničkom suradnjom Herzoga i Kinskog zauzimaju osobito mjesto u autorovu opusu. Nakon spomenute epizode iz djetinjstva, tjelesno i facijalno izrazito ekspresivnog glumca Werner je prvi put zamijetio u sceni kultnog Leoneova špageti vesterna *Za dolar više*, u kojoj osvetnik Lee Van Cleef, želeći zapaliti lulu, šibicu kresne na grbi neuglednog i prljavog epizodista Kinskog. Iz izražaja grbavčeva lica i pogleda koji je tada uputio Van Cleefu, Herzogu je bilo jasno da je Kinski savršen izbor za ulogu u njegovu novom filmu *Aguirre, gnjev Božji*. Tako je započela suradnja dvojice osobenjaka koji će naknadno ekranizirati dramu *Woyzeck* Georga Bàchnera, snimiti prepravak znamenitog *Nosferatua* Friedricha Wilhelma Murnaua te realizirati filmove *Fitzcarraldo* i *Cobra Verde*. Kinski u svim tim filmovima funkcionira kao impresivan interpretator naslovnih likova ali i, što je gotovo podjednako važno, kao Herzogov alter-ego s kojim je filmaš, zacijelo baš zbog tolike sličnosti i međuovisnosti, uspostavio čudan, ambigvitetan odnos, istovremeno pun divljenja i odbojnosti, naklonosti i netrpeljivosti. Uz Jesusa Francoa, redatelja trivijalnih eksploatacijskih naslova, Herzog je jedini filmaš koji je s Kinskim snimio više filmova. U svom izvrsnom dokumentarcu *Moj najdraži neprijatelj* (*Mein Liebster Feind*, 1999), nastalog kolažiranjem redateljevih uspomena, filmskih zapisa sa snimanja *Fitzcarralda*, komentara glumica Eve Mattes i Claudie Cardinale te dokumentarnih snimki o Klausu Kinskom, Werner Herzog, uz ironičnu tvrdnju da svaku svoju sijedu vlas zove Kinski, relaciju s karizmatičnim glumcem duhovito komentira riječima da se nije radilo o odnosu u kojem se ljubav neprekidno izmjenjivala s mržnjom, već o međusobnom poštovanju dvojice umjetnika koji su često razmišljali o ubojstvu onog drugog. Kako u recenziji *Mog najdražeg neprijatelja*, koji naziva redateljevom meditacijom o glumcu, primjećuje kritičarka *New York Timesa* Janet Maslin, veza Herzoga i Kinskog bila je veza dvojice dominantnih ljudi uvjerenih da znaju sve odgovore, i koji su upravo zahvaljujući međusobnim suprotnostima i ispred i iza kamere ostvarili tako intenzivan i buran odnos.

Realiziran u iznimno problematičnim uvjetima te nakon što je, zbog odustajanja prethodnog tumača naslovnog lika Jasona Robardsa, Kinski ponovo snimio velik broj scena, *Fitzcarraldo* je dobrim dijelom Herzogova autobiografska priča. Protagonist filma, bankrotirani projektant transandske željeznice Brian Sweeney Fitzgerald, poput samog Herzoga je »sanjar koji pomiče planine«, »konkvistador beskorisnih« oduševljen operom i Enricom Carusom, koje pod svaku cijenu želi dovesti u zabiti peruanski gradić Iquitos. Alegorija o snimanju filmova, odnosno alegorija o svakom odveć ambicioznom i neostvarivom umjetničkom, znanstvenom i sličnom pothvatu, storija o prenošenju 240 tona teškog parobroda kroz nepristupačne predjele andskih visova u negostoljubivom području Amazone, film je o egoizmu i osobnom porazu, grandomaniji, megalomaniji i čežnji za umjetnošću, racionalnom i iracionalnom, pretjeranim ambicijama i neostvarenim snovima, čovjekovoj težnji da prkoseći prirodi i božjim zakonima dosegne i ostvari ono božansko u sebi. Istodobno, to je i film o sukobu civilizacija i kultura, o nerazumijevanju drugog i drugačijeg, o srazu duhovnog i materijalnog koji uvijek završava porazom onog prvog. Sve su to omiljene Herzogove teme, ali i obilježja njegova autorskog i životnog svjetonazora. Najplastičnija ilustracija navedenog je sekvenca u kojoj Fitzcarraldo, želeći bogate trgovce gumom privoljeti na financiranje njegova plana unaprijed neminovno osuđenog na propast, na zabavu visokih poslovnih i društvenih krugova donese gramofon, hoteći okupljenim bogatašima otkriti raskoš i ljepotu opere i Carusova glasa. Dok se dvoranom razliježe zvonki Carusov pjev, Fitzcarraldovo lice isprva je ono dječački zanesenog idealista oduševljenog mogućnošću otkrivanja i približavanja umjetnosti drugima, da bi se postupno, na licima prisutnih uočivši ignoranciju i dosadu, pretvorilo u lice očajnika svjesnog da baca bisere pred svinje. Kadar u kojem uvrijeđeni i poniženi Fitzcarraldo, želeći umjetnost zaštititi od onih koji je nisu dostojni, ljutito zgrabi gramofon pritom ga i oštetivši, jasno sugerira da je on nezreli i infantilni neurotik, praktički fanatik nesposoban suočiti se sa stvarnošću.

Nagrađen nagradom za režiju u Cannesu, *Fitzcarraldo* je maestralno režirana i vizualno fascinantna priča o predestiniranom gubitniku koji očajnički slijedi svoje vizije, o nepopravljivom optimistu koji nikad ne priznaje poraz, o zalutaloj ptici nebeskoj spremnoj na oltar umjetnosti položiti i vlastiti život. Sasvim je razumljivo što, unijevši u cjelinu dosta autobiografskog, Herzog film kraju privodi donekle sretnom, poetičnom, pomaknutom i nadrealnom završnicom u kojoj svom, unatoč svemu simpatičnom antijunaku s kojim je moguće suosjećati, omogućuje djelomično ostvarenje snova. Nakon što Indiosi, provođenjem božje volje u skladu s kojom parobrod Molly Aida mora slobodno ploviti rijekom, sve njegove planove doslovce bace u vodu, Fitzcarraldo zahvaljujući susretljivosti grubog trgovca gumom kao i beskrajnoj ljubavi i požrtvovnosti svoje djevojke (Claudia Cardinale) operne prvake ipak dovede na Amazonu. Dok se arije razliježu rijekom, a Fitzcarraldo ih sluša blaženim izrazom lica i s običnim smrtnicima nepojmljivim ushitom, Herzog gledateljima sugerira da je umjetnost sam život i da itekako ima smisla težiti realizaciji svojih snova.

Nosferatu, fantom noći, jedino autorovo žanrovsko ostvarenje, ujedno je i

Fitzcarraldo

jedno od njegovih djela koje pri ponovnom gledanju ostavlja nešto slabiji dojam. Zamislivši film kao posvetu velikom F. W. Murnauu i njegovu filmu *Nosferatu, simfonija užasa* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), ekranizaciji romana *Drakula* Brama Stokera, nastaloj pod utjecajem filma *Kabinet doktora Caligarija* Roberta Wienea snimljenog tri godine ranije, redatelj je želio naznačiti tradicijske korijene novog njemačkog filma i povezanost njegovih autora sa slavnim predšasnicima. Fascinantna vizualna ekspresivnost, precizan scenografski, kostimografski i koloristički dizajn svakog kadra, igra svjetlosti i sjene, doslovno kopiranje nekih Murnauovih scena te maestralni nastupi Klausa Kinskog, Isabelle Adjani i Bruna Ganza, Herzogu su sredstvo za odavanje počasti njemom filmu, ali i za očitovanje otvorenog skepticizma (donekle i prezira) prema suvremenom društvu, civilizaciji bešćutnih i dekadentnih egoista, buržuja nesvjesnih da im na vratima kuca smrt, mizantropa okruženih raspadajućim leševima i mnoštvom štakora, koji svjesni skore smrti odlučuju otići u «velikom stilu«, žderanjem i orgijanjem. Takvim groteskním kreaturama, mrtvima i za života, Herzog kontrapunktira snažno zaljubljenu, emotivnu, krhku i nestvarno bijelu i eteričnu Lucy Harker, djevojku za spas voljenog mladića spremnog žrtvovati vlastiti život, ni ne sluteći da će njezina žrtva biti uzaludna. Nemogućnost istinske ljubavi u društvu kojim caruju egoizam i smrt, kao i ismijavanje znanstvenog napretka (oličenog u smušenom, inertnom i izgubljenom starom profesoru Van Helsingu) neke su od Herzogovih tematskih preokupacija. Ona možda najzanimljivija i najintrigantnija krije se u »humanom« prikazu lika samog grofa Drakule, osamljenog i nesretnog ekscentrika koji žudi za prihvaćanjem, ljubavlju i ženskim zagrljajem. Štoviše, kada to u konačnici i ostvari, Drakula ispunjenje svojih čežnji plaća životom. Na taj način i on dijelom postaje tipični Herzogov protagonist, neshvaćeni (emotivni) autodestruktivac fanatično posvećen svom cilju. Dakako, utjelovljuje ga Klaus Kinski, koji isprekidanim »rahitičnim« kretnjama efektno asocira na Maxa Schrecka iz Murnauova djela, prema Herzogovim riječima najznačajnijeg njemačkog filma svih vremena.

Temeljni razlog ponešto suzdržanije recepcije Herzogova ostvarenja danas leži u precijenjenom i u međuvremenu obilato eksploatiranom i dobrano izraubanom Stokerovu literarnom predlošku, koji ublažavanjem ili oduzimanjem erotske dimenzije prilično gubi i na aktualnosti. Kad joj Drakula ugrizom u vrat pusti krv, Lucy Harker simbolički gubi nevinost (i život), no njezino podavanje drugom u cilju spašavanja ljubljenog mladića (kako rekoh, u tom trenutku nevrijednog njezine žrtve) 85 godina poslije Murnauova i gotovo tri desetljeća poslije Herzogova filma više ne posjeduje nekadašnju intrigantnost i provokativnost.

Ipak, unatoč primjetnoj kreativnoj krizi tijekom posljednjih petnaestak godina, »prokleti umjetnik« Werner Herzog ostaje neosporni vojvoda njemačkog i europskog filma.

Josip Grozdanić

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

ALPHA DOG

(Alpha Dog)

SAD, 2006 — pr. Sidney Kimmel Entertainment, A-Mark Entertainment, Alpha Dog LCC, VIP 2 Medienfonds; izvr. pr. Robert Geringer, Marina Grasic, Andreas Grosch, Avram Kaplan, Jan Körbelin, Steve Markoff, Bruce McNall, Andreas Schmid — sc. Nick Cassavetes; r. NICK CASSAVETES; d.f. Robert Fraisse, mt. Alan Heim; gl. Aaron Zigman; sgf. Alan Petherick; kgf. Sara Jane, Sarah Jane Slotnick — ul. Bruce Willis, Emile Hirsch, Vincent Kartheiser, Justin Timberlake, Harry Dean Stanton, Ben Foster, Sharon Stone — 122 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

ARMIN

Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Njemačka, 2007 — pr. Maxima Film, HRT, busse&halberschmidt Produktion, Refresh Production — sc. Ognjen Sviličić; r. OGNJEN SVILIČIĆ, d.f. Stanko Herceg; mt. Vjeran Pavlinić; gl. Michael Bauer, Peter Holtapfel, Georg Karger, Zoran Kesić; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Blanka Budak — ul. Armin Omerović, Emir Hadžihafizbegović, Marie Bàumer, Barbara Prpić, Jens Mànchow, Orhan Gàner — 82 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

AS U RUKAVU

(Smokin' Aces)

V. Britanija, Francuska, SAD, 2006 — pr. Working Title Films, Relativity Media, Scion Films Limited, Studio Canal, Universal Pictures; izvr. pr. Robert Graf — sc. Joe Carnahan; r. JOE CARNAHAN; d.f. Mauro Fiore; mt. Robert Frazen; gl. Clint Mansell; sgf. Maria L. Baker; kgf. Mary Zophres — ul. Ben Affleck, Zach Cumer, Jason Bateman, Andy Garcia, Ray Liotta, Peter Berg — 109 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

BAMBI 2

SAD, 2006 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. Disney Toon Studios, Walt Disney Pictures — sc. Alicia Kirk; r. BRIAN PIMENTAL; mt. Jeremy Milton, Mark Solomon; gl. Bruce Broughton; sgf: Carol Kieffer Police — glas. Patrick Stewart, Alexander Gould, Brendon Baerg, Carolyn Hennesy, Anthony Ghannam, Andrea Bowen, Cree Summer — 75 min — distr. Continental Film

BILJEŠKE O JEDNOM SKANDALU

(Notes on a Skandal)

V. Britanija, 2006 — pr. BBC Films, DNA Films, Ingenious Film Partners, Scott Rudin Productions; izvr. pr. Redmond Morris — sc. Patrick Marber po romanu Zoe Heller: *What Was She Thinking: Notes on a Scandal*; r. RICHARD EYRE; d.f. Chris Menges; mt. John Bloom, Antonia Van Drimmelen; gl. Phillip Glass; sgf. Hannah Moseley; kgf. Tim Hatley — ul. Judi Dench, Cate Blanchett, Tom Georgeson, Michael Maloney, Joanna Scanlan, Shaun Parkes, Emma Kennedy, Alice Bird, Max Lewis — 92 min — distr. Continental Film

BROJ 23

(The Number 23)

SAD, 2007 — pr. New Line Cinema, Contrafilm, Fingerling Films, Firm Films, Kumar Mobiliengesellschaft mbH & Co; izvr. pr. Richard Brener, Mike Drake, Toby Emmerich, Keith Goldberg, Eli Richbourg, Broklyn Weaver — sc. Fernley Phillips; r. JOEL SCHUMACHER; d.f. Matthew Libatique; mt. Mark Stevens; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Jon Billington, David Sandefur; kgf. Daniel Orlandi — ul. Jimm Carrey, Virginia Madsen, Logan Lerman, Danny Huston, Lynn Collins, Rhona Mitra, Mark Pellegrino — 98 min — distr. Intercom Issa

COVJEK PAUK 3

(Spider Man 3)

SAD, 2007 — pr. Columbia Pictures, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, Columbia Pictures Industries; izvr. pr. Joseph M. Caraciollo, Kevin Feige, Stan Lee — sc. Sam Raimi, Ivan Raimi, Alvin Sargent po stripovskom serijalu o Čovjeku Pauku Stana Leeja i Stevea Ditkoa; r. SAM RAIMI; d.f. Bill Pope; mt. Bob Murawski; gl. Christopher Young; sgf. Christopher Burian-Mohr, David F. Klassen, David Swayze, Dawn Swiderski; kgf. James Acheson, Kattina Le Kerr — ul. Tobey Maguire, Kirsten Dunst, James Franco, Thomas Haden Church, Topher Grace, Bryce Dallas Howard, Dylan Baker — 140 min — distr. Continental Film

DIVLJACI NA KOTAČIMA

(Wild Hogs)

SAD, 2007 — pr. Touchstone Pictures, Tollin/Robbins Productions, Wild Hogs Productions; izvr. pr. Kristin Burr, Amy Sayres, Sharla Sumpter — sc. Brad Copeland; r. WALT BECKER; d.f. Robie Greenberg; mt. Christopher Greenbury, Stuart H. Pappé; gl. Teddy Castellucci ; sgf. Gregory Van Horn; kgf. Lisa Jensen, Penny Rose — ul. Tim Allen, John Travolta, Martin Lawrence, William H. Macey, Ray Liotta, Marisa Tomei, Kevin Durand, Jill Hennessy — 100 min — distr. Continental Film

DOBAR PASTIR

(The Good Shepherd)

SAD, 2006 — pr. Universal Pictures, Morgan Creek Productions, Tribeca Productions, American Zoetrope, Morgan Creek International; izvr. pr. Chris Bingham, Francis Ford Coppola, Howard Kaplan, Guy McElwaine, David C. Robinson — sc. Eric Roth; r. ROBERT DE NIRO; d.f. Robert Richardson; mt. Tariq Anwar; gl. Bruce Fowler, Marcelo Zavros; sgf. Ro-

bert Guerra; kgf. Ann Roth — ul. Matt Damon, Angelina Jolie, Alec Baldwin, Tammy Blanchard, Billy Crudup, Robert De Niro, William Hurt, Joe Pesci, John Torrturo — 167 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

DOBRO JUTRO

Hrvatska, 2006 — DOKUMENTARNI — pr. Sava, udruga građana; HRT — sc. Ante Babaja; r. ANTE BABAJA, d.f. Ante Babaja, Goran Trbuljak, Tomislav Jagec; mt. Martin Tomić — 85 min — distr. KIC

GHOST RIDER

SAD, Australija, 2007 — pr. Columbia Pictures Corporation, Vengeance Productions Pty. Ltd, Dimension Films, Marvel Enterprises, Crystal Sky Pictures, Relativity Media; izvr. pr. Avi Arad, Norman Golightly, David S. Goyer, Stan Lee, Lynwood Spinks, E. Bennett Walsh — sc. Mark Steven Johnson; r. MARK STEVEN JOHNSON; d.f. Russell Boyd; mt. Richard Francis-Bruce; gl. Cristopher Young; sgf. Richard Hobbs, Peter Russell, Phill Norwood ; kgf. Lizzy Gardiner, Shareen Beringer — ul. Matt Long, Raquel Alessi, Brett Cullen, Peter Fonda, Nicolas Cage, Donal Logue, Eva Mendes, Gibson Nolte, Lawrence Cameron Steele, Wes Bentley — 114 min — distr. Continental Film

GLASNICI ZLA

(The Messengers)

SAD, Kanada, 2007 — pr. Scarecrow Productions Inc, Blue Star Entertainment, Ghost House Pictures; izvr. pr. Joseph Drake, Nathan Kahane — sc. Mark Wheaton; r. OXIDE PANG CHUN i DANNY PANG; d.f. David Geddes; mt. John Axelrad, Armen Minasian, Tim Mirkovich; gl. Joseph Lo Duca; sgf. Kenneth Watkins, Peter Lloyd; kgf. Mary Hyde-Kerr, Cathy McComb — ul. Kristen Stewart, Dylan McDermott, Penoelope Ann Miller, John Corbett, Evan Turner, Theodore Turner, William B. Davis, Brent Briscoe — 84 min — distr. UCD

GLAZBA I STIHOVI

(Music and Lyrics)

SAD, 2007 — pr. Castle Rock Entertainment, Village Roadshow Pictures, Flower Films; izvr. pr. Bruce Berman, Hal Gaba, Nancy Juvonen — sc. Marc Lawrence; r. MARK LAWRENCE; d.f. Xavier Pérez Grobet; mt. Susan E. Morse; gl. Adam Schlesinger; sfg. Patricia Woodbridge; kgf. Susan Lyall — ul. Hugh Grant, Drew Barrymore, Brad Garret, Kristen Johnston, Campbell Scott, Scott Porter, Haley Bennett, Jason Antoon, Jeremy Karson — 106 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

GOSPOĐICA

(Das Fräulein)

Njemačka, Švicarska, Bosna i Hercegovina, 2006 — pr. Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Quinte Film Gmbh, Schweizer Fernsehen DRS, ZDF; izvr. pr. Sascha Schwill — sc. Andrea Štaka, Barbara Albert i Marie Kreutzer; r. ANDREA ŠTAKA; d.f. Igor Martinović; mt. Gion-Reto Killias; gl. Daniel Jakob, Peter von Siebenthal i Till Wyler; sgf. Su Erdt; kgf. Bettina Marx — ul. Marija Škaričić, Mirjana Karanović, Ljubica Jović, Zdenko Jelčić, Oliver Zgorelec, Pablo Aguilar, Andrea Zogg — 81 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

GOSPOĐICA POTTER

(Miss Potter)

V. Britanija, SAD, 2006 — pr. Phoenix Pictures, David Kirschner Productions, Isle of Man Film Commission, UK Film Council, The Weinstein Company; izv. pr. Steve Christian, Louis Phillips, Colin Vaines, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Nigel Wool, Renée Zellweger — sc. Richard E. Maltby Jr; r. CHRIS NOONAN; d.f. Andrew Dunn; mt. Robin Sales; gl. Nigel Westlake; sgf. Grant Armstrong, Mark Raggett; kgf. John Bright, Anthony Powell — ul. Renée Zellweger, Ewan McGregor, Emily Watson, Barbara Flynn, Bill Paterson, Matyelok Gibbs, Lloyd Owen, Anton Lesser, David, Bamber, Patricia Kerrigan — 92 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

GOYINI DUHOVI

(Goya's Ghosts / Los fatasmas de Goya)

Španjolska, 2006 — pr. Kanzaman S.A, The Saul Zaentz Company, Xuxa Producciones S. L, Xuxa Produçêes; izvr. pr. Paul Zaentz — sc. Miloš Forman, Jean-Claude Carrière; r. MILOŠ FORMAN; d.f. Javier Aguirresarobe; mt. Adam Boome; sgf. Eduardo Hidalgo, Ana Viana; kgf. Yvone Blake — ul. Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgàrd, Randy Quaid, Blanca Portillo, Michael Lonsdale, Mabel Rivera, Balbino Acosta, Carlos Bardem — 114 min — distr. UCD

KAKO JA KAŽEM!

(Beacuse I Said So)

SAD, 2007 — pr. Gold Circle Films; izvr. pr. Michael Flynn, Scott Niemeyer, Norm Waitt — sc. Karen Leigh Hopkins, Jessie Nelson; r. MICHAEL LEHMANN; d.f. Julio Macat; mt. Paul Seydor, Troy Takaki; gl. David Kitay; sgf. Cristopher Tandon; kgf. Shay Cunliffe, Amanda Friedland — ul. Diane Keaton, Mandy Moore, Gabriel Macht, Lauren Graham, Piper Perabo, Colin Ferguson, Ty Panitz, Stephen Collins, Tony Hale — 102 min — distr. UCD

KRV I ČOKOLADA

(Blood and Chocolate)

SAD, 2007 — pr. Berrick Filmproduktion, Blood and Chocolate Productions Ltd, Metro-Goldwyn-Mayer, Lakeshore Entertainment, Daniel Bobker Productions; izvr. pr. Robert Bernacchi, Elizabeth Ingold, Ehren Kruger, Stephanie Palmer — sc. Ehren Kruger, Christoper Landon; r. KATJA VON GARNIER; d.f. Brendan Galvin; mt. Emma E. Hickox, Martin Walsh; gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek; sgf. Vraciu Eduard Daniel, Adam O'Neill, Mihnea Vieru, Vlad Vieru; kgf. Ioana Alboiu, Elisabetta Beraldo — ul. Agnes Bruckner, Hugh Dancy, Olivier Martinez, Katja Riemann, Bryan Dick, Chris Geere, Tom Harper, John Kerr, Jack Wilson — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

LEDOM DO SLAVE

(Blades of Glory)

SAD, 2007 — pr. Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Eyetronics USA, First Entertainment, MTV Films, Red Hour Films, Smart Entertainment; izvr. pr. Marty P. Ewing, Jeremy Kramer — sc. Jeff Cox, Craig Cox, John Altschuler, Dave Krinsky; r. JOSH GORDON, WILL SPECK; d.f. Stefan Czapsky; mt. Richard Pearson; gl. Melissa Ritter, Theodore Shapiro; kgf. Seth Reed; sgf. Julie Weiss — ul. Will Ferrell, Jon Heder, Will Arnett, Amy Poehler, Jenna Fischer, Craig T. Nelson, Romany Malco, Nick Swardson, Hans Uder — 93 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

LIBERTAS

Hrvatska, Italija, 2006 — pr. DDC Film, HRT, Libertas, Rai — sc. Ivo Brešan, Mirko Kovač, Veljko Bulajić; r. VELJKO BULAJIĆ; d.f. Vanja Černjul, Slobodan Trninić, Živko Zalar; mt. Ivana Fumić; gl.Paolo

Vivaldi; sgf. Mladen Ožbolt, Franz Prestieri; kgf. Željko Nosić, Nina Silobrčić, Franz Prestieri — ul. Sven Medvešek, Sandra Ceccarelli, Goran Grgić, Maro Martinović, Žarko Potočnjak, Mladen Vulić, Radko Polič, Vanja Drach, Vlatko Dulić, Livio Baburina, Ljubomir Kerekeš, Urša Raukar — 125 min — distr. Intercom Issa

MEIN FÜHRER: ISTINSKI ISTINSKA ISTINA O ADOLFU HITLERU

(Mein Führer: Die Wirklich Wahrste Wahrheit über Adolf Hitler)

Njemačka, 2007 — Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, X-Filme Creative Pool, Y Filme Directors Pool, Arte; izvr. pr. Barbara Buhl, Bettina Reitz, Andreas Schreitmàller — sc. Dani Levy; r. DANI LEVY; d.f. Carl-Friedrich Koschnick, Carsten Thiele; mt. Peter R. Adams; gl. Niki Reiser; kgf. Nicole Fischnaller — ul. Helge Schneider, Ulrich Màche, Sylvester Groth, Adriana Altaras, Stefan Kurt, Ulrich Noethen, Lambert Hamel, Victor Schefé — 89 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

MOST ZA TERABITHIJU

(Bridge to Terabithia)

SAD, 2007 — pr. Hal Lieberman Company, Lauren Levine Productions Inc, Walden Media, Walt Disney Pictures; izvr. pr. Alex Schwartz — sc. Jeff Stockwell i David Paterson po istoimenoj knjizi Katherine Paterson; r. GABOR CSUPO; d.f. Michael Chapman; mt. John Gilbert; gl. Aaron Zigman; sgf. Michael Pangrazio; kgf. Barbara Darragh — ul. Josh Hutcherson, Anna Sophia Robb, Zooey Deschanel, Robert Patrick, Bailee Madison, Kate Butler, Devon Wood, Emma Fenton, Grace Brannigan — 95 min — distr. Continental Film

MR. BEAN NA PRAZNICIMA

(Mr. Bean's Holiday)

V. Britanija, 2007 — pr. Studio Canal, Tiger Aspect Productions, Universal Pictures, Working Title Films; izvr. pr. Richard Curtis, Simon McBurney — sc. Hamish McColl, Robin Driscoll; r. STEVE BENDELACK; d.f. Baz Irvine; mt. Tony Cranstoun; gl. Howard Goodall; sgf. Franck Schwarz, Karen Wakefield; kgf. Pierre-Yves Gayraud — ul. Rowan Atkinskon, Steve Pemberton, Preston Nyman, Sharlit Deyzac, Emma de Caunes, Willem Dafoe, Karel Roden — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

MUŠKOŽENSKE STVARI

(It's a Boy Girl Thing)

Kanda, V. Britanija, 2006 — pr. Icon Entertainment International, Prospero Pictures, Rocket Pictures, Scion Films Limited; izvr. pr. Jeff Abberley, Julia Blackman, Wendy Grean, Elton John, Patrice Theroux — sc. Geoff Deane; r. NICK HURRAN; d.f. Steve Danyluk; mt. John Richards; gl. Christian Henson; sgf. Jon P. Goulding; kgf. Donna Wong — ul. Samaire Armstrong, Kevin Zegers, Sherry Miller, Robert Joy, Sharon Osbourne, Maury Chaykin, Brooke D'Orsay — 95 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

NINJA KORNJAČE

(Teenage Mutant Ninja Turtles)

Hong Kong, SAD, 2007 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. Warner Bros. Pictures, The Weinstein Company, Imagi Animation Studios, Mirage Studios; izvr. pr. Frederick U. Fierst, Francis Kao, Peter Laird, Gary Richardson; sc. Kevin Munroe; r. KEVIN MUNROE; d.f. Steve Lumley; mt. John Damien Ryan; gl. Klaus Badelt; sgf. Mon Cheung, Simon Murton, Ahtam Tam — glas. Chris Evans, Sarah Michelle Gellar, Kevin Smith, Patrick Stewart, Laurence Fishburne, Ziyi Zhang, Nolan North, Greg Baldwin — 87 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

NORBIT

SAD, 2007 — pr. DreamWorks SKG, Davis Entertainment, Tollin/Robbins Productions; izvr. pr. Michael Tollin, Brian Robbins, David Householter — sc. Eddie Murphy, Charles Q. Murphy, Jay Sherick, David Ronn; r.BRIAN ROBBINS; d.f. J. Clark Mathis; mt. Ned Bastille; gl. David Newman; sgf. Jay Pellisier; kgf. Molly Maginnis — ul. Eddie Murphy, Thandie Newton, Terry Crews, Clifton Powel, Cuba Gooding Jr, Eddie Griffin, Katt Williams, Floyd Levine, Anthony Russell — 103 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

OBITELJ ROBINSON

(Meet the Robinsons)

SAD, 2007 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures; izvr. pr. John Lasseter, Clark Spencer, William Joyce — sc. Michelle Bochner, Stephen J. Anderson, Jon Bernstein, Nathan Greno, Don Hall, Aurian Redson; r. STEPHEN J. ANDERSON; gl. Danny Elfman, Rufus Wainwright; sgf. Robh Ruppel, David Goetz — glas. Angela Bassett, Daniel Hansen, Jordan Fry, Matthew Josten, Dara McGarry, Tom Kenny, Don Hall, Pual Butcher, Jessie Flower, Adam West — 102 min — distr. Continental Film

OTKUCAJI

(Stranger than Fiction)

SAD, 2006 — pr. Crick Pictures LLC, Mandate Pictures, Three Strange Angels; izvr. pr. Joseph Drake, Nathan Kahane, Eric Kopeloff — sc. Zach Helm; r. MARC FORSTER; d.f. Roberto Schaefer; mt. Matt Chesse; gl. Britt Daniel, Brian Reitzell; sgf. Craig Jackson; kgf. Frank L. Fleming — ul. Will Ferrell, Queen Latifah, Peter Grosz, Ricky Adams, Christian Stolte, Denise Hughes, Tony Hale, William Dick, Maggie Gyllenhaal, Emma Thompson, Tom Hulce, Linda Hunt — 113 min — distr. UCD

PIRATI S KARIBA: NA KRAJU SVIJETA

(Pirates of the Caribbean: At Worlds End)

SAD, 2007 — pr. Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Pictures, Second Mate Productions; izvr. pr. Bruce Hendricks, Eric McLeod, Chad Oman, Mike Stenson — sc. Ted Elliott, Terry Rossio; r. GORE VERBINSKI; d.f. Dariusz Wolski; mt. Stephen E. Rivkin, Craig Wood; gl. Hans Zimmer; sgf. Bruce Crone, John Dexter, William Hawkins, William Ladd Skinner; kgf. Penny Rose — ul. Johnny Depp, Keira Knightley, Geoffrey Rush, Orlando Bloom, Jack Davenport, Bill Nighy, Jonathan Pryce, Lee Arenberg, Kevin McNally, Stellan Skàrsgard, Chow Yun Fat, Keith Ricards — 168 min — distr. Continental Film

PISMA S IWO JIME

(Letters from Iwo Jima / Iwo Jima kara no tegami)

SAD, 2006 — pr. Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Malpaso Productions, Warner Bros. Pictures; izvr. pr. Paul Haggis — sc. Iris Yamashita; r. CLINT EASTWOOD; d.f. Tom Stern; mt. Joel Cox, Gary D. Roach; gl. Kyle Eastwood, Michael Stevens; kgf. Deborah Hopper — ul. Ken Watanabe, Kazunari Ninomiya, Tsuyoshi Ihara, Ryo Kase, Shido Nakamura, Hiroshi Watanabe, Takumi Bando, Yuki Matsuzaki, Takashi Yamaguchi, Eijiro Ozaki, Nobumasa Sakagami — 141 min — distr. Intercom Issa

ROCKY BALBOA

SAD, 2006 — pr. Metro-Goldwin-Mayer, Columbia Pictures, Revolution Studios, Chartoff-Winkler Productions, Rogue Marble; izvr. pr. Robert Chartoff, Irwin Winkler — sc. Sylvester Stallone; r. SYLVESTER STALLONE; d.f. J. Clark Mathis; mt. Sean Albertson; gl. Bill Conti; sgf. Michael Atwell, Jesse Rosenthal; kgf. Gretchen Patch — ul. Sylvester Stallone, Burt Young, Antonio Tarver, Geraldine Hughes, Milo Ventimiglia, Tony Burton, Talia Shire, Lou Di Bella, Mike Tyson, Ana Gerena, Pedro Lovell — 102 min — distr. Continental Film

SAVRŠENA META

(Shooter)

SAD, Kanada, 2007 — pr. Paramount Pictures, Di-Bonaventura Pictures; izvr. pr. Erik Howsam — sc. Jonathan Lemkin po romanu Stephena Huntera: *Point of Impact*; r. ANTOINE FUQUA; d.f. Peter Menzies Jr; mt. Conrad Buff, Eric A. Sears; gl. Mark Mancina; sgf. Jeremy Stanbridge; kgf. Ha Nguyen — ul. Mark Wahlberg, Michael Pena, Danny Glover, Kate Mara, Elias Koteas, Rhona Mitra, Ned Beatty, Jonathan Walker, Justin Louis, Tate Donovan, Rade Šerbedija, Lane Garrison, Zak Santiago — 124 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

SAVRŠENI STRANAC

(Perfect Stranger)

SAD, 2007 — pr. Revolution Studios; izvr. pr. Ronald M. Bozman, Charles Newirth, Deborah Schindler — sc. Todd Komarnicki; r. JAMES FOLEY; d.f. Anastas N. Michos; mt. Christopher Tellefsen; gl. Antonio Pinto; sgf. Charley Beal; kgf. Renee Ehrlich Kalfus — ul. Halle Berry, Bruce Willis, Giovanni Ribisi, Richard Portnow,Gary Dourdan, Florencia Lozano, Nicki Aycox, Gordon McDonald, Pula Miranda, Jared Burke — 109 min — distr. Continental Film

SUNSHINE

V. Britanija, 2007 — pr. DNA Films, Ingenious Films Partners, Moving Picture Company, UK Film Council, Dune Entertainment, Major Studio Partners — sc. Alex Garland; r. DANNY BOYLE; d.f. Alwin H. Kuchler; mt. Chris Gill; gl. Karl Hyde, John Murphy, Rick Smith; sgf. Gary Freeman, Stephen Morahan, Denis Schnegg; kgf. Suttirat Anne Larlarb — ul. Rose Byrne, Cliff Curtis, Chris Evans, Troy Garity, Cillian Murphy, Hiroyuki Sanada, Michelle Yeoh — 107 min — distr. Continental Film

TEŠKA VREMENA

(Harsh Times)

SAD, 2005 — pr. Andrea Sperling Productions, Crave Films, Harsh Times LLC; izvr. pr. Christian Bale — sc. David Ayer; r. DAVID AYER; d.f. Steve Mason; mt. Conrad Buff; gl. Graeme Revell; sgf. Morgan Blackledge; kgf. Michele Michel — ul. Christian Bale, Freddy Rodríguez, Eva Longoria, Kenneth Choi, Tammy Trull, Terry Crews, Robert Dahey, Samantha Esteban, Chaka Forman, Adriana Millan, Paul Renteria, Abel Soto, Tania Verafield — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

300 — BITKA KOD TERMOPILA

(300)

SAD, 2006 — pr. Warner Bros. Pictures, Hollywood Gang Productions, Atmosphere Entertainment, Legendary Pictures, Virtual Studios; izvr. pr. William Fay, Craig J. Flores, Scott Mednick, Frank Miller, Deborah Snyder, Thomas Tull, Ben Waisbren — sc. Zack Snyder, Kurt Johnstad, Michael B. Gordon po istoimenome stripu Franka Millera i Lynn Varley; r. ZACK SNYDER; d.f. Larry Fong; mt. William Hoy; gl. Tyler Bates; sgf. Isabelle Guay, Nicolas Lepage, Jean-Pierre Paquet; kgf. Michael Wilkinson — ul. Gerard Butler, Lena Headey, Dominic West, David Wenham, Vincent Regan, Rodrigo Santoro — 117 min — distr. Intercom Issa

UVJETI PREDAJE

(The Proposition)

Australija, V. Britanija, 2005 — pr. Autonomuos, Film Consortium, Jackie O. Productions, Pacific Film and Television Commission, Pictures in Paradise Pty. Ltd, Surefire Film Productions LLP, UK Film Council; izvr. pr. James Atherton, Chris Auty, Michael Hamlyn, Michael Henry, Norman Humphrey, Robert Jones — sc. Nick Cave; r. John Hillcoat; d.f. Benoît Delhomme; mt. Jon Gregory, Ian Seymour; gl. Nick Cave, Warren Ellis; sgf. Bill Booth, Marita Mussett; kgf. Margot Wilson — ul. Richard Wilson, Noah Taylor, Guy Pearce, Mick Roughan, Ray Winstone, Robert Morgan, Danny Huston, Emily Watson — 104 min — distr. Continental

VODA

(Water)

Kanada, Indija, 2005 — pr. Deepa Mehta Films, Flagship International, David Hamilton Productions, Echo Lake Productions, Noble Nomad Pictures Ltd, Téléfilm Canada; izvr. pr. Mark Burton, Doug Mankoff, Ajay Virmani — sc. Deepa Mehta, Anurag Kashyap; r. DEEPA MEHTA; d.f. Giles Nuttgens; mt. Colin Monie; gl. Mychael Dana, A. R. Rahman; sgf. Sumant Jayakrishnan; kgf. Dolly Ahluvalia — ul. Sarala, Buddhi Vickrama, Ronica Sajnani, Manorama, Lisa Ray, John Abraham — 117 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

ZASTAVE NAŠIH OČEVA

(Flags of Our Fathers)

SAD, 2006 — pr. DreamWorks SKG, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, Malpaso Productions, Truenorth Productions — sc. William Broyles Jr. i Paul Haggis po istoimenoj knjizi Jamesa Bradleya i Rona Powersa; r. CLINT EASTWOOD; d.f. Tom Stern; mt. Joel Cox; gl. Clint Eastwood; sgf. Jack G. Taylor Jr; kgf. Deborah Hopper — ul. Ryan Phillippe, Jesse Bradford, Adam Beach, John Benjamin Hickey, Barry Pepper, Jamie Bell, Paul Walker, Robert Patrick, Neal McDonough, Joseph Cross — 132 min — distr. Intercom Issa

ZEMLJA JUNAKA

(Home of the Brave)

SAD, Maroko, 2006 — pr. Metro-Goldwyn-Meyer, Emmett/Furla Films, Millennium Films, North by Northwest Entertainment, Severe Entertainment,

Winkler Films, Zak Productions; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Michael P. Flanningan, Avi Lerner, Mercy Santos, John Thompson — sc. Mark Friedman; r. IRWIN WINKLER; d.f. Tony Pierce-Roberts; mt. Clayton Halsey; gl. Stephen Endelman; sgf. Jonathan McKinstry, Ahmed Hatimi, Rachid Quiat; kgf. Karyn Wagner — ul. Samuel L. Jackson, Jessica Biel, Brian Presley, Christina Ricci, Curtis '50 Cent' Jackson, Chad Michael Murray, Victoria Rowell, Sandra Nelson, Joyce M. Cameron — 105 min — distr. UCD

ŽETVA

(The Reaping)

SAD, 2007 — pr. Warner Bros. Pictures, Dark Castle Entertainment, Chime Productions LLC, Chime Films, Eyetronics USA, Village Roadshow Pictures; izvr. pr. Bruce Berman, Erik Olsen, Steve Richards — sc. Carey Hayes i Chad Hayes; r. STEPHEN HOPKINS; d.f. Peter Levy; mt. Colby Parker Jr; gl. John Frizzell; sgf. Scott Ritenour; kgf. Jeffrey Kurland — ul. Hilary Swank, David Morrissey, Idris Elba, Anna Sophia Robb, Stephen Rea, David Jensen, Yvonne Landry, Myles Cleveland, Andrea Frankle, Stuart Greer, Lara Grice — 99 min — distr. Intercom Issa

ŽIVOT DRUGIH

(Das Leben der Anderen)

Njemačka, 2006 — pr. Bayerischer Rundfunk, Creado Film, Wiedemann&Berg Filmproduktion, Arte — sc. Florian Henckel von Donnersmarck; r. FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK; d.f. Hagen Bogdanski; mt. Patricia Rommel; gl. Stéphane Moucha i Gabriel Yared; sgf. Christiane Rothe; kgf. Gabriele Binder — ul. Martina Gedeck, Ulrich Màche, Sebastian Koch, Ulrich Tuker, Thomas Thieme, Hans-Uwe Bauer, Volkmar Kleinert, Matthias Brenner, Charly Hàbner, Herbert Knaup — 137 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

ŽUTA MINUTA

(Chicken Little)

SAD, 2005 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation — sc. Steve Bencich, Ron J. Friedman, Ron Anderson; r. MARK DINDAL; mt. Dan Molina; gl. John Debney; sgf. Dan Cooper i Ian Gooding — glas. Zach Braff, Garry Marshall, Don Knotts, Patrick Stewart, Amy Sedaris, Steve Zahn, Joan Cusack, Fred Willard, Catherine O'Hara, Patrick Warburton — 81 min — distr. Continental Film

Juraj Kukoč

Kronika

26. 02. — 04. 03. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a te u kazalištu Teatar ITD održan je 4. međunarodni festival dokumentarnog filma *Zagreb Dox.* Glavnu nagradu *Veliki pečat* osvojili su filmovi *Civilni status* Aline Rudnickaje (međunarodna konkurencija) i *Europa preko plota* Želimira Žilnika (regionalna konkurencija). *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 30 godina osvojio je film *Babice revolucije* Petre Seliškar. Hrvatski film *Posljednji autohtoni Petrović* Damira Terešaka osvojio je posebno priznanje u regionalnoj konkurenciji, u kojoj su još prikazani hrvatski filmovi *C2H5OH* Miroslava Sikavice, *Dragi Vincent* Bogdana Žižića, *H5N1-HR* Mladena Čapina, *Moja susjeda* Tanja Petra Krelje, *Prevareni* Silvia Mirošničenka, *Ubil bum te* Nikole Strašeka i *Za četiri godine* Nebojše Slijepčevića. Premijerno je prikazan i film *Dobro jutro* Ante Babaje u sklopu sekcije Auto-Dox. Održane su retrospektive filmova Branka Lentića i producentske kuće Factum, a niz hrvatskih filmova prikazan je i u programu cenzuriranih filmova *Bunker*.

04. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera četiri kratkometražna filma Hrvatskog filmskog saveza: *Mala smrt* Damira Čučića, *Žene na brodu* Vjekoslava Živkovića, *Desetoboj* Sandre Sterle i *Kangaroo Court* Ivana Faktora.

05-07. 03. Zagreb

U kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a, u sklopu ciklusa *Hrvatski film i književnost*, prikazani su filmovi *Banović Strahinja* Vatroslava Mimice, *Sedmi kontinent* Dušana Vukotića i *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje.

07-13. 03. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu stalnog ciklusa hrvatskih filmova održane su projekcije igranog filma *Karaula* Rajka Grlića.

08-11. 03. Vinkovci

U dvorani Gradskog kazališta *Joza Ivakić* održan je međunarodni Festival dokumentarnog *rock* filma DORF '07. Pobjednički film *Dolgcajt* Igora Župea bit će izdan na DVD-u.

12. 03. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Cinestar održana je hrvatska premijera igranog filma *Armin* Ognjena Sviličića.

14. 03. Minneapolis

U sklopu festivala Women with Vision prikazani su animirani filmovi Nicole Hewitt.

18. 03. Bergamo

Na 25. izdanju filmskog festivala Bergamo Film Meeting igrani film *Trešeta* Dražena Žarkovića i Pave Marinkovića osvojio je drugu nagradu (srebrna *Rosa Camuna)*, a igrani film *Sve džaba* Antonija Nuića osvojio je treću nagradu (brončana *Rosa Camuna)*.

20. 03. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Broadway Tkalča održana je zagrebačka premijera igranog filma *Libertas* Veljka Bulajića.

23. 03. — 04. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je ciklus filmova *Hrvatskih žanrovski film osamdesetih godina prošlog stoljeća* i tribina s redateljima Zoranom Tadićem i Živoradom Tomićem.

25. 03. Zagreb

Na 31. međunarodnom filmskom festivalu u Clevelandu, u konkurenciji filmova iz središnje i istočne Europe, igrani film Branka Schmidta *Put lubenica* dobio je nagradu za najbolji film.

25-31. 03. Zagreb

U kinu Central održana je šesta Revija amaterskog filma (RAF). U sklopu programa Biseri Hrvatske kinoteke prikazani su filmovi *Birtija* Joze Ivakića, *Poslovi konzula Dorgena* Oktavijana Miletića i *Sport u Zagrebu* Maksimilijana Paspe.

30. 03. — 01. 04. Zagreb

U dvorani Akademije dramske umjetnosti održana je 7. filmska revija kazališne akademije FRKA. Grand Prix festivala dobio je film Nikole Strašeka *Ubil bum te*. Nagradu za najbolju režiju i nagradu publike dobio je film *Nije da znam nego je to tako* Tanje Golić, nagradu za najbolju montažu Antonija Kren za film *Ponedjeljak* Jure Pavlovića, nagradu za najbolju kameru Eva Kraljević za film *Baš si glupa glupa* Kristine Kumrić, nagradu za najbolji scenarij Marjan Alčevski za filmove *Pozdrav iz Katmandua* Mladena Burića i *Imat ćemo bebu* Vinka Brešana, nagradu za najbolju produkciju Tiha Gudac za film *Ukradeno* Ivane Škrabalo, nagradu za najbolju žensku ulogu Ana Maras za film *Crne riži* Andrije Mardešić, a nagradu za najbolju mušku ulogu Goran Bogdan za film *Za stolom* Daine Oniunas Pusić.

31. 03. Tetouan

Na 13. festivalu mediteranskog filma igrani film Branka Schmidta *Put lubenica* osvojio je Grand Prix, a Krešimir Mikić je dobio nagradu za najbolju mušku ulogu.

02. 04. Strasbourg

Na godišnjem zasjedanju CIRCOM-a objavljene su nagrade za najbolju televizijsku produkciju. U kategoriji igranog filma pobijedio je film *Volim te* Dalibora Matanića.

03. 04. Wiesbaden

Na međunarodnom filmskom festivalu Go East igrani film *Armin* Ognjena Sviličića dobio je nagradu njemačkog ministarstva vanjskih poslova.

04. 04. Aubagne

Na Međunarodnom festivalu filma, film *Alea iacta est* Dina Krpana osvojio je nagradu za najbolji eksperimentalni film.

06. 04. Beograd

Na 54. Beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma animirani film *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha proglašen je najboljim filmom međunarodne konkurencije u kategorijama kratkog igranog, animiranog i eksperimentalnog filma.

14. 04. Karlovac

U dvorani gradskog kazališta Zorin dom pretpremijerno je prikazan igrani film *Živi i mrtvi* Kristijana Milića.

14-20. 04. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a i u klubu SC-a održani su 16. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu dobio je dokumentarni film Ante Babaje *Dobro jutro*. Nagradu za režiju dobio je Petar Krelja za dokumentarni film *Moja susjeda Tanja*, nagradu za najbolji scenarij Branko Schmidt za dokumentarni film *Panj pun olova*, nagradu za najbolju montažu Hrvoje Mršić za glazbeni spot za pjesmu *Vjeruj sebi* grupe Delyricum, nagradu za najbolju glazbu Arsen Dedić za

animirani film *Zakaj sam pevca razapel* i dokumentarni film *Dragi Vincent*, nagradu za najbolju kameru Želimir Guberović za film *Dragi Vincent*, nagradu za najboljeg debitanta Nikola Strašek za dokumentarni film *Ubil bum te!* te nagradu za najboljeg producenta FADE IN. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Dobro jutro* Ante Babaje (dokumentarni film), *Tri ljubavne priče* Snježane Tribuson (igrani film), *Unplugged* Stjepana Mihaljevića (animirani film), *Mala Smrt* Damira Čučića i *They* Galeba Vekića (eksperimentalni film), *Oscar: 78th Annual Academy Awards* Kristijana Petrovića, Renata Grgića i Alena Petkovića (namjenski film) te spot pjesme *Put u sumrak* Rundek & Cargo Orkestra Radislava Jovanovića Gonza (glazbeni spot). U popratnom programu održana je retrospektiva Ante Babaje, ovogodišnjeg dobitnika nagrade Oktavijan za životno djelo, predstavljena naklada Hrvatskog filmskog saveza te održan okrugli stol o nacrtu prijedloga Zakona o audiovizualnim djelatnostima.

26. 04. Zagreb

U 47. godini života umro je televizijski redatelj Stjepan Hoti.

28. 04. Zagreb

U 70. godini života umro je filmski i televizijski glumac te dugogodišnji suradnik Hrvatskog radija Edo Peročević.

02-09. 05. Zagreb

U kinodvoranama multipleksa Broadway Tkalča održan je Tjedan izraelskog filma.

04. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filmova Hrvatskog filmskog saveza *Tulum* Nike Radić i *Bastion* Zdravka Mustaća.

04. 05. Houston

Na 40. festivalu WorldFest, film Branka Karabatića *Einsteinova najveća pogreška* osvojio je nagradu *Gold Remi* u kategoriji eksperimentalnog dugometražnog filma.

09-10. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu *Queer Zagreb Festivala*, održan je program filmova s *gay* i *queer* motivima iz bivše Jugoslavije.

10. 05. Zagreb

U dvorani Matice hrvatske održano je predavanje Saše Brkić i Lidije Butković *Mlade snage hrvatske animacije* i prikazani filmovi diplomiranih studenata Odsjeka za animirani film i nove medije ALU Zagreb.

11. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva animiranih filmova Dušana Vukotića.

14. 05. Bukurešt

Na Međunarodnom filmskom festivalu igrani film *Trešeta* Dražena Žarkovića i Pave Marinkovića osvojio je nagradu za najbolji film.

23. 05. Cannes

U sklopu Međunarodnog filmskog festivala, u programu Semaine de la Critique, prikazan je kratkometražni eksperimentalni film *Putovanje* Antonia Gabelića.

25. 05. Zagreb

U sklopu odabira nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj za 2006, na području filma nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo dobio je redatelj Krsto Papić, a godišnju nagradu na području filma dobio je Simon Bogojević Narath za animirani eksperimentalni film *Levijatan*.

25-26. 05. Požega

U dvorani Gradskog kazališta održan je 15. hrvatski festival jednominutnih filmova. Veliku nagradu osvojio je film *Ten and Two* Timothyja Cheunga, Dorothy Leung i Sheile Tse. Nagradu publike osvojio je hrvatski film *Krug* Krune Heidlera.

26. 05. Zagreb

U 64. godini života umro je direktor filma, producent i redatelj Milan Šamec.

Duško Popović

Bibliografija

Katalozi

16. dani hrvatskog filma / 14-20. travnja 2007. / izdavač Sveučilište u Zagrebu, Studentski centar u Zagrebu, za izdavača mr. sc. Niko Vidović, o.d. ravnatelja SC-a, urednik Tomislav Mršić, glavni urednik Lukša Benić, izvršna urednica Davorka Begović, 133 stranice, fotografije, Zagreb 2007.

Sadržaj: Tko je tko? / Uvodno slovo / Direkcija / Selektori / Žiri / Izvadak iz Pravilnika Vijeća DFF-a / Nagrade, Nagrada Oktavijana za životno djelo Anti Babaji / Raspored projekcija filmova u konkurenciji / Igrani filmovi / Dokumentarni filmovi / Animirani filmovi / Eksperimentalni filmovi / Namjenski filmovi / Glazbeni spotovi / Predprogram / Popratni program / Kazalo redatelja u konkurenciji / Kazalo producenata u konkurenciji / Adresar producenata / Impressum

Filmski programi — Filmski ciklusi proljeće/ljeto 2007. / travanj-srpanj 2007, godina 7, broj 18, stranica 48, Nakladnik Hrvatski filmski savez, Za nakladnika Hrvoje Turković, Urednica Agar Pata, Suradnica Viktorija Krčelić, Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić, Oblikovanje Fiktiv, fotografije, Zagreb 2007.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus filmova Ericea i Saure — Španjolska — *Dragan Rubeša:* Snovi i sjećanje / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus filmova Béle Tarra — Madžarska — *Diana Nenadić:* Béla Tarr — najtraženiji autor u svjetskom art-houseu / Biografija redatelja / Filmografija / Ciklus Akija Kaurismàkija — Finska — *Boris Vidović:* Aki Kaurismàki — trade mark finskog filma / Biografija redatelja / Filmografija / Intervju: Aki Kaurismàki — Ja sam loš redatelj / Ciklus čehoslovačkog filma 1960-ih — Češka — *Tomislav Kurelec:* Čehoslovačko filmsko čudo / Biografije redatelja / Filmografija / Velikani svjetskog filma — Italija i Bjelorusija — Federico Fellini i Andrej Tarkovski / Biografije redatelja / Filmografija / Riječ autora — Andrej Tarkovski o filmu »Andrej Rubljov« / Program filmskih projekcija od 2. travnja do 14. srpnja 2007.

Filmski programi — Retrospektiva: Hrvatski žanrovski film osamdesetih godina XX. stoljeća / Kino Tuškanac od 23. ožujka do 4. travnja 2007. / stranica 12, Nakladnik Hrvatski filmski savez, Za nakladnika Hrvoje Turković, Urednica Agar Pata, Oblikovanje Fiktiv, fotografije, Zagreb 2007.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Hrvatski žanrovski film osamdesetih godina prošlog stoljeća — *Juraj Kukoč:* Staro i novo / Biografije redatelja / Filmografija

Filmski programi — Druge mediteranske igre Rijeka/Zagreb / Rijeka, od 6. do 10. lipnja i Zagreb, od 9. lipnja do 15. srpnja 2007. / lipanj 2007, stranica 16, Nakladnik Hrvatski filmski savez, Za nakladnika Hrvoje Turković, Urednica Agar Pata, Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić, Oblikovanje Fiktiv, fotografije, Zagreb 2007.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Druge mediteranske igre — Rijeka — *Dragan Rubeša:* Klimatske promjene Mediterana / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus egipatskih filmova — Retrospektiva filmova Youssefa Chahinea i film Nour el Sherifa — *Dragan Rubeša:* Misli imaju krila / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija

Eksperimentalni utorak u Tuškancu / Organizator Hrvatski filmski savez, Voditeljice programa Marina Kožul, Mirna Belina, Oblikovanje Ana Zubić

Sadržaj: 20. II. 2007. — *U potrazi...* / 06. III. 2007. — *Nadrealistički kolaž*, 20. III. 2007. — *Found Footage* / 03. IV. 2007. *expeREALITY* / 17. IV. 2007. *Bizabrar*

Eksperimentalni utorak u Tuškancu / Organizator Hrvatski filmski savez, Voditeljice programa Marina Kožul, Mirna Belina, Oblikovanje Ana Zubić

Sadržaj: 08. V. 2007. — *Austrijska filmska avangarda 1996-2001* / 22. V. 2007. — *Audiovizije. Novi radovi i zvukovi iz Austrije 1998 — 2000* / 05. VI. 2007. — *Švedska: Nacija sanjara 2000 — 2007* / 19. VI. 2007. *Retrospektiva: Claudio Caldini 1975 — 1993* / 03. VII. 2007 — *Signals Shorts 2006*

Jewish Film Festival London Zagreb / 15-17. lipnja 2007, Kino Tuškanac / Organizator Magen, Partneri UK Jewish Film Festival i Hrvatski filmski savez

Sadržaj: program / filmografija / sponzori / donatori / medijski pokrovitelji

Časopisi

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 57, godina 2007. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), 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: *Uvodnik* / *Povodi* / *Diana Nenadić:* 16. DHF-pripreme za veliku maturu; *Marija Ratković:* RAF-ov program za klince i malo starije; *Duško Popović:* Surogatna bajka (Filmska godina Dušana Vukotića); *Hrvoje Turković:* Dušan Vukotić-izbor iz crtanofilmskog stvaralaštva; *Duško Popović: Ajde, dan... prođi:* tko, što, kada, gdje i zašto; *Borivoj Dovniković:* Bordo u Teheranu; *Duško Popović:* Riječki razgovori o zaštiti AV-zapisa / *Portret* / *Petar Krelja:* Skriveni Turković / *MM izlog* / *Duško Popović: Blues* i kratki film (program MM-a); *Marijan Krivak:* Veliki Europljani u malom formatu; *Marijan Krivak:* Britanski kratki biseri; *Duško Popović:* Bilježenje grada-bilježenje vremena; *Duško Popović:* Kroz Tibet i Nepal; *Duško Popović:* Šesti puta *Idi i vidi!*; *Duško Popović:* Vitić_pleše / *Oko kina* / *Duško Popović: Zatvoreno, do daljnjega*; *Duško Popović:* 50.000 gledatelja u Tuškancu!; *Duško Popović:* Retrospektiva Lordana Zafranovića; ***: Tuškanac u 2007.; *Bertrand Tavernier:* Francuski film za vrijeme okupacije; *Duško Popović:* Eksperimentalni i scenaristički utorci u Tuškancu; *Duško Popović:* Premijere kratkih u Tuškancu / *In memoriam* / *Duško Popović:* In memoriam Hrvoju Sariću (1922-2007); ***: Večer Mate Relje u Tuškancu / *Iz produkcije HFS-a* / ***: HFS-ova premijera u Tuškancu; *Duško Popović: Moja susjeda Tanja* na ZagrebDoxu / *Klubovi* / *Duško Popović:* Liburnija-film: na pragu najboljih godina; *Duško Popović:* Pola stoljeće rada i uspjeha (Fotografski i kinoklub Đakovo); *Marija Ratković:* Karlovački kinoklubaši u avanturi »Naše malo kino«; *Jasminka Bijelić:* O Tampere, o crtići!; ***: Filmska škola Kinokluba Split; ***: Radionica Kinokluba Zagreb / *Mozaik* / *Prijavnice i natječaji* / 9. Škola medijske kulture, Varaždinske Toplice, 20-30. kolovoza 2007.

Preminuli

Stjepan Hoti, televizijski redatelj († Zagreb, 26. IV. 2007). Redatelj TV filma *Generalov carski osmijeh* (HRT, 2001; nagrada Oktavijan; Nagrada hrvatskog glumišta) i kratkoga igranog filma *I galebovi su se smijali (Olimpijske priče — Igor Boraska)* (HRT, 2005), Radio je kao TV redatelj (npr. *Potraga za izgubljenim blagom*, *Turbo Limach Show*, *Otvoreno*, *Nedjeljom u 2*, *Post scriptum*, *Tragovi* itd.).

Edo Peročević (Eduard), filmski i kazališni glumac (Sarajevo, 3. X. 1937 — Zagreb, 29. IV. 2007). Završio je Kazališnu akademiju u Zagrebu. God. 1962-65. glumio u Istarskom kazalištu u Puli. Najpoznatiji je po filmskoj ulozi konduktera u filmu *Vlak u snijegu* Mate Relje (1976). Bio je i radijski spiker na Radio Zagrebu (emisije Porodični semafor i Radio Jadran tijekom 1970-ih), Radio Sljemenu (Nedjeljno jutro) i do smrti na Trećem programu Hrvatskoga radija, te voditelj na TV Zagreb. Također je nastupio na više glazbenih festivala. Jedan je od najzapaženijih tumača srednjih i sporednih uloga u hrvatskom filmu. Filmske uloge: *Donator* (V. Bulajić, 1969), *Događaj* (V. Mimica, 1969), *Ljubav i poneka psovka* (A. Vrdoljak, 1969), *Hranjenik* (V. Mimica, 1970), *Ann och Eve — de erotiska* (A. Mattsson, 1970), *Lisice* (K. Papić, 1970), *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971), *Makedonskiot del od pekolot* (V. Mimica, 1971), *Vuk samotnjak* (O. Gluščević, 1972), *Živjeti od ljubavi* (K. Golik, 1973), *Kuća* (B. Žižić, 1975), *Izbavitelj* (K. Papić, 1976), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Mimica, 1978), *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979), *Tajna Nikole Tesle* (K. Papić, 1980), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981), *Banović Strahinja* (V. Mimica, 1981), *Gosti iz galaksije* (D. Vukotić, 1981), *Hoću živjeti* (M. Mikuljan, 1982), *Tajna starog tavana* (V. Tadej, 1984), *Zadarski memento* (V. Tadej, 1984), *Horvatov izbor* (E. Galić, 1985), *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986), *Život sa stricem* (K. Papić, 1988), *Vrijeme ratnika* (D. Šorak, 1991), *Priča iz Hrvatske* (K. Papić, 1991), *Vrijeme za...* (O. Kodar, 1993), *Cijena života* (B. Žižić, 1994), *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej, 1998), *Maršal* (V. Brešan, 1999), *Garcia* (D. Šorak, 1999). TV uloge: *Kuda idu divlje svinje* (I. Hetrich, 1971), *U registraturi* (J. Marušić, 1976), *Harmonika* (J. Marušić, 1976), *Nikola Tesla* (E. Galić, 1977), *Mačak pod šljemom* B. Makarović, 1978), *Nepokoreni grad* (1981), *Tamburaši* (M. Fanelli, 1982), *Povratak u Vučjak* (E. Galić, 1986), *Brisani prostor* (D. Anđić, 1985), *Smogovci* (M. Puhlovski, 1982-86; sedam epizoda), *Leo i Brigita* (Z. Ogresta, 1989), *Tuđinac* (E. Galić, 1990), *Olovna pričest* (E. Galić, 1995), *Posebna vožnja ili posljednja jesen Ivana Brežinskog* (M. Puhlovski, 1995), *Prepoznavanje* (S. Tribuson, 1996), *Djed i baka se rastaju* (Z. Ilijić, 1996), *Ispovijed koju niste zavrijedili* (1999), *Duga mračna noć* (A. Vrdoljak, 2005), *Bitange i princeze* (2005), *Odmori se, zaslužio si* (N. Hitrec, S. Tribuson, 2006), *Bibin svijet*, epizoda »Skandal u supermarketu« (A. Tardozzi, 2007).

Milan Šamec, direktor filma i producent, filmski pedagog i organizator (Zagreb, 9. IX. 1942 — Zagreb, 26. V. 2007). Režirao je, s K. Švajcer, prvi hrvatski neprofesijski dječji film *Kurir V. čete* (1956-57), snimljen u zagrebačkom Pionirskom gradu u sklopu Eksperimentalne osnovne škole. Od 1959. član Kinokluba Zagreb. Više puta bio je član međunarodnoga žirija za dječje filmove u Cannesu; od 1963. držao je predavanja za voditelje školskih filmskih družina. Autor je kratkih filmova *Ugasla svjetla* (1962), *Mećava* (1963), *Svitanje* (1963), *Termiti* (1963) i *1000 godina sv. Vlahe* (1972). Član stručnih komisija pri Fondu za unapređivanje kulturnih djelatnosti SRH i SIZ-a kinematografije SRH, tajnik Društva filmskih radnika Hrvatske, organizacijski tajnik Prvog festivala eksperimentalnog filma GEFF (1963), jedan od osnivača Filmske omladine Hrvatske. U profesionalnoj kinematografiji od 1966, kad asistira D. Vukotiću na filmu *Mrlja na savjesti*; zatim je radio kao organizator snimanja i direktor produkcije te producent (K. Godina, L. Zafranović, T. Radić, M. Relja, V. Kljaković, Z. Tadić, V. Mimica, J. Marušić, R. Grlić, D. Šorak i dr.); najvažniju suradnju ostvario je s K. Golikom, vodeći produkcije svih njegovih filmskih i TV projekata od *Imam 2 mame i 2 tate* (1968).

(T.Š.)

Daniel Rafaelić

Povodom Midžićeva *Prebiranja po filmovima Hrvatskog slikopisa...*

Proučavanje hrvatske filmske povijesti često je, baš kao i sama kinematografija, počivalo na entuzijastima. I upravo su ti entuzijasti — iskreni, lažni ili nametnuti — dolazili do otkrića bez kojih danas ne bi bilo kostura hrvatske filmske povijesti. Neki od njih napravili su od svog entuzijazma karijeru, dok su se drugi otputili burnijim (i bolje plaćenim) vodama. Stoga za nekima od njih još uvijek žalimo, dok nam je za druge drago da se više ne bave strukom.

Filmska arheologija,[1] baš kao i bilo koja druga znanost, česta je meta brojnih entuzijasta — i dobro da je tako. Bez njihova upletanja u gotovo sakrosanktni imaginarij struke, mnoge bi stvari jednostavno promaknule *skeneru* i ponajboljeg znanstvenika. Jedino zajedničkom suradnjom i kontaktima moguće je značajnije se približiti odavno, naslagama vremena zatrpanoj, Istini.

Članak Enesa Midžića, objavljen u 49. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*[2] iskreno me zatekao. Nakon što je javnosti predstavio svoje, uistinu važno, otkriće Pathéovih filmova snimljenih u Hrvatskoj[3], izgubivši se pritom u nepotrebnoj i neutemeljenoj polemici s Dejanom Kosanovićem (koji je, uz Ivu Škrabala, za istraživanje hrvatske filmske povijesti učinio daleko najviše)[4], Midžić je svoju pažnju okrenuo filmovima nastalim u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske. Kako je dužnost svakog znanstvenika da reagira ako se javnosti predočuju krivi, netočni ili jednostavno napola istraženi podaci, osjećam moralnu potrebu reagirati.

Na početku je potrebno otkloniti neke sumnje: pozdravljam napore Enesa Midžića i na ovom području, koje, kao filmolog zaposlen u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu, sustavno istražujem posljednje četiri godine. Što nas više pristupa temi, veća je vjerojatnost da će se mnogo više i otkriti. No preduvjet je pridržavanje (visokih) znanstvenoistraživačkih pravila igre — jer inače se može dogoditi objavljivanje tekstova s ne baš točnim i/ili potpunim podacima.

> Ad 1. ... *počeo sam nešto više pažnje posvećivati filmovima Ravnateljstva za film Nezavisne Države Hrvatske, odnosno Hrvatskog slikopisa (Croatia film)*[5]

— Nekoliko dana nakon uspostave NDH, 23. travnja 1941. osnovano je Ravnateljstvo za film pri Državnom tajništvu za narodno prosvjećivanje.[6] Filmska središnjica, koja je do tada postojala, ukinuta je. Za Ravnatelja Ravnateljstva za film imenovan je Marijan Mikac, kojega je na tu dužnost postavio povjerenik Državnog tajništva za narodno prosvjećivanje Ivan Oršanić (koji će ubrzo postati i Zapovjednik ustaške mladeži). Logično, Ravnateljstvo na sebe preuzima sve poslova oko organiziranja filmske proizvodnje, distribucije i prikazivaštva — jednom riječju kinematografije. 19. siječnja 1942. godine osnovan je[7] Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis« (»Croatia film«)[8], dok je Ravnateljstvo za film ukinuto. Zatim je 24. siječnja 1942. godine osnovan[9] Državni izvještajni i promidžbeni ured kod Predsjedništva Vlade »kao posebne državne ustanove i vrhovne izvještajne i promičbene oblasti Nezavisne Države Hrvatske, te pravne osobe javnog i privatnog prava, sa zadaćom, da promiče probitke Nezavisne Države Hrvatske u domovini i izvan nje, služeći se pri tom novinstvom, tiskom, slikopisom, govorom, krugovalom i drugim prikladnim promičbenim sredstvima«[10]. Dakle, filmovi o kojima Midžić piše filmovi su Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis« (»Croatia film«), i tako ih pišemo zbog moguće (i evidentno česte) zamjene termina — naime u NDH se termin *Hrvatski slikopis* koristi i za časopis za film koji izdaje Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis« (»Croatia film«), a također pod tim je imenom objavljivana i serija knjižica s fotografijama namijenjenih prije svega njemačkim vojnicima na teritoriju NDH.[11] Konačno, spomenuti *Borci za Hrvatsku* ne mogu ni formalno biti film Ravnateljstva budući da je isto, kao što je gore već rečeno, ukinuto u veljači 1942. godine, dočim su *Borci za Hrvatsku* nastali 1944. godine.

> Ad 2. *Iako otuđeno, već se dvadeset godina najveći dio te arhivske građe u 16 mm, VHS i DVD kopijama nalazi u Hrvatskoj (...)* [12]

Spomenuto gradivo nalazi se isključivo u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu. Hrvatska kinoteka posjeduje tek jedan (manje kvalitetan) djelić čitave priče, do koje je došla putem otkupa ili poklona (dio koji je gledao g. Midžić). Stoga, ne može se govoriti o sustavnoj zbirci filmskih materijala iz vremena NDH, sve dok se ne riješi pitanje sukcesije bivše Jugoslavije. Filmski materijali iz NDH se u cjelovitijem i relevantnijem stanju čuvaju u INDOK arhivu Hrvatske radio-televizije, koje je (tada kao TV Zagreb) otkupila 1989. za potrebe dokumentarnog filma *Testament* Lordana Zafranovića.

> Ad 3. *Knjigu nije (prema popisu literature) koristio ni Ivo Škrabalo za svoju povijest hrvatske kinematografije.*[13]

Knjigu Marijana Mikca *Film u NDH* (Madrid 1971), koju spominje Midžić, Ivo Škrabalo spominje u svojoj povijesti hrvatske kinematografije — skrećem pažnju na dodatak knjizi *101 godina filma u Hrvatskoj*, str. 558, odjeljak označen kao *(a) Knjige*. Potrebno je samo se spustiti abecednim nizom do prezimena Mikac. Štoviše, Škrabalov osobni primjerak iste knjige još je uvijek na kod mene posudbi. Hvala g. Midžiću što me na ovaj način podsjetio da je moram vratiti.

Ad 4. *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.*[14]

Nitko iz Hrvatske kinoteke nikada nije gospodinu Midžiću ponudio pregled *endehaških* filmskih žurnala. Naime, ako pretpostavimo da jest, ostaje pitanje zbog kojeg razloga. Da ih identificira i detaljno pregleda? — sigurno ne — jer to je već učinjeno... Da u njima nađe nešto što nije nitko nikad vidio — ne, jer je i to već obavljeno. Dakle, konstatacija jednostavno ne stoji. Tim više što je spomenuto gradivo iznimno osjetljivo te je još prije dvije godine dogovoreno na razini Uprave Hrvatskoga državnog arhiva da se ti materijali ne pokazuju javnosti, sve dok se ne riješi njihov službeni status u procesu rješavanja sukcesije bivše Jugoslavije. Imajući to na umu, iznimno je nevjerojatno da bi Hrvatska kinoteka samo tako ustupila g. Midžiću spomenuti materijal.

Ad 5. *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.*[15]

Ovakvo Midžićevo najavljivanje »otkrivanja« novih stvari uistinu čudi. Naime, postavlja se pitanje — a što je tu uopće novo?

1. Lovro Matačić u filmu *Borci za Hrvatsku*.

Ovo »otkriće« već nekoliko godina nije nikakav novum. Ta se činjenica hrvatskoj javnosti prvi put prezentirala 1994. godine u gore spomenutom dugometražnom dokumentarnom filmu Lordana Zafranovića *Testament — zalazak stoljeća*. Kontinuirano se kroz godine prezentira i u brojnim prilozima o Lovri Matačiću, napravljenim za emisiju *TV kalendar* HRT-a.[16]

2. Ekspoze o Marijanu Zuberu[17]

U neobjašnjivom dijelu teksta o tome kako je g. Midžić istraživao tko je s Matačićem u kadru, i kako na kraju nije uspio, ostaje nejasno zbog čega nije uspio doći do istine. Naime, ranije u tekstu, g. Midžić navodi kako je Matačića prepoznao: *»(...) ali začujem glas koji mi se čini poznat. Karakteristično r.«*[18] Pa ako je već Lovru Matačića prepoznao po jednom jedinom izgovorenom slovu, ostaje nejasno kako onda nije shvatio da je glumac u ulozi poručnika, pokraj njega, upravo Stjepan Jakševac. Naime, g. Midžić piše: *»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«.*[19] Dakle, kad mu je, kako sam priznaje, gledanje postalo zamorno, g. Midžić propušta prepoznati glas naratora iz 98 % svih *endehaških* filmskih žurnala — glas tadašnjeg radijskog spikera, glumca i pjesnika Stjepana Jakševca. Tu sam činjenicu hrvatskoj javnosti prezentirao u prilogu *TV kalendara* HRT-a, koji smo kolega Leon Rizmaul i ja napravili 16. prosinca 2004, a koji po prvi put prezentira javnosti cjelokupnost karijere Stjepana Jakševca. Od tada se taj prilog nekoliko puta repризirao. Iako se od g. Midžića ne može očekivati da prati (baš) svaki *TV kalendar*, trebalo je samo malo detaljnije istraživati temu (ili ispitivati one koji se njom bave), a da se dođe do podataka. Upravo zato postoje pojedinci koji se profesionalno bave određenim razdobljem i koji mogu otkloniti mnoge istraživačeve nedoumice.

Stoga bih zamolio g. Midžića da se ubuduće konzultira sa stručnjacima za područja koja istražuje, kako se ne bi opet dogodilo da javnosti prezentira netočne zaključke, krive pretpostavke ili jednostavno pogrešne sudove. Zbog toga se i bavimo ovim poslom, kako bismo zajedničkim naporima došli bliže istini, a ne naklapanjima. Predlažem da, ako mu je gledanje filmskih materijala koje istražuje zamorno, neka se time više ne bavi. Konačno, kao renomirani direktor filmske fotografije i profesor na Akademiji dramske umjetnosti postigao je rezultate koji su sve, samo ne zamorni.

Daniel Rafaelić
Načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva
Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom Arhivu

Bilješke

1 U smislu kako ju definira C. W. Ceram u svojoj knjizi *Archaeology of the Cinema*, New York 1962.

2 Enes Midžić, »Prebiranje po filmovima Hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 20-41.

3 Enes Midžić, »Alexandre Promio, snimatelj društva Lumière, u Hrvatskoj 1898. (U potrazi za izgubljenim filmom između publike i nekoliko država)«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 47, 2007, 55-65.

4 Enes Midžić, »O *Šibenskoj luci*, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe (Povodom reagiranja Dejana Kosanovića *Filmska limenka nije sasvim prazna*)«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 48, 2007, 184-190.

5 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis* 49, 2007: 20.

6 Marijan Mikac, *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa*, 1944, 23.

7 Zakonskom odredbom broj XXIII-154-Z-1942. — usp. Mikac, 1944: 32.

8 Mirko Cerovac, *Slikopis (film)*, 1943: 95.

9 Zakonskom odredbom broj XXXIII-231-Z-1942. — Mikac, 1944: 27.

10 Mikac, 1944: 27.

11 Te su knjižice i danas dostupne u zagrebačkim antikvarijatima.

12 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 20.

13 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 21.

14 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 24.

15 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 25.

16 Usp. npr. izdanja emisije *TV kalendar* od 14. veljače 2004 (*Rođen Lovro Matačić*) i 5. siječnja 2005. (*Umro Lovro Matačić*).

17 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 29.

18 Midžić, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49, 2007, 24.

19 Isto.

Sažeci

ZVUK I GLAZBA U FILMU

Hrvoje Turković

Mit neprimjetnosti filmske glazbe

UDK: 791.636:78

Autor detaljno analizira značajke popratne, neprizorne filmske glazbe i napose ono što smatra mitom o njezinoj neprimjetnosti. Popratna, neprizorna filmska glazba je ona glazba koja nema izvora u prizorima koje pratimo u filmu, i koju gledatelji ne doživljavaju kao pripadnu ambijentu i zbivanju koje prizorno prate, odnosno koja se ne može držati sastavnim dijelom prizora. Ona je svojevrsno »strano tijelo«, »umjetni dodatak« uz dane prizore, »nadnaravna intervencija« u slušnu percepciju prizora. Ali, paradoksalno, taj nadnaravni glazbeni dodatak prizorima primamo uglavnom kao posve naravan dio našeg praćenja filma, toliko naravan da ga često nismo niti svjesni, naknadno se i ne možemo sjetiti je li u nekoj sceni bila prisutna popratna glazba ili nije, niti kakva je bila. Kako se to u mnogim tekstovima i knjigama o glazbi ponavlja — popratna glazba teži u velikom broju filmova i mjesta u filmu biti posve neprimjetna, nečujna, što se ponekad ističe kao ključno načelo, norma bilo klasične naracije bilo »svake dobre uporabe popratne glazbe«, što većinu teoretičara i interpretatora uloge popratne glazbe u filmovima gotovo obavezno fascinira. Bez obzira je li primjetna ili ne, popratnu glazbu tipično razlikujemo od prizorne glazbe, one koju zamjećujemo kao pripadnu prizoru, kao onu koja ima izvor u prizorima koje pratimo. Dvije su temeljne razlike između prizorne glazbe (i svih prizornih šumova) i popratne glazbe (i ostalih popratnih zvukova — komentara, neglazbenih zvukova). Prva je u opreci prizorna motiviranost-nemotiviranost, a druga u opreci perspektivnost/neperspektivnost. Kad je zvuk u pitanju, prizorna motiviranost tipično podrazumijeva dvije stvari: prizornu prouzročenost zvuka i sinkronost, a prizorna nemotiviranost podrazumijeva prizornu neprouzročenost zvuka i nemogućnost ustanovljavanja sinkronosti.Za razliku od motiviranosti prizorne glazbe, popratna glazba je prizorno nemotivirana, podrazumijeva se da nema fizikalni uzrok, izvor, u promatranim prizorima, već da ima izvor izvan danog prizora, da je izvanprizorno dodana. Ona je isto tako neperspektivna, odnosno tipično indiferentna prema promjenama vizura.

U sklopu klasičnog stila naracije nije riječ međutim samo o jednom »načelu« koje vodi uporabom popratne glazbe, nego o više vezanih načela: o načelu neprimjetnosti i načelu primjetnosti, s »normirano« kliznim prijelazima iz jednog u drugo, a s načelom postupnosti prijelaza između primjetnosti u neprimjetnost i obratno. Svako od tih načela ima svoje koliko-toliko ustaljeno specifično područje važenja u sklopu klasične naracije, i za oba na tim područjima postoji »normativna« obaveza primjene. Popratna glazba teži postati razmjerno autonomno »čujnom«, primjetnom u »izlagačko-orijentacijskom« tipu njezine metadiskurzne uporabe. Naime, riječ je o glazbenu upozoravanju na ona mjesta u strukturi izlaganja na kojima se mora obratiti pažnja upravo na samu strukturiranost izlaganja, na važnije promjene u strukturi, kao i na ona mjesta koja imaju osobitu važnost po globalno (dramaturško, makronarativno) razumijevanje naracije. Primjetne popratno glazbene intervencije dijelom su šireg sklopa izvanprizornih signala, koji svojom višestrukošću osiguravaju »putokazno« obilježavanje funkcionalne važnosti danog strukturnog mjesta u ukupnom sklopu izlaganju (odnosno u širem potezu — u »makrostrukturi« — izlaganja) i zajedno obilježavaju za pažnju takvo mjesto. Popratna glazba teži pak priličnoj neprimjetnosti na mjestima tzv. podcrtavanja — na onim mjestima gdje se javlja kao dodatni vrednovatelj, poopćavatelj već ionako interesno važnih prizornih zbivanja.

Summaries

FILM SOUND AND MUSIC

Hrvoje Turković

Myth of Imperceptibility of Film Music

UDK: 791.636:78

The author analyzes incidental music features and what he considers the myth of its imperceptibility. Incidental music is a type of music that does not draw from the scenes we follow on the screen and is not perceived by the spectators as pertaining to the action they are closely following, that is, it can not be considered part of the scene. This music is kind of an »intruder«, »artificial additive« to given scenes, »supernatural intervention« in the acoustic perception of the scene. However, paradoxically, we accept this supernatural music additive as a completely natural part of the film, so natural that we are often not aware of it and afterwards we can not remember whether a certain scene had incidental music or not, or what it was like. As is repeated in many books and texts on music — incidental music strives to be imperceptible in many films and in many places in the film, it strives to be silent, which is sometimes singled out as its main principle, as the norm both for classical narration and for »any good use of incidental music«, which fascinates most theoreticians and interpreters of the role of incidental music in films. Regardless of whether it is perceptible or not, incidental music is typically differentiated from scene music, the one we perceive as part of the scene and the one that draws from the scene we are watching. There are two main differences between scene music (and all scene sounds) and incidental music (and other incidental sounds — comments, non-musical sounds). The first difference lies in the opposition scene-motivated and scene-unmotivated, and the second in the opposition perspective and non-perspective. When we talk about sound, scene motivation usually understands two things: motivation of sound and synchronicity. Scene non-motivation understands non-motivation of sound and the impossibility of synchronicity. Unlike scene music motivation, incidental music is unmotivated; it does not have any physical cause or source in the scene. It has a source outside the scene. It is also non-perspective, that is, ambivalent to the changes of view.

However, we are not merely talking about one »principle« that governs the use of incidental music, but rather about several linked principles — the principle of imperceptibility and perceptibility with sliding passes from one to another based on a norm, and the principle of gradual passage from perceptibility to imperceptibility and vice versa. Each of these principles has its usual specific area within the classical narration and there is an obligation for application based on a norm for both of them. Incidental music strives to become relatively autonomously »heard« and noticeable. We are referring to a musical warning about places where you have to pay special attention to the structure of narration itself, to important changes in the structure, and to those places that are relevant to overall narration understanding. Perceptible incidental music is part of a broader system of signals outside the scene that mark functional importance of certain places in the macrostructure of narration. Incidental music strives for imperceptibility on the places of emphasis — on those places where it appears as an additional evaluator of already important scenes.

Andrija Dimitrijević

Tipologija filmskog zvuka (pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka)

UDK: 791.21(091)

U filmskoj umjetnosti vizualno nije dominantno, već je dio para; drugi dio toga para je, naravno, filmski zvuk, koji nije ništa manje važan nego slika. Ovaj rad bavi se mnogim oblicima ovoga strukturalnog odnosa između slike i zvuka u cjelovečernjim igranim filmovima. Istražuje se estetika suodnosa slike i zvuka, s jedne strane s formalnoga stajališta, a s druge strane ispituju se aspekti filmskoga zvuka s obzirom na dijegetički i nedijegetički svijet filma. Formalne strukture u odnosu slike i zvuka ispituju se zatim u odnosu na narativne instance poput homodijegetičkog pripovjedača, unutarnjeg monologa, subjektivnog zvuka, izgovorenog pisma, zvučnih halucinacija, distorzija zvuka, zapamćenog zvuka itd. Sve to može pridonijeti u konstrukciji stilskog profila filma ili njegova autora, »zvučne palete« filma, te pridonijeti razumijevanju filmske naracije.

Irena Paulus

Između realnog i irealnog: *Carmen* Carlosa Saure

UDK: 791.633-051Saura, Carlos(049.3)
791.221.1(091)

Početkom 1980-ih, Carlos Saura snimio je svoju prvu plesnu trilogiju: *Krvava svadba* (1981), *Carmen* (1983) i *Ljubav čarobnica* (1986). Filmove je objedinila španjolska tradicionalna forma — flamenco. Dok je *Krvava svadba* nastala prema djelu Federica Garcíje Lorce koji je inspiraciju i uzor svojega književnog rada često nalazio u flamencu, *Ljubav čarobnica* prema baletu Manuela de Falle isto se tako nadovezuje na nastojanje poznatoga skladatelja da flamenco pretvori u umjetničku formu. *Carmen*, inspirirana i temeljena na istoimenoj operi Georgesa Bizeta i književnom djelu Prospera Meriméea, prenosi konvencionalno umjetnički svijet u barem jednako tako složen folklorni, lokalni i tradicionalni svijet flamenca. Plesač, koreograf i redatelj na plesnu pozornicu postavlja priču: Antoniju (plesač flamenca Antonio Gades također je nit koja povezuje sva tri filma) izvorište je Merimée, premda prizorno-neprizorna glazba govori da mu je važno uporište i Bizetova opera. A Sauri je izvorište Antoniova plesna predstava koja operno vrijeme (1830) premješta u suvremeno vrijeme (1980-e). Otvoreno povezujući španjolsku narodnu glazbu i »ozbiljnu« glazbu Bizetove opere, Saura je najprije stvorio osjećaj njihova nadmetanja, zatim pristajanja i, naposljetku, pomirenja. U analizi filma, osobita se pozornost pridaje i izjednačavanju važnost glazbe i plesa te Saurinu kontinuiranom poništavanju granica između realnog i irealnog.

Andrija Dimitrijević

Typology of Film Sound (An Attempt to Classify the Relationship between Sound and Image)

UDK: 791.21(091)

The visual is not dominant in film; it is a part of a pair. The second part of this pair is, of course, the sound, which is not less important than the image. This essay tackles many forms of the structural relationship between the sound and the image in feature films. It explores the aesthetics of the correlation between the sound and the image. On the one hand, there is the formal aspect, and on the other, the aspects of film sound regarding diegetic and non-diegetic film world. Formal structures regarding the relationship between the sound and the film are then explored in relationship with narrative instances such as homodiegetic narrator, interior monologue, subjective sound, spoken text, hallucinations, distortion of sound, remembered sound and so on. All of this can contribute to the construction of the film style profile or of its author, to the »sound-palette« of film as well as to the understanding of the narration.

Irena Paulus

Between Real and Unreal: *Carmen* by Carlos Saura

UDK: 791.633-051Saura, Carlos (049.3)
791.221.1(091)

At the beginning of the 1980s, Carlos Saura made his first dance trilogy: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) and *El amor brujo* (1986). The films are united by the Spanish traditional form — flamenco. *Bodas de sangre* was based on the work of Federico García Lorca who drew inspiration for his literary work from flamenco. *El amor brujo* was based on the ballet of Manuel de Falla who tried to turn flamenco into art form. *Carmen*, inspired and based on the opera by Georges Bizet and literary work by Prosper Merimée, transports a conventionally art world to an at least equally complex folklore, local and traditional world of flamenco. The dancer, the choreographer and the director puts a story on the dance stage: Antonio (flamenco dancer Antonio Gades is also a line connecting the three films) whose source is Merimée although music suggests that his important source was Bizet's opera as well. Saura draws from Antonio's dance show that transports opera time (1830) into contemporary time (1980s). By openly linking the Spanish traditional music and the »serious« music from Bizet's opera, Saura first creates a feeling of their rivalry, than acceptance, and finally reconciliation. When the film is analyzed, the biggest attention is given to the equation of the importance of music and dance as well as Saura's continuous deletion of borders between the real and the unreal.

STUDIJE

Midhat Ajanović

Humoristični crtež i pokret (drugi dio)

UDK:791.228(091)

Drugi dio eseja prvo se osvrće na Rodolphea Töppfera koji je još 1830-ih povezao sekvence karikature u jednu koherentnu narativno-grafičku cjelinu i time udario temelj stripu. Među brojnim Töppferovim invencijama izdvajaju se stilizacija crteža i uvođenje montažnog odnosa između crteža u nizu kao i između crteža i teksta. Drugi veliki pionir među grafičkim pripovjedačima bio je Gustave Doré, jedan od najvećih majstora grafike. On je 1851. objavio tri djela koja se mogu nazvati strip-albumima u modernom smislu. Najdulji daljnji korak u povezivanju humorističnog crteža i pokreta učinio je Wilhelm Busch, koji je usavršio rani strip. Pokret i vrijeme u crtežu nagovijestili su dakle novi medij — film i filmsku animaciju u koju je upravo Émile Cohl, također isprva karikaturist, ugradio estetsku aparatura i jezik koji su građeni i razvijani u mediju karikature tijekom prethodnih dvaju stoljeća. U vrijeme kada se približavamo stotoj godišnjici nastanka njegova filma *Fantazmagorija* vrijedi konstatirati da je to djelo nesumnjivo

STUDIES

Midhat Ajanović

Humorous Sketch and Movement (Part Two)

UDK:791.228(091)

The second part of the essay by Midhat Ajanović first analyzes Rodolphe Töppfer who connected caricature sequences in a coherent narrative and graphic unity already in the 1830s. By doing this he laid the foundation of the comic book. Among numerous Töppfer's innovations we can mention sketch stylization and introducing of a fitting relationship between sketches in the line and between the sketch and the text. The other big pioneer among graphic narrators was Gustave Doré, one of the biggest graphic masters. In 1851 he published three works that can be called comic albums in a modern sense. The largest step in sketch and movement connection was taken by Wilhelm Busch who perfected the early comic. Movement and time in sketch announced the new media — film and film animation into which Émile Cohl, at first caricaturist, inserted aesthetics and language that were developed in caricature over the previous two centuries. We are

označilo završnicu procesa u kojem su sjedinjenje humorističkog crteža i pokreta i početak jedne nove epohe u razvoju vizualne kulture. Zahvaljujući filmskoj tehnici Cohl je našao način da asimilira cijeli niz estetskih opcija koje su nastajale tijekom stoljeća razvoja karikature i stripa u djelima velikih prethodnika i prilagodi ih novom mediju koji se temelji na mehaničko-optičkoj iluziji pokreta.

Saša Vojković

Filmski medij kao transkulturalni spektakl: Europa / Hollywood / Hong Kong

UDK: 791.622(100)"200"

Sve je veći broj filmova koji generiraju nove diskurzivne i analitičke prostore; filmska kultura danas, usko je povezana s cirkuliranjem i pomicanjem izvorišta identiteta, subjektivnosti, žanra i stila. Sposobnost Hollywooda da apsorbira utjecaje drugih kinematografija, da ih inkorporira u svoj sustav i preokrene »poznato« u »nepoznato« ili *vice versa*, dobro je poznata. U prošlosti, holivudski izvor inspiracije bili su gotovo isključivo europski filmovi. Kinematografije se revitaliziraju kroz utjecaje Drugih. Kao što je nekad dominirala razmjena utjecaja između holivudskog i europskog filma, glavni argument je da danas više ne možemo izostaviti i treći element koji je insertiran u europsko-američku razmjenu, a to je hongkonški film. Pritom, najuspješniji hongkonški redatelj u Hollywoodu, John Woo, opisuje pomalo paradoksalni odnos između Hong Konga i Hollywooda: »Ironično je da je Hollywood počeo imitirati hongkonške filmove kasnih 1980-ih i 1990-ih zato što su na neki način hongkonški filmovi imitacije holivudskih filmova, tako da u stvari, Hollywood imitira Hollywood«. Povod za analizu je niz filmova koji u najdoslovnijem smislu uspostavljaju dvostruku ili čak trostruku razmjenu utjecaja između Europe, Hollywooda i Hong Konga. Autorica potom detaljno razmatra filmove u kojima cirkularnost utjecaja ovisi upravo o transkulturalnosti imaginarija — francuski film Oliviera Assayasa *Irma Vep* (1996), holivudski film Quentina Tarantina *Kill Bill 2* (2004) i hongkonški film *Ti pucaš, ja pucam* (*Mai xiong pai ren*) Ho Cheung Panga (2002) te se osvrće na hongkonški film Andrewa Lau Wai Keunga i Alana Maka *Pakleni poslovi* (*Miu gaan diy*, 2002) i uspoređuje ga s holivudskim *remakeom*, Scorseseovim filmom *Pokojni* (*Departed*, 2006). U središtu njezina interesa je utjecaj kulturalnih imaginarija na pitanja žanra, stila i identiteta.

Mario Vrbančić

Pogledom te ubijam

UDK: 791:140

U lacanovskom smislu pogled nije samo svjestan čin gledanja, već i nešto što izmiče polju vidljivoga, fantazma koja dopire iz neke druge, zloslutne zbilje (Realnoga), te ustanovljuje, ali i pomućuje polje vidljivoga. Zato se u pogledu krije nešto apsolutno strano i nedokučivo, često u filozofijskim preispitivanjima pojmljeno kao Drugo, ili čak apsolutno Drugo. Pogled često u filmskom svijetu asocira razna čudovišta, nehumano, neljudsko, bešćutno, iznad ili ispod onoga što se u dotičnoj epohi smatra ljudskim. Ali to neljudsko, nehumano i strano u samom Pogledu isto tako može biti povezano s banalnim i svakodnevnim, s našim bližnjim koji se ni po čemu ne razlikuje od nas, kao na primjer serijski ubojica Norman iz Hitchcockova filma *Psiho*. U filmskoj se teoriji već dugo vremena analizira Hitchcockov misteriozni odnos između pogleda i kamere, ili tjelesne, perverzne bliskosti između objektiva kamere i oka, ali isto tako i prodirući hladni pogled koji izjednačava zjenicu oka moga s pogledom ubojice, s kamerom. Svakako jedan od najzagonetnijih pogleda takve vrste, koji utjelovljuje multidisciplinarnu isprepletenost između pogleda, filma, ideologije, smrti i ništavila, pogled je psihopata Normana s kraja *Psiha*. Zurenje ili buljenje manijaka, serijskog ubojice u nas, u publiku, svakako je duboko uznemiravajuće. Za razliku od filmova strave, gdje se Stvar često javlja u nadnaravnom, u *Psihu*, koliko god to nastrano zvuči, Pogled se javlja u »normalnom«, to jest malo poremećenom normalnom. Norman je podvojen bez ikakvih vrhunaravnih ili znanstvenih utjecaja, njegova podvojenost oslikava psihoanalitičko tumačenje. Unutar jednog subjekta, tako, izviru dva Pogleda, Normana i njegove majke, te čak i ta podvojenost dovodi do zbunjujućeg stapanja na kraju filma, muški i ženski pogled u jednoj, naizgled pretpotopnoj mržnji spolo-

now approaching the 100th anniversary of his film *Phantasmagoria* and it should be said that this film undoubtedly marked the end of the process which unified humoristic sketch and movement and the beginning of a new epoch in the visual culture development. Thanks to the film technique Cohl found a way to assimilate a whole series of aesthetic options developed over the centuries of caricature and comic book development in the works of big predecessors and to adjust them to a new medium based on the mechanical and optical movement illusion.

Saša Vojković

Film Medium as Transcultural Spectacle: Europe / Hollywood / Hong Kong

UDK: 791.622(100)"200"

There are an ever increasing number of films generating new discourse and analytic spheres; film culture today is closely related to the circulation and the shift of identity, subjectivity, genre and style source. Hollywood capability to absorb the influence of other cinemas, to incorporate them into its own system and to turn the »familiar« into »unfamiliar«, or *vice versa*, is well known. In history, Hollywood drew inspiration almost exclusively from European films. Cinemas are revitalized through the influence of other cinemas. Earlier, the dominating exchange took place between Hollywood and the European film. Today, we can not exclude the third element which is inserted into the American-European exchange — the Hong Kong film. The most successful Hong Kong director in Hollywood, John Woo, describes the somewhat paradoxical relationship between Hong Kong and Hollywood: »The fact that Hollywood started imitating Hong Kong films in the late 1980s and 1990s is ironic, so we can say that Hollywood imitates Hollywood.« This analysis is based on a series of films that literally mean double or triple exchange of influences between Europe, Hollywood and Hong Kong. The author analyzes films in which the influence circularity depends on the transculturality of the imagery — French film by Olivier Assayas *Irma Vep* (1996), Hollywood film by Quentin Tarantino *Kill Bill 2* (2004) and Hong Kong film by Ho Cheung Pang *Mai xiong pai ren* (2002). She also gives a review of the Hong Kong film by Andrew Lau Wai Keung and Alan Mak *Miu gaan diy* (2002) and she compares it with the Hollywood remake by Scorsese *Departed* (2006). She focuses on the influence of cultural imagery, genre, style and identity.

Mario Vrbančić

Killing You with My Eyes

UDK:791:140

In a Lacanian sense, a look is not a conscious act of looking but something that is eluding the visible field, a phantasm coming from another, ominous reality and determines, as well as eludes, the visible field. That is why there is something absolutely alien and incomprehensible in the look, often thought of as Other or even absolutely Other in philosophical terms. In the world of film, look is often associated with different monsters, brutes, something inhuman, ruthless, above or under what is considered to be human in a certain epoch. But this inhuman and alien feature of the Look itself can also be associated with usual and everyday things, with people that do not differ from us, like for example the serial killer Norman from the Hitchock film *Psycho*. Hitchock's mysterious relationship between the eye and the camera as well as the penetrating cold look that equates my eye's iris with the eye of a killer, with the camera, has been analyzed for a long time now in film theory. Certainly, one of the most puzzling looks of this kind, which embodies a multidisciplinary interconnection between the look, the film, the ideology, the death and the nothingness, is the look of the psychopath Norman at the end of *Psycho*. Staring or gazing of the maniac, serial killer, at us, the audience, is deeply disturbing. Unlike horror films, where the Thing appears from the supernatural, in *Psycho,* as odd as it may sound, the Look appears in the »normal«, that is, in a somewhat disturbed normal. Norman is a split personality without any supernatural or scientific influences; his split personality reflects psychoanalytical interpretation. There are two Looks within one subject, Norman and his mother. This leads to a confusing merger at the end, male and female look in one, apparently fatal, hate between genders. However, the film is full of other

va; ali isto tako, film vrvi ostalim pogledima. Zato je *Psiho* predstavljao i izazivao razna psihoanalitička tumačenja.

OGLEDI I OSVRTI

Marijan Krivak

Joseph Losey: »Ja *se* zovem film« ili dobri *sluga* filmske umjetnosti

UDK: 791.633-051Losey, J.(049.3)

Povodom ciklusa filmova Josepha Loseyja u Filmskim programima u Zagrebu u veljači 2007. autor se kratko osvrće na Loseyjev opus općenito, a potom detaljnije analizira poetičke značajke 13 redateljevih djela iz različitih razdoblja Loseyjeve karijere (Hollywood, Britanija, Francuska) prikazanih u ciklusu, počevši od redateljskog prvijenca, filma *Dječak sa zelenom kosom* (1948) preko britanskih kriminalističkih filmova *Vrijeme bez milosti* (1957) i *Nenajavljeni sastanak* (1959), ratne drame *Za kralja i domovinu*/*Rafali u zoru* (1964), potom vrhunaca Loseyjeva opusa, analiza britanskih viših klasa prema scenarijima Harolda Pintera *Sluga* (1963), *Nesreća* (1967) i *Ljubavni glasnik* (1971), adaptacije slavnog stripa *Modesty Blaise* (1966), do filmova *Tajna ceremonija* (1968) i *Romantična Engleskinja* (1975) te političkih djela *Umorstvo Trockoga* (1972), *Gospodin Klein* (1976) i *Putovi na jug* (1978).

Leonardo Kovačević

Filozofija pred iskustvom filma

UDK: 791.32

Filmska teorija je u posljednje vrijeme uglavnom taoc drugih velikih teorija i simoboličkih sustava: semiotike, psihoanalize te raznih drugih ideologija kao i novih »disciplina« (kulturalni i postkolonijalni studiji, npr.). Pitanje estetskog ili poetičkog vrednovanja filma u članku se postavlja u kontekstu novije genealogije ideje umjetnosti koju je posljednjih desetak godina izvršio Jacques Rancière u djelima poput *La Partage du sensible* (1995) te *La Fable cinématographique* (2001). Suprotno od klasične filmološke dokse koja ideju filma temelji na tehnološkoj inovaciji, dostignućima i mogućnostima, Rancière pokazuje duboku ovisnost te materijalne osnove filma o poetičkim transformacijama književnosti, slikarstva, fotografije i glazbe u 19. i 20. stoljeću. Tako bi jedino obuhvatnije razmatranje filma bilo ono estetsko: film kao jedinstveno kombiniranje i supostavljanje osjetilnih datosti riječi, glasa, slike ili zvuka koji svaki put uspostavlja neki (novi) oblik iskustva.

Vivijana Radman

Čija je planina Brokeback?

UDK: 791.23(73)"200"

Obzirom na njegovo kontradiktorno žanrovsko određenje kao *gay* vesterna, komercijalni uspjeh filma *Planina Brokeback* navodi na pitanje tko je njegova publika i što je to što je filmu privlači. Lgbt populacija na koju, zbog homoerotske tematike filma, najprije pomišljamo, čini tek deset posto stanovništva. Heteroseksualni muškarci, ciljana publika vesterna, homoerotsku ljubav doživljavaju zazornom te će se samo rijetki odlučiti film pogledati u kinima. Iz toga proizlazi da je većinska publika ovog filma ženska te da je, posljedično, *Planina Brokeback* film za žene. No što to gledateljice privlači vesternu i gay ljubavnoj priči? Kako u homoerotskoj priči žena nije seksualni objekt, ovaj film gledateljicu oslobađa tegobne obveze da se poistovjeti sa ženskim likom i njegovom tradicionalno objektnom ulogom te joj pruža mogućnost da neopterećeno ide slijedom junaka, da priču čita iz prvog, subjektnog lica. Tu njezinu novostečenu subjektnost podržava i objektni položaj oba filmska junaka koje oko kamere erotizira onako kako u tradicionalnom filmu tipično čini s ženskim tijelom. U tom smislu *Planina Brokeback* artikulira žensku, a ne mušku seksualnost, tj. muška je seksualnost podvrgnuta ženskoj svrsi. U filmskom je smislu to prava revolucija, vješto izvedena u srcu *mainstreama*.

looks as well. This is why *Psycho* has represented and provoked different psychoanalytical interpretations.

ESSAYS

Marijan Krivak

Joseph Losey: »My Name Is Cinema«, or Good *Servant* of Film Art

UDK:791.633-051Losey, J.(049.3)

On the occasion of the presentation of Joseph Losey films as part of Film Programme in Zagreb in February, the author gives a brief overview of Losey's work in general. Later on, he analyzes poetic features in 13 works from different periods in Losey's career (Hollywood, Britain, France) presented in a cycle starting from his first work, *The Boy with Green Hair* (1948), through British detective films *Time Without Pity* (1957) and *Blind Date* (1959), war drama *King & Country* (1964), and then through the peaks of Losey's work, that is, analyses of British high society based on the scripts by Harold Pinter, *The Servant* (1963), *Accident* (1967) and *The Go-Between* (1971), the adaptation of the famous comic *Modesty Blaise* (1966) and ending with *Secret Ceremony* (1968) and *The Romantic Englishwoman* (1975) and political works *The Assassination of Trotsky* (1972), *Monsieur Klein* (1976), and *Les routes du sud* (1978).

Leonardo Kovačević

Philosophy and Film Experience

UDK:791.32

Film theory has recently become hostage to other big theories and symbolic systems: semiotics, psychoanalysis and other ideologies as well as new »disciplines« (for example, cultural and postcolonial studies). In this essay, the issue of aesthetic and poetic film evaluation is placed in the context of the new genealogy of the idea of art that has been carried out by Jacques Rancière in works such as *La partage du sensible* (1955) and *La fable cinématographique* (2001). Contrary to the classical film manifestation that bases the film idea on technological innovation, achievements and possibilities, Rancière shows deep dependence of the material film basis on the poetic transformations of literature, painting, photography, and music in the 19th and 20th centuries. Only a more comprehensive film review would be aesthetic: film as a unique manner of combining and opposing sensual features of words, voices, images or sounds that gives a (new) kind of experience every time.

Vivijana Radman

Whose is Brokeback Mountain?

UDK:791.23(73)"200"

Considering its contradictory genre classification as *gay* western, *Brokeback Mountain* commercial success raises the question of who is its audience and what makes the film so appealing. LGBT population, that first comes to our mind because of the film's homoerotic theme, makes up for only ten percent of population. Heterosexual men, the western film's target audience, perceive homoerotic love as scandalous and only few will decide to go to the cinema and see the film. This means that the majority audience for this film are women and that the film *Brokeback Mountain* is a film for women. But what makes a western and a gay love story appealing to women? In the homoerotic story, a woman is not a sexual object so this film releases its female spectator of a difficult obligation to identify herself with a female character and its traditional role of an object. The film enables her to follow the hero in an unburdened manner, to read the story from the first (subject) person. This newly acquired subjectivity is supported by the positioning of both film characters as objects that are eroticized by the camera like a female body in a traditional film. In that sense, *Brokeback Mountain* articulates a female, rather than male, sexuality, that is, male sexuality is subjected to a female purpose. In the sense of the film, this is a real revolution, skilfully played out in the heart of the *mainstream*.

Daniel Rafaelić

The Fountain of Youth: neviđeno remekdjelo Orsona Wellesa

UDK: 791.633-051Welles, O.(049.3)

Mnogo se filmova iz opusa Orsona Wellesa danas smatra gotovo apokrifnima. Većina njegovih radova (izvan korpusa onih najpoznatijih — dugometražnih), ostaje razmjerno nepoznata. Nedovršeni filmovi *It's All True* (1942), *Don Quixote* (1955), *The Deep* (1967) i *The Other Side of The Wind* (1970) u Hrvatskoj nikada nisu prikazani, iako redovito obilaze svijet u svom nesavršenom i nezavršenom obliku. Slična sudbina prati i filmove koje je snimio za televiziju. Ti su filmovi dovršeni, ali i dalje nedostupni. Jedan od njih — možda čak najvažniji, svakako je *Izvor mladosti* (*The Fountain of Youth*) iz 1956. godine. Često smatran čovjekom koji je neizmjerno utjecao na poetike radio, kazalište i film, Orson Welles je znatno poridonio i definiranju američke, odnosno svjetske televizije. Nakon uspješnih nastupa u televizijskoj adaptaciji *Kralja Leara* (u režiji Petera Brooka) te u jednoj epizodi serije *I Love Lucy*, Welles je režirao televizijsku adaptaciju kratke priče Johna Colliera *Youth from Vienna*, pod naslovom *The Fountain of Youth,* koja je trebala biti pilot serije polusatnih adaptacija književnih predložaka. Već na samom početku Welles je publici dao do znanja da čitav *The Fountain of Youth* zapravo počiva na igranju s gledateljevom percepcijom i njegovim doživljajem onog na ekranu, napose s igranjem tonom, slikom a i filmskim vremenom. Međutim, film nijedna televizijska mreža nije htjela kupiti pa je prikazan tek dvije godina nakon što je snimljen, 1958. u posebnom programu odbijenih televizijskih projekata te je iste godine dobio nagradu Peabody za najbolji televizijski film.

Rajko Petković

Opsesivni svijet Atoma Egoyana

UDK: 791.633-051Egoyan, A.(049.3)

Osvrt na opus kanadskog redatelja Atoma Egoyana. Nakon kontekstualizacije redateljeva opusa i kratke biografije, autor analizira Egoyanova djela svrstavši ih u nekoliko skupina, počevši od filmova rane faze *Najbliži rod*, prvijenca kojim je Egoyan ujedno započeo svoje česte teme potrage za identitetom i dezintegracije obitelji, *Obiteljsko gledanje* i *Uloge s tekstom*. Potom se osvrće na filmove u kojima se redatelj referira na svoje armensko nasljeđe *Kalendar* i *Ararat,* potonji prvi Egoyanov film kojem se većina radnje zbiva u prošlosti, pa na filmove zrele faze *Procjenitelj, Exotica* i *Slatka budućnost* (kojeg smatra vrhuncem Egoyanove karijere) te na djela koja odražavaju autorovu tematsku diversifikaciju *Felicijino putovanje* i *Dobro čuvane laži*. Egoyan je autor koji se često bavi egzistencijalnom problematikom, a njegova je vizija svijeta duboko pesimistična; u deset dosadašnjih cjelovečernjih filmova jako je teško pronaći makar jedan lik koji je sretan. Seksualne opsesije, usamljenost, nedostatak komunikacije, potraga za smislom, urbana i tehnološka otuđenost stanja su koja tvore svakodnevicu tužnih Egoyanovih likova. Pripovjedački stil u većini filmova je fragmentiran, naracija je nelinearna, a vremenski slijed eliptičan, što odgovara fragmentiranosti likova i svijeta. Hermetičan, a povremeno iznimno distanciran i hladan, Egoyan je jedan od najvažnijih suvremenih filmskih autora, čiji filmovi precizno bilježe hladnoću i dezintegriranost suvremenog svijeta.

RAZGOVORI S HRVATSKIM SCENARISTIMA (II)

Sanja Kovačević

Jurica Pavičić: »Sramimo se naše stvarnosti«

UDK: 791.632-051Pavičić, J.(047.53)

Biografsko-filmografski razgovor sa scenaristom, romanopiscem i filmskim kritičarom Juricom Pavičićem, koscenaristom filma *Svjedoci* snimljena prema njegovu romanu *Ovce of gipsa*.

Daniel Rafaelić

The Fountain of Youth: Forgotten Masterpiece by Orson Welles

UDK:791.633-051Welles,O.(049.3)

Many films by Welles are today considered as apocryphal. Most of his works (that are not best-known, that is, feature films) remain relatively unknown. Unfinished films like *It's All True* (1942.), *Don Quixote* (1955.), *The Deep* (1967.), and *The Other Side of The Wind* (1970) have never been shown in Croatia although they have been presented around the world in its unfinished and imperfect forms. His TV films have seen the same destiny. These films are finished but they are inaccessible. One of them — maybe even the most important one — is certainly *The Fountain of Youth* from 1956. Often considered as a man who has had an enormous influence on radio, theatre, and film, Orson Welles has also contributed a lot to the definition of the American, that is, global, television. After successful performances in a TV adaptation of *King Lear* (directed by Peter Brook) and in one part of the series *I Love Lucy,* Welles directed a TV adaptation of a short story by John Collier, *Youth from Vienna,* entitled *The Fountain of Youth*. This was supposed to be a pilot for a series of half-hour adaptations of literary works. Already at the beginning, Welles lets the audience know that the whole *The Fountain of Youth* in fact lies on the author's playing with the spectator's perception and impression of what is going on on the screen, particularly playing with the tone, picture and film time. However, no TV network wanted to buy the film. It was presented only two years after it was shot, in 1958, as part of a special programme of rejected television projects. The same year the film received a Peabody award as the best TV film.

Rajko Petković

Obsessive World of Atom Egoyan

UDK:791.633-051Egoyan,A.(049.3)

This is an essay on the works of the Canadian director Atom Egoyan. After giving the context of his work and a short biography, the author analyzes Egoyan's work by dividing it in several groups, starting from his early phase — *Next to Kin,* the first film with which Egoyan introduced his frequent themes of search for identity and family disintegration, *Family Viewing* and *Speaking Parts.* After that he gives a review of the films in which the author refers to his Armenian roots, *Calendar* and *Ararat*. In *Ararat* Egoyan places most of the action in the past. Petković then gives a review of Egoyan's mature films such as *The Adjuster, Exotica* and *The Sweet Hereafter* (which he considers as the peak of Egoyan's career) and of the works reflecting the author's theme diversification — *Felicia's Journey* and *Where the Truth Lies.* Egoyan often tackles existential problems and his world vision is deeply pessimistic. In ten feature films it is very difficult to find at least one happy character. Sexual obsessions, loneliness, lack of communication, search for purpose, urban and technological alienation are all common states of mind of Egoyan's characters. In most of his films the narration style is fragmented, narration is linear, time line is elliptic, which corresponds to the world's and characters' fragmentation. Hermetic, at times very distant and cold, Egoyan is one of the most important contemporary film authors whose films note the coldness and disintegration of the contemporary world with precision.

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS

Sanja Kovačević

Jurica Pavičić: »We Are Ashamed of Our Reality«

UDK: 791.632-051Pavičić, J.(047.53)

A biographic and filomographic talk with script-writer, novelist, and film critic Jurica Pavičić, co-writer for the film *Witnesses* based on his novel *Ovce od gipsa*.

FESTIVALI I REVIJE

Jurica Starešinčić

16. Dani hrvatskog filma (2007) — animirana konkurencija

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2007"

Kritički osvrt na animirane filmove prikazane u natjecateljskom programu 16. Dana hrvatskoga filma.

Josip Grozdanić

16. Dani hrvatskog filma (2007) — dokumentarna konkurencija

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2"2007"(049.3)

Kritički osvrt na dokumentarne filmove prikazane u natjecateljskom programu 16. Dana hrvatskoga filma.

Goran Kovač

16. Dani hrvatskog filma (2007) — igrana konkurencija

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2007"

Kritički osvrt na kratkometražne igrane filmove prikazane u natjecateljskom programu ovogodišnjih Dana hrvatskoga filma.

Zoran Jovančević

Novi festival autorskog filma (Beograd 2006)

UDK: 791.65.079(497.11 Beograd):791.21(100)

Kritički osvrt na Novi festival autorskog filma, održan u Beogradu od 28. 11. do 3. 12. 2006. i njegove dvije programske cjeline — natjecateljsku (recentna ostvarenja autora kao što su Marco Bellocchio, Tsai Ming-liang, Larry Clark, Lou Ye, ali i manje poznatih redatelja) i prateći program *Snoliki film*.

Jurica Starešinčić

Petnaesta Požega

15. hrvatski festival jednominutnih filmova u Požegi, 25. i 26. svibnja 2007.

791.65.079(497.5 Požega):791-22"2007"(049.3)

Kritički osvrt na filmove prikazane na 15. festivalu jednominutnoga filma u Požegi.

OGLEDI O KINOREPERTOARU

***A**rmin* (Krešimir Košutić), *Libertas* (Juraj Kukoč), *Mala djeca* (Mima Simić), *Uvjeti predaje* (Krunoslav Lučić), *Zastave naših očeva* / *Pisma s Iwo Jime* (Tomislav Čegir)

IZBOR DVD-a

Josip Grozdanić: Vojvoda novoga njemačkog filma (*Nosferatu, fantom noći*, 1978; i *Fitzcarraldo*, 1982, Werner Herzog)

LJETOPISOV LJETOPIS

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

Filmografija hrvatskoga kinorepertoara od veljače do svibnja 2007.

FESTIVALS

Jurica Starešinčić

16th Days of Croatian Film (2007) — animated film

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2007"

Review of animated films presented as part of the Competition Programme of 16th Days of Croatian Film.

Josip Grozdanić

16th Days of Croatian Film (2007) — documentary film

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.229.2"2007"(049.3)

Review of documentary films presented as part of the Competition Programme of 16th Days of Croatian Film.

Goran Kovač

16th Days of Croatian Film (2007) — short film

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-22"2007"

Review of short narrative films presented as part of the Competition Programme of 16th Days of Croatian Film.

Zoran Jovančević

New Auteur Film Festival (Belgrade 2006)

UDK:791.65.079(497.11 Beograd):791.21(100)

Review of the New Auteur Film Festival, Belgrade, November 28 — December 3, 2006. The festival showcased two programmes — competition programme (recent works by authors such as Marco Bellocchio, Tsai Ming-liang, Larry Clark, Ye Luo, as well as less known directors) and side programme *Snoliki film* (Dream-like Film).

Jurica Starešinčić

15th Požega

15th Croatian One-Minute Film Festival, Požega, May 25/26, 2007

791.65.079(497.5 Požega):791-22"2007"(049.3)

Review of films presented as part of 15th one-minute film festival in Požega.

REVIEWS

Critical reviews of selected cinema premieres (*Armin*, *Libertas*, *Little Children*, *The Proposition*, *Flags of Our Fathers* / *Letters from Iwo Jima*).

DVDs

Josip Grozdanić

The Duke of New German Cinema

DVD release of Werner Herzog's *Fitzcarraldo* and *Nosferatu, Phantom der Nacht*.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Krešimir Košutić

Repertoire Cinema (Filmography)

February — May 2007

Juraj Kukoč

Kronika

Pregled događaja u hrvatskoj kinematografiji od ožujka do lipnja 2007.

Duško Popović

Bibliografije

Bibliografije filmskih knjiga, časopisa i kataloga objavljenih od veljače do lipnja 2007.

Preminuli

Stjepan Hoti, Edo Peročević, Milan Šamec

REAGIRANJA

Daniel Rafaelić

Povodom Midžićeva *Prebiranja po filmovima Hrvatskog slikopisa...*

Juraj Kukoč

Chronicle

Key film-related events in Croatia, March — May 2007

Duško Popović

Bibliographies

New film books, magazines and festival catalogues, March — May 2007

Deceased

Stjepan Hoti, Edo Peročević, Milan Šamec

REACTIONS

Daniel Rafaelić

In Response to Enes Midžić's *Searching through Films of »Hrvatski slikopis«...*

O suradnicima u 50. broju

Midhat Ajanović (Sarajevo, BiH, 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 u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Andrija Dimitrijević (Čačak, Srbija, 1954), diplomirao filmsku i TV montažu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1982), gdje je magistrirao (1986) i radi kao redoviti profesor. Za knjigu *Gladak rez* (1996) dobio Nagradu dr. Dušan Stojanović. Beograd.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Zoran Jovančević (Zagreb, 1970). Polaznik Filmske škole Akademskog filmskog centra u Beogradu. Scenarist i redatelj kratkometražnih filmova. Beograd.

Krešimir Košutić (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje i kritike objavljuje u *Zarezu*; suradnik na HTV-u. 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.

Leonardo Kovačević (Nova Gradiška, 1975), diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove. Urednik je za filozofiju na Trećem programu Hrvatskog radija i koordinator programa Transverzala u Multimedijalnom institutu u Zagrebu. Koautor je knjige *DemoKino: Virtual Biopolitical Agora* (Ljubljana 2006). Zagreb.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU u Zagrebu. Scenaristica i koscenaristica TV serija *Naši i vaši* i *Zlatni vrč* te *head script-editor* serijala *Zabranjena ljubav*. Piše filmske studije i radiodrame. 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. O filmu redovito piše u *Vijencu*. 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 Hrvatskog radija. Zagreb.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), apsolvent 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.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003).

Rajko Petković, diplomirao je anglistiku, sociologiju i filozofiju, a magistrirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2002). Predavač je na Odsjeku za učiteljski studij u Gospiću Učiteljskog fakulteta u Rijeci.

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). Zagreb.

Vivijana Radman, magistrirala je filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1999). Viši je predavač u Centru za strane jezike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Kruhu & ružama*, *Zarezu*, *Trećoj* i *Književnoj smotri*. Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977), diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; mladi filmolog i načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Scenarist i koredatelj dokumentarnog filma *Druga strana Wellesa*. Zagreb.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; 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. Objavljivao u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Mahično.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003) i *Film: zabava, žanr i stil* (2005). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsje-

ku kulturalnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavljivala u međunarodnim zbornicima, časopisima *European Journal of Semiotic Studies, Parallax, Brief: ASCA Yearbook, New Review of Film and Television Studies* i *Kolo* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila knjigu *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001). Zagreb.

Mario Vrbančić, doktorirao je komparativnu književnost na Sveučilištu u Aucklandu (Novi Zeland). Viši je asistent na Odjelu za sociologiju na Sveučilištu u Zadru i vanjski suradnik Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI Tomislav Šakić (igrani film), Zoran Tadić i Petar Krelja (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film), Hrvoje Turković i Diana Nenadić (eksperimentalni film)

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

KINO PREMIJERE pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Tonči Valentić i Tomislav Čegir

DVD PREMIJERE Katarine Marić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

ESEJI o filmskim temama — pišu Bruno Kragić, Marijan Krivak i drugi

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Zagreb, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Festival filmova u jednom kadru, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!

Objitnica
40 godina Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika
TELEGRAM
Šezdeseta obljetnica umjetničkog djelovanja Miška Šparemblека
Nedostižan autoritet
Armin, red. Ognjen Sviličić
Diskretni govor tijela
VIJENAC
NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST
HOLLYWOOD
KNJIGOWOOD

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.