Hrvatski filmski

LJETOPIS

50 kn, 12 €

Zagreb 51/2007

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 13. (2007.) br. 51 str.1-164 ISSN 1330-7665

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 1

Hrvatski filmski LJETOPIS 51/2007.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

ANTE PETERLIĆ (1936-2007)

Hrvoje Turković: Paradigma Peterlić **3**

Ante Peterlić: Zreli nijemi film: 1920-e — vrhunac i kraj nijemoga filma (ulomak iz knjige *Povijest filma: klasično razdoblje*) **12**

Ante Peterlić: Struktura Enciklopedije filma (1978) **29**

Bibliografija Ante Peterlića **48**

IN MEMORIAM

Petar Krelja: Hrvatski Chabrol (Zoran Tadić, 1941-2007) **52**

Nenad Polimac: Josip Steiner (1946-2007) **62**

OGLEDI I OSVRTI

Josip Grozdanić: Youssef Chahine: život posvećen filmu **64**

Dejan D. Marković: Blistava svetla, veliki grad — američki *film noir* **67**

Nenad Pata: Grigorij Čuhraj — redatelj koji je prvi probio »staljinski led« **80**

Marijan Krivak: *Ivanovo djetinjstvo* i *Andrej Rubljov* kao paradigma za iščitavanje kršćanskog humanizma Andreja Tarkovskog **86**

Srećko Horvat: Aporije samoubojstva **92**

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (III)

Sanja Kovačević: Arsen Anton Ostojić: »Najvažniji dio redateljskog posla je pisanje scenarija« **101**

FESTIVALI I REVIJE

Josip Grozdanić: O tradiciji, suvremenosti i životu (Jewish Film Festival London-Zagreb) **112**

Dragan Rubeša: Fotografije s Mediterana (Revija mediteranskog filma) **115**

Krešimir Košutić: Oko Tabora (5. Tabor Film Festival) **118**

Krešimir Košutić: Pepeljuga i vještac — domaći filmovi na Puli 2007. **121**

Tomislav Kurelec: Pula 2007: program Europolis — Meridijani **126**

Elvis Lenić: Sudbine običnih ljudi i japanske poslastice (9. Motovun Film Festival) **132**

NOVI FILMOVI

Kinorepertoar: *Goyini duhovi* (Bruno Kragić), *Otporan na smrt* i *Planet terora* (Boško Picula), *Simpsoni* (Jurica Staršinčić), *Unutarnje carstvo* (Mima Simić), *Vjetar koji povija ječam* (Marijan Krivak) **134**

Izbor DVD-a: *Fontana života* (Boško Picula), *Marie Antoinette* (Dragan Rubeša), *Neki to vole vruće* i *Apartman* (Josip Grozdanić) **146**

NOVE KNJIGE

Igor Bezinović: Odabrane teorije o filmu kao umjetničkom djelu (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2006, *Estetika filma*, Beograd: Clio) **153**

LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) **155**

Kronika (Juraj Kukoč) **159**

Bibliografija (Duško Popović) **161**

Preminuli (Ante Peterlić, Hrvoje Sarić, Josip Steiner, Zoran Tadić) **164**

PISMA I REAGIRANJA

Zagreb film je još 1970-ih proizvodio jednominutne filmove (Kruno Heidler) **166**

Istine i laži načelnika Rafaelića (Enes Midžić) **167**

SAŽECI /SUMMARIES 171

O SURADNICIMA 178

ANTE PETERLIĆ (1936-2007)

Hrvoje Turković: Peterlić Paradigm **3**

Ante Peterlić: Mature Silent Film: 1920s — Peak and End of Silent Film (chapter from *The History of Film: Classical Period*) **12**

Ante Peterlić: *Film Encyclopaedia (1978 proposal)* **29**

Bibliography **48**

IN MEMORIAM

Petar Krelja: Croatian Chabrol (Zoran Tadić, 1941-2007) **52**

Nenad Polimac: Josip Steiner (1946-2007) **62**

ESSAYS

Josip Grozdanić: Youssef Chahine: Life Dedicated to Film **64**

Dejan D. Marković: Glittering Lights, Big City — American *Film Noir* **67**

Nenad Pata: Grigori Chukhrai — Director Who First Broke the »Stalin Ice« **80**

Marijan Krivak: *Ivan's Childhood* and *Andrei Rublev* as a Paradigm for the Interpretation of Tarkovski's Christian Humanism **86**

Srećko Horvat: Suicide Apory **92**

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS

Sanja Kovačević: Arsen Anton Ostojić: »The Most Important Part of Director's Work Is Scriptwriting« **101**

FESTIVALS

Josip Grozdanić: On Tradition, Modernity and Life (Jewish Film Festival London-Zagreb) **112**

Dragan Rubeša: Photographs from the Mediterranean (Mediterranean Film Festival) **115**

Krešimir Košutić: Around Tabor (5th Tabor Film Festival) **118**

Krešimir Košutić: Cinderella and a Wizard — Croatian Films at Pula 2007) **121**

Tomislav Kurelec: Pula 2007: Europolis — Meridians Programme **126**

Elvis Lenić: Lifes of Ordinary People and Japanese Delicacies (9th Motovun Film Festival) **132**

NEW FILMS

CINEMA: *Goya's Ghosts* (Bruno Kragić), *Grindhouse: Death Proof* and *Planet Terror* (Boško Picula), *The Simpsons* (Jurica Staršinčić), *Inland Empire* (Mima Simić), *The Wind That Shakes the Barley* (Marijan Krivak) **134**

DVDs: *The Fountain* (Boško Picula), *Marie Antoinette* (Dragan Rubeša), *Some Like It Hot* and *The Apartment* (Josip Grozdanić) **146**

NEW BOOKS

Igor Bezinović: Selected Theories of Film as Art Work (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2006, *Film Aesthetics*, Belgrade: Clio) **153**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Cinema (Krešimir Košutić) **155**

Chronicle (Juraj Kukoč) **159**

Bibliography (Duško Popović) **161**

Deceased (Hrvoje Sarić, Ante Peterlić, Josip Steiner, Zoran Tadić) **164**

LETTERS

Kruno Heidler, Enes Midžić **166**

SUMMARIES 171

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 178

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 2

Hrvatski filmski LJETOPIS 51/2007.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 13. (2007), br. 51
Zagreb, listopad 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

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.

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 13 (2007), No 51
Zagreb, October 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

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

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 3

UDK: 791.32-051Peterlić, A.

Hrvoje Turković

Paradigma Peterlić

Vjerojatno je tako s mnogima, ali to znam samo po sebi: negdje između moje četrnaeste i sredine mojih dvadesetih godina, proteže se razdoblje protkano stvarima koje sam doživljavao krajnje intenzivno i koje su me, i danas mi se to čini, ključno obilježile. Riječ je o nizu intenzivnih otkrića važnih društvenih i kulturnih stvari oko mene, otkrivanja i upijanja uzora, sve to pojačano stalnim samoispitivanjem. Razdoblje očiglednog, uzbudljivog, duhovnog formiranja.

U dijelu tog mog razdoblja Ante Peterlić ima osobitu ulogu.[1]

Početni projekti i planovi

Da se bavim nadasve filmom bila je vrlo pomno pretresana i konačno donesena odluka, zapravo osviješten plan za moje buduće životno opredjeljenje. Tu sam odluku donio na odsluženju vojnog roka, u razdoblju voljnog povlačenja iz »civilne« svakodnevice kako bih razmislio što dalje sa svojim životom, kamo da ga usmjerim.[2]

Moje tadašnji plan bio je dvojak.

S jedne sam strane bio zaokupljen željom da snimam svoje filmove — u to vrijeme moje su zamisli bile dosta vezane uz (buduću) izradu filmova koji bi, tipski, odgovarali apstraktnom slikarstvu. Naime u to sam vrijeme bio intenzivno zaokupljen tim slikarskim smjerom, okušavao se i sam u takvu slikanju, a istodobno u mašti smišljao »eksperimentalne filmove« u kojima bih i filmski razrađivao tu svoju uspostavljenu »apstrakcijsku osjetljivost«.

Ante Peterlić (Kruno Heidler)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 4

Petar Krelja, Ante Peterlić i Zoran Tadić

Ali, neodvojivo od te filmsko-predočavalačke, zamišljalačke zaokupljenosti, bilo je i moje intenzivno razmišljanje o onim vidovima umjetnosti uopće, a sad i posebno o vidovima filmova koji su me doživljajno pogađali i na kojima sam mislio graditi svoje vlastite, a bili su to upravo tzv. formalni vidovi pomoću kojih se grade »atmosfere« djela. »Atmosfera« je, uzgred budi rečeno, bila moja ondašnja čarobna riječ kojom sam tumačio posebne doživljaje koji su me prožimali pred dobrim apstraktnim slikama, dojmljivim pjesmama, pa i uz moje omiljele esejiste, teoretičare. No ono što sam od te ključne »atmosfere« uspijevao analitički domisliti — detektirati — nije me posve zadovoljavalo, nije mi bilo dovoljno određeno niti mi se činilo da iscrpljuje sve ono što mi je uvjetovalo doživljaj... Zato sam tragao za teorijskom literaturom koja bi mi pomogla da osvijestim sve one konkretne, »materijalne« elemente filma o kojima mi je toliko snažno ovisio doživljaj modernističkih filmova koje sam tada sustavno hvatao na programima redovitih kina, po kinima narodnih sveučilišta i u kinoteci... i koji su me posve opsjeli. U skladu s time, naviše su me zanimali oni teoretičari koji su bili vrlo konkretni, koji su govorili o »filmskom jeziku«, njegovim sastojcima i o načinu na koji se njime postižu doživljajni efekti — pronašao sam i čitao svega tada raspoloživa Ejzenštejna, knjižice Pudovkina, Renata Maya, potom Belanov *Scenarij što i kako*, zapravo hvatao svaku knjigu koja bi se posvećivala »tehnici« filma, bez obzira koliko se ona činila teorijski originalnom ili neoriginalnom. Potom sam čitao eseje u *Filmskoj kulturi,* slušao radijske emisije o filmu, redovito pratio filmsku rubriku *Telegrama,* tada jedinom i vrlo uglednom kulturnom tjedniku, a i i inače hvatao u novinama i magazinima sve članke u kojima se analitičnije govorilo o filmu.

Ovaj potonji interes jasno sam razumio kao čisti *teorijski* interes, i kad sam odlučio da ću, kao dio združena projekta snimanja i razmišljanja o filmu, početi s pisanjem o filmu (a preko toga, vjerovao sam, doći do snimanja filma) odlučio sam da ću pisati *teorijske tekstove* o filmu, da ću težiti onim teorijskim uvidima što će najbolje tumačiti moje predodžbene opsesije.

Urednički doček — potražnja za kritikom

Ali, ubrzo po objavljivanju prvih (uglavnom teorijsko-polemičkih) tekstova, razabrao sam da urednici muku muče gdje i kada (i kojim povodom) da objave teorijske eseje koje sam im donosio, dok istodobno itekako susretljivo očekuju kritičarski orijentirane priloge, osvrte na filmove i filmske pojave. Dok se ne mogu sjetiti da sam ikada u narednom desetljeću-dva od ijednoga urednika bio pozvan da donesem »teorijski tekst«, gotovo sam se odmah susreo s pozivom da pišem kritike filmova, i takvi su tekstovi uvijek dočekivani sa samorazumljivošću i, uglavnom, dobrodošlicom, objavljivani ažurno, kako je to njihova »aktualnost« i tražila.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 5

Prvi poziv na stalnu novinsku — ali upravo kritičarsku — suradnju uputio mi je Zoran Tadić iste godine kad su mi se pojavili prvi tekstovi u *Telegramu,* tada važnom kulturnom dvotjedniku, u jesen 1965. Kad sam se, naime, pojavio u uredništvu *Studentskog lista* s esejom o Fellinijevu filmu *Osam i pol*, Zoran, koji je tada bio urednik filmske rubrike u *Studentskom listu*, pozvao me je da stalno pišem kritike u tom listu.

Zapravo, Tadićev poziv bio je dijelom osobite združene pozornosti i otvorenosti cijelog »kavanskog kruga« okupljenog oko Vladimira Vukovića (koje je kasnije postalo poznato po nadimku »hičkokovci«), otvorenosti prema onima koji — po njihovu mnijenju — ozbiljnije pišu o filmu (ali, naravno, i prema onima koji ozbiljno rade filmove). Iako sam tek postupno shvatio da je riječ o blisko povezanom »kavanskom društvancu«, sustavni lanac pozivanja na suradnju javio mi se kao nasušno potreban poticaj.

Naime, svoje prve tekstove slao sam naslijepo — na tada jedino mjesto koje mi je bilo prepoznatljivo i privlačno — u *Telegram*, i potom bih sa samokritičkim krizama čekao hoće li to biti objavljeno.[3] Te su tekstove u *Telegramu* vjerojatno uočili pripadnici »kavanskog društvanca« koje je tada bilo blisko vezano uz *Telegram*.[4] Uz urednika filmske rubrike Branka Belana (koji me je mnogo kasnije pozvao da mu budem asistent iz teorije montaže na Akademiji dramske umjetnosti), još je Ante Peterlić bio unutarnjim urednikom *Telegrama*, a vanjskim Vladimir Vuković, a stalnim su suradnicima na filmskim stranicama bili Zoran Tadić i Petar Krelja...

Vjerojatno sam od Vukovića (sjećanje me tu ne služi najbolje), saznao da se za mene zanima Zoran Tadić u *Studentskom listu* i da mu dođem u redakciju. No, kad sam se pojavio kod Tadića, on me je, poput dobrog duha, »preuzeo« i postao potom za neko, po mene ključno, vrijeme moj svojevrsni »urednički agent«. Naime, čim sam se pojavio u *Studentskom listu*, ne samo da me je pozvao da redovito pišem kritike u *Studentskom listu*, nego me je upozorio da se sa mnom u redakciji *Telegrama* želi susresti Ante Peterlić. S Peterlićem sam se sreo dva puta u *Telegramu* — jednom kad se sa mnom htio dogovoriti za suradnju, drugi put da prihvati moj tekst. Susreti su bili vrlo formalni i kratki, ja suzdržan od poštovanja i treme. Peterlić je od mene naručio tekstove o televiziji — koji mu baš nedostaju (urednički se, naime, brinuo o tom području) — i rezultat toga bilo je objavljivanje mojih dvaju načelnih (»teorijskih«) tekstova o televiziji. Ta je suradnja bila kratka, jer me je tada ipak više zanimalo pisati o filmu, i zadugo su moji dalji kontakti s Peterlićem bili neizravni — kao jednog među polaznicima njegovih predavanja na Filozofskom fakultetu.

No, Zoran se odmah nastavio »brinuti o meni«. Njegov poziv da stalno preuzmem kritike u *Studentskom listu* bio je dijelom motiviran njegovom namjerom da urednički prijeđe u *Polet*, koji je upravo bio »reformiran« iz srednjoškolskog lista u »omladinski kulturni list« otvorenog profila, pa je želio osigurati filmskokritičarskog »nasljednika« u *Studentskom listu*. Tu je ulogu ponudio meni, a kako se ubrzo pokazalo — neuspjelo. Kad je doista prešao u novi *Polet*[5], pozvao me je da mu donesem tamo tekstove o filmu kad ih napišem. To sam i činio, i postao razmjerno redovitim suradnikom tog prvo lista, a potom revije (ubrzo se *Polet* s formata lista prebacio u format raskošno opremane revije), nešto s tekstovima koje sam samoinicijativno pisao, nešto što bi Zoran naručio. Za to je vrijeme Zoran, također, prosljeđivao moje tekstove u, recimo, *Filmsku kulturu* — s kojom su tada povremeno surađivali i hičkokovci — potom za Treći program Radio Zagreba (kod pokojnog Hrvoja Lisinskog) — tako da mi je olakšao objavljivanje tekstova, a i poštedio me obilaženja redakcija — što mi tada nije nimalo lako padalo. Kad je odlučio ostaviti se urednikovanja u *Poletu* kako bi se posve posvetio filmskoj režiji, meni je ponudio da preuzmem uređivanje *Poletove* filmske rubrike, povezao me s Vladekovim »kavanskim stolom«, i od tada sam tamo dogovarao suradnju za *Polet* (i za moja kasnija uredništva — *Studentski list, Prolog*, *Pitanja*, *Film*...), dolazio po tekstove koje smo tada uglavnom razmjenjivali u kavani.

Ovaj se urednički lanac hičkokovaca koji me zovu na suradnju nastavio i nadalje, pa me je poslije urednički »preuzeo« Petar Krelja za radijsku emisiju, a, najzad, i Ante Peterlić, za urednika-suradnika *Filmske enciklopedije*... (a ovo potonje, i Kreljine i Peterlićeve narudžbe, u toj su kasnijoj fazi ključno utjecale na tip i razradu mojeg teorijskog interesa).

E sad, cijela ova očigledna serija uredničkih »dobrodošlica« na koju sam naišao[6] bila mi je, vjerujem, sudbonosna. Nesiguran u ikakvu vrijednost onoga što pišem, oscilirajući između zadovoljstva što mi je tekst objavljen, ali i groznog osjećaja da sam možda i ne znajući ispisao kakvu glupost, odao mjeru svoje misaone i stilske nesposobnosti, bio sam stalno na oštrici samoispitivanja i provjeravanja je li moja odluka da pišem o filmu i da to dajem na objavljivanje ispravna ili nije. Da sam se susreo s mlitavom reakcijom, da mi tekstovi nisu bili beziznimno objavljivani, nego da su poneki nestajali neobjavljeni u mraku nepoznatih redakcija i uredničkih reakcija, visoko je vjerojatno da bih posve odustao od objavljivanja — sklon kako sam onda bio korjenitim životnim odlukama. Ovako, osjećajući ohrabrenje, poticaj od ovog »lančanog« pozivanja na suradnju i objavljivanja svega što sam napisao, moja je stalna samokritičnost ipak dobila stalnog ublaživača, osjećaj da to sve ipak nije tako grozno kad je tako sustavno urednički »traženo«.[7]

Kritika kao problem

Da se vratim problemima s pisanjem. Kad me je Zoran Tadić pozvao na stalno pisanje kritika za *Studentski list,* u prvi mah sam prihvatio taj poziv, doduše sa snebivanjem, pomalo zatečeno, ali i osjećajući se polaskanim. Iako tada uopće nisam pomišljao na to da pišem kritike filmova[8], u moje je tada obavezno čitanje išlo je i čitanje kritika filmova koje sam gledao. Ali, to je čitanje bilo vezano uz krajnje nezadovoljstvo s tada »glavnom« kritikom — onom u dnevnim novinama i tjednicima koje sam stalno ili povremeno pratio (*Vjesniku, Večernjem listu, Borbi, Politici, Ninu*...). Po strani od njihove povremene ideološko-osuđivačke nastrojenosti (kojoj u prvo vrijeme nisam pridavao nikakvu važnost), smetala me je njihova metodološka priroda: te su kritike pretežito bile usmjerene na sadržaj filma, tj. sastojale su se od pre-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 6

pričavanja prizornih situacija (fabule filma, tj. bile su u interpretativne karakterizacije postupaka likova i psihe likova), dok su se svi vizualizacijski i slušni elementi filma — na koje sam se ja tada tako opsesivno usredotočavao — bilo posve zanemarivali, ili bi ih se tek kurtoazno, u par stereotipnih fraza, pobrojalo na kraju kritike (npr. »izvrsna fotografija«, »raskošna scenografija« i sl.). Iako nisam nikada imao ništa protiv »sadržaja« — ta on me je itekako intenzivno doživljajno zaokupljao (kako se to vidjelo i iz moje analize Felliniјeva *Osam i pol*) — vjerovao sam da je doživljaj tog sadržaja ključno *dojmovno* uvjetovan (tada sam govorio »duboko uvjetovan«) upravo i vizualizacijskom i slušnom osjetljivošću kojom su ti prizori razrađivani, i da se ta uvjetovanost mora demonstrirati u kritici, da ne može ostati neuključena u analizu sadržaja, ili da ne može ostati tek naknadnim dodatkom sadržajne kritike.

Ali kad sam pokušao u kritikama, koje sam uzeo pisati za Zorana, zadovoljiti takav program pisanja, bolno sam spoznao da ne znam kako da to učinim. Bilo mi je već izrazito teško da na kratkom prostoru odredim dojmovnu stranu samog sadržaja — da ga valjano interpretativno predočim, a kamoli da to povežem s »formalnim« stranama koje pri jednokratnom gledanju filma baš i nisam ni uspijevao popamtiti, niti sam se uspijevao na njih usredotočiti pri praćenju zanimljivih zbivanja u filmu. A i ono što sam od posebnih postupaka zapamtio — poneko kompozicijsko rješenje, poneki rakurs ili montažni prijelaz, poneku svjetlosnu ili zvukovnu situaciju... — to nisam znao kako da povežem s globalnim tumačenjem »sadržaja«, a da to povezivanje bude uvjerljivo.

Ante Peterlić

Iako mi je Zoran Tadić obje prve moje dvije kritičice objavio u *Studentskom listu*, bez prigovora i bez mijenjanja, kad se krenuo dogovarati za dalje kritike rekao sam mu da ja to ne znam raditi, da mi je to preteško, da se, zasad, ne mogu obavezati da budem redoviti kritičar. No, iako nespreman da odmah nastavim pisati kritike, nisam mislio odustati; sad mi je svladavanje kritike, po mojem priželjkivanom modelu spajanja »formalnog« i »sadržajnog« pristupa, postalo izazovom, zadatkom za koji se moram marljivo pripremati.

Jedno sam — dugoročno — rješenje odmah pronašao: kao što me je u kontekstu ostalih filmova koje sam gledao baš *Osam i pol* potakao na pisanje, tako sam mislio čekati one filmove kod kojih će mi se »sam od sebe« nametnuti stilski pristup za razliku od samo »sadržajnog« — pa da onda od toga krenem pisati o tom filmu. I doista, u narednih nekoliko godina, u kojima sam inače objavljivao pretežito teorijski orijentirane eseje, tu i tamo bih upiknuo neki film za kritičko ili interpretacijsko razmatranje koje će zajedno obuhvatiti i »formalno-stilsku« i »sadržajnu« stranu.

Drugo je rješenje bilo — da pomno studiram druge kritičare, da tragam za onim tipovima kritike u kojem je moj priželjkivan model pisanja bio doista i ostvaren, odnosno za onom sretnom »formulom« kod drugih filmskih pisaca koja objedinjuje i »stilsku« i »sadržajnu« stranu, koja to ne čini na razdvojen način. Pa da onda takav pristup pokušam i sam primijeniti.

Peterlićev uzor — autorski pristup

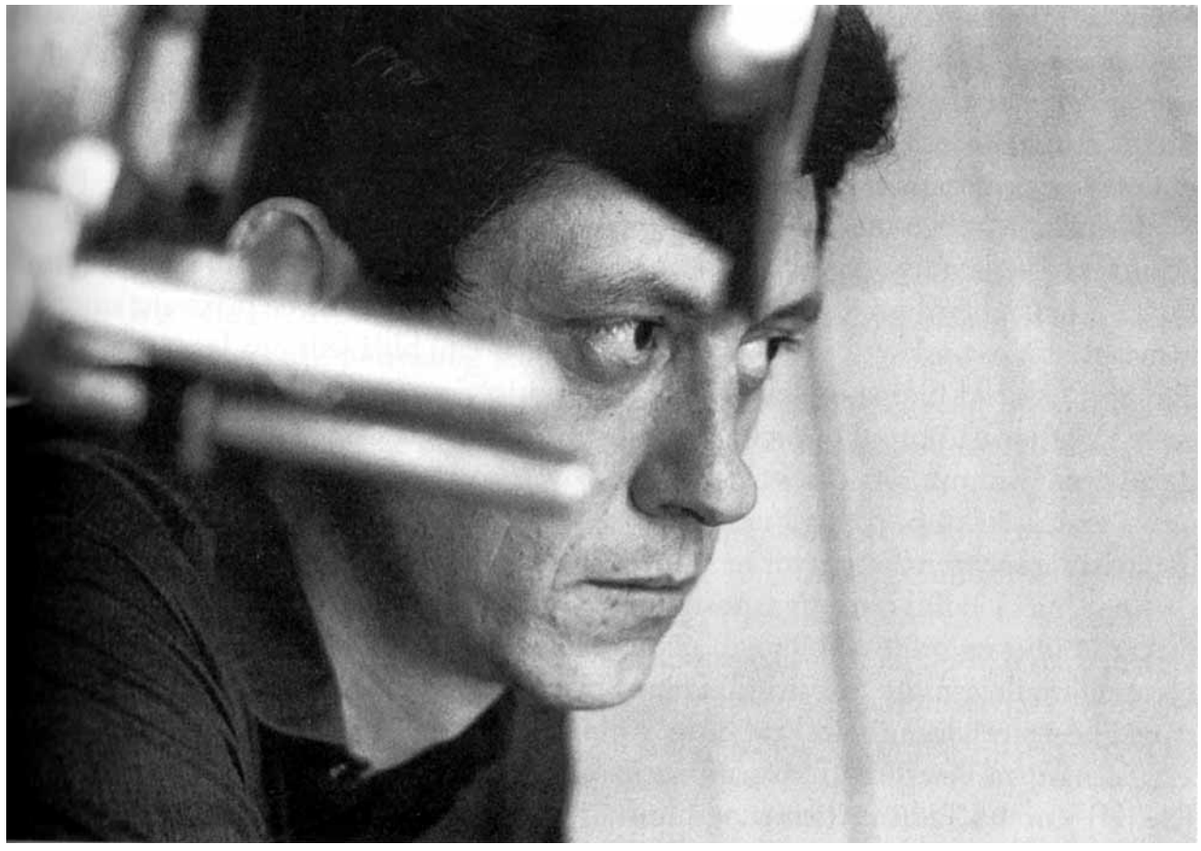
Otkriće te »formule« ponudio mi je upravo Peterlić, i to jedan njegov posve određen esej — onaj u kojem je uspoređivao Godarda s hollywoodskim redateljima (zapamtio sam posebno Hawksa), a objavljen u *Poletu* (Peterlić, 1966).

Taj me je esej višestruko pogodio.

Prvo, svojim spisateljskim tipom: finom esejističkom analitičnošću. Drugo, time što mi je otkrio »formulu« kako pisati o globalnim svojstvima na temelju minucioznih detalja. Treće, svojim znalačkim povezivanjem onoga što mi je tada izgledalo nespojivo — programatskog modernista Godarda i klasičnih hollywoodskih redatelja.

Prvo o prvom. Iako sam u filmskoj (i općenito estetskoj) literaturi tražio specifične, ranije naznačene, odgovore na ono što me je mučilo, zapravo mi je stalni orijentir u vezivanju za određenog pisca bila osjetljivost za stilsku vrijednost njegovih tekstova (i to sam označavao »atmosferom«). I onda kad se ne bih slagao s vrijednosnom procjenom pisca, ili njegovim tezama, poštovao bih ga ako bi me čitanje teksta uvuklo u istančan »stilski svemir«. Imao sam veliko povjerenje u neku svoju »stilsku antenu« koja je osjetljivo registrirala »dobre vibracije« koje bi dobri stilisti ostavljali na mene. Vjerojatno sam tu osjetljivost razvio još u gimnaziji, gdje sam se, pod utjecajem dobrog nastavnika hrvatskog jezika i književnosti Zvonka Tomića, baktao sa svojim vrlo problematičnim stilskim vještinama, pa sam, zahvaljujući i tom nastavniku, bio izrazito »stilski sebe-svjestan«, tragajući za dobrim stil-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 7



Ante Peterlić

skim uzorima prema kojima bih nadvladavao kvrgavosti, zapetljanosti i iskazne nedoumice vlastita pisanja.[9]

Iako mi Peterlićev tekst nije bio stilski impresivan na rečeničnoj razini (na koju sam itekako pazio, jer sam se i sam s njome mučio), duboko me se dojmila misaona »gustoća«, a opet osjećaj suverene preglednosti njegova pisanja, zadivljen sam bio Peterlićevim esejističkim meandriranjem koje ni u jednom trenutku nije gubilo središnju nit izvoda. Zatekao sam se u svemiru nezamislivo suptilne analitičke, ali i čudesno homogene misli o filmu, kakvu nisam još bio sreo u svojem čitanju tekstova o filmu. Da nije bilo ničeg drugog pamtljivog u tom tekstu, već bi me taj dojam učinio vjernim čitateljem Peterlićevih tekstova. Naime, čim bih sreo pisca koji me se doima, pratio bih ga vjerno i iscrpno — uključio bih ga u krug mojih »omiljenih pisaca«. No, Peterlićev mi tekst nije bio samo »stilski« doživljaj, čime bi bio samo jedan od mojih »omiljenih pisaca«, bez posebna utjecaja, nego mi je donio pravo otkrivenje. U njegovu pristupu redateljima pronašao sam rješenje svojeg kritičarskog problema: kako spojiti razmatranje prizornih konstrukcija s onim posebnim vizualizacijskim.

Prošlo je više od četrdeset godina od vremena kad sam pročitao taj tekst i do danas ga nisam ponovno imao pred sobom — sjećanja na pojedinosti posve su mi izblijedjela. Ali sjećam se vrlo plastično pouke koju sam iz čitanja izvukao. Naime, bilo da promatra osobito »kadriranje« nekog prizora filma, bilo da govori o prizornom zbivanju, »sadržaju« kadrova, Peterlić je kod svakog autora kojeg je uzeo u razmatranje pokušavao dokučiti autorovo osobito, vrlo selektivno, »osjećanje svijeta«, autorovu »sliku svijeta«, njegov »svjetonazor« — kako se to onda pretežito formuliralo. A to je dokučivao tako da je ukazivao na osobit autorov *izbor* podjednako u »profiliranju« likova i njihovih odnosa, izboru koji se prizorno razrađuje (dakle na »razini sadržaja«), kao i analizirajući osobit autorov izbor načina na koji će to vizualno i slušno pokazati, tj. izbor kadriranja (planova), montažnih rješenja (i sad se ne sjećam što je sve od tzv. stilskih vidova izdvojio pri analizi svojih redatelja).

Eto, tu mi je bio ponuđen mnogo konkretniji model od onog koji sam dotad imao, a i predočeno mi je kako se taj model dade provesti kad se čovjek susretne s filmovima (ili filmom) jednog autora. Umjesto mojeg rasplinutog pojma »atmosfere« za ono što sam osjećao u dobrim filmovima i kod meni omiljenih autora, ali koji naprosto nisam umio analizirati, pokazati od čega se sastoji, Peterlić mi je pobudio ideju kako se pomoću (barem komparativno) utvrdiva *svjetonazora,* koji funkcionira preko vrlo konkretnih *izbora* koje autor radi u svim vidovima filmova, i onim prizornim i onim vizualno i slušno predočavalačkim — može jedinstveno »formalno-sadržajno« pristupiti filmu.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 8

U ovom Peterlićevu pristupu otkrio sam, dakle, posve specifičan »program« za svoje daljnje pisanje o pojedinim filmovima i opusima autora. Taj sam program, prema onome što se onda pisalo, što je bilo u zraku, ubrzo razabrao kao »autorski pristup« kritike, one koja je proučavala filmove kao unikatna djela unikatnog autora (redatelja). No, tada me nisu zanimali *nazivi*, nego *postignuća*: nadasve me se doimalo ono što je paradigmatsko »autoristički« Peterlićev pristup otkrivao o filmu, koje je teške probleme tradicionalne (»sadržajne«) kritike tako uvjerljivo i tako svježe otkrivajuće rješavao.

Ovaj model pisanja nisam odmah uspijevao zadovoljavajuće provesti. Ovo što je Peterlić tako superiorno demonstrirao bio je za mene neizmjerno težak, ponekad mi se činilo gotovo nesavladiv zadatak. Pri pokušaju da u kritikama koje sam potom pisao primijenim ovu Peterlićevu »svjetonazorno« vođenu analitičko-sintetičku metodu suočavao sam se s ponekad beznadnim problemima. Usredotočavajući se na prizore, jedva da sam opažao osobita »stilska« rješenja, a i kad bih ih opazio, bilo je to tek mjestimice, i nisam imao onaj dojam »sustavnosti« njihove provedbe koja je bila nužna da bi se povezala sa »svjetonazorom« (a Peterlić je upravo bio superioran u uočavanju provlačnosti pojedinog stilskog postupka u cijelome filmu). Da si pomognem, film o kojem sam htio pisati išao bih gledati više puta, često sa zadacima da obratim pažnju na ovu ili onu stilsku konkretnost, ali sam često profulao mjesto, zanijelo bi me zbivanje, propustio bih uočiti ono što sam si bio zadao.

Tu je, naravno, priskočilo u pomoć moje prvo rješenje: nisam išao pisati o bilo kojem filmu koji bi me se dojmio, nego o onome u kojem sam već pri prvom gledanju mogao uočiti i biti impresioniran i »formalnom« stranom i kod kojih sam tu formalnu stranu znao povezati s prizornom stranom, odnosno s identifikabilnim (dakle *izrazitim*) svjetonazorom. A to su uglavnom bili modernistički redatelji (npr. Agnes Varda sa *Srećom*, Michelangelo Antonioni s *Povećanjem*, te crtani filmovi zagrebačkih autora — o svima njima sam, primjerice, pisao u razdoblju nakon čitanja Peterlićeva eseja). No svi su me ti moji tekstovi ostavljali bitno nezadovoljnim, činilo mi se da tu uvijek ponegdje »falim«, da je to daleko od onoga modela »sraštena« pristupa kakav je nudio Peterlić i one opažalačke lucidnosti koju je on demonstrirao u svim svojim tekstovima. Doduše, bio sam nešto zadovoljniji svojim tekstovima o crtanim filmovima jer se kod njih crtež i animacija nije dala odvojiti od prirode predočenih prizora, osobito ne u filmovima modernističke zagrebačke škole o kojima sam isključivo pisao. Ali, ono što sam uspijevao u pristupu crtanom filmu, nije se dalo automatski prenijeti na igrani, »živi« film. Tu sam svejednako bio poprilično novak u pristupu, bez osjećaja da se valjano snalazim.

Prva moja kritika u kojoj mi se činilo da sam pogodio pristup, tj. da sam ga sretno proveo, bila je moja kritika filma *Buđenje pacova* fascinantnog srpskog autora (književnika, esejista i filmskog redatelja) Živojina Pavlovića. Kritiku sam objavio u *Studentskom listu* (Turković, 1968). Kad sam je napisao bio sam krajnje uzbuđen, kao netko tko je konačno ostvario svoj do tada vrlo udaljen i teško dohvatljiv cilj. U toj sam kritici konačno pronašao »ključ« za jedinstven pristup: uspio sam odrediti Pavlovićevo »osjećanje svijeta« u takvim odrednicama koje su mi dopuštale da ga demonstriram podjednako na onome što se u prizorima filma vidjelo, ali i u sustavnim osobitostima filmske fotografije. Pavlovićev sam svijet, ako se dobro sjećam, okarakterizirao kao »barokni naturalizam«, a svojstvo »baroknosti« (u smislu zasićenosti, tražene natrpanosti, pretjerana obilja) dokazivao sam podjednako analizirajući ponašanje junaka u scenama, izbor likova u filmu, sustavnu prirodu odnosa junaka i drugih likova, potom analizirajući karakteristike zapuštenih, natrpanih ambijenata kojima se junak kretao, a potom i difuzno-svjetlosnim stilom fotografije koja je isticala natrpanost ambijenata i »muljanje« junaka. Svime sam time tumačio osjećaj pesimizma, bezizglednosti života, stanovite »anti-ideologičnosti« dnevnog života nasuprot socijalističkim idealizacijama što ga je ostavljao taj film.

Imajući sada vlastiti »ključ« u svojim rukama, bacio sam se na sustavnije, tj. redovitije pisanje kritika, doduše uvijek s velikim naporom i trudom, i u ovećim razmacima, jer je za svaki film, za svakog autora, trebalo pronaći poseban, odgovarajući svjetonazorni »ključ« (analitički plodnu, a dostatno točnu karakterizaciju »osjećaja svijeta« iskazana u filmu), potom pronaći one osobine prizora i postupaka za koje se moglo uvjerljivo pokazati da su odgovorni za samu *konstituciju* tog svjetonazora. Posao nije bio nimalo lak, ali je bio izrazito uzbudljiv i poticajan.

Zahvaljujući Peterlićevu polaznom i stalno prisutnom primjeru.

Peterlićev uzor — preustrojavanje vrijednosnih procjena

No, ovaj je Peterlićev tekst imao još jednu ključnu posljedicu po mene.

Međusobna usporedba više redatelja (klasična esejistička »paralela«) u spomenutu eseju bila je Peterlićevo sredstvo da jasnije ocrta svjetonazorne i stilske razlike među razmatranim autorima, s time da je to bilo tek sredstvo kako bi shvatio jedinstvenost, unutarnju homogenost i osobnost pristupa — svjetonazora — svakoga od njih. No, osim sjajnih uvida u pojedine i globalne sličnosti i razlike među promatranim redateljima, jedna me je stvar osobito zatekla, a to je bio — izbor autora za razmatranje. Osnovni redatelj kojeg je Peterlić uzeo u razmatranje bio je Godard, autor koji je u to vrijeme visoko figurirao u mojem partenonu novih (modernih) redatelja, onih koji su mi bili, dijelom, inspiracija za moje predodžbe o tome kakve bih filmove volio raditi, i izazov za razmišljanje što je to u tim filmovima što me posebno fascinira. No, Peterlić je Godarda iznenađujuće uspoređivao s posve »tradicionalnim« (kasnije ću ih karakterizirati »klasičnim«), »komercijalnim«, odnosno s »populističkim« autorima kao što je Hawks i (čini mi se) Walsh...

Naime, negdje pred kraj gimnazijskog školovanja otkrio sam filmove što su mi pobuđivali doživljaje onoga tipa koje sam u tom razdoblju uzbudljivo otkrivao u izložbama apstraktne umjetnosti, u modernističkom romanu (npr. Joyceu, Desnici, Rilkeu), odnosno nadasve u modernističkoj poeziji (J. R.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 9

Jiménez, G. Trakl, I. Slamnig, S. Mihalić, T. S. Eliot, E. Pound...). Ono što me je na svim tim stranama doživljajno zaticalo bila je činjenica da mi je doživljaj bio artikuliran ne samo zbivanjima i prizorima koje bi se moglo razabrati u slikama, romanima, pjesmama, nego i u osobitim »stilskim« izborima — boja, tekstura, kontrasta..., odnosno osobita izbora riječi, sintakse, asocijativnih skokova, dočaranih slika u romanima i poeziji... Očaravala me je činjenica da istodobno uživam u predočenim situacijama kao i u samome načinu predočavanja, da jedno bez drugoga ne ide — o čemu sam već polazno govorio. U spomenuto doba to mi se desilo i s filmom. Prvi film u kojemu sam nepropustivo imao ovaj unikatni *dvostrani* doživljaj bio je — tada kulturaški uzvisivan — film *Moderato cantabile,* film inače kazališnog redatelja Petera Brooka. U tom sam filmu podjednako pratio zagonetne i hirovite osjećaje i odnose likova, kao i dojmljivu svjetlosnu situaciju u prizorima, duge donjorakursne vožnje po krošnjama drveća, glazbu koju sam itekako slušao dok sam promatrao prizore (nije bila »neprimjetna«)... Zatečen činjenicom da i filmovi mogu imati iste doživljajne učinke kao i tada moja omiljena djela iz drugih umjetnosti, počeo sam sustavno tragati za takvim filmovima, izgledavati ih po nekoliko puta — otkrio sam i bio fasciniran Fellinijevim *Osam i pol*, Antonionijevim filmovima (zaboravio sam kojim sam ih redom gledao, ali sam hvatao svaki koji bi se pojavio, čim bi se pojavio na repertoaru), potom Godardovim što su se redali na kinorepertoaru, novim Buñuelovim (npr. *Nazarínom*)... sve filmovi u kojima sam jednako pratio zbivanje kao i kompoziciju kadra, sugestivnu svjetlosnu situaciju, detalje u pozadinskom ambijentu, zvukovnu sliku prizora i nepropustive pasaže glazbe...

Sad, nije da ostale — »tradicionalističke« — filmove nisam duboko doživljavao. Jedan, recimo, Hitchcockov film snažno bi me se doimao — uzbuđeno bih pratio zbivanja i suosjećao s likovima, film bi mi bio izrazito doživljajno »pun'« Ali, to — tada sam si tumačio — nije bio baš »umjetnički doživljaj«, jer taj je za mene bio oličen u ovim uspjelim modernističkim filmovima. Tako se u meni uspostavila vrijednosna diskriminacija: jest da sam sve filmove gledao, jest da sam se svima doživljajno prepuštao, ali sam ipak načelno držao (»umjetnički«) vrednijim ove dobre modernističke, nego dobre tradicionalne.

Doduše, nije sve bilo posve jasno s tom vrijednosnom diskriminacijom. Naime, i u »tradicionalističkim« filmovima tada prikazivanima — npr. u ponekom filmu Forda, Loseyja, Wylera ... — tu i tamo bih uočio da oni imaju itekako pažljivu vizualnu kompoziciju, dojmljive ambijentalne atmosfere, zanimljiva montažna rješenja... U naknadnim spontanim sjećanjima na pojedini njihov film, nisu mi se vraćali toliko akcijski potezi iz filma koliko neke tipske slike, recimo puste vestern ulice ispunjene šumom vjetra, sumorno-oblačni gradski krajolik... Potom, gledajući ormariće u kojima se reklamirao film (plakat, listić sa sadržajem filma, i fotografije iz filma) uočavao bih povremeno kako te slike naliče »umjetničkim fotografijama« po pomnoj kompoziciji, dojmljivim tonalnim odnosima, neobičnim vizurama... No, svi ti slikovno-kompozicijski dojmovi koje sam dobivao iz reklamnih slika, ili koji su ostali kao restlovi sjećanja na film, kao da su isparili dok bih gledao sam film — naprosto ne bih mogao okrenuti pozornost tom aspektu filma, nego bih bio potpuno uronjen u prizore i njihova uzbudljiva odvijanja. Naprosto ne bih opažao sve te slikovne »ljepote« koje su se nudile u statičnim fotografijama iz filma, ili u filmskom *nahgešmaku* — naknadnom dojmu.

Moj je razmišljalački zadatak tako postalo odgonetavanje razloga zašto ja u, recimo, holivudskim filmovima *ne mogu opažati* stilske suptilnosti kad ih ima, dok to *ne mogu a da ne opažam* u modernističkima.

I, pronašao sam razlog.

Držao sam da je razlog u tome što su tradicionalni filmovi izrazito *fabulistički*, tj. da imaju snažno naciljanu (nazvao sam to — »teleološku«) strukturu zbivanja, koja toliko uvlači u se, u svoj ciljni hod, toliko zarobljava pažnju, da se, često iznimno suptilnim, stilskim postupcima ne može posvećivati središnja pažnja, da se oni obrađuju usput i otpisuju čim odrade svoje. A njihovo »odrađivanje« se sastojalo upravo u tome da gledatelja što bolje unesu, užive u sama zbivanja filma.[10] Fabulistički film, držao sam, »zarobljava pažnju« fabulom. Za razliku od toga, tvrdio sam, modernistički film »razlabavljuje fabulu«, ne čini je toliko važnom, pa se pažnja može okrenuti i stilskim vidovima filma, tj. možemo istodobno, nekonkurentno, pratiti i prizore i »ugođaj« prizora.

Ovu sam, onda, spoznaju krenuo artikulirati u eseju »Suvremeni film i fabula«, koji sam donio Zoranu Tadiću koji je tada bio urednik u *Poletu* i on ga je potom tamo i objavio (Turković, 1966).[11] Slikom slučaja — tekst je objavljen u istom broju u kojem i Peterlićev — za mene prekretan — esej.[12] Iako je moja analiza htjela biti fer prema »fabulističkim filmovima«, ipak je intonacija bila diskriminativna — podrazumijevao sam da je modernistički (»suvremeni«) film utoliko »umjetnički vredniji« što omogućuje i navodi na »kompleksniju« distribuciju pažnje.

E sad, Peterlićev esej pogodio je nadasve moju vrijednosnu diskriminaciju, koja je bila samo »sanktificirana« u spomenutu eseju o fabuli. U svojem tekstu Peterlić nije nimalo uvažavao tu moju vrijednosnu hijerarhiju, koja je, uostalom, bila dominantna u našim »kulturnim krugovima«. Uspoređivao je, ravnopravno, modernista Godarda s holywoodskim tradicionalcima. I ne samo da ih je procjenjivao ravnopravno, nego ih je i analizirao ravnopravno: suptilne stilske poteze pronalazio je i u jednih i u drugih. Očito, po Peterliću, tu nije bilo nikakve *ključne, načelne* razlike u stilskoj profinjenosti, pa ni u »umjetničkoj vrijednosti« između tih dviju stilskih struja, moglo ih je biti samo na individualnoj razini — u većoj ili manjoj stilskoj suptilnosti ovoga ili onoga redatelja, u ovome ili onome aspektu njihova djela.

Gotovo apsolutno povjerenje u Peterlićeve uvide koje je pobudio taj esej u meni izazvalo je preispitivanje i mojeg diskriminativnog odnosa prema tradicionalnom igranofilmskom modusu. Ako Peterlić, s tako uvjerljivim uvidima, drži tradicionalne redatelje jednakovrijednim »umjetnicima« kao i istaknute moderne, onda to i mene obavezuje. Drugačije rečeno, počeo sam se samoispitivati, pitati je li moja vrijednosna diskriminacija pravedna i valjana.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 10

No, ovome mojem samoinicijativnome preispitivanju dodatan je i izričit udarac, a činilo mi se ciljan baš na mene, dao sam Peterlić osobno. Naime, odmah po čitanju eseja, počeo sam ganjati sve prilike da čitam što Peterlić piše, pratio sam njegove tekstove po publikacijama u kojima ih je objavljivao (*Polet, Filmska kultura, 15 dana*...), te počeo ganjati prilike da ga čujem izlagati o filmu (npr. radioemisije, razne tribine), a među ostalim krenuo sam redovito pohađati njegova predavanja na Filozofskom fakultetu, nikoga ne pitajući, iako nisam bio student komparativne književnosti.

Jedno od ranih predavanja koje sam — nakon objavljivanja mojeg eseja o suvremenom filmu i fabuli — slušao kod Peterlića bilo je upravo posvećeno — fabuli. Jedino što se od tog predavanja sjećam jest da se Peterlić nesmiljeno oborio na tada prevladavajuću modu da se omalovažava fabula i da se jaka tradicionalna kinematografija u kojoj je fabula imala važnu ulogu otpisuje upravo zbog »fabuliranja«. Slušajući to, osjećao sam se užasno — činilo mi se da je cijelo predavanje usmjereno protiv mojeg članka i mene, svaki Peterlićev argument kao da je pobijao cijelu moju liniju argumentiranja. Iako sam se u sebi pokušavao »vaditi«, uvjeravati se kako ja, prvo, nisam baš tako »jako« negativno raspoložen prema fabuli, a pogotovo da nisam dio mode (moj odnos prema fabuli bio je posljedicom unutarnjeg preispitivanja i razmišljanja, a ne preuzimanja općih stavova), svejedno nisam mogao sebi zanijekati da je moj esej ipak podrazumijevao unižavanje fabulističkih filmova, da sam njime fabulističke filmove implicitno proglasio »manje umjetnički vrijednima« od modernističkih.

I opet, u opravdanost Peterlićeva napada — znajući analitičku utemeljenost njegova visoka vrednovanja majstora klasičnog filma — nije mi bilo ni na kraj pameti da posumnjam. K tome, u meni je uvijek postojala jaka egalitaristička sklonost, i kad god bih primijetio da se negdje pravi apriorna diskriminacija, bilo da je rade drugi, ili da je radim sam, osjetio bih u tome nepravdu i nastojao vidjeti na čemu se ona temelji, ne bih li je ispravio. I po tome je Peterlićev podjednak vrijednosni tretman klasičnog i modernističkog filma, a potom napad na diskriminatoran odnos prema fabulističkim filmovima, automatski u mojim očima dobio prednost pred mojim vlastitim apriorno diskriminativnim pristupom.

Rezultat je toga bio da sam preuzeo drugi dugoročni zadatak (uz onaj u pisanju kritike). Taj se sastojao u tome da sada s većom pažljivošću, samodisciplinom i trudom pratim predstavnike klasičnog filma i da i njima nastojim prići na isti svjetonazorni i stilski osjetljiv način na koji sam pristupao »suvremenim filmovima«. Bio je to dugotrajan proces, ali plodan. Prvi tekst u kojemu sam pokušao demonstrirati novostečenu sposobnost da i predstavnicima »klasičnog stila« pristupim s visokim poštovanjem, na jednako »svjetonazoran« način kao i modernističkim filmovima, bio je tekst o Hawksovu filmu *Najljepši sport za muškarce* (Turiković, 1968), objavljen iste godine kad sam napisao po sebe prijelomnu kritiku *Buđenja pacova*.

Moje su se vrijednosti preuredile — ne odmah, ne lako, ali temeljito. I nadalje sam uočavao načelne razlike među globalnim stilovima (modernističkim i klasičnim) i pokušavao ih ocrtavati u svojim tekstovima — ali to više nije bilo na vrijednosno diskriminacijskim temeljima. I jedno i drugo postalo je dijelom mojih jednako njegovanih doživljajnih vrijednosti, kao i jednakovrijednih kritičkih i interpretativnih analiza.

No, Peterlićev napad na ignorantske napade na fabulu, pri kojem je upozoravao kako smisliti i filmovati dobru fabulu nije olak, nego izrazito zahtjevan stvaralački posao (a to su i ilustrirale sve njegove analize fabularne složenosti filmova koje je interpretirao), dodatno me je potakao na daljnja teorijska nastojanja da shvatim što je to fabula, koje su strukturalne osobine fabuliranja, zapravo me je naveo na sustavna naratološka razmatranja kojima se i danas posvećujem.

Peterlić mi je, tako, postao etičkim orijentirom u profesiji: potakao me je na stalni trud da ne budem vrsno — stilski i svjetonazorno — nepravedan prema filmovima. Rezultat toga je bila moja potonja teorijska i kritička vrsna radoznalost, nastojanje ne samo da shvatim i protumačim raznolike povijesne i istodobne stilove, nego i različite filmske rodove i vrste. Općenito — da budem, koliko je to meni moguće, otvoren bogatstvu raznolikosti na filmskom području.

Kolege

Tijekom poduljeg vremena, od bojažljiva suradnika, smjernog studenta, postao sam Peterlićev sveučilišni kolega, postali smo jedan drugome urednici (ja u njemu po časopisima koje sam uređivao, Ante meni u *Filmskoj enciklopediji*), suradnici na stvarima od šire koristi, bliski znanci...

Negdje pri tom prelasku na ravnopravni kolegijalni odnos, Ante je predložio da prijeđemo na ti (odnosno, da ga ja ne oslovljavam više s pluralom poštovanja) — i to sam učinio. Ali nikad posve opušteno — uvijek bi se pojavila mentalna zadrška prije no što bih ga oslovio imenom i *tikao* ga. Svaki sam put morao u sebi svladati prepreku ugrađena poštovanja prema uzoru i internaliziranu mentoru da bih mu se tek potom obratio kao ravnopravnome kolegi i bliskoj osobi...

Bilješke

1 Moram upozoriti da će se ovaj tekst činiti vrlo egocentričnim, više o meni nego o Anti Peterliću. No, to je posljedica nastojanja da sebi (a usput i drugima) razjasnim mjeru važnosti koju je Ante imao za mene, a da bih u tome uspio, moram ocrtati širi osobni kontekst, kontekst osobnih dilema u koje se primjer Peterlića važno upleo. Introspektivno prebiranje po intenzivnim tragovima koje je neka osoba ostavila u

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 11

nama držim da je u ponečemu bolja pošta toj osobi nego »satelitskih« procjena, jer daje daleko bolji uvid u važne vidove *osobnog utjecaja* od »objektivnih«, nadosobnih kalibracija njegove opće (nadosobne) kulturalne važnosti. Ovaj je pristup utoliko opravdaniji što sam »objektivne« — tj. apersonalizirane — procjene Peterlićeva mjesta u kulturi dao u više navrata za njegova života; primjerice, u uvodu u intervju koji sam s njime napravio za časopis *Metro* (Turković, 1992), potom u uvodniku u temat koji sam uredio kao *homage* Anti u povodu njegova 60. rođendana (Turković, 1996), a potom i u izdavačkoj recenziji njegove pretposljednje knjige (usp. Peterlić, 2002, ovitak), te u uvodu u moj prilog u zborniku posvećenom Peterliću u povodu odlaska u mirovinu (Turković, 2006)... Uostalom, dio onoga što ću ovdje opisati, ispovijedio sam i u javnoj prigodi — na promociji Peterlićeve knjige *Studije o 9 filmova*, 2002. — u prisutnosti samoga Ante, kojemu je bilo otkriće čuti kakve je osobne reperkusije po mene imalo njegovo javno djelovanje.

2 Taj sam naum priopćio mojem bivšem gimnazijskom nastavniku iz filozofije, estetičaru Zlatku Posavcu, koji je, sada prijateljski, brižno odgovarao na moja ispovjedna pisma iz vojske i bio tada jedina osoba s kojom sam mogao podijeliti svoje muke s vlastitim opredjeljenjima. On mi je u pismu natuknuo da bi mi u tom pogledu on sam mogao pomoći. I doista, kad sam kao »aktivist« Kinokluba Zagreb, u jesen 1965, došao u Filmoteku 16 da dogovorim seriju projekcija klasičnih filmova za klupske večeri, osoba zadužena za tu kolekciju bio je Vladimir Vuković, tada redovit kritičar *Telegrama*, a kad sam mu se predstavio, radoznalo me je pogledao i rekao mi da mu je Zlatko Posavac spomenuo mene, da namjeravam pisati o filmu, pa da mu donesem nešto svojeg, što bi mogao objaviti u *Telegramu*. On je tada, uz pisanje kritika, bio i vanjski urednik eseja na posljednjoj stranici. To sam, potom, i bio učinio, dao mu polemički tekst o potrebi filmske škole (prikrivena polemika s negatorima da je uopće potrebna filmska škola) i on je to objavio.

3 Prvi tekst koji sam poslao, pod naslovom »Polemički zapis o televiziji«, napisao sam na uredskom stroju u centru veze u Rijeci, gdje sam odrađivao posljednje mjesece vojnog roka. Taj se tekst, nakon više mjeseci, kad sam već bio otpušten iz vojske i nakratko zaposlen kao inokorespondent u Sljemenu (1965), i pojavio u *Telegramu*. Potom sam poslao, isto tako naslijepo, polemički tekst o (ne)radu Kinokluba Zagreb, i taj je isto objavljen u rubrici polemika.

4 Vjerojatno je i Vladimir Vuković, kad sam mu se pojavio u Filmoteci 16, znao za mene ne samo od Posavca, nego i po tim već objavljenim tekstovima.

5 Ovaj *Polet* različit je od razglašenog *Poleta* iz 1970-ih i 1980-ih, iako se ovaj potonji nadovezuje na ovaj prethodni. Prvi je, u njegovu »omladinskom« izdanju nakon 1965, izdavala omladinska organizacija (SOH je bila kratica, ako se ne varam) a taj je, uz otpor uredništva, ukinut 1968. odlukom vodstva organizacije (mislim da je tada njezin predsjednik bio Mirko Madžor). Ukinut je da bi ustupio mjesto za dvije nove publikacije — list *Tlo* i časopis *Pitanja*. Nakon zatiranja Hrvatskog proljeća, javile su se različite inicijative da se umjesto »ideološki kompromitiranog« *Tla* (bio je naglašeno proljećarski) pokrene novi »omladinski list«, a rezultat je toga bio novi list koji je, prema naslijeđu, nazvan *Polet* i kojemu je polazni urednik bio Pero Kvesić. Taj se onda pretvorio u »kultni« časopis s prijelaza sedamdesetih na osamdesete.

6 Dobrodošlica je bila samo »urednička« u prvo vrijeme, jer sam bio vrlo povučen, suzdržan, vrlo bih se kratko zadržavao u osobnom dodiru, razgovarao samo o »poslu« — primio bih poziv na suradnju, ili uručio rukopis i otišao. Nije bilo razgovora o filmu, o tekstovima, ničega osim pristojnih primopredaja. Tek sam se poslije — kao aktivni urednik *Poleta*, počeo »razgaljivati« i sudjelovati u kavanskim sjedaljkama i razgovorima.

7 Ovu tradiciju uredničko-aktivne potrage za vrednijim piscima o filmu, mogućim suradnicima, nastojao sam potom nastaviti kao urednik u različitim listovima i časopisima. Ostao sam blisko urednički, a potom i suradnički, povezan i s generacijom *filmovaca* (uredničke ekipe *Filma*) i s generacijom *kinotekaša* (časopisa *Kinoteka*)...

8 Prije odluke da pišem o filmu tek sam se slabašno igrao s mišlju da bih se možda mogao okušati u pisanju kritike likovnih izložbi koje sam tada redovito pratio po izložbenim prostorima Zagreba.

9 To je bilo vrijeme kad sam se posebno vezao uz eseje Matoša, ali sam otkrivao (a privremeno i oponašao) i nametljive stiliste poput Stanislava Šimića i Miroslava Krleže, ali i bio impresioniran briljantnom jednostavnošću stila jednog Antun Branka Šimića, Karela Čapeka... Bilo je dosta autora koji su mi tada služili kao stilski orijentir i poticaj.

10 Ovakvu distribuciju pažnje — ka prizorima, uz previđanje stilskih postupaka pomoću kojih se gledatelja usredotočava na prizore — kasnije su nadobudni teoretičari proglasili »stilskom transparentnošću« klasičnog filma, i od toga napravili mitski kult — uglavnom napadajući taj »transparentizam« klasičnog filma.

11 Zanimljiv je bio Zoranov odnos prema mojim teorijskim esejima koje sam mu počeo redovito donositi. Primao bi ih pomalo rezervirano, očigledno mu baš ne bi dobro »padao« cijeli taj smjer pisanja, ali ih je obavezno objavljivao u *Poletu* i prosljeđivao tamo gdje se takvi eseji mogu objavljivati. Kad sam ga, pred ulazom u kino Mosor (u današnjoj Zvonimirovoj ulici) sreo, nakon prethodne predaje teksta »Suvremeni film i fabula«, i bojažljivo pitao nisam li odveć zapetljan u tom eseju, Zoran je rekao da jesam donekle. Ali, da nema veze. Njegova je podrška bila više »ozbiljnosti« mojeg pristupa, nego njezinoj »izvedbi«.

12 Zanimljivo je, da sam tu činjenicu tek sada utvrdio uspoređujući bibliografski zapisane brojeve *Poleta*. Ta mi činjenica nije uopće ostala u sjećanju. Čitanje Peterlićeva eseja i objavljivanje mojeg teksta o fabuli ostala su u sjećanju kao dvije posve odvojene činjenice, koje pripadaju različitim linijama mojeg sjećanja.

Spomenute knjige i tekstovi

Peterlić, Ante, 1966, »O Jean-Luc Godardu i još četvorici režisera«, *Polet*, 1965/1966, 22-23

Peterlić, Ante, 2002, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 1966, »Suvremeni film i fabula«, *Polet*, 1965/1966, 22-23.

Turković, Hrvoje, 1968, 'Buđenje pacova', *Studentski list*, br. 4, 20. veljače 1968, Zagreb

Turković, Hrvoje, 1968, »Oko i o 'Najljepšem sportu za muškarce' Howarda Hawksa«, *Studentski list*, br. 7, 12. ožujka

Turković, Hrvoje, 1992, »Ante Peterlić« (intervju s njim, uvod), *Metro*, 5/1992, Zagreb.

Turković, Hrvoje, 1996, »Uvodnik«, u sklopu tema »Zbornik u počast Anti Peterliću — prigodom 60-og rođendana«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 8/1996.

Turković, Hrvoje, »'Pazi sad!' — uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu *Mahnitost*)«, u Nikica Gilić, ur., 2006, *3-2-1, kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost — FF-press

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 12

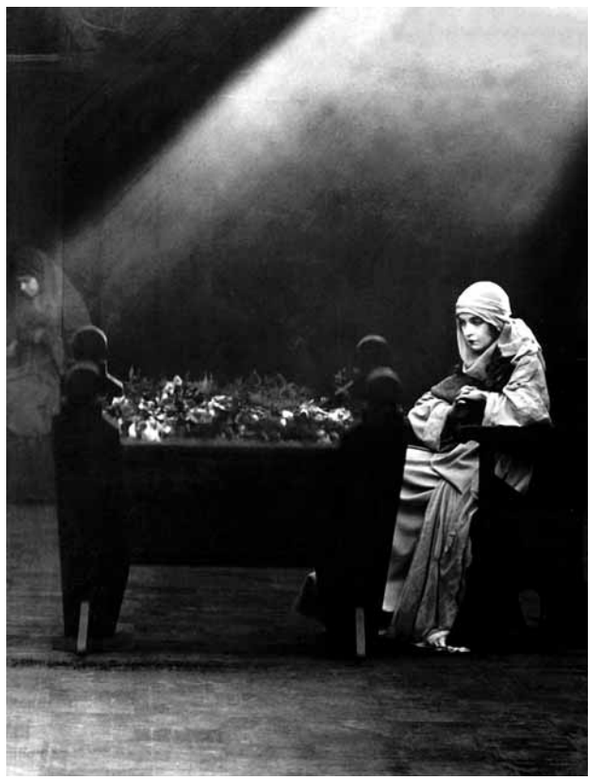
UDK: 791.11"192"

Ante Peterlić

Zreli nijemi film: 1920-e — vrhunac i kraj nijemoga filma

Uvod*

Razdoblje od kraja I. svjetskog rata (1918) i otprilike do širenja zvučne tehnologije (1927-1930) povjesničari tretiraju kao novo i izdvojeno razdoblje povijesti filma. Uočava se tada novi stupanj razvoja, štoviše i progresa, svih sastavnica filmskog i kinematografskog života. Pionirsko razdoblje u svim većim kinematografijama već je stvar prošlosti, što znači da kinematografije tih zemalja vodi već iskusni profesionalni kadar, sve se efikasnije prakticiraju organizacijska iskustva starijih industrijskih grana, materijalna je moć kinematografije uglavnom sve veća, a sve su razvijenije zemlje kinoficirane adekvatno trenutačnim potrebama.



Netrpeljivost

Također, u većini zemalja, iako povremeno i mjestimično dolazi do kriza, proizvodnja raste, što se ne može uvijek zaključiti iz samoga broja godišnje snimljenih filmova jer se gotovo svugdje, umjesto programa sastavljenog od filmova od jedne ili dvije role, kao proizvodno-prikazivački standard prihvatio neusporedivo dulji cjelovečernji igrani film trajanja i od više od devedeset minuta. Taj se rast prvenstveno odnosi se na američku (usprkos blagoj krizi 1922. godine koju je prouzročila pojava radija), potom britansku (usprkos velikoj krizi proizvodnje 1923.) s kraja desetljeća, sovjetsku (izuzmu li se prve godine nakon revolucije), francusku, talijansku, njemačku (zahvaljujući povoljnim primanjima kod izvoza filmova 1920-e snimilo se čak 545 filmova), japansku, indijsku, švedsku, dansku, madžarsku, austrijsku, čehoslovačku (pretežu češke inicijative) kinematografiju...

Tadašnja zbivanja u svijetu filma nisu samo rezultat kontinuiranog razvoja, odnosno ekstenzije raznih kinematografskih djelatnosti, nego u mnogim elementima i skok — ponegdje u naglom povećanju produkcije, ponegdje u neočekivanom novom žanrovskom ili umjetničkom usmjerenju, uglavnom svugdje u tehnološkoj opremljenosti produkcije. Krene li se, pak, od konstante povijesti filma, a ona je u jako izraženoj vezanosti za publiku, još uvijek — globalno — raste broj gledatelja; tako u SAD 1922. tjedni je posjet oko 40 milijuna, a 1928. oko 60 milijuna.

No, ne raste posjet jedino u zemljama u kojima film već ima neku tradiciju, nego je tako i u zemljama u kojima se tek rađaju kinematografije, kao i u zemljama bez vlastite proizvodnje, a u kojima se povećava uvoz inozemnih filmova. Gledateljstvo je većinom urbano, jer film ipak teže prodire u manja mjesta i ruralne krajeve, većinom ga čini srednja i/ili

* Donosimo fragment iz rukopisa nezavršene knjige *Povijest filma* Ante Peterlića. Posvećen temeljnim filmološkim projektima (kao što su pisanje izvorne teorije filma i uređivanje *Filmske enciklopedije*), profesor Peterlić planirao je obraditi i cjelokupnu povijest sedme umjetnosti, no taj je projekt, na žalost, ostao nedovršen. Ipak, prije nego što nas je napustio, utemeljitelj hrvatske filmologije uspio je obraditi dovoljno građe za izdavanje knjige *Povijest filma: klasično razdoblje*, trenutno u pripremi. U toj će knjizi biti obuhvaćen cjelokupni nijemi film (sa svojim vrstama, fazama te strujanjima u raznim zemljama), potom klasično razdoblje zvučnoga filma, kao i prvi značajniji modernistički impulsi u zvučnome filmu (O. Welles). Dakako, cjelokupni nijemi film, kao zasebno područje izumrle estetike (premda i dalje utjecajno na sofisticirane autore zvučnog filma), ima u sofisticiranijim rukavcima suvremene filmske produkcije status klasike kojoj se uvijek vrijedi vraćati zbog inspiracije, a katkada i citiranja i posveta. (Nikica Gilić)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 13

Štrajk

niža srednja klasa, a osjeća se i sve veća nazočnost ženske publike; to se odnosi na zemlje u kojima je rat smanjio muško gledateljstvo i/ili još više na zemlje zahvaćene emancipacijom žena. Također, općenito, film počinju respektirati i pripadnici slojeva koji su ga ranije podcjenjivali i odbacivali (smatrajući ga manje vrijednim od kazališta, glazbe ili literature).

Sve se to reperkutira, pak, na pojačano zanimanje tzv. društvene nadgradnje (centri političke i proizvodno-financijske moći) koja je, uostalom, već od ranije svjesna materijalne moći kinematografije kao i propagandne važnosti filma u ratu (I. svjetski rat) i revolucionarnim previranjima (SSSR). S tim je u svezi, kao i sa sazrijevanjem filma (prvenstveno u sferi produbljivanja i širenja tematske orijentacije, odnosno doticanja raznih društvenih tabua) i ustanovljavanje cenzure u nekim zemljama. Od konkretnih posljedica takve sveukupne ekspanzije filma sada samo naznačimo da se to sve veće gledateljstvo sve više i diferencira, što se odražava i na žanrovskoj politici svih većih kinematografija.

U strukturi kinematografijskih djelatnosti, trojna podjela uglavnom prevladava, premda u velikim kinematografijama nisu rijetke monopolističke tendencije, odnosno kadikad i uspjeli monopolistički pokušaji proizvođača da preuzmu kina, podrede prikazivače i zatru neovisne distributere i time ostvare tzv. vertikalnu organizaciju kinematografije, onu s producentima na vrhu. To se prvenstveno odnosi na SAD gdje se tada što osnivaju što konsolidiraju one velike kompanije koje će vladati američkim, a neke od njih dobrim dijelom i svjetskim filmom punih pedeset godina. To su, najprije četiri »velike«: Paramount Pictures, First National, Fox (od 1935. godine 20th Century Fox) i Loew's (iz koje će brzo izrasti Metro-Goldwyn-Mayer), kojima će se za nekoli-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 14

Gospođa DuBarry

ko godina pridružiti Warner Bros (koja krajem 1920-ih »apsorbira« First National) i RKO, a povremeno ih ravnopravno u tržišnoj trci prate Universal, Columbia te United Artists. Slično je u Japanu u kojemu se već od 1910. godine razvijaju kompanije s ustrojstvom sličnim holivudskim — Nikkatsu, Shochiku, Toho, Daiei. Inače, u filmski slabije razvijenim zemljama (primjerice, Kraljevina SHS / Kraljevina Jugoslavija, znači i Hrvatska) apsolutno dominantni čimbenik kinematografskog života su distributeri koji presudno utječu na afinitete prikazivača i uvozeći privlačive inozemne filmove predstavljaju nesavladivu konkurenciju potencijalnim domaćim proizvođačima i stvaraocima.

Razdoblje obilježava daljnja intenzivna modernizacija proizvodnje. Izuzme li se epohalno otkriće zvuka, razdoblje, razumljivo, ne karakterizira onolika količina novih tehnoloških dostignuća kao prethodna, ali se zato grade se sve moderniji studiji. Osim holivudskih, to su na primjer Babelsberg u Potsdamu kraj Berlina, 1920. Billancourt kraj Pariza, 1926. British National Studio u Elstreeu (predgrađe Londona). Isto se odnosi i na kina; nastaje dugotrajni model modernog i često vrlo luksuznog kina za i do 2000 gledatelja; slijedi to donekle i Hrvatska (zagrebačko kino Balkan/Europa), a optimistični Milutin Cihlar Nehajev prognozira da će pedesetih godina biti i dvorana za pet tisuća gledatelja.

U svim tim razvojnim komponentama, važno je naglasiti, vodeću ulogu ima američka kinematografija — neranjena ratom, najmanje sputavana ekonomskom, financijskom birokracijom i vrijednosnim konzervativizmom. Ona tada kreće na uglavnom pobjedonosni put osvajanja svjetskog tržišta, a te početke američke hegemonije ilustriraju činjenice poput onih da se 1919. u Francuskoj prikazalo oko 800 američkih filmova prema 208 francuskih i da se Velikoj Britaniji morao uvesti tzv. sustav kvota — prisilna mjera koja je obvezivala vlasnike kina da prikazuju veći broj domaćih filmova. Najezdi američkih filmova neko će se vrijeme odupirati njemačka kinematografija; britanska, francuska i talijanska kinematografija izgubit će bitku s Amerikancima za tzv. prekomorska tržišta, Amerikanci će prodrijeti u Latinsku Ameriku, Kinu, Japan, i bit će to, kako neki ustanovljavaju s tugom, još jedna pobjeda novoga svijeta nad starim.

S takvom ekspanzijom filma i fenomenalnim razvojem filmske industrije koincidira i burni razvoj filmskog stvaralaštva. Do potkraj I. svjetskog rata film je utvrdio temeljna svojstva svojega jezika, rekapitulirao, citirao i selekcionirao svojstva koja može preuzeti i asimilirati iz drugih umjetnosti, a sada,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 15

dosegavši daljnji stupanj profitabilnosti, industrijske i tržišne moći, pa i postupno povećavani ugled kao umjetnost (a svemu je usporedan i rast samosvijesti filmaša), spreman je za nove inicijative. Najuočljivije u tom smislu je otkrivanje novih tipova filmskog izražavanja, čemu — unutar tržišno dominantne tendencije — pridonosi i daljnja diferencijacija gledateljstva koja je u izravnoj svezi s evolucijom postojećih žanrova igranog filma, ali i javljanje novih vrsta, odnosno onih koji jedva da do tada postoje i u nekom rudimentarnom obliku. Međutim, 1920-ih dolazi i do još jedne diferencijacije, dijelom gotovo i polarizacije, odnosno do najvećeg razlikovanja s obzirom na vrste filmova do tog vremena.

Gledajući retrospektivno, do samoga početka XX. stoljeća, kao da postoji samo jedna vrsta filma — činjenični film koji se razvija u smjeru dokumentarizma, a tu i tamo se u »prikazivački prostor« uplete i poneki film s trikovima (npr. Méliès ov). Za nekoliko godina, negdje od početka stoljeća dominirajućim dokumentarnim filmovima priključuju se igrani filmovi raznih žanrova koji negdje u vremenu Portera i ranih Griffithovih filmova potiskuju dokumentarne, a od 1910. priključuje im se i pokoji crtani film. Uz sve te generičke razlike koje postaju vremenom i sve veće, od otprilike 1920. godine dolazi do opozicije koja na neki način natkriljuje prethodne, do opozicije između, provizorno nazvano, iluzionističkog (»mimetičkog«) filma (i igranog i dokumentarnog) — i antiluzionističkog, dakle, »nemimetičkog«, filma u kojemu se prikazivano ne referira na prepoznatljivu pojavnu realnost, filma čija izražajnost ponekad čak ni ne priziva karakteristike tzv. organičke umjetnosti, a kada se na neki način odnosi prema tradiciji igranog filma, često se naziva antifabularnim filmom.

Tome je, pak, komplementarno i javljanje jednog cijelog novog, mjestimično i povremeno i utjecajnog odnosa prema društvenom položaju i ulozi filma, prema instituciji filma kao umjetnosti, o čemu će kasnije biti riječi. Sveukupno se može reći da se zbog sve veće raznolikosti, zbog sve većih umjetničkih dometa i opsega »ekspanzije« filmske industrije i umjetnosti, ovo razdoblje s pravom može nazvati razdobljem zrelog nijemog filma.

Zvijezde i žanrovi

Ona prva skupina (»iluzionističko-mimetička«), koja se začinje već u početcima filma, koja se i u igranom filmu temelji u tzv. limijerovskom usmjerenju filmskog izražavanja i koja se otada nezadrživo razvija u svim kinematografijama, tržišno je daleko prosperitetnija što uopće ne znači — kako su često znali inzistirati zagovornici ezoteričnijih pogleda na film — da njezini najveći umjetnički dosezi ne zaslužuju apsolutnu pozornost. U njoj prevladavaju igrani filmovi i to oni u klasičnom fabularnom stilu, promoviranom u početcima 1910-ih, a proslavljeni Griffithovim djelima. Unutar te dominantne, »matične«, središnje struje uočava se više novosti, pa i onih koje će ostati trajnom svojinom može se reći i svjetskoga filma. Isto se odnosi i na igrani i na dokumentarni film.

Promjene, razvoj unutar te skupine može se ustanoviti i kratkim pogledom na tip strukturiranosti, na likove i žanrove novoga filma. Unutar svih tih razina zamjećuju se procesi »širenja« i »produbljivanja« onoga što je naslijeđeno u početnoj fazi klasičnog fabularnog filma. Budući da se gotovo u potpunosti prešlo na cjelovečernji igrani film, sama ta povećana duljina rezultirala je razrađenijim zapletima i povećanjem broja »aktivnih« likova. Što se tiče glavnih, model uglavnom ostaje isti: to je prva aktantska skupina — protagonist (najčešće pozitivni muški junak), antagonist (negativni muški lik), ženski lik (»junakinja«) koji može preuzeti središnju poziciju u trokutu u melodramskim filmovima. Uz komičara koji kao zvijezda funkcionira i na taj način što parodira dominantne tipove muških zvijezda, razrađuje se i negativni ženski lik, a sve su više razrađeni sporedni likovi — razni sateliti protagonista ili antagonista.

Povećana raznolikost likova zamjetljiva je i iz proširene tipologije sustava zvijezda, te važne sastavnice planiranja filmske proizvodnje. Uz naznačenu »aktivniju« poziciju komičara (npr. komičari *slapsticka*, američke burleske), od kraja I. svjetskog rata u ulozi protagonista dominantnom tipu čovjeka od akcije (sada je to Douglas Fairbanks, novi junaci vesterna, Harry Piel u Njemačkoj) počinje konkurirati (prema tipologiji Enna Patalasa) tip stranca unutar kojega je najreprezentativniji tip latinskog ljubavnika (npr. Rudolf Valentino, Ramon Novarro), osoba kojoj na prvom mjestu nije »obligatna« borba za pravdu već osvajanje ženskih srdaca, i to prema svim pravilima romantičnog zavodništva. Među ženskim zvijezdama, uz naivku, deplasiranu za doba nagle emancipacije žena i koja počinje uzmicati (uglavnom opstaje u azijskim i latinoameričkim kinematografijama), nakon kratkotrajne *femme fatale* (Lyda Borelli, Asta Nielsen, Theda Bara)[1] razvio se njezin suvremeniji produžetak, tzv. mondenka — npr. Gloria Swanson i Pola Negri (tip koji će se u zvučnom razdoblju razvijati u lik istinski emancipirane žene), a tom se tipu krajem 1920-ih pridružuje i mladenački tip *flappera* (npr. Clara Bow) koji svjedoči i o seksualnoj emancipaciji žene.

Ovakva obilježja likova, odnosno njihova konstelacija u sustavu zvijezda u najčvršćoj je svezi sa žanrovima, tim drugim važnim elementom planiranja proizvodnje. Ako se krene prema vrlo okvirnoj podjeli žanrova Nicka Laceyja, podjeli na akcijske filmove (što, inače, uopće nije žanr nego istaknuto svojstvo mnogih žanrova — vesterna, pustolovnog i kriminalističkog filma...) i na romance (to su uglavnom melodrame i/ili obiteljski filmovi), a može se pridodati — kao i kod sustava zvijezda — komediju, vidi se da se oni zapravo dijele na muški (akcijski) i ženski (romanca) kodirane. Međutim, u gledališnoj praksi takva podjela nije sasvim precizna. Ne radi se o oštroj opreci jer je činjenica da su filmove najčešće gledali parovi i cijele obitelji, a nedvojbeno je i to da jedna spolna skupina nije nužno diskriminirala filmove koji su suprotstavljeno kodirani.

Laceyjeva i slične podjele zapravo prikrivaju žanrovsko bogatstvo razdoblja. Naime, treba najprije naglasiti da svi filmovi koji tada nastaju ne pripadaju strogo omeđenim žanrovima i da se javljaju nove tematske i svjetonazorske orijentacije i specifična nacionalna obilježja koja ne moraju karakterizirati utvrđeniji strogi žanrovski kanoni. Tako, povrh sve-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 16

ga, razdoblje odlikuje povećano zanimanje za socijalnu tematiku i psihološke probleme što se ponekad »sastaje« u socijalno-psihološkoj drami. Ta tendencija »razasuta« je u više kinematografija; reprezentiraju je, na primjer, svojim individualiziranim doprinosima redatelji struja *Kammerspielfilm* i ulični film — G. W. Pabst, F. W. Murnau, Lupu Pick i redatelji struje Nove stvarnosti (*Neue Sachlichkeit*) u Njemačkoj, redatelji impresionističke struje u Francuskoj, potom Erich von Stroheim i King Vidor u SAD, Teinosuke Kinugasa u Japanu i drugi.

Unutar te skupine filmova (ili njoj dodirno), koji su često i većih umjetničkih dometa, uočljiva su i javljanja drugih specifičnosti. Tako, jedna od njih postat će i trajnim područjem komercijalnih spekulacija industrije i umjetničkih traženja: istančaniji i provokativniji erotizam, kao na primjer u filmovima Ernsta Lubitscha, G. W. Pabsta, Mauritza Stillera i Ericha von Stroheima. Napokon, razlikovna komponenta proizlazi i iz nacionalnih obilježja filmova; tako, npr., u Njemačkoj se javlja žanr pustolovnog filma s radnjom u planinama, tzv. planinski film (*Bergfilme*), kao i filmovi koji veličaju domovinu (*Heimatsfilme* — domovinski filmovi), u Japanu nastaje oštra podjela na filmove s radnjom u prošlosti (*jidai geki*) i one u sadašnjosti (*gendai geki*, s najbrojnijim podžanrom *shomin geki* /obiteljski film/), a ta će podjela prevladavati sve do sredine 1960-ih godina.

Značajan razvoj doživjet će žanrovi u najužem smislu, tj. one vrste filmova koje distingvira više specifičnih komponenti — sadržajnih, tematskih, ambijentalnih, ikonografskih, s obzirom na izbor likova itd. Tako, npr., u njemačkoj a i američkoj kinematografiji razvit će se razni žanrovi filmova fantastike koji su ranije egzistirali pretežito kroz oblike fantastičke začudnosti u primjeni filmske tehnike (npr. Méliès, crtani filmovi). U Njemačkoj i SAD razvijat će se kriminalistički film koji sada karakteriziraju likovi s razrađenijim profilima i priče koje aktualiziraju suvremena događanja, melodrama će u svim kinematografijama krenuti putem osvajanja novih povijesno-zemljopisnih područja (najviše u smjeru ondašnje egzotike), komedija će u SAD doživjeti svoj do sada nedosegnuti vrhunac.

Modernizam i avangarda

Uz bujanje igranog filma u klasičnom stilu 1920-e godine obilježavaju i one tendencije koje su se, uvodno u ovom tekstu, provizorno i uopćavajuće, nazvale antimimetičkima, antiluzionističkima, a koje se gotovo uvijek povezuju s modernizmom i avangardizmom, vrlo često u rodu tzv. eksperimentalnog filma, u prikazivačkom smislu vrlo često s očevidnim odstupanjima od same ideje prikaza prepoznatljive pojavne realnosti.

Početno, taj skup novosti moguće je podijeliti na dvije skupine. U prvoj skupini nalaze se i međusobno razlikuju — iako granica uopće nije oštra — dvije vrste inovacija kod kojih je uočljivije autohtono filmsko podrijetlo, a u drugoj one kod kojih je očitiji poticaj što dolazi iz drugih umjetnosti i unutar koje treba — s još neoštrijom granicom — razlučiti između modernističkih i avangardističkih obilježja; naime, film je na neki način i sav moderan, a neke njegove modernističke elemente karakteriziraju avangardistička pozicioniranost i djelotvornost. U obje skupine, valja naglasiti, svjedočimo doista iznenadno brzom filmskom korespondiranju s najsuvremenijim događanjima u tradicionalnim umjetnostima i, također, u oba slučaja se stvara temelj dobrog dijela modernističke, eksperimentalističke i avangardističke budućnosti filma. Također: iako različito podrijetlo inovacija vodi ponekad i prema vrlo srodnim domašajima i iako se ponekad svojstva što ukazuju na različitost podrijetla prepleću gotovo do potpune nerazlučivosti, distinkciju je važno registrirati jer ona ukazuje na složenost poticaja što su doveli do burnih događanja u tom razdoblju filmske umjetnosti.

U prvoj skupini novosti — kojima je podrijetlo u dotadašnjoj tradiciji, u filmskom iskustvu koje već više nije neznatno i koje gotovo spontano začinja daljnje inovacije — nalaze se otkrića, razvojne novosti koje su vezane za montažu. Odnosi se to na tradiciju, kako to povjesničari nazivaju, središnje priče (engl. *main story*) filmske povijesti, one koja će se počevši Porterom a preko Griffitha završiti dometima koje susrećemo u mnogim djelima sovjetske montažne škole (S. M. Ejzenštejn).

U prvom se redu to odnosi na onaj tip montaže koja ima više naziva — npr. asocijativna, idejna, intelektualna. To jest, to se odnosi na onaj široki i raznovrsni skup montažnih postupaka koji služi tvorbi i mnogih stilskih figura te znakovno složenijih logičkih sklopova (»pojmova«), a nastanku i rasprostranjivanju kojih je presudni poticaj dao veliki američki »intuitivac« David Wark Griffith filmom *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916). Tim filmom, koji se sastoji od četiri vremenski odvojene priče, Griffith tvori specifično filmsko vrijeme montažno preplećući četiri epohe, što znači da ne razvija jednu homogenu fabulu, nego stvara vremenski mozaik sa svrhom argumentiranja i retorički snažnog plasiranja jedne ideje — o nesnošljivosti kao uzroku najvećih čovječanskih zala i, njezinoj suprotnosti, ljubavi kao spasitelju i iskupitelju. Taj tip montaže doživjet će razne razrade u mnogim djelima ili fragmentima djela sovjetske montažne škole, a inspirirat će i njemačke eksperimentaliste i francuske avangardiste.

Najuočljivije Griffith je ipak utjecao na Sovjete, i tako, npr. grifitovska komparacija (epoha) »ponovit« će se često u citiranim prizorima iz filmova Ejzenštejna i Pudovkina. U *Štrajku* (*Стачка*, 1924) S. M. Ejzenštejna izmjenično će se montirati kadrovi pucanja na štrajkače i klanja teladi, u filmu *Mati* (*Мать*, 1926) V. I. Pudovkina kadrovi sve žustrijeg skupljanja revolucionarne mase i sve burnijeg otapanja leda na rijeci.

Ovo su, dakako, tek jednostavni primjeri, koji ne upućuje ni na koji konkretniji utjecaj, novijega ili drevnijega izvanfilmskog podrijetla. Podrijetlo je u čovjekovoj moći i potrebi za uspoređivanjem, a u filmu nije ništa lakše od prakticiranja te moći i potrebe: za montažnim se stolom bilo što se može povezati, zahvaljujući i djetetu dostupnoj manipulativnoj snazi ruku i zahvaljujući jednom vrlo starom alatu — škarama (za rezanje vrpce), a čovjek s prosječnim kapacitetom uma može otkrivati u tim rezanjima kadrova i premetanjima kadrova nove logične veze, onaj s natprosječnim i veze s nekim du-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 17

Kabinet doktora Caligarija

bokim smislom, onaj s originalnom umjetničkom »žicom« i veze koje asociraju na tehniku tijeka svijesti, na dadaističku provokativnu »nasumičnost« ili nadrealističko jukstaponiranje disparatnih sadržaja. U tom smislu, primjeri iz Ejzenštejna i Pudovkina iznimno su pogodni za ilustraciju jer je riječ o vrlo jednostavnim figurama; 1920-ih otkrit će se, međutim, i daleko složeniji postupci unutar mogućnosti tog tipa montaže. I još važnije: javit će uočljiva tendencija da taj tip montaže bude osnovica filma, i to u djelima u kojima se sada potiskuje ili potpuno istiskuje narativna montaža, odnosno priča.

Unutar prve skupine, dakle, otkrića koja proizlaze iz prirode samog filmskog materijala i načina pravljenja filma te već nezanemarivog filmskog iskustva, nalaze se i nove uporabe ritmičke montaže. Mogućnosti tvorbe filmskoga ritma montažnim sređivanjem kadrova otkrivene su već u 1900-ih (Hepworth, filmovi potjere, rani Griffith...), no sada se taj postupak razradio — ne tek radi uzbuđivanja gledatelja, radi stvaranja napetosti ili sugestije bliženja odvojenih linija radnje i/ili likova u prostoru i vremenu, već zbog toga da bi s jedne strane ritmiziranim sklopovima »preplavio« cijeli film i time se ritam nametnuo kao osnovno konstrukcijsko načelo filma (najčešće u simbiozi s asocijativnom montažom) i, s druge, da bi neobičnim spojem s ostalim elementima djela imao prema njima i svrhoviti kontrapunktalnu funkciju. Konkretno, u jednoj žurnalskoj epizodi Dzige Vertova prikazuje se neuspjela ambulantna akcija hitne pomoći u kojoj pacijenta (najvjerojatnije sa srčanim udarom) liječnik ne uspijeva reanimirati. Pacijent je mrtav, ali agilnost liječnika, brzi tempo njegovog pokušaja reanimiranja ublažavaju doživljaj tog neuspjelog ishoda radnje; prevladao je doživljaj kojega stvara ritam liječnikova rada.

U slavnom, pak, dadaističkom filmu Renéa Claira *Međučin* (*Entr'acte*, 1924) završni prizor sprovoda izveden je događaju neprimjerenim tempom vesternske jurnjave, također i montažnim ritmom najbržih filmskih potjera. Od te sveopće brzine kočija s lijesom će se prevrnuti, lijes će se zato otvoriti, a mrtvac će oživjeti! Valjda mu je ta brzina vratila cirkulaciju! Dakle: ritmička montaža uspostavila je neočekivanu »suigru« sa sadržajem prizora, taj je mahniti ritam ne samo stvorio sa sprovodom neuskladiv ugođaj i raspoloženje, nego je proizveo i neočekivanu uzročnoposljedičnu logiku,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 18

Dr. Mabuse, kockar

motivirao događanja i razvoj priče: rušenje lijesa, oživljavanje pacijenta, a time se promijenio i žanr jer je film u finalu evoluirao u fantastičku komediju (parodiju). Ideja o takvoj uporabi ritma teško da je sineastima mogla niknuti izvan filma: ona je bila logični razvoj ritmičke montaže kakva je postojala i ranije... Samo sada se ta montaža rabi u složenije sadržajne i strukturne svrhe.

Zaključno: i ovakva uporaba ritmičke montaže ima svoje podrijetlo u minimalnoj snazi ruku, u automatizmu nekoga tko rabi škare i urođenom osjećaju mnogih ljudi za ritam. Ovakva uporaba ritmičke montaže prožeti će djela većine modernističkih i/ili avangardističkih strujanja u filmu iz 1920-ih i, posebno, biti u supstratu ondašnjih estetičkih težnji prema filmu kao vizualnoj glazbi. Značajan dio događanja izvan središnjeg razvojnog tijeka filmske i umjetnosti i industrije pojavio se u sklopu, odnosno pod većim ili manjim utjecajem suvremenih modernističkih i avangardističkih tendencija u tradicionalnim umjetnostima. Ta su filmska događanja »u duhu vremena«, u intermedijalnoj »suigri« s modernističkim i avangardističkim tendencijama u drugim umjetnostima, s raznim tzv. izmima (npr. ekspresionizam, futurizam, dadaizam, konstruktivizam, nadrealizam), pa apstraktnim slikarstvom, romanom struje svijesti i tako dalje. U toj domeni na film se utječe, ali i film utječe, u toj domeni film stvara kongenijalna djela koja se često mogu bez kompleksa ili strahopoštovanja uspoređivati s najvećim istorodnim dometima u drugim umjetnostima. Takvi dometi su mu dohvatljivi jer je njegova tehnologija proizvod nove znanosti, može zato poslužiti u stvaranju umjetničkih djela koja su u duhu novoga vremena; zbog toga, kako bi rekao Jean Epstein, jer je na djelu »inteligencija« filmskoga stroja.

Poticaj ovim događanjima daju i izvanfilmska, odnosno povijesna, društvenopolitička događanja — najburnija nakon Francuske revolucije i Napoleonovih ratova. To su, prema Braudelu, događanja od tzv. kratkih trajanja (revolucije, ratovi, vrlo nagle mijene u ekonomskom životu); iako sama po sebi kraće temporalne protežnosti, ona koja temeljito i često presudno potresaju svijet i svijest. I kad nemaju izravnoga utjecaja na neku konkretnu filmsku praksu, I. svjetski rat i Oktobarska revolucija neizbježivo potresaju suvremenike, obogaćuju ih novim spoznajama, bilo radikalnom skepsom u poimanju povijesti, društva, čovjeka, bilo novim vizijama i nadama. Takva događanja kratkoga trajanja, kao da se prožimaju s ondašnjim stanjem i životom filma: i film je još uvijek događanje od kratkoga trajanja, on je svojevrsna revolucija, u nekim filmski razvijenijim sredinama upravo ulazi u

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 19

fazu dovršavanja rata s njemu nesklonim mentalitetima i predrasudama.

Uz tu burnost događanja, zajednički inspiracijski nazivnik velikog dijela modernističkih i posebno avangardnih tendencija u umjetnosti je sve rasprostranjenija i sve uzbuđenija svijest o faktičkoj nepoznatosti pa i tajnovitosti mnogih činjenica, znanja, vrijednosti koje su se do tog vremena smatrale neosporivima, a sada one kao da zazivaju da se u njih iznova pronikne i ustanovi neka nova istina o njima i da se otkrićem tog skrivenog ili skrivanog svijeta pokušaju demistificirati prijevarnosti i obmane čije su posljedice često i katastrofalne. U tom smislu neki kao da polaze od Nietzschea i prianjaju uz njegova dionizijska načela, ustrajanja u tvrdnjama da prihvaćene moralne norme zapravo služe da se prikriju kukavičluk, nemoć i licemjerje kao i da povijest i znanost nisu nikakvi pouzdani učitelji — pogotovo ne autentičnoga življenja kojeg je čovjek već davno zaboravio.

U tom razdoblju naglo se počinju prihvaćati i psihoanalitičke teorije Sigmunda Freuda kojima se dokazuje da čovjekova svijest može biti tragično uzdrmana od skrivenih mu sila podsvijesti. Teorije, pak, Alberta Einsteina (»teorija relativiteta«), destabiliziraju predodžbe o temeljnim činjenicama fizikalnoga svijeta, narušavaju predodžbe o prostoru i vremenu kao izmjerljivim konstantama, ističu vrijednost pojedinačnih perspektiva i time slabe vjeru u univerzalnu, a jedinim uporištem ostavljaju nešto krhko, a to je svjetlost.

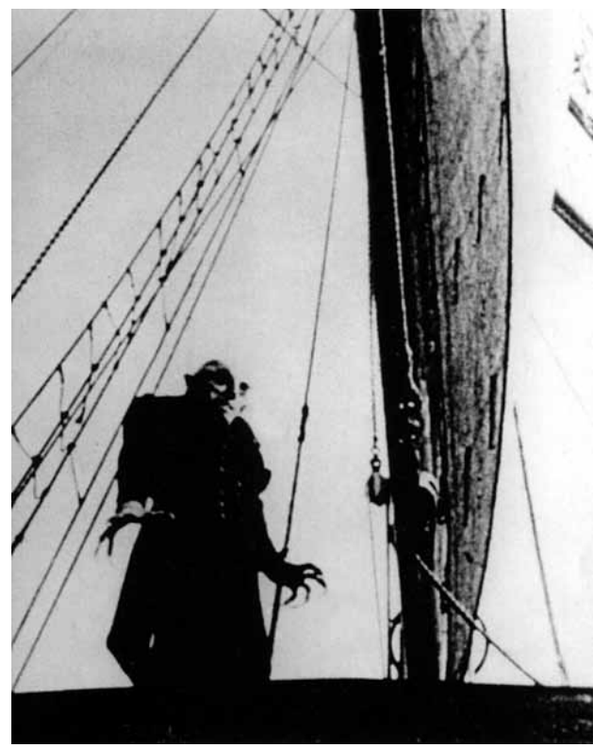
Napokon, dijalektički materijalizam, odnosno marksizam, i tamo gdje nije uhvatio jačeg korijena ili odnosno dobio osnaženja u socijalnoj i političkoj praksi, kao nova velika naracija uvjerava da se iza fasada najuređenijih i najprosperitetnijih sredina kriju duboka protuslovlja, a stoga i prijetnje od njihovog rasapa. Sve te spoznaje i doživljaji skrivenosti nečega bitnoga, a u čiju se tajnu sada proniče, morat će se i na neki teško utvrdiv način, ali i nedvojbeno odraziti na film: novi medij, »sposoban« prikazati sve što je vanjsko, »fasadno«, sigurno je da će osjećati i prihvatiti izazov pronicanja u unutrašnje, skriveno.

Skup tih skepsi, ali i relevantnih spoznajnih prodora na području znanosti za korelat ima ili uzrokuje rezonancu i u umjetnostima. Za ljubitelje simboličkih koincidencija ta korelacija počinje već s pretečom kubizma Cezanneom, odnosno njegovom izložbom dotada uglavnom nedostupnih djela koja se održava upravo u godini (1895) projekcije Lumièreovih. Cezanneovo otkrivanje bazičnoga u strukturi prirodnih tijela bilo je uvod u kubizam koji je ponudio višestruku perspektivu viđenja predmeta, pružio i sliku onoga što se zna a ne vidi odjednom, pa se smatra da je tako utjecao i na avangardni, odnosno modernistički film. Tome se, a nabrajanje bi moglo biti znatno dulje, može priključiti ona književnost koja se posvećuje unutrašnjem (Marcel Proust), koja opisuje isti osnovni sadržaj iz raznih perspektiva (npr. Joseph Conrad: *Srce tame*), koja se služi »montažnom« jukstapozicijom stihova (T. S. Eliot), koja dočarava vremenski-prostorno dislocirane i diskontinuirane tijekove svijesti.

Ovo »i/ili« predstavlja problem mnogim povjesničarima drugih umjetnosti jer u različitim umjetnostima takvu dilemu uzrokuju različiti razlozi. U filmu zbog njegove posebnosti, a i zbog specifičnosti njegove povijesnosti, takvo je razlikovanje još teže. No, u najkraćim crtama, modernizam se spominje još od kraja XVIII. stoljeća, proklamira ga »vrijeme razuma«, prosvjetiteljstvo, i vezuje se uz ideju napretka, pa ga se često poistovjećuje s napretkom znanosti, naročito u drugoj polovici XIX. stoljeća kad se u njoj vidi »spasitelja« čovječanstva. Međutim, taj razum, ta znanost i taj spasitelj će svoju moć demantirati, sebe na neki način demistificirati tijekom I. svjetskog rata posluživ ši masovnom umorstvu, a upravo tada će se ojačati tendencije koje će u umjetnostima sebe predstavljati kao avangardne i koje će oponirati svemu postojećem, tradicijskom.

Odnosno, sva će avangarda — djelima, manifestima i stilom društvenog ponašanja — sebe predstaviti još deklarativnije i agresivnije kao prethodnicu nego što je to znao činiti modernizam, djelovat će razarački u odnosu na prijašnju umjetničku praksu, a njoj pripada i modernizam koji se institucionalizirao, a time je (npr. po mišljenju dadaista) izgubio kontakt sa stvarnim društvenim životom. I još radikalnije, avangarda će se, naročito u početnoj fazi (kraj I. svjetskog rata i neposredno nakon njega) distancirati od svih prihvaćenih društvenih zasada i postojećih oblika društvene prakse kao prepreke željenoj promjeni.

Film se pak, već kao sam pronalazak pojavljuje kao moderan, jer je očevidno izraz i plod najsuvremenije, pa ako hoćemo i najmodernije znanosti; čak se i za filmove klasičnog fabularnog stila u tom smislu može reći da se uklapaju u moderne društvene tendencije. Međutim, film nudi već i u svojoj vrlo ranoj fazi elemente što se podudaraju upravo s mo-



Nosferatu — simfonija užasa

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 20

dernizmom u umjetnosti, a to se odnosi u prvom redu na zaokupljenost formalnim elementima, zatim na pojedine očite podudarnosti (uključujući i aluzije i citate) s odlikama modernizma u drugim umjetnostima. Istodobno, i ti modernizmi, očevidno se pojavljujući kao suprotnost matičnoj struju, predstavljaju silu s rušilačkim potencijalima, čime se uklapaju u opći trend avangardističke agresivnosti.

Ti elementi — modernistički i/ili avangardistički — mogu se svrstati u više skupina koje su ponekad međusobno ali, istina rjeđe, i u odnosu na onaj »mimetičko-iluzionistički« smjer teže ustanovljivih međa. Najčešće nepopularna višečlana podjela tih elemenata čini se u ovom slučaju prikladnijom jer ukazuje na raznovrsnost, odnosno sadržajno i formalno bogatstvo tih tendencija:

1) nedvosmisleno proklamirana težnja afirmiranja filma kao umjetnosti,

2) težnja prema autentičnom (»čistom«, pravom, samosvojnom itd.) filmskom izražavanju što se, pak, naročito iskazuje kroz

3) »antiiluzionističnost«, prevladavanje »mimetičnosti«, zaziranje od filmskoj fotografiji imanentnih registracijskih obilježja, to jest, adoptira li se likovni termin, odbojnost prema »figurativnosti«, dakle i odbacivanjem realističkih prosedea,

4) zaziranje od fabularnosti, otpor prema dominantnom narativnom filmu, čime se želi s filma skinuti »prtljagu« literarnosti i oponašanja kazališta,

5) ispitivanje, negiranje ustaljenih predodžbi o prirodi čovjekova viđenja, posredno o i provjeravanjima obilježja percepcije,

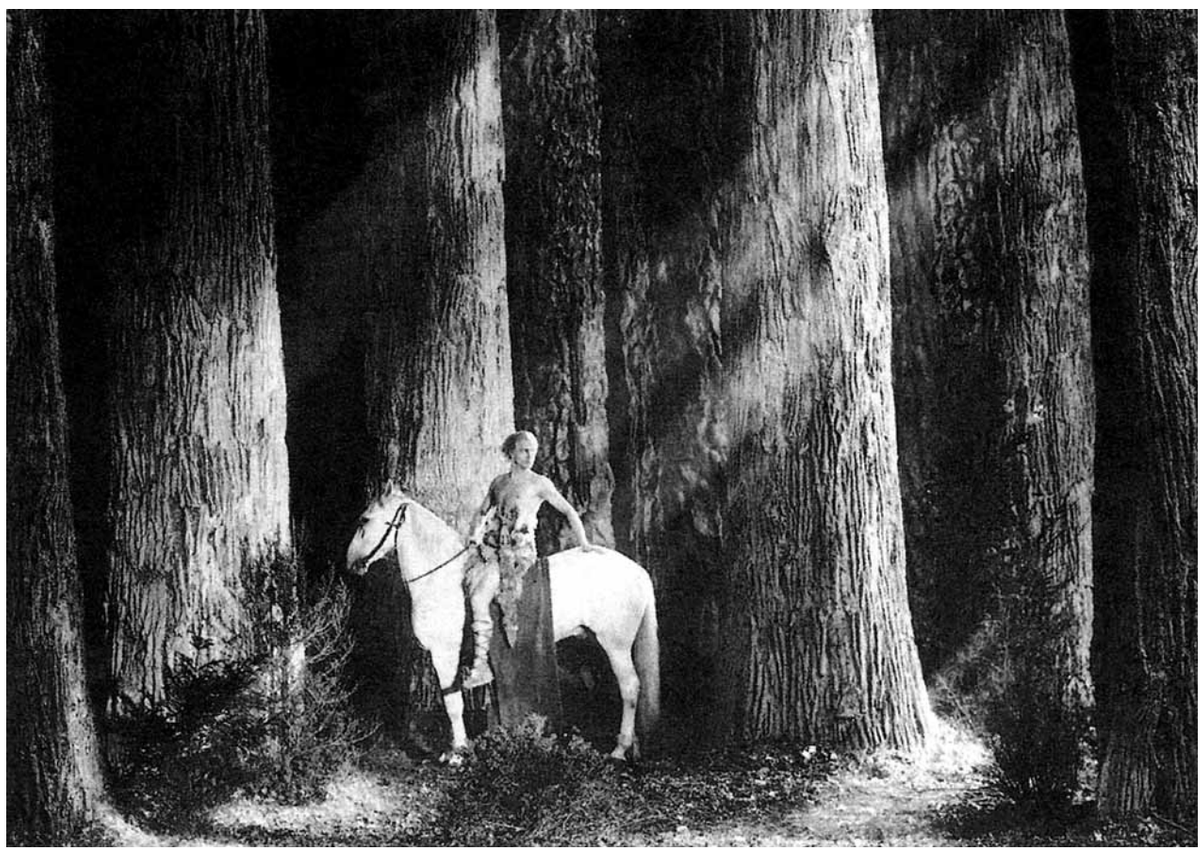
6) zadubljivanje u samu »materijalnu«, fizičku fakturu filma,

7) poniranje u »unutrašnje« — u psihu likova, njihova stanja, dočaravanjima ugođaja, zadubljivanjima u vremenske procese — što će većinom biti svojstva tzv. narativne avangarde (francuski impresionisti),

8) ideja o filmu kao »vizualnoj glazbi«,

9) upadljiva citatnost, intermedijalnost i intertekstualnost (parodijske naravi; npr. Ejzenštejn, Léger, Buñuel)

S obzirom na društveni prijem, ti elementi sveukupno i/ili pojedinačno mogu djelovati i kao modernistička težnja prema originalnosti, avangardistička težnja prema različitosti »pod svaku cijenu« ili kao avangardistička provokacija. Ova avangardistička dimenzija može se uklapati u trend suprotstavljanja postojećem buržoaskom tipu institucionaliziranosti umjetnosti, a može biti i dio projekta stvaranja nove umjetnosti pa i novog društva. Taj projekt, koji su manifestno proklamirali iz raznih političkih ili idejnih perspektiva (većinom ljevičarske provenijencije)[2] dadaisti, futuristi, so-



Nibelunzi

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 21

vjetska avangarda, nije na filmu — izuzme li se kratkotrajno djelovanje sovjetske filmske avangarde — zamjetljiv u tolikoj mjeri; s obzirom na svoj utjecaj ovakva vrsta filmova uglavnom je od manjega značenja unutar općih avangardnih kretanja, a neki predstavnici filmskih avangardnih struja svoje prianjanje uz avangardizam zapravo koriste radi etabliranja u »svijetu priznatih umjetnosti«.

Te težnje, »eksperimentiranja«, smjerovi razasuti su, a dijelom i isprepleteni u raznim strujama u filmu, a nazive uglavnom dobivaju (često i naknadno, a često se isti film atributira nazivima nekoliko struja) prema istorodnima u drugim umjetnostima — pretežito slikarskim jer slikarstvo nešto uočljivije utječe na modernističke i avangardističke tendencije u filmu nego književnost i kazalište; to je zato jer je nijemi film zbog svoje bezvučnosti (koja uzrokuje slabiju iluziju trodimenzionalnosti) bliži slikarstvu nego što će to biti u zvučnom razdoblju. Dakle, razaznaju se filmski futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam, pa apstraktni film, čisti film, a većina djela tih struja se od, recimo, filmoloških radova Paula Rothe preko radova Siegfrieda Kracauera, pa sve do najnovijih studija, svrstava u rod tzv. eksperimentalnog filma. Institucionaliziranjem tih nastajanja često će slabiti, pa čak se i gubiti, njihov avangardistički karakter.

Tijekom 1920-ih godina te su struje pretežito bile locirane u Francuskoj, zatim u Njemačkoj, Sovjetskom Savezu, pa SAD i Velikoj Britaniji, napokon Nizozemskoj, Čehoslovačkoj i Poljskoj. Vrlo diskretni odjeci susrest će se 1930-ih i u Hrvatskoj (Oktavijan Miletić). Međutim, broj nastalih filmova nije osobito velik. Uzmu li se u obzir filmovi koji se najočitije razlikuju od onih iz matične struje, pa čak i oni najoriginalniji iz narativne avangarde, taj broj ne prelazi stotinu. Također, njihov utjecaj na matičnu struju nije osobito velik. Naime, u filmskoj praksi često je na snazi i prilično jasno granična linija između repertoarnih filmova i onih ezoteričnih, ekskluzivnih i sl., tako da je filmska avangarda/modernizam — dobrim dijelom osuđena na ograničeni prijem — nije mogla imati onu društvenu funkciju koju imaju književna, kazališna, likovna i glazbena djela slične orijentacije. Filmska se djela uglavnom pojavljuju kao »nadopuna«, »dodatak« avangardnim djelima u tradicionalnim umjetnostima.

Također, njihov utjecaj na matičnu struju uglavnom nije zamjetljiv, on je većinom jako posredan — to više što je razvoj tih vrsta filmova izrazito diskontinuiran, a i središta njihova nastajanja se idućih tridesetak godina mijenjaju, oni znaju biti i nedostupni. Njihov će se utjecaj — nakon duljeg razdoblja i djelomične zaboravljenosti — nešto povećati oko 1960. u razdoblju procvata modernističkih tendencija u igranom filmu, kada će se rasplamsati inovativne inicijative eksperimentalnoga filma. Tada će i ova avangarda iz 1920-ih početi dobivati mitsku auru, dobrim dijelom i zato jer će se novi eksperimentalni film nadovezivati na ta nijemofilmska traženja. Isti elementi kasnije će prestati biti avangardni (kad se te tendencije institucionaliziraju) ali će zato biti modernistički.

Prije svih, međutim, porivi prema onome što nazivamo avangardnim i/ili modernističkim pojavili su se najprije u Italiji gdje su se (oko 1910.) pojavili i »izgubili u magli« marginalnosti — neka njihovu sudbinu simbolizira naslov (izgubljenog) veristićkog filma Nina Martoglija. Naime, općenito: Talijani su voljeli film, ali filmove nisu čuvali. Riječ je o osamljenom signalu koji se pojavio prije razdoblja o kojemu se govori u ovome poglavlju, oko 1910., a u sklopu futurizma. Futuristi su i inače cijenili film, upravo zbog njegove modernosti, zbog odražavanja novoga vremena, onoga strojeva, brzine, energije, velegrada. Tako, u futurističkom manifestu (11. svibnja 1912.) spominje ga Marinetti, koji veli s neskrivenim oduševljenjem: »Kinematograf nam nudi ples predmeta koji se dijeli i opet sastavlja bez ijednog ljudskog upletanja. Nudi nam i skok natraške nekog plivača čije noge izlaze iz mora i silovito skaču na odskočnu dasku. Nudi nam napokon trk čovjeka brzinom od 200 kilometara na sat. Postoji isto toliko kretanja tvari, izvan zakona razuma i, stoga, neke izrazite bitnosti.«[3]

Metropolis

Međutim, još prije Marinettijeva manifestnog uzbuđenja, spomenute 1910., futuristi braća Ginna i Corra proizveli su nešto što je u suprotnosti s gotovo apsolutno svime što nastaje u tom vremenu. Oni se posvećuju filmskoj osnovnoj »sirovini«, naime, u skladu i s tendencijom da slikarstvo odustane od realističke težnje sugeriranja treća dimenzije i vrati se dvodimenzionalnosti, crtaju na vrpcu, žele dakle stvoriti film koji ne nastaje snimanjem nego slikarskim činom i projekcijom, a tim eksperimentom oni su, jer su ti filmovi izgubljeni, gotovo neznani preteče prvih crtanofilmskih modernista Lena Lyea i Normana McLarena iz 1930-ih

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 22

i 1940-ih, brojnih drugih eksperimentalista, pa i hrvatskih eksperimentatora iz 1960-ih.

Vrijeme nije, dakle, sklono Ginnu i Corri, možda su i zato njihova ostvarenja izgubljena, ali ostalo je nešto važnije od tih pionirskih pokušaja: sadašnje znanje da se film već tada priprema pridružiti se trci prema novom. Da bi se mogao pridružiti toj trci 1913. nagovješta Guillaume Apollinaire koji s oduševljenjem piše o apstraktnom filmu koji planira slikar Leopold Survage i koji će avangardizam nalaziti (procjenjivati) i u anarhoidnim parodističnim *slapstick* komedijama, zatim, Louis Aragon koji, pišući 1918. u časopisu *Le Film* Louisa Delluca, ističe kako bi film trebao imati svoje mjesto u preokupacijama avangardista.

Njihove želje kao da ispunjavaju, odnosno neosporive dokaze o kapacitiranosti filma da se uključi u ta revolucionirajuća zbivanja u umjetnosti prvi će — 1921. godine — dati dva Nijemca — Hans Richter i Walter Ruttmann koji svojim ciklusima *Ritam*, odnosno *Opus I-IV* stoje na čelu vala avangardističkih i modernističkih filmova iz 1920-ih. I tako, iako je tih filmova manje (oko 100) nego onih iz matične struje — oni se često čine reprezentativnijima, u očima povjesničara priča o klasičnom fabularnom filmu se nastavlja, a ova započinje...

Film u Weimarskoj republici

Tendencijama modernističkih obilježja, a dijelom i avangardnima, dvadesetih godina značajan doprinos dao je film Weimarske republike. Onovremena događanja u njemačkoj kinematografiji začudila su svojom neočekivanošću filmski svijet.

Naime, iako domovina nekih od najznačajnijih pionira svjetskoga filma — Anschutza, von Stampfera, braće Skladanowsky (izumitelja projektora nazvanog Bioskop), sve do nakon I. svjetskoga rata njemačka kinematografija, a i umjetničke inicijative u njoj, zaostaju za onima američke, britanske, francuske, talijanske, danske i švedske kinematografije. Kao i u mnogim zemljama, film nije privlačio intelektualniju publiku, no međutim, njemačka je kinematografija dulje bila žrtva konzervativne ekonomske politike, odnosno izbjegavanja poslovnih rizika s filmom. U vremenu kad u SAD i Francuskoj već postoji prilično razvijena filmska industrija, u Njemačkoj je film još uvijek uglavnom obiteljska manufaktura, i, napokon, kao malo gdje filmska je djelatnost bila u tolikoj mjeri pribježište neobrazovanih, nezaposlenih, onih bez prava glasa (doslovnog i metaforičkog). Filmovi su se pretežito uvozili, produkcija je bila u rukama poduzetnika nižega reda koji su producirali i pornografske filmove.

Iznimku je predstavljala produkcija pionira filma Oskara Messtera, zaslužnog za otkriće malteškoga križa, prema tome i projekcijske tehnike, koji je imao mali studio u Berlinu, među prvima uopće prakticirao je umjetnu rasvjetu, eksperimentirao je sa sinkroniziranim zvukom, kod kojega je nešto zanata ispekao jedan od pionira hrvatskoga filma Josip Halla. Messter je proizvodio stotine dokumentarno-reportažnih i kratkih zabavnih filmova, od 1909. do 1917. posvetio se cjelovečernjem filmu, u njegovoj produkciji karijere su počele najslavnije zvijezde njemačkog nijemog (neke i zvučnog) filma Emil Jannings, Henni Porten, Lil Dagover i Conrad Veidt.

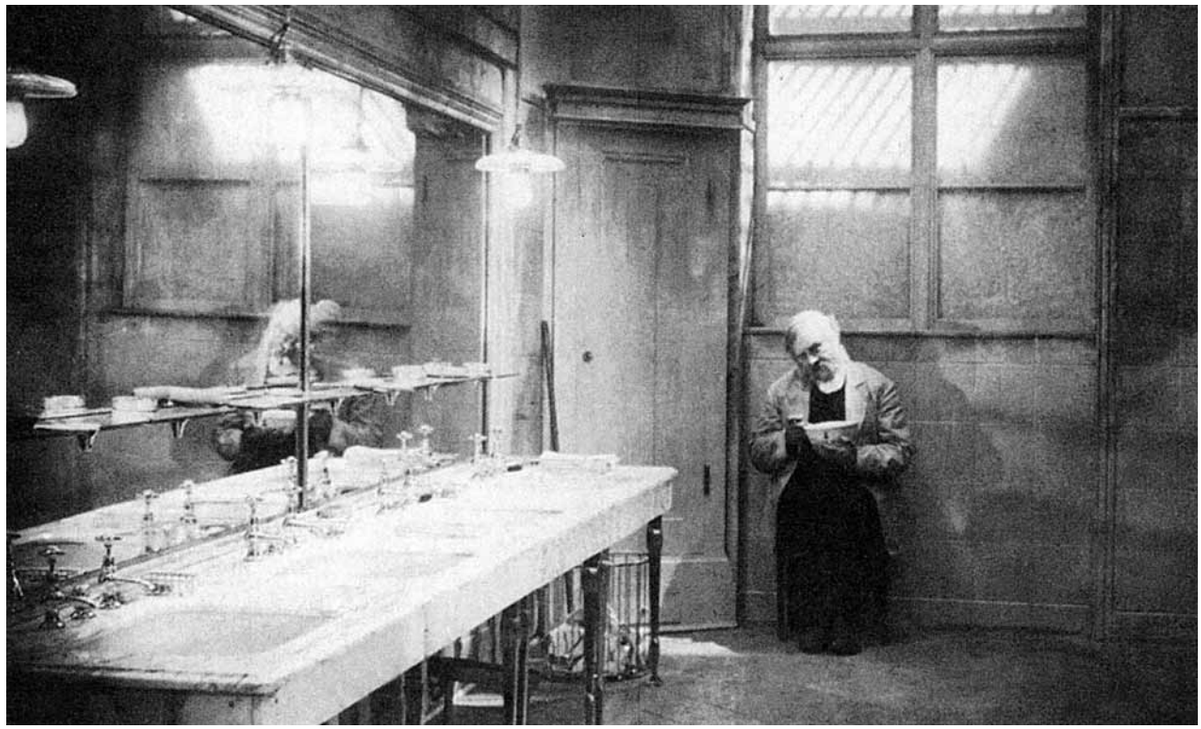
Prilike se počinju mijenjati tek oko 1910. godine kada su se pod utjecajem francuske struje *film d' art* za film zainteresirali kazališni ljudi — pisci, redatelji (npr. Max Reinhardt) i glumci čije uključivanje u film podiže ugled toj vrsti spektakla i kada se zahvaljujući kazališnom redatelju Maxu Macku javlja *Autorenfilm*, njemačka posuđenica/inačica francuskog *film d'arta*.

No, za razvoj njemačke kinematografije možda važniji od tih događaja su oni, na prvi pogled paradoksalno, vezani uz I. svjetski rat. Njemačka se tada našla u izolaciji od svjetskog filmskog tržišta; prema kraju rata uvoze se jedino danski i švedski filmovi, trebala je povećati domaću produkciju koja je bila apsolutno nedostatna za veliku njemačku kinomrežu. Istodobno počinje se uviđati propagandistička važnost filma, koliko film može značiti u podizanju nacionalnoga duha u kriznim situacijama, pa će se, tvrde neki, upravo na inicijativu komandanta njemačke vojske generala Ericha Ludendorffa stvoriti (1917) od države subvencionirani filmsko-proizvodni i distribucijski »konglomerat« Union Aktiengesellschaft (akr. UFA), koji će sjediniti sve veće tvrtke i za čiju će se produkciju izgraditi golemi moderni studio Babelsberg u Potsdamu kraj Berlina, koji će okupiti većinu njemačkih filmaških talenata i koji će frapirati i američke producente. Nakon rata država će prodati svoje dionice koncernima kao što su Krupp i I. G. Farben, i UFA će postati najmoćnija europska filmska tvrtka, pogotovo kad se bude fuzionirala s kompanijom prvog doista kreativnog producenta Ericha Pommera. Decla, koja je pak s djelovanjem otpočela kao Deutsche Eclair (odatle i kronim De + cla) a prije ulaska u konglomerat UFA-a se spojila s kompanijom Deutsche-Bioscop. Iako će 1920-ih proizvesti tek nešto više od deset posto njemačkih filmova, tvrtka će prosperirati zahvaljujući distribuciji; svoja predstavništva imat će po cijelome svijetu, za Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca u Zagrebu.

Od potkraj rata i neposredno nakon njega, uz nešto polupornografskih filmova (nastalih pod firmom edukativnosti) koji bijahu uzrokom ili povodom nekih osude vrijednih pojava antisemitizma, jer oveći dio njihovih producenata bijahu Židovi, istaknutije mjesto imaju razni detektivski filmovi, primjerice serije s junacima angliciziranih imena, npr. Stuart Webbs i Joe Deebs, kao i filmovi u tom žanru neizmjerno popularnog redatelja i glumca Harryja Piela koji se s uspjehom prikazuju i u inozemstvu.

Jednako velike uspjehe postižu još dvije vrste filmova — komedije i povijesni filmovi — a oba žanra apsolutno najznačajnija osobnost je redatelj Ernst Lubitsch, isprva glumac u kazalištu Maxa Reinhardta. Najprije je režirao niz kratkometražnih komedija. Kada ga budu angažirali u UFA-i 1918., iste godine režira dva raskošna povijesne melodrame s poljskom (tada njemačkom, kasnije američkom glumicom) Polom Negri — *Oči mumije Ma* (*Die Augen der Mummie Ma*) i *Carmen*. Uspjesi ta dva filma omogućit će da režira i daljnje ondašnje goleme uspješnice kao *Gospođa Dubarry* (*Madame DuBarry*, 1919), *Anna Boleyn* (1920) i *Sumurun* (1921) koji će mu pribaviti angažman u Hollywoodu. No,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 23



Posljednji čovjek

Lubitsch je režirao i briljantne komedije, kojima će se pretežito posvetiti po dolasku (1922) u Hollywood u kojemu će biti na vrhu gotovo do svoje smrti, ostavivši tragove stila i svjetonazora sve do Billyja Wildera pa i Blakea Edwardsa.

Međutim, iako su komedija, povijesna melodrama i akcijski kriminalistički filmovi osigurali uspjehe kod njemačke a donekle i inozemne publike, iako je Lubitsch postao »ime« u inozemstvu, njemački će film postići međunarodni ugled kod kritičara i teoretičara filma, pa i kod ne baš zanemarivog dijela publike i nečim što se tretira kao bitno njemačka tvorevina, a to su filmovi koji ukazuju sklonosti prema fantastičkom i koje se najčešće naziva ekspresionističkima — prema po mnogim sastavnicama srodnoj modernoj struju u slikarstvu, književnosti, kazalištu i glazbi.

Riječ je o struji u umjetnosti koja se javila početkom stoljeća i koja se suprotstavila afirmiranim, pretežito realističkim tendencijama u raznim umjetnostima (realizam u književnosti, impresionizam u slikarstvu), tendencijama koje su, po mišljenju ekspresionista, previše pozornosti posvećivale pojavnom, dok bi umjetnost trebala biti izraz (ekspresija) unutrašnje stvarnosti koja je, smatraju, daleko autentičnija. Ta unutrašnja stvarnost mora naći u umjetničkim djelima vanjskoga izraza, a kako se unutrašnje mora izraziti drugačijim formama nego ono pojavno, izvanjsko, ne začuđuje sklonost ekspresionista prema izobličavanjima koja ne narušavaju prepoznatljivost prikazivanog, a ta izobličavanja mogu bliska fantastičkom. Kad je, međutim, riječ o filmu, razlog pojave ekspresionizma ne tumači se jedino kao utjecaj istorodne struje u drugim umjetnostima, nego i više nego drugdje kao izraz tjeskobnih stanja njemačke duše nakon II. svjetskog rata (zastupaju to istaknuti povjesničari Lotte Eisner i Siegfried Kracauer, koji vidi u tome i anticipaciju nadolazećeg nacionalsocijalizma). Međutim, riječ je i o duljoj tradiciji koja počinje još od romantizma koji se zaokupljao »svojstvima noći« (Novalis) i u kojemu su postajali i gotički elementi. Ti su elementi utjecali na sklonost fantastičkom koja je privlačila publiku, ali su zbog prizivanja tradicije privlačili i intelektualniju publiku koju su tako »pomirili« s pukom. Dakako, ti elementi su se očitovali kao specifično njemački pa je ta »germanska egzotika«, hipertrofirana u neuspjelijim filmovima, garantirala prepoznatljivost u inozemstvu.

Periodizacijski, za međaša se uzima 1920., godina premijere filma *Kabinet dr. Caligarija* (*Das Kabinet des Dr Caligari*) Roberta Wienea, prvog slavnog ekspresionističkog filma, koji je dao najsnažniji impuls toj struji. Međutim, ekspresionističke tendencije nisu se »razbuktale« zahvaljujući jednom filmu. Potvrđuju to četiri ranija filma koji označavaju buđenje filmske umjetnosti u njemačkoj prije i tijekom I. svjetskog rata. Prvi je adaptacija drame Paula Lindaua *Onaj drugi* (*Der Andere*, 1913) u režiji Maxa Macka — o berlinskom odvjetniku koji je žrtva svoje rascijepljene ličnosti. Tu tematiku komplementarno razrađuje drugi (nesačuvani) film *Praški student* (*Der Student von Prag*, 1913), Danca koji radi u Njemačkoj Stellana Ryea, s temom dvojnika (dvostruku ulogu tumači Paul Wegener), varijanta legende o Faustu, ali još više »pozivanje« na djela s jasnim motivom dvojništva E. T. A. Hoffmanna, Edgara Allana Poea i Oscara Wildea. Toj istinski modernoj temi (iako realiziranoj rekvizitima »nai-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 24

Zora

ve«), dostojnoj bavljenja psihoanalitičara ali i ostalih proučavatelja suvremenih »neuroza«, pridružuju se u tom »predekspesionizmu« i dvije druge.

Prvi je nesačuvani *Golem, kako je došao na svijet* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1915), prema praškoj židovskoj legendi, o čudovištu od ilovače koje se budi svake trideset i treće godine i pomaže židovskom narodu. Iz ovog se filma Henrika Galeena i Paula Wegenera (zaslužnog za novu obradbu 1920. godine), međutim, zamjećuje da to čudovište samo po sebi predstavlja moć koja može biti i razorna ukoliko ga ne vodi rabin. Sličan je drugi film, odnosno serijal u šest dijelova *Homunculus* (1916) Otta Ripperta, s temom »bez-dušja«, o golemoj, u retorti stvorenoj kreaturi s velikom snagom ali bez duše i koja se može pobuniti protiv svojega tvorca, što se može shvatiti kao varijanta monstruma kojega je perom Mary Shelley stvorio dr. Frankenstein, kao preteča King Konga, ali i kao preteča onoga što će uskoro stvoriti Karel Čapek (robot u drami *R. U. R.*) a koje se pobuni protiv svojega tvorca, motiv koji znanstvenu fantastiku prati do *2001: Odiseja u svemiru* (S. Kubrick, 1968) i dalje.

Svi ti filmovi, odnosno njihove teme koje nedvojbeno karakterizira aroma i suvremenosti i modernosti kao da su uvod u *Kabinet doktora Caligarija*, scenarij za kojega su napisali Hans Janowitz i Carl Mayer; ovaj drugi dat će golemi prilog inovantnim događanjima u njemačkom filmu tih godina i zapravo je prvo veliko scenarističko ime u povijesti filma, pisac čiji doprinos filmovima ima i obilježja istinskoga autorstva. Film je trebao režirati Fritz Lang, no on je bio zauzet završavanjem svojih *Pauka* (*Die Spinnenn*, 1919) pa se režija prepustila Wieneu. Da ga je režirao Lang film bi vjerojatno bio uspjeliji, no kako bi ga Lang postavio realističkije, on ne bio izazvao toliku senzaciju. Ukratko, u malo provincijsko mjesto stiže opsjenar kojega je glavna atrakcija nastup njegovoga »monstruma« Cesarea koji ima čudesnu moć predviđanja. Tako, predvidi da jedan mladić neće dočekati zoru, što se i obistini. Njegova misteriozna smrt uzbudi mjesto, a kad iduće noći Cesare otme junakinju filma, njezin mladić kreće za njim u potjeru koja ga dovodi do sanatorija za duševne bolesnike. Tu ga očekuje nemilo iznenađenje: ravnatelj sanatorija, dr. Caligari, nije nitko drugi do onaj zlokobni opsjenar... No, da bi se ova morbidna priča učinila plauzibilnijom Lang je naveo producenta Pommera da pridoda »okvir« po kojemu su sve te zgode zapravo priča duševno oboljelog zaručnika.

Rezimira li se, u filmu su se našli svi motivi prethodnih filmova: podvojenost ličnosti, nazočnost nadmoćne autoritarne sile oličene u opsjenaru — Caligariju, neumitnost sudbine, strah, »angst«. No, film će jednako zaintrigirati svojom stiliziranom vizualnom komponentom: osim okvira sva će se radnja zbivati u stiliziranom, artificijelnom dekoru, s crtanim kulisama koje okružuju scenu i grade mnoge bitna svojstva prostora (ulice u gradiću), a ta nacrtana scenografija je ekspresionističke naravi. Naime, dominiraju kontrastne crno-bijele plohe orubljene neprijateljski »oštrim« linijama. Tu ekspresionističku komponentu dopunjuju i druge: u osvjetljenju dominira mračnost, radnja se zbiva dobrim dijelom pod plaštom noći, ponekad u klaustrofobičnom okružju, a jako retoričku vrijednost imaju sjene koje također mogu sugerirati podvojenost ličnosti.

Uz ekspresionizam, posebno zahvaljujući poticaju kojima kao da je jezgrovna crta ona koja neposredno proizlazi iz Wieneova filma, vežu se i filmovi koji predstavljaju početke ili barem prva istinski poticajna djela u raznim žanrovima fantastičkog a i kriminalističkog filma, goleme nasljeđe koje svjetski film prati sve do najnovijih dana. Tako, 1922. nastaje prvi veliki film strave, djelo tzv. demonskoga ekspresionizma, u režiji Friedrichea Wilhelma Murnaua — *Nosferatu , simfonija užasa* (*Nosferatu — eine Symphonie des Grauens*). To je zapravo prva slavna transpozicija romana o Drakuli Brama Stokera, kojemu se ime promijenilo zbog neostvarenih autorskih prava. Uz motiv podvojenosti, fatalizma, ugođaja straha i nemoći, u filmu se javio i motiv žrtvovanja: samo nevina osoba svojom žrtvom može spasiti i iskupiti svoju sredinu.

Motiv žrtvovanja nevinih, a dakako i svemoći smrti, prisutan je i u Langovom omnibusu *Umorna smrt* (*Der müde Tod*, 1921) koji je frapirao, među ostalima, dvojicu koji još nisu krenuli filmskim putem — Alfreda Hitchcocka i Luisa Buñuela. Odmah potom Lang režira prvoga iz svoje trilogije o doktoru Mabuseu *Dr Mabuse, kockar* (*Dr Mabuse, der Spieler*, 1922), o zločinačkom veleumu koji ima i snažne hipnotičke i druge parapsihološke sposobnosti. Langovi *Nibelunzi* u dva dijela prva je velika spektakularna filmska legenda

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 25

(nastala i pod utjecajem sklonosti k egzotici Langove suradnice i supruge Thee von Harbou).

Muzej voštanih figura (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) Paula Lenija, koji se smatra se posljednjim »potpuno ekspresionističkim filmom«, posebno u svojoj vizualnoj komponenti, omnibus od tri priče u žanru filma strave koji je okupio antologiju autoritarnih tiranskih destruktivnih ličnosti, među njima je i Jack Rasparač, neidentificirani stvarni londonski masovni ubojica koji je, kao simbol novovremene demonije i nezaustavljivoga zla, fascinirao i Pabsta u *Pandorinoj kutiji*. *Metropolis* (1927) Fritza Langa, uopće je prvi u svoje vrijeme proslavljeni znanstvenofantastički film koji je u zvučnom razdoblju dobio gotovo kultne atribute. Prikazujući odvojene svjetove gospodara i dehumaniziranih, skoro robotiziranih radnika (koji žive u podzemlju), izražavao je ekspresionističko užasavanje strojevima, predstavljao je snažnu kritiku suvremene civilizacije. Originalne scenografije, utjecao je i na neke arhitekte.

Realistički režirana *Pandorina kutija* (*Die Büsche der Pandora*, 1929) Georga Wilhelma Pabsta, iako ne pripada području fantastike, ipak se tako doima jer prikazuje katastrofalne posljedice neobuzdavane junakinjine senzualnosti (oslobađanje demona iz Pandorine kutije); impresionirao je Luisa Buñuela koji ga citira u filmu *Ljepotica dana* (1967). U njemu se ponovno javlja lik koji je fascinirao ekspresioniste, mračni simbol opće bolesti svijeta — Jack Rasparač. Langovi *Špijuni* (*Spione*, 1928) film s temom urote, prvi je istaknuti špijunski film; pričom o borbi špijuna i agenata obavještajne službe u nekim scenama djeluje kao preteča spektakularnih prizora iz filmova o Jamesu Bondu. Ujedno, to je jedan od najistaknutih primjera njemačkog tzv. senzacionalističkog filma, filma koji radnju i temu crpi iz suvfremenih senzacija (poput ondašnje europske »špijunske groznice«).

Već iz ovog nizanja filmova zamjetljivo je da se u drugoj polovici 1920-ih počeo smanjivati broj onih koji pripadaju području žanrova fantastike. Odnosno, ekspresionistička tendencija njemačkog filma počela je stagnirati, dominantniji postaju filmovi realističkije orijentacije. Koincidira to s dva događanja, s povijesnim i onim uže filmskim. 1924. vlast i ekonomska situacija u Njemačkoj su se normalizirale, izblijedjele su neposredne posljedice rata, nestala je inflacija, ekonomske prilike su se popravile, pa taj slijed da nakon ekspresionističkih filmova koji nastadoše u razdoblju katastrofalne krize, dolaze realističkiji filmovi u sređenijoj ekonomskoj situaciji barem ovaj put može potvrditi tezu teoretičara likovnih umjetnosti i apologeta ekspresionizma Wilhelma Worringera koji još 1907. tvrdi da se realističkija, mimetičnija umjetnost javlja u vremenima pomirenja, bliskosti, jedinstva sa svijetom, a ona simboličkija, da ne kažemo ekspresionističkija, u razdobljima neprihvaćanja, straha itd. Istodobno, oko sredine 1920-ih njemački film počinje nagrizati velika kriza. Troškovi UFA-ine produkcije, posebno

Pandorina kutija

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 26

Pommerovih projekata u kojima je on davao i punu slobodu, trpe gubitke, američki film počinje konkurirati i prevladavati, njemački producenti gube i prisiljeni su ulaziti u različite simbioze s američkima; tako pomalo i ridikulozno zvuči kovanica koja označava spregu Paramounta, Metroa (budući MGM) i UFA — e: Parufamet!

Izuzetna, i povijesno iznimno značajna djela koja tada nastaju ne pokazuju sklonost fantastičkom, realističkija su, ali ne i optimističnija. Njemački film u cijelom tom razdoblju drži štafetnu palicu rijetke linije u svjetskom filmu, a ona je pesimizam. Te tendencije postoje već od ranije, imaju i svoja imena, i njemački povjesničari (možda zbog prevelike blizine) skloni su ih strogo oštro odvajati od ekspresionističkih, dok inozemni povjesničari (možda zbog prevelike distance) naglaske stavljaju na srodnosti, sličnosti. Ovo drugo potvrđuju činjenice što isti autori (npr. Pabst, Murnau, Mayer) stvaraju djela koja pripadaju raznim strujama, što je fotografska (»mračna«, klaustrofobična) faktura filmova vrlo slična, a isti su i opći turobni ugođaj i fatalizam.

Prva od njih, i uz ekspresionizam najznačajnija, je *Kammerspielfilm* što znači komorni film, a »tvorac« kojega je Carl Mayer (scenarist *Nosferatua*!). Riječ je sada o turobnim psihološkim filmovima suvremene tematike, koji se bave uglavnom nižom srednjom klasom, većinom o krizama i rasapima obitelji, s radnjom pretežito u klaustrofobičnim mračnim interijerima. Prvi film — *Krhotine* (*Scherben*) Lupua Picka a prema Mayerovom scenariju datira iz 1921., s melodramatičnom pričom u kojemu kći željezničara udovca iskoristi pružni nadzornik kojega udovac stoga ubije. Obiteljsku tragediju prikazuje i drugi Pickov film, *Silvestrovo* (*Sylvester — Tragödie einer Nacht*, 1923): očekujući dolazak nove godine majka i snaha se toliko svađaju da se sin/suprug ubije!

Najistaknutiji film struje, po nekima najinovativniji uopće u Weimarskoj republici, svakako je, međutim, *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924) F. W. Murnaua, također realiziran prema Mayerovom scenariju, s pričom koja podsjeća na Gogoljevu *Kabanicu*. Ostarjeli portir (Emil Jannings) luksuznog velegradskog hotela zbog svoje dobrodušnosti ali i raskošne uniforme obljubljen je u svojem susjedstvu. Kad zbog starosti bude premješten u hotelski toalet i kada bude morao vratiti uniformu, naglo opada njegov ugled. Krade on privremeno uniformu, no ništa ne može spriječiti njegovu degradaciju...

Posljednji čovjek je vjerojatno do tada najuspjeliji prikaz sudbine tzv. maloga čovjeka, ali ono što frapira povjesničare je komorna režija, prvenstveno, pored sugestivnog osvjetljenja (veliki snimatelj Carl Freund), uporaba dinamične kamere i subjektivnih kadrova. Kamera se pomiče u svim smjerovima, ali ne tek iz razloga realističke motivacije, nego i da bi dočarala velegradski tempo života, još više duševna stanja protagonista u njegovim egzistencijalno kritičnim trenucima. Subjektivni kadrovi također ne funkcioniraju tek kao prikazi onoga što lik vidi, nego i kao izraz njegovih stanja — očaja i strahova — u čemu Murnauu prethodi jedino Francuskinja Germaine Dulac filmom *Nasmiješena gospođa Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1923).

I kao što je dinamička kamera u filmu u opoziciji prema statičnoj, tako u dramatičnom se odnosu nalaze subjektivni i objektivni (neutralni) kadrovi, a ta dvostruka perspektiva, kao i cijela vizualna faktura filma, utjecala je na Orsona Wellesa i Gregga Tolanda pri realizaciji *Građanina Kanea* (1941). Izvršivši na holivudske filmaše (osobito na Johna Forda, a i na Britanca Hitchcocka) — koji *Posljednjeg čovjeka* tada smatraju do tada najuspjelijim filmom uopće — golemi utjecaj, Murnau dobiva angažman u Hollywoodu, ne snalazi se najbolje, vrlo mlad stradava u automobilskoj nesreći, ali i iz tog razloga ostaje jedno remek-djelo — film koji znaju u anketama uvrštavati među najuspjelije filmove svih vremena: *Zora* (*Sunrise*, 1927), prema pripovijetci Hermanna Sudermanna, proživljena je, istinska oda ljubavi, film jedinstvene ritmičnosti i uzbudljivog vizualnog kontinuiteta.

Odlazak Murnaua u Hollywood navodi da se spomene kako je on bio tek jedan od Holywoodom privučenih njemačkih imigranata. U tom valu odoše još i Pommer, Freund, Leni, Jannings itd. No, neki se su, razočarani vratili. Na drugi val neće trebati dugo čekati: uslijedit će on krajem 1930-ih »zahvaljujući« politici nacionalsocijalizma.

Jedan iz ovoga vala otišao je, međutim, najprije u Veliku Britaniju. Bio je to E. T. A. Dupont, također predstavnik *Kammerspielfilma* koji je 1925. oduševio melodramom *Varijete* (*Varieté*), iz života cirkuskih artista, oduševivši također dinamičnom kamerom, funkcionalnom u prikazu takvoga ambijenta punih fizički ali emotivno kritičnih situacija. U Velikoj Britaniji režirat će on 1929. kriminalistički film *Piccadilly* koji neki smatraju uspjelijim od dotadašnjeg povjesničarskog favorita — Hitchcockovog *Stanara* (*The Lodger*, 1926). Taj film vizualno raskošno prezentirao je zbivanja za fasadama centra londonskog zabavnog života, unijevši u britanski nešto od ugođaja daljnje struje tadašnjeg njemačkog filma.

Riječ je u tzv. uličnim filmovima (*Strassen Filme*), tematski, pa i ambijentalno srodnima *Kammerspiel* filmovima, koji prikazuju primamljivi život velegrada, opojne noćne ugođaje, ali i naličje tog života. Začetnik struje je Karl Grune filmom *Ulica* (*Die Strasse*, 1923), zatim Bruno Rahn *Tragedijom jedne prostituke* (*Dirnentragödie*, 1927), a prema kraju Weimarske republike Jutzi Piel se ističe adaptacijom Döblina *Berlin-Alexander Platz*. Važan je i prvi njemački zvučni film, kriminalistički *Asfalt* (*Asphalt*, 1929) Joea Maya, no, najveći podstrek i ugled struji dao je Georg Wilhelm Pabst *Ulicom bez radosti* (*Die Freudlose Gasse*, 1925), s radnjom u Beču, u kojemu se prikazuju posljedice stravične poslijeratne ekonomske a i moralne krize: dvije protagonistice (slavne Asta Nielsen i Greta Garbo) odaju se prostituciji, žrtvuju se da bi spasile svoje bankrotirale očeve. U tom, kao i slijedećim filmovima, npr. *Ljubav Jeanne Ney* (*Die Liebe de Jeanne Ney*, 1927), *Pandorina kutija*, *Dnevnik izgubljene* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1929), Pabst je usavršavao stil režije u zatvorenim prostorima, montažno slaganje kadrova prema liniji pogleda, i tako dalje.

Na ulične filmove nadovezuje se i dokumentarni film, unutar koje nastaje remek-djelo epohe, *Berlin — simfonija velegrada* (*Berlin — Symphonie einer Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna. Taj cjelovečernji film i u avangardističkom mon-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 27

Ulica bez radosti

tažnom stilu panoramski prati život u Berlinu od zore do duboke noći, uvevši tako suvremeni velegrad u dokumentaristički rod, do tada pretežito sklon a i uspješniji u prikazu relacije čovjek-priroda (npr. Flaherty). Zajedno s francuskim filmom Alberta Cavalcantija *Samo sati* (*Rien que les heures*, 1926) utjecao je na niz filmova koje nazivaju po Ruttmannovom »simfonije velegrada« (npr Roman Karmen u SSSR-u, *Moskva*), a trendu je kratkometražni prilog dao i Oktavijan Miletić svojim satiričkim filmom *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934). Sliku upotpunjava poludokumentarni film *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sontag*, 1929), na stvaranju kojega je sudjelovao niz talenata — budućih emigranata u Hollywoodu — Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Billy Wilder i Fred Zinnemann.

Napokon, četvrta struja, onu koja se najviše udaljila od fantastičkih inspiracija i koja je donekle bliska struji uličnih filmova predstavlja Nova stvarnost (*Neue Sachlichkeit*) koja je dobila naziv prema angažiranoj slikarskoj struji (R. Dix, G. Grosz), s kojom je surađivao kao scenarist Bertolt Brecht i čije je neke filmove financirala komunistička partija Njemačke. Najistaknutiji film je *Kuhle Wampe* (1932) Slatana Dudowa, s radnjom u tom proleterskom berlinskom predgrađu, s likovima na rubu očajanja zbog bijede i nezaposlenosti što se impostira već u samom početku filma: nezaposleni mladić počinja samoubojstvo.

Lista imena i filmova koje se ne smije zaobići u ovom pregledu filma u Weimarskoj republici poveća je, a tako je ne samo zato što je ta kinematografija zadužila film nizom istaknutih djela, nego i zbog širih i dugoročnih zasluga za razvoj filmske umjetnosti. Razne struje te kinematografije utemeljile su a i popularizirale neke od žanrova koji uživaju popularnost i na prijelazu milenija: odnosi se to na najznačajnije vrste fantastičkoga filma (film strave, znanstvena fantastika), zatim legende, oniričkog filma i filma urote, legende, posebno socijalno-psihološkog filma (naročito onog komornog) i velegradske dokumentaristike. Specifično značenje imaju od tih struja komorni psihološki filmovi koji su minucioznim režijskim postupkom pripremili razradu i režiju u mizansce-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 28

ni kakva će se prakticirati i afirmirati u ubrzo nadolazećem zvučnom razdoblju. Od stilskih elemenata karakterističnih za te filmove posebnu vrijednost će imati mobilna kamera i (Pabstova) mizanscena, a od svih struja naslijedit će se originalan fotografski ugođaj koji je bio u službi ocrtavanja stanja likova i općega ugođaja (*Stimmung*); taj ugođaj najbolje reprezentiraju noćni štimunzi pa povjesničari ističu da je i filmska struja naslijedila novalisovsko njemačko zadubljivanje u svojstva noći. S tim, pak, u svezi su tematika i ambijentiranje kojim je zajednički nazivnik modernost. Film Weimarske republike otkriva velegradske ambijente i teme.

To su, moglo bi se reći, i neke najreprezentativnije teme XX. stoljeća, neke i anticipacijskog karaktera: splet urbanih neuroza, podvojenost ličnosti, osamljenost i nemoć čovjeka u susretu s nadmoćnim silama, egzistencijalni angst, suočenje sa smrću, agresivnost autoritarnih tiranskih osoba i organizacija, represivno funkcioniranje suvremene civilizacije (s motivom pobjede stroja nad čovjekom), a utjehe radi tu je i dosta žanrovskoga spektakla i velegradskog blještavila. Zbog toga su tragovi struje golemi, gotovo sveprisutni — u francuskom poetskom realizmu, u modernizmu novoga vala, naročito u američkom *film noiru* i postmodernizmu, posebno u spomenutim žanrovima. Vide se i djelima redatelja kao što su, abecednim redom, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Tim Burton, Claude Chabrol, Henri-Georges Clouzot, S. M. Ejzenštejn, John Ford, Werner Herzog, Alfred Hitchcock, Ridley Scott, i drugi.

Bilješke

1 A. Nielsen nadživjet će odumrli tip kao karakterna glumica.

2 No, primjerice, u Italiji se ističe i izrazito desničarski profil futurističkih manifesta.

3 Prema knjizi Mladena Machieda *Zrakasti subjekt* (Zagreb 2003, str. 71/72).

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 29

ANTE PETERLIĆ: *Struktura Enciklopedije filma**

STRUKTURA ENCIKLOPEDIJE FILMA (T)

Enciklopedija filma sadrži oko 52oo natuknica, oko 13oo ilustracija i 2o tabela. Odnosno: predvidja se da bi Enciklopedija filma sadržala oko 125.ooo redaka, ukupan broj stranica bio oko 9oo, dakle, misli se na jednu veću enciklopedijsku svesku.

Osnovna svrha Enciklopedije filma jest da široki krug čitalaca upozna s filmom, s filmskom tehnikom, umjetnošću i poviješću, da ih upozna s brojnim stvaraocima, domaćim i inozemnim, te da posluži kao obavijest o brojnim značajnim filmovima. Svi pojmovi obradit će se na jasan način, štoviše, u abecedar su se uvrstili i neki pojmovi iz domaćeg filmskog žargona jer se pretpostavlja da brojna čitalačka publika ne zna verificirane stručne izraze. Ovaj posljednji navod može navesti na pomisao o simplifikaciji i vulgarizaciji, pa stoga treba upozoriti da se težnja za jasnoćom neće poistovjećivati s baniliziranjem i pojednostavnjenjem koje spoznajno osiromašuje. Razina koja se želi postići jest ona koju imaju ostala enciklopedijska izdanja JLZ, a to znači da će Enciklopedija filma imati i vrijednost priručnika za one kojima je film profesija.

* Iz arhiva Leksikografskoga zavoda "Miroslav Krleža" donosimo elaborat *Filmske enciklopedije* što ga je Ante Peterlić (vjerojatno 1978. godine) uputio, pod naslovom *Struktura Enciklopedije filma (I)*, Znanstvenom vijeću Zavoda. Sačuvani su i strojopisi *Struktura Enciklopedije filma (II) (detaljniji opis i sistematizacija građe unutar struka)*, sadržajno i konceptualno skoro istovjetan, dopis *Struktura Enciklopedije filma*, četiri otipkane stranice koje donose jasan koncept enciklopedije, datiran 20. IV. 1978, kao i *Izvod iz preliminarnog radnog elaborata* od 15. XI. 1976. Više o nastanku Enciklopedije u članku *Ante Peterlić kao enciklopedist* Tomislava Šakića, u zborniku *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića* (2006). (Nap. ur.)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 30

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51, str. 29 do 47 Peterlić, A.: Struktura Enciklopedije filma

I FILMSKI STVARAOCI

(Struka "A", "a" prema riječi "autor"?

Premda se ova kategorija može uključiti u struku Povijest, odlučili smo se za ovo izdvajanje iz nekoliko razloga. Prije svega, u svim enciklopedijama filma stvraoci filmova predstavljaju najopsežniji dio njihove gradje. Nadalje, pisanje tekstova o autorima navodi na posebne probleme jer je potrebno napisati i filmografiju njihovih djela, stvoriti kriterije prema kojima će se odredjivati koliko djela od kojega autora treba uvrstiti u enciklopediju, a treba voditi brigu i o kriteriju za uvrštenje nekih filmova u u indeks filmova. Naime, važno je pripomenuti, kad bi se naveli svi filmovi obradjivanih sineasta,opseg bi se znatno povećao, odnosno, tek najznačajniji stvaraoci imat će "privilegij" da se navedu sva njihova djela. Na kraju, pojedini suradnici neće pisati jedino o autorima iz neke pojedine kinematografije, već će obraditi sve pripadnike neke filmske profesije: netko će pisati, npr, o svim snimateljima, netko o svim scenaristima itd. S obzirom, pak, na opseg ove struke treba još istaknuti da je ovakvu količinu teksta uvjetovala i činjenica da će se gotovo svi filmovi obradjivati unutar nje,odnosno, da će na tekstove o samim filmovima "otpasti" barem četvrtina izračunate količine.

Kako će se obradjivati pojedini autor? Neizostavno će se odrediti njegova nacionalnost, godina rodjenja, mjesto rodjenja, godina smrti i njegovo filmsko zvanje. Navest će se svakako i razdoblje u kojem stvara i njegovi najznačajniji filmovi. Značajnijim autorima, naravno, posvetit će se više prostora, a to znači da će se navesti škole koje je pohadjao, zanimnja kojima se bavio prije dolaska na film ili tokom rada na filmu. Odredit će se, nadalje, struja ili pravac kojem je pripadao, opisat će se razvoj njegova stvaralaštva, karakteristika njegove tematike i stila, nje-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 31

gov utjecaj na druge stvaraoce i mjesto u povijesti filma. Obradit će se, zatim, i njegovi najznačajniji filmovi, a u obradi pojedinog filma navest će se barem jedna rečenica koja prepričava siže filma, jedna koja upozorava na tematiku ili problematiku filma i jedna kojom se odredjuju specifične stilske ili strukturalne karakteristike tog filma. Konačno, filmografija će kod takvih autora biti opsežnija, a navest će se i knjige ili obimniji napisi o njemu.

Napomena: u ovu se struku nisu uvrstili domaći autori, jer oni zaslužuju poseban tretman. Oni će se obraditi u struci "Jugoslavija".

A - 1 : <u>režiseri</u>

Ako ne brojem natuknica, a ono količninom teksta ova je skupina najopsežnija , jer su režiseri većinom autori filmova i jer će se u ovoj "pod-struci" opisivati filmovi. Objašnjenja iz teksta u kojem se općenito govori o struci filmskih stvaraoca u najvećoj se mjeri odnose upravo na režisere.

Natuknica: 82o
Redaka: 27 3oo
Slika: 25o

A - 2: <u>glumci</u>

Brojem natuknica nešto opsežnija struka od one režisera, no ne i količinom teksta. Razlog jest u činjenici što su glumci kod čitalačke publike popularniji nego režiseri, tako da se uzeo u obzir ovaj "praktični momenat". Medjutim, važno je istaknuti, glumci se neće objašnjavati na način koji karakterizira većinu enciklopedija: naglasak će se stavljati na društveno značenje pojedine "zvijezde", jer glumac je i sociološka kategorija, pa stoga ova pod-struka posredno zadire i u struku "Kinematografija", točnije, pod-struku te struke "Sociologija". Obradit će se nešto više glumaca nego

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 32

glumica jer je svjetski film bio u većoj mjeri"muški" orijentiran.

Natuknica: ~~X5xx~~ 112o

Redaka: 227oo

Slika: 27o

A - 3: snimatelji

U tekstovima o snimateljima pored svih naznaka koje uvjetuje ova cjelovita struka - filmski stvaraoci - navest će se još i karakteristike snimateljskog stila pojedinog snimatelja kao i njegovx eventualni doprinos snimateljskoj tehnici.

Natuknica: 21o

Redaka: 31oo

Slika: 5o

A - 4: scenaristi i pisci

U nazivu se odvajaju scenaristi od pisaca jer će se unutar ove pod-struke ukratko obraditi i neki pisci koji su se pokazali posebno pogodni za filmske adaptacije (npr, Zola, Dostojevski...), pa će se objasniti razlozi te njihove adaptabilnosti za film.
U tumačenju scenarista posebno će se voditi briga o mjeri njegova autorstva, jer, kao što je poznato, neki scenaristi znali su presudno utjecati na režisera, štoviše, uvjetovati i specifičnosti njegova stila.

Natuknica: 23o

Redaka: 31oo

Slika: 1o

A - 5: skladatelji

Kao i kx u pod-struci "scenaristi i pisci" opisat će se i"nefilmska" djelatnost pojedinog skladatelja i dirigenta i obrazložit će se njegov tip ili shvaćanje filmske glazbe.

Natuknica: 1oo

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 33

Redaka: 163o

Slika : 5

A - 6: "ostali" (producenti, scenografi, kostimografi itd.)
Ova se pod-struka eventualno mogla podijeliti u nekoliko manjih, no kakonjezin opseg nije velik, u ovoj fazi rada izdvajanje se činilo nepotrebnim.

Natuknica: 13o

Redaka: 21oo

Slika: 2o

A - 7: autori animiranog filma
U ovu kategoriju uključili su svi režiseri, animatori, odnosno stvaraoci crtanih, lutkarskih i njima srodnih filmskih tehnika ili disciplina, a u obradi tih stvaralaca većinom će važiti kriteriji za struku A-1.

Natuknica: 13o

Redaka: 3ooo

Slika: 35

Struka A - UKUPNO:

Natuknica:264o

Redaka: 613oo

Slika: 64o

NAPOMENA: U tisku broj redaka trebao bi biti i za deset posto manji. Naime, tekstu pridodata filmografija i bibliografija mogu se tiskati i najsitnijim (dopustivim) slovima, kao,na primjer, u Muzičkoj enciklopediji ili Enciklopediji likovnih umjetnosti JLZ.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 34

- 5 -

II POVIJEST FILMA

(struka "P")

Po opsega ova se struka nalazi na drugome mjestu. U njoj će se obraditi sve što u najširem smislu pripada povijesti filma - od pionira filmske tehnike do povijesti pojedinih nacionalnih kinematografija i razvoja svjetskoga filma u cjelini. Obradit će se takodjer svi poznati smjerovi, pravci ili tendencije u povijesti filmske umjetnosti, a zatim i toliko specifična područja kao pojedine filmske kompanije, studiji i časopisi, dakle, sve što sačinjava povijesnu gradju ~~x~~ filma. Primjerena količina teksta posvetit će se i pojedinim filmskim vrstama i žanrovima. Ta gradja pripada dijelom i području teorije filma, no kako će se opisivati i evolucija neke filmske vrste ili žanra, odlučili smo da se ovo područje"adoptira", da se uključi u povijest filma. Inače, globalno, ovi se tekstovi u biti neće razlikovati od povijesnih tekstova iz drugih srodnih izdanja JLZ-

P - 1 : pioniri filma

U ovoj specifičnoj pod-struci obradit će se svi vizionari i izumitelji koji su svojim napisima i izumima utrli put filmskoj tehnici, rad kojih je doveo do filmskoga izuma, i to od začetaka ideje o filmu do braće Lumière. Tekstove će ilustrirati fotogra- ~~fije~~ fije ili crteži i skice tih izuma.

Natuknica: 65

Redaka: 1300

Slika: 15

P - 2: nacionalne kinematografije

Po broju natuknica prividno "omanja" pod-struka, no opsegom, brojem redaka prilično opsežna. Obradit će sve nacionalne kinematografije, obradit će se kinematografije pojedinih kontinenata

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 35

kad je takav pristup dopustiv (Afrika, Južna Amerika), a posebno, pak, film zemalja u razvoju. Različito od drugih enciklopedija ovakva opsega, u ovome se neće diskriminirati tzv. male kinematografije.

U ovim tekstovima prikazat će se razvojni put svih kinematografija, pokušat će se upozoriti na nacionalni stil ukoliko je on zamjetljiv, a posebna će se pažnja posvetiti faktografiji, onom najegzaktnijem - broju snimljenih filmova, ključnim datumima u razvoju te kinematografije, broju filmskih poduzeća i slično. Takodjer, objasnit će se uklopljenost kinematografije u društvena i politička zbivanja u zemlji u kojoj odredjena kinematografija postoji. Tekstovi u ovoj struci bit će vrlo važni i iz još jednoga razloga: oni će predstavljati onu osnovu leksikona u kojoj započinju grananja, usmjerenja prema pojedinim autorima, a i pravcima u filmu.

Natuknica: 8o
Redaka: 94oo
Slika: 7o

P - 3: <u>filmski pravci, smjerovi...</u>

U ovoj skupini tekstova objašnjavaju se pojedini pravci, smjerovi, tendencije i značajni"krugovi" u povijesti filma - bez obzira na njihove nacionalne karakteristike (naravno, ukoliko je neki pokret rezultat dogadjanja na nekom specifičnom tlu, ta će se činjenica itekako respektirati). Drugim riječima, u ovim će se tekstovima tumačiti pojedini stilovi, pojedine distingvirane vizije filma, pojedini specifični doprinosi razvoju filmske umjetnosti. I ovaj će kompleks imati vrijednost usmjeritelja prema pojedinim autorima i kinematografijama.

Natuknica: 45
Redaka: 28oo
Slika: 25

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 36

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51, str. 29 do 47 Peterlić, A.: Struktura Enciklopedije filma

P - 4: filmske vrste, žanrovi...

Tekstovi o filmskim vrstama i žanrovima sastojat će se od definicije pojedine vrste (teorijski dio teksta) i od prikaza razvoja te vrste (povijesni dio), pa zbog toga predstavljaju granično područje između povijesti i teorije filma. U tim će se tekstovima, prema tome, usmjeravati čitaoca prema najuže povijesnim i teorijskim natuknicama.

Natuknica: 125

Redaka: 625o

Slika: 65

P - 5: filmske serije, popularni likovi...

Budući da se o nekim filmovima ne može zaključivati, odnosno, budući da se oni ne bi mogli pronaći u Enciklopediji ni [illegible] pomoću naslova ni pomoću glumca koji u njima nastupa jer su takvi filmovi poznati jedino kao filmska serija ili po imenu naslovnoga lika, u Enciklopediji će se obraditi zasebno nekoliko najpoznatijih filmskih serija i junaka koji su se pojavljivali u nizu filmova. Na primjer: čitalac nikako ne bi znao gdje da pronadje obavijest o filmovima o Tomu i Jerryju jer ne zna naslove filmova, niti zna za njihove autore.

Ovi će tekstovi imati još jednu vrijednost: popularnost nekoga lika rezultat je prihvaćanja odredjenih konvencija unutar neke društvene sredine, u nekom kulturnom "miljeu",pa će ovi tekstovi dijelom zadirati i u sociologiju filma.

Natuknica: 5o

Redaka:85o

Slika: 3o

P - 6: proizvodna poduzeća, "kompanije"...

Budući da su nazivi filmskih proizvodnih "kompanija" poznati naj-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 37

široj čitalačkoj publici i budući da su pojedine proizvodne kuće razvijale posebne filmske žanrove, ponekad se čak i odlikovale stavom, posebnim stavom prema društvenim pojavama a i stilom filmova, u odredjenom broju natuknicama dat će se najvažniji podaci o njima: godina nastanka (eventualno i propasti)te kompanije, imena autora koji su u njoj stvarali, popis najznačajnijih filmova, proizvodna orijentacija i tržišna moć.što

Natuknica: 6o

Redaka: 23oo

Slika: 5

P - 7: filmski studiji

Radi upoznavanja s filmskom industrijom, njezinim razvojem i potencijalom, te karakteristikama filmskoga studija, obradit će se nekoliko najpoznatijih filmskih studija.

Natuknica: 1o

Redaka: 27o

Slika: 5

P - 8: filmski časopisi, kritika...

Filmski časopisi, odnosno filmska kritika (seriozna ili ne) imali su velikog utjecaja na razvoj filma u čitavome svijetu. Zbog toga će se obraditi nekoliko najznačajnijih filmskih časopisa. Navest će se godina njihova nastanka (eventualno i nestanka), orijentacija časopisa, vrsta kritike ili pristupa filmu, popis najznačajnijih suradnika. Najvažniji dio teksta svakako će biti onaj u kojem će se definirati značenje koje je časopis imao u razvoju filma, kao umjetnosti ili industrije.

Natuknica: 35

Redaka: 1ooo

Slika:°/°

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:11 Page 38

Struka P UKUPNO:

Natuknica: 47o

Redaka: 2417o

Slika: 215

III TEORIJA FILMA (FILMOLOGIJA) (Struka "F")

U ovoj će se struci obraditi sve što pripada teoriji ili petici filma, njegovoj stilistici i retorici. Drugim riječima, u tim tekstovima objašnjavat će se pojedini karakteristični fenomeni filma kao medija i kao izražajnog sredstva, interpretirat će se estetički, filozofijski i semiološki pogledi na film, čitaoca će se upoznati sa specifičnom filmskom terminologijom. Apsolviranje ove struke imat će vrijednost temeljitog upoznavanja s filmologijom, znanošću o filmu, pružit će širok spektar ideja o filmu i omogućit će čitaocu studiranje specijaliziranih filmoloških rasprava. Takodjer: napisi u ovoj struci upoznat će s kriterijima procjene vrijednosti filmskog umjetničkog djela.

F - 1 : filmolozi i njihove teorije

Tekstovi o filmolozima tek u manjoj će se mjeri posvetiti njihovim biografijama. Pored osnovnih biografskih podataka i konstatacija o najkonkretnijem utjecaju na razvoj filmske umjetnosti, u ovim će se tekstovima pokušati obrazložiti pogled pojedinog filmologa na film, njegova "teorija" ili "estetika" filma. Prema tome, u ovoj će se struci pružiti široka panorama cjelovitih "sistema" mišljenja o filmu.

Natuknica: 1oo

Redaka: 2o5o

Slika: 15

F - 2 : opći pojmovi filmologije

Što je film, teorija filma, filmska fabula, ritam, lik u filmu,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 39

filmski jezik? Što je informacija, komunikacija, medij itd ? Očigledno, u ovoj se kategoriji obradjuju osnovni pojmovi filmologije, a ujedno se film smješta u širi kontekst - umjetnosti, kulture, načina komuniciranja. Posebni važni dio svakog teksta predstavljat će napomene o autorima i djelima koji su od naročitog značenja za proučavanje svakog pojedinog pojma, odnosno, područja.

Natuknica: 65

Redaka: 185o

Slika: */ .

1 tabela: popis najvažnijih filmoloških termina (na šest stranih jezika).

F - 3 : <u>književni predlošci</u>

U nekoliko natuknica objasnit će se one strogo teoretski marginalne kategorije koje se uopćeno svrstavaju u red književnih predložaka: što je scenarij, knjiga snimanja, sinopsis itd.

Natuknica: 1o

Redaka: 52o

Slika: */.

1 tabela: ulomak iz neke knjige snimanja

F - 4: <u>izražajna sredstva</u>

Za čitaoca najvažniji dio ove struke. Obradjuju se oni posebni pojmovi što se najčešće rabe u teoriji i praksi filma, a koji se obično nazivaju, imenuju kao filmska izražajna sredstva - npr, kadar, plan, rakurs, montaža itd. Pored definicije i podrijetla svakog termina objasnit će se i tipični efekti tih izražajnih sredstava na gledaočevu doživljajnost - npr, kako doživljujemo ili što nam "kaže" krupni plan... Ova struka bit će bogato ilustrirana zbog opasnosti da se same definicije ne učine "apstraktnima".

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 40

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51, str. 29 do 47 Peterlić, A.: Struktura Enciklopedije filma

Natuknica: 8o

Redaka: 325o

Slika: 4o

Struka F UKUPNO:

Natuknica: 255

Redaka: 767o

Slika: 55

Tabela: 2

IV FILMSKA TEHNIKA

(Struka "T")

Budući da je film nastao kao rezultat odredjenog progresa u znanosti, kao posljedica odredjenih tehničkih izuma, budući da povijest već otkrivenog filmskog "izuma" determinira daljnji razvoj njegove tehnike i budući da su filmska tzv. izražajna sredstva zapravo produkt, posljedica odredjenih uporaba filmske tehnike, neobično je važno čitaoca upoznati s tom tehnikom. Npr: u nijemoj komediji ljudi se kreću izvanredno brzo zbog toga što se vrpca u kameri kreće sporije no inače, usne su u nekim filmovima crne zbog upotrebe ortokromatske vrpce kojom se eliminira crvena boja, nebo je u nekim filmovima posebno, odnosno čudnovato plavo u noćnim snimcima jer se rabila tehnika poznata kao "Američka noć", filmski se povijesni spektakl počeo naročito razvijati nakon što su se otkrile različite tehnike "širokoga platna"itd. Drugim riječima: filmska tehnika nije predmet bavljenja jedino važan za "tehničare"; nju moraju poznavati filmski stvaraoci, teoretičari i svi koji žele proniknuti u tajnu filmskoga medija, filmske"iluzije" i filmske umjetnosti.

T - 1 : izumi što prethode otkriću filma

Što je Camera obscura, Laterna magica, zatim, "Kotač života",

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 41

"Crna Marica", elektroskop, praksinoskop itd. Pregled izuma što prethpde otkriću današnje filmske tehnike, pregled koji će se povezivati, usaglašavati s natuknicama o pionirima filma. U natuknici o pojedinome pioniru filmske tehnike objasnit će se njegov rad uopće, a u ovima rezultat toga rada (za kojeg često nije zaslužan samo jedan od obradjivanih pionira).

Natuknica: 5o

Redaka: 115o

Slika(ili skica): 1o

T - 2: filmska tehnika

Ovo se područje objasnilo u uvodnom tekstu o ovoj struci. Još se jedino može ponoviti ili nadopuniti: u svakoj će se natuknici objasniti 1) "princip" funkcioniranja i kakvoća pojedinog elementa filmske tehnike, 2) način upravljanja tom tehnikom, tim elementom, 3) razvoj tehničkog usavršavanja tog elementa i 4)učinak primjene te tehnike na izgled filma i gledaočev doživljaj.

Natuknica: 35o

Redaka: 1140o

Slika(ili skica): 13o

T - 3 : tehnika animiranog filma

Obradjuju se specifičnosti tehnike animiranog (crtanog, lutkarskog) filma - na isti način kao i ona"najuže" filmska tehnika iz struke T - 3.

Natuknica: 2o

Redaka: 6oo

Slika: 2o

Struka T - UKUPNO:

Natuknica: 42o

Redaka: 1315o

Slika: 16o

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 42

V KINEMATOGRAFIJA

(Struka "K")

U ovoj skupini napisa opisat će se stvaranje filmova, čitalac će se upoznati s organizacijom filmske proizvodnje i oblicima postojanja i djelovanja filma u društvu. Proizvodnja filmova vrlo je složena djelatnost, iziskuje razvijeni industrijski način proizvodnje, podjelu rada, a film se takodjeruključuje u sve sfere društvenoga života, pa, stogam ovo područje svakako treba obraditi u jednom enciklopedijskom izdanju.

K- 1: organizacija filmske proizvodnje

Što je kinematograf, distribucija, prikazivalaštvo, proizvodna kuća, koprodukcija, cenzura, filmska ekipa, filmski organizator, agentura, eksploatacija filma; koja su filmska zvanja, zakoni o filmu, ekonomika kinematografije; kako se planira filmska proizvodnja, kako se organizira i izvodi snimanje filma; kako se"dobiva" filmski projekt; samoupravljanje i film; staleške organizacije filmskih radnika itd. Ukratko: kako se filmovi snimaju, tko ih snima, tko ih kupuje ili prodaje, tko ih prikazuje?

Natuknica: 2oo

Redaka: 35oo

Slika: 1o

K - 2: medjunarodni festivali i nagrade

Festivali i nagrade široj su čitalačkoj publici jedna od najpopularnijih filmskih manifestacija. Oni su par excellence kinematografijska manifestacija koja, s jedne strane, ima veliki komercijalni učinak, a, s druge, pokazuje opći razvoj filmskoga ukusa. Zbog toga, manja količina teksta posvetit će se toj gradji: kad se festival održava, kakve filmove prikazuje i favorizira, kakvu ulogu ima u razvoju filmske umjetnosti, kakav su uspjeh postigli jugoslavenski filmovi na pojedinome festivalu...

Natuknica: 25

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 43

Redaka: 4oo

Slika: */.

Tabela: 5 (popis nagrada na najvažnijim svjetskim festivalima)

K - 3: kinoteke, škole, instituti

Kinoteke, filmske škole (akademije) i filmski instituti imaju sve veću vrijednost u životu kinematografije, njihov utjecaj na razvoj filma sve je veći. Zbog toga će se obraditi nekoliko najpoznatijih institucija toga tipa; ~~xk~~ objasnit će se vrsta djelatnosti te institucije, u čemu je ona uzorna (obradit će se,kao što je istaknuto, samo one najvažnije institucije), koje je njezino opće značenje za film.

Natuknica: 25

Redaka: looo

Slika: */.

K - 4: sociologija filma

Filmu će se sociološki pristupati, filmske"pojave", događjanja u svijetu filma u najširem smislu obradjivat će se i u drugim strukama. Posebno će se obradjivati u struci Povijest filma, zatim u struci Filmski glumci i Filmski režiseri (A-2, A-1), i,konačno, u struci Kinematografija, posebno u kompleksu Organizacija filmske proizvodnje (K - 1). Tekstovi u ovoj struci osvrtat će se na sociologiju filma u najužem smislu, a u njima će se čitalac takodjer usmjeravati na druge tekstove, one iz drugih struka, u kojima se tretira sociološka problematika filma.

Natuknica: 4o

Redaka: 155o

Slika: */. 2o

K - 5 : organizacije u kinematografiji

Kinematografija ne bi mogla postojati bez prave mreže brojnih organizacija, medjunarodnih i lokalnih, koje prate razvoj

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 44

filma, medjunarodno tržište, koje propagiraju pojedine vrste filmova, omogućuju medjunarodnu razmjenu filmova, stvaraju jedinstvene zakone i kodekse u svjetskoj kinematografiji itd, npr, Medjunarodna federacija kinematografskog tiska (FIPRESCI), Medjunarodna organizacija filmskih producenata (FIAPF), filmskih arhiva (FIAF)... Ukratko će se objasniti svrha postajanja takve organizacije, naznačit će se njezino sjedište, kad je osnovana, koji su njezini osnovni principi i kompetencije.

Natuknica: 3o

Redaka: 3oo

Slika: */ .

Struka K - UKUPNO:

Natuknica: 32o

Redaka: 675o

Slika: 3o

Tabela: 5

VI JUGOSLAVIJA

(Struka "J")

U jugoslavenskoj enciklopedijskoj ediciji jugoslavenski film, razumljivo, ima poseban položaj, i zbog toga će se toj gradji pokloniti relativno veći dio prostora, oko lo posto čitave Enciklopedije, odnosno,daleko više no kojoj drugoj u svjetskim razmjerima značajnijoj kinematografiji. To, medjutim, ne znači da će se filmovi i opusi autora procjenjivati prema nekim drugim kriterijima. Cijela struka podijelit će se u dva veća dijela: u jednom će se obradjivati autori, a u drugome gradja koju na području svjetskoga filma obradjuju struke Povijest i Kinematografija. Naravno, u operativnome smislu, praktično, svaka će struka biti podijeljena u niz manjih cjelina, na isti način

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 45

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51, str. 29 do 47 Peterlić, A.: Struktura Enciklopedije filma

i istim sistemom što se primijenio u strukama A, P i K.

J - 1: autori jugoslavenskog filma

Obradit će se sve kreativne i zaslužne osobnosti filma u Jugoslaviji - režiseri, glumci, snimatelji, skladatelji, scenografi, animatori, filmolozi. Poredkarakteristika što će odlikovati napise iz struke A, posebno će se uzimati u obzir zasluge pojedinoga stvaraoca za razvoj filma u Jugoslaviji.

Natuknica: 6oo

Redaka: 85oo

Slika: 25o

J - 2: povijest i kinematografija

Kao što se uvodno istaklo u ovom će se dijelu obraditi sve one struke koje se (i kako se) obradjuju u strukama P i K. U povijesnom segmentu obradit će se opći razvoj filma u Jugoslaviji i u posebnim tekstovima specifičnosti republičkih kinematografija. Razlučivat će se specifičnosti domaćeg filma od onoga što pripada općim tokovima svjetskoga filma, pokušat će se objasniti položaj domaćeg filma u svijetu, njegovo mjesto u našem društvu. Upozorit će se čitaoca na sve domaće filmske časopise, organizacije, institucije, festivale, škole itd.

Natuknica: 15o

Redaka: 27oo

Slika: 1oo

Tabela: 2

Struka J - UKUPNO:

Natuknica: 75o

Redaka : 112oo

Slika: 35o

Tabela: 2

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 46

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51, str. 29 do 47 Peterlić, A.: Struktura Enciklopedije filma

VII INDEKS

Napomene o ovom dijelu Enciklopedije već su se mogle naći u izvještaju o abecedaru i u tekstu o struci A. Te se napomene mogu ponoviti i nadopuniti. Indeks olakšava uporabu Enciklopedije jer upućuje čitaoca na natuknicu u kojoj se pobliže govori o nekom filmu. Ovo olakšanje cijenit će bezbroj čitalaca koji o nekom filmu ne znaju ništa drugo do njegova naslova. Nadalje, odluka za indeks - a indeks nalazimo u velikom broju inozemnih enciklopedija - neminovna je i zbog toga što bi opis i analiza većeg broja filmova zahtijevali golemo povećanje količine teksta.

Indeks će, takodjer, imati i stanovitu vlastitu vrijednost. Ilustrirat ćemo to primjerom:

Kradljivci bicikla (Ladri di biciclette), tal, 1948, 9o min, c/b, st, rež. i pr. Vittorio de Sica, sc. Cesare Zavattini(v.), gl: Lamberto Maggiorani (otac), Lianella Carell(majka), Gino Saltamarenda (sin).

Kao što se vidi iz ove natuknice u indeksu - nešto opširnije jer je riječ o igranom filmu - ona omogućuje da čitalac stvori odredjenu predodžbu o filmu, čak i ako se ne potrudi pročitati tekst o tom filmu (u natuknici"de Sica", koja mora biti označena drugačijim grafičkim znacima). Saznaje o čitalac o autorima filma, zemlji i godini proizvodnje, duljini filma, da je standardnoga formata i da je u crno-bijeloj tehnici.

Obradilo bi se u indeksu oko 5ooo najpoznatijih domaćih i inozemnih filmova, a naglasak bi bio, naravno, na domaćim filmovima i onim inozemnim filmovima koji su se prikazivali u Jugoslaviji.

Redaka : loooo

Napomena: tekst indeksa mogao bi se tiskati najsitnijim slovima.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 47

ZAKLJUČAK

ENCIKLOPEDIJA FILMA - UKUPNO :

Natuknica: 4855

Redaka: 13424o

Slika: 145o

Tabela: 9

Napomena: broj redaka znatno je manji, budući da se filmografije u strukama A i J , kao i indeks mogu tiskati drugačijim grafičkim znacima, drugim tipom tiska. Isto se odnosi i na bibliografiju o svakom području koje će zahtijevati da se navedu priručna, specijalizirana ili kakva druga literatura što omogućuje proširenje znanja , daljnje upoznavanje predmeta. Drugim riječima, broj redaka ne daje precizni odgovor na pitanje o broju stranica u ovoj Enciklopediji.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 48

Bibliografija Ante Peterlića

Peterlićevu bibliografiju donosimo iz knjige »3-2-1 KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića« (Zagreb 2006: Filozofski fakultet — Odsjek za komparativnu književnost). Bibliografija je ponegdje ažurirana; dodani su i naslovi članaka u autorskim knjigama. (Nap. ur. Hrvatskoga filmskog ljetopisa)

U ovom su izboru uz sve znanstvene radove i opsežnije studije do kojih smo mogli doći navedeni samo neki od Peterlićevih kraćih tekstova, kao uvod u buduća proučavanja autorova opusa. Počevši objavljivati 1957, Peterlić je objavio brojne eseje i problemske tekstove u *Telegramu*, *Poletu*, *Studentskom listu*, *Biltenu Filmoteke 16, Prologu, 15 dana, Zapisu* (isprva *Bulletinu* Hrvatskog filmskog saveza), *Vijencu* (većim dijelom okupljeno u knjizi *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*) te u drugim novinama i časopisima, kao i na Hrvatskom radiju (prije Radio Zagrebu), najviše na Prvom i na Trećem programu.* Objavio je velik broj članaka o filmu u *Hrvatskoj enciklopediji* (1999-2006) i u *Filmskom leksikonu* (2003); sudjelovao je kao autor, scenarist, voditelj ili gost u stvaranju brojnih televizijskih emisija, npr. *3, 2, 1 — KRENI!* i *Što je film?* (1985-87). (Nap. ur. zbornika)

Autorske knjige

1976.

Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb: Školska knjiga

1977.

Osnove teorije filma, Zagreb: Filmoteka 16

1978.

Obdobja filmske umetnosti, 8. zvezek, Ljubljana: Dopisna filmska in TV škola DDU Univerzum

1982.

Osnove teorije filma (2. prošireno i prerađeno izdanje), Zagreb: Filmoteka 16, Biblioteka »Teorija i praksa filma«, knj. 4

1983.

Ogledi o devet autora, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Biblioteka Film: velika edicija, knj. 1

Studije o redateljima pretiskane iz časopisa: Altman, Robert; Antonioni, Michelangelo; Bunuel, Luis; Chabrol, Claude; Hawks, Howard; Herzog, Werner; Polanski, Roman; Stevens, George; Walsh, Raoul. — Str. [9]-12: Predgovor. — Str. 156-211: Biografije i filmografije / Jože Steiner. — Str. [215]: Bibliografska bilješka

2000.

Oktavijan Miletić, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, sv. 4 (s Vjekoslavom Majcenom)

PREDGOVOR (Vjekoslav Majcen). — PRILOZI FILMSKOJ BIOGRAFIJI OKTAVIJANA MILETIĆA / Vjekoslav Majcen. — 'Kod sedam zvijezdah'. — U TAlijinu vrtu. — Renata. — Oktavijan. — Zagrebački Hollywood. — Izlazak u javnost. — Autor bez kinematografije. — U profesionalnim uvjetima 1942.-1945.. — Prvi snimatelj '-nove' kinematografije. — Sklonost eksperimentu. — Potpuna afirmacija. — Povratak Taliji. — Literatura. — OKTAVIJAN MILETIĆ KAO REDATELJ / Ante Peterlić. — Svijet i svjetonazor. — Igrani filmovi do 1931. godine. — Predratni dokumentarni filmovi. — Igrani filmovi od 1932. do 1937. godine. — Lisinski. — Namjenski dokumentari filmovi. — FILMOGRAFIJA OKTAVIJANA MILETIĆA / Vjekoslav Majcen. — Prilozi. — NOVI FILM DOMAĆE PRODUKCIJE / G. Oktavijan Miletić snima iflm 'Šešir'. — RAZLIKA IZMEDJU KAZALIŠNE I FILMSKE UMJETNOSTI — USPOREDJIVANJE I OSNOVNE RAZLIKE / Oktavijan Miletić. — 'LISINSKI' SLIKOPIS O SKLADATELJU PRVE HRVATSKE OPERE / Ljubomir Maraković. — OKTAVIJAN MILETIĆ AUTOR I DIREKTOR FOTOGRAFIJE / Branko Belan. — SLABOST PREMA SMIJEŠNOM / Srećko Jurdana...[et. al.]. — SJEĆANJA I MIŠLJENJA / Oktavijan Miletić. — SUMMARY

Osnove teorije filma (3. izdanje), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

FILMSKI ZAPIS. — izum. — Film i opažaj zbilje. — a) Čimbenici sličnosti. — b) Čimbenici razlike. — Opća svojstva filmskog zapisa. — Gledališni doživljaj. — Film. — Vrste filmova i srodni mediji. — OBLICI FILMSKOG ZAPISA. — Opažaj i funkcija oblika filmskog zapisa. — Stalna svojstva filma. — Kadar. — Okvir. — Položaji kamere. — Plan. — Kutovi snimanja. — Stanja kamere. — Slikovne odlike filmskoga zapisa. — Crno-bijeli film. — Film u boji. — Osvjetljenje. — Objektivi. — Pokret unutar kadra. — Preobrazbe pokreta. — Kompozicija kadra, format, mizanscena. — Scenografija, kostimi i maska. — ZVUK. — Zvuk. — Šumovi. — Govor. — Glazba. — MONTAŽA. — Montaža. — a) Načini montiranja. — b) Montaža s obzirom na sadržaj kadrova. — Funkcije montaže. — Sažetak i zaključak. — FILMSKO DJELO. — Dio i cjelina. — Načela sjedinjavanja. — Svojstva i imperativi građe. — Filmsko vrijeme. — Filmski prostor. — Prikazivanje čovjeka i lik. — Strukture logičnog izlaganja. — Filmski ritam. — Filmska priča. — Filmski rodovi. — a) Dokumentarni film. — b) Igrani film. — c) Eksperimentalni film. — Pripovjedač i film

2001.

Osnove teorije filma (4. izdanje), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

2002.

Studije o 9 filmova, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Filmološke studije

Studije o filmovima pretiskane (i dorađene) iz časopisa *15 dana* (*M, Pravilo igre, Građanin Kane, Vrtoglavica, Rio Bravo, Do posljednjeg daha, Prošle godine u Marienbadu, 8 1/2*) te jedna iz *Hollywooda* (*2001: Odiseja u svemiru*).

2005.

Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma, Zagreb: Matica hrvatska, Biblioteka Vijenac, knj. 8

Najkompletniji filmaš današnjice; Postmodernističko putovanje; Reidenschneider; Malo o Oscaru, više o Branku Lustigu; Strah od tran-

* Peterlićevi prilozi, prema katalogu NSK, nalaze se i u zbornicima *Intertekstualnost & intermedijalnost* (1988), *45. obljetnica Kongresa kulturnih radnika Hrvatske* (1989) i *Kinematografija u Rijeci* (1997). (Nap. ur.)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 49

zicije; Motiv filmske amnezije; Suvremeni momak iz susjedstva; Komesar Martin Beck; Umjetnost ili biznis?; Čekamo novog heroja; Twin Peaks; Horor; Egzotični prostori, egzotični ljudi; Prilike i neprilike s Josephom Conradom; Momci iz podzemlja; New York i Talijani; Zaboravljeni Bo Widerberg; Tjeskoba, strah, očaj; Werner Herzog; Originalnost Bunuela; Britanski filmski klasik; Rod Steiger; Jack Lemmon; Anthony Quinn; Junak nostalgičnih snova; Dan šakala; Bilješke uz jednu godišnjicu; Lakoća življenja; Nož u vodi; Bond, James Bond; Realist psihološkog filma; John Cassavetes; Billy Wilder; Prijateljsko uvjeravanje; Siloviti redatelji; Elia Kazan; Majstor francuskoga kriminalističkog filma; Grad iluzija; Detektivska priča; Veliko nebo; John Huston i model koji ne nestaje; Vittorio de Sica; Ealing komedije; Crni narcis; Veliko očekivanje; Majstor melodrame; Bilješke uz novo gledanje; Ford i semidokumentarizam; Veliki Shakespeare na malom ekranu; Chandler i film noir; Crni film; Odiseja crnog svjetonazora; Lang, Bresson i Zanussi; Britanci u službi Hollywooda; Legenda i fantastika; Dolaze Švedani; Chaplin u Hrvatskoj

Važniji urednički rad

Filmska enciklopedija, 1-2, 1986-1990, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža« (glavni urednik i autor 418 članaka)

Hrvatska enciklopedija, 1-9, 1999-2007, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«; urednik struke film

Ostali važniji tekstovi

1957.

»Američki poslijeratni film — Elia Kazan«, *Prisutnosti* (Zagreb), br. 1.

1960.

»Dawid W. Griffith«, *15 dana* (Zagreb), br. 2.

1961.

»Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 24-25.

»Erich von Stroheim«, *15 dana* (Zagreb), br. 12.

»Alfred Hitchcock«, *15 dana* (Zagreb), br. 15.

»Billy Wilder«, *15 dana* (Zagreb), br. 16.

1962.

»Epizodisti«, *15 dana* (Zagreb), br. 12.

1963.

»Tema NOB-e v našem kratkem filmu«, *Ekran* (Ljubljana), br. 7-8.

»Jugoslavenska kinematografija danas«, *Naše teme* (Zagreb), br. 7-8 (s Mirkom Bošnjakom)

»Moraju li zabavno-muzički filmovi biti površni i plitki«, *15 dana* (Zagreb), br. 14.

»Osamljeni trkači suvremenog engleskog filma«, *15 dana* (Zagreb), br. 19.

»Joseph Losey — režiser bez milosti«, *Telegram* (Zagreb), 10. V, broj 159.

»Jugoslavenska stvarnost i stvarnost u jugoslavenskom filmu«, *Telegram* (Zagreb), 14. VI, br. 164. i 21. VI, br. 165. (s M. Bošnjakom)

»Što je to jugoslavenski filmski dramaturg?«, *Telegram* (Zagreb), 23. VIII, broj 174. (s M. Bošnjakom)

»Ustajalost i svježi vjetar«, *Telegram* (Zagreb), 25. X, br. 183. (s M. Bošnjakom)

»Zagrebačka kinematografija, što i kako«, *Telegram* (Zagreb), 13. XII, br. 190 (s M. Bošnjakom)

1964.

»Opasnost od nekritičnosti — jedan pokušaj ocjene talijanskog filma«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 39-40

»Smiješno u ozbiljnim filmovima«, *15 dana* (Zagreb), br. 12-13.

»Kako je samuraj Sandžuro svladao mladića s pištoljem«, *Polet* (Zagreb), br. 2.

»Jedinstvena sekvenca (A. Hitchcock)«, *Polet* (Zagreb), br. 5.

»Neki pogledi na povijest engleskog filma«, *Polet* (Zagreb), br. 11.

»Jedan pokušaj kritičke ocjene talijanskog filma«, *Studentski list* (Zagreb), 10. III., br. 8.

»Gordi jahači Sama Peckinpaha«, *Studentski list* (Zagreb), 24. XI., br. 27-8.

»Zaboravljeno razdoblje (u potrazi za filmskim temama)«, *Telegram* (Zagreb), 14. II, br. 199 (s Mirkom Bošnjakom)

1965.

»Jeanne Moreau (Žan Moro)«, u: *Film, mit i stvarnost,* NIP Duga, Beograd

»Džungle — asfaltna, betonska...«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 43-44.

»O vesternu ponovno — o Samu Peckinpahu prvi put«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 46-49.

»Turobne sfere junakove osame. Povodom filma 'Pucnji popodne' Sama Peckinpaha«, *Polet* (Zagreb), br. 13.

»Čovjek za priču«, *Studentski list* (Zagreb), 16. II., br. 4.

»Gary Cooper — cowboy gentleman«, *Studentski list* (Zagreb), 16. III., br. 8.

»Humphrey Bogart — ličnost kojoj nije ništa strano od onog što pripada čovjeku«, *Studentski list* (Zagreb), 13. III., br. 9.

»Marlon Brando — prvi buntovnik bez razloga«, *Studentski list* (Zagreb), 30. III., br. 10.

»Brigitte Bardot — simbol jednog vremena«, *Studentski list* (Zagreb), 6. IV., br. 11.

»Žena 'novog vala', Jeanne Moreau«, *Studentski list* (Zagreb), 20. IV., br. 13.

»Sjaj i tama televizijskih zvijezda«, *Telegram* (Zagreb), 4. VI, br. 266.

1965/1966.

»O Jean-Luc Godardu i još četvorici režisera«, *Polet* (Zagreb), br. 22-3.

1966.

»Vatroslav Mimica, u povodu filma *Ponedjeljak ili utorak*«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 50.

»Kroz likove protagonista (PULA 1966)«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 51.

»Hajde da snimimo film. Raoul Walsh i njegova tri filma«, *Polet* (Zagreb), br. 27.

»Usamljenost na 8 mm«, *Telegram* (Zagreb), 18. III., br. 307.

»Novi film i zbrka oko njega. Uz II. festival novog filma u Pesaru«, *Telegram* (Zagreb), 17. VI., br. 320

»Biografija Pulskog festivala«, *Telegram* (Zagreb), 29. VII, br. 326.

»Scenaristi nestaju«, *Telegram* (Zagreb), 9. XI. br. 332. (pretiskano u: *Filmski scenario u teoriji i praksi. Knjiga II*, ur. P. Imami, Beograd, 1983)

»Julie Christie — simbol Beatles generacije«, *Telegram* (Zagreb), 16. XI, br. 333.

»Umjesto sineasta-bankar«, *Telegram* (Zagreb), 14. X., br. 337.

»Disney koji može sve«, *Telegram* (Zagreb), 23. XII., br. 347.

1967.

»Filmska umjetnost«, u: *Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, sv. 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

»Mladić koji se nije snašao (Z. Cybulski)«, *Polet* (Zagreb), br. 7.

»Paul Muni«, *Polet* (Zagreb), br. 11-12.

»Živojin Pavlović«, *Polet* (Zagreb), br. 14.

»Ne pomiješati kriterij filmske umjetnosti i kriterij zarade«, *Telegram* (Zagreb), 20. I., br. 351.

»Impresije o Fritzu Langu«, *Telegram* (Zagreb), 24. III., br. 360.

»Od Langa do Godarda«, *Telegram* (Zagreb), 18. VIII., br. 381.

»Lik žene u vesternu«, *Žena* (Zagreb), br. 1.

1968.

»Razvoj vizije — moć predstave«, *Ekran* (Ljubljana), br. 51-52.

»Fenomen Bonnie & Clyde«, *Polet* (Zagreb), br. 18.

»Elizabeth Taylor. Inkarnacija američkog sna«, *Telegram* (Zagreb), 26. I., br. 404.

»Vizija svijeta u rasapu«, *Telegram* (Zagreb), 26. IV., br. 417.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 50

»Dodiri i međe među filmom i književnošću«, *Umjetnost riječi* (Zagreb), br. 3. (pretiskano u *Zborniku radova Ljetne filmske škole 1965-1978* Filmoteke 16, 1978)

1969.

»Glumac u filmu«, *Encyclopaedia moderna* (Zagreb), br. 9.
»Tendencije političkog filma«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 68-69.

1970.

»Od 'novog vala' do žpolitičkog filma'«, *Studentski list* (Zagreb), 13. I., br. 1-2.
»Zašto djeca vole televizijske reklame?«, *Umjetnost i dijete* (Zagreb), br. 7.
»Pisana riječ u filmskom djelu«, *Umjetnost riječi* (Zagreb), br. 1-2.

1971.

»O filmu detekcije«, *Književna smotra* (Zagreb), br. 9.
»Film u svijetu, danas«, *Studentski list* (Zagreb), 12. I., br. 1-3.
»François Truffaut«, *Studentski list* (Zagreb), 16. II., br. 4-5.
»Filmofil kao filmolog«, *Studentski list* (Zagreb), 20. XI., br. 8-9.; Razgovor s A. Peterlićem (razgovarali N. Polimac i D. Zubčević)
»Lik žene u modernom filmu Zapada«, *Žena* (Zagreb), br. 4.

1972.

»Claude Chabrol«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 78-80.
»Neglumac u filmu«, *Prolog* (Zagreb), br. 17.

1973.

»Uvod u Antonionija«, *Bilten Filmoteke 16* (Zagreb), 1973.
»Muškarci od djela«, *15 dana* (Zagreb), br. 6.
»Zle žene«, *15 dana* (Zagreb), br. 7.
»Marcello Mastroianni — Don Juan iz predgrađa«, *15 dana* (Zagreb), br. 8.

1974.

»Marlon Brando i evolucija 'buntovnika bez razloga'«, *15 dana* (Zagreb), br. 1-2.
»Nasljednici 'buntovnika bez razloga'«, *15 dana* (Zagreb), br. 3.
»'Zvijezde' talijanskog neorealizma«, *15 dana* (Zagreb), br. 4-5.
»Izgubljeni«, *15 dana* (Zagreb), br. 6.
»Glumci s otoka — britanske 'zvijezde' u svjetskom filmu«, *15 dana* (Zagreb), br. 7.
»'Zvijezde' Sjevera, skandinavske glumice u svjetskom filmu«, *15 dana* (Zagreb), br. 8.

1975.

»Repeticija, varijacija, fata morgana«, *Film* (Zagreb), br. 1.
»*Veliki Gatsby* i *Građanin Kane*. Pokušaj usporedbe romana i filma«, *Književna smotra* (Zagreb), br. 21.
»O filmskim žanrovima«, *Prolog* (Zagreb), br. 22.

1976.

»Početak i završetak filmskog djela«, *Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika* (Zagreb), br. 4.

1977.

»Filmska umjetnost«; *Opća enciklopedija*, sv. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
»Forme filmske fantastike«, *Bilten Filmoteke 16* (Zagreb), br. 3.
»*Nashville* i novi američki film«, *Film* (Zagreb), br. 7.

1978.

»Max Linder«, *Bilten Filmoteke 16*
»Howard Hawks«, *Film* (Zagreb), br. 10-11.
»Dva filma Luisa Buñuela«, *Film* (Zagreb), br. 12-13.
»Glumac u filmu (1)«, *15 dana* (Zagreb), br. 4-5.
»Skrivena kamera«, *15 dana* (Zagreb), br. 6.
»Metoda razgovora«, *15 dana* (Zagreb), br. 7.
»Metoda prateće kamere«, *15 dana* (Zagreb), br. 8.
»50 godina nagrade 'Oscar'«, *Bilten Filmoteke 16*, br. 4, srpanj
»Dodiri i međe među filmom i književnošću«, *Zbornik radova Ljetne filmske škole (1965-1978)*, Filmoteka 16, kolovoz (pretiskano iz *Umjetnosti riječi*, 1968, br. 3)
»Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa«, *Zbornik radova Ljetne filmske škole (1965-1978)*, Filmoteka 16, kolovoz (pretiskano iz *Filmske kulture*, 1961, br. 24-25.
»Film i televizija — krupni plan«, *Zbornik radova Ljetne filmske škole (1965-1978)*, Filmoteka 16, kolovoz

1979.

»Kratka poetika vesterna«, u: Nino Škrabe, *Vestern, filmovi i legende*, Split: Elipse
»Integralna metoda«, *15 dana* (Zagreb), br. 1-2.
»Čovjek i okoliš», *15 dana* (Zagreb), br. 3.
»Glumac i načini snimanja«, *15 dana* (Zagreb), br. 4-5.
»Glumac u filmu«, *Bilten Filmoteke 16*, br. 5-6, srpanj
Pretisci članaka iz *15 dana* »Glumac u filmu (1)«, »Skrivena kamera«, »Metoda razgovora« i »Metoda prateće kamere«, s napomenom »dio buduće knjige *Glumac u filmu*«.

1980.

»Film«, u: *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture*, Zagreb: Školska knjiga

1982.

»Napetost površine«, *Filmska kultura* (Zagreb), br. 138-139.

1988.

»Film«, u: *Opća enciklopedija, dopunski svezak*. Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«
»Prilog proučavanju filmskoga citata«, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost,* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
»Ivo Hergešić o filmskoj poetici«, *15 dana* (Zagreb), br. 7.

1989.

»Detekcija — metoda ili žanr?«, u: *Moć imaginacije. Eseji o filmskom žanru,* Beograd: Rad
»Il profumo della pagina. Cinema e letteratura nel cinema Croato«, u: *L'albero del desiderio. Cinema in Croazia,* Firenze: La casa Usher
»Pesimističko putovanje Johna Forda«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 5.
»Nostalgija Johna Forda«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 6.
»Kušnja i redukcionizam Johna Forda«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 7-8.
»Fritz Lang I«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 12.

1990.

»Fritz Lang II«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 13.
»John Ford. Svjedok iz Tombstonea«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 15.
»J. Huston I, Gubitnici, neprilagođeni, opsjednuti...«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 19-20.
»J. Huston II, Svijet i žanr«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 21.
»J. Huston III, Stil, režija, karijera«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 22.
»Svijet obmane Billyja Wildera I«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 24.

1991.

»Marcel Carné«, *Ekran* (Ljubljana), br. 16.
»Svijet obmane Billyja Wildera II«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 25.
»Shakespeare i film«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 26.
»Graham Greene. Iz prikrajka Panteona«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 28.
»David Lean, raspršeno blago Imperije«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 29.
»Buster Keaton, koordinate mehaničkog slapsticka«, *Kinoteka* (Zagreb), br. 31-32.
»Alfred Hitchcock: *Vrtoglavica*«, *15 dana* (Zagreb), br. 7-8.

1992.

»George Cukor«, *Ekran* (Ljubljana), br. 17.
» Vladimir Vuković ili Život posvećen filmu«, predgovor u: V. Vuković, *Imitacija života*, Zagreb: Mladost — Septima

1993.

»Fritz Lang: *M*«, *15 dana* (Zagreb), br. 1.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 51

»Zapisi o snimkama rata i njihovoj poetici«, *Treći program Hrvatskog radija* (Zagreb), br. 38.

1994.

»Luis Buñuel — diskretni šarm buržoazije«, u: *Velikani naše epohe*, Zagreb: Biblioteka Hrvatski radio

»Ingmar Bergman — osjećajima obojeni filozofski traktati«, u: *Velikani naše epohe*, Zagreb: Biblioteka Hrvatski radio

»Federico Fellini — neorealizam duše«, u: *Velikani naše epohe*, Zagreb: Biblioteka Hrvatski radio

»Jean Renoir: *Pravilo igre*«, *15 dana* (Zagreb), br.1.

»Federico Fellini: *8 1/2*«, *15 dana* (Zagreb), br. 2.

1995.

»Filmska umjetnost — sedma, nova, mlada?«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 1-2.

»Subjektivni kadar I«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 3-4.

»Howard Hawks: *Rio Bravo*«, *15 dana* (Zagreb), br. 1.

»Orson Welles: *Građanin Kane*«, *15 dana* (Zagreb), br. 3.

»Skica za jednu povijest filma«, *Treći program Hrvatskog radija* (Zagreb), br. 48.

1996.

»Oktavijan Miletić — *Lisinski* (prvi hrvatski zvučni cjelovečernji film)«, *Dubrovnik* (Dubrovnik), br. 1.

»Ogledi iz filmske povijesti«, *Treći program Hrvatskog radija* (Zagreb), br. 49-50.

»Martin Scorsese«, *Umjetnost riječi* (Zagreb), br. 2-3.

1997.

»Zapažanja o funkciji djece i dramaturgiji četverokuta (*Imam 2 mame i 2 tate* i *Tko pjeva zlo ne misli*)«, u: *Golik*, ur. Petar Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka

»Milan Begović i film«, u: *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, Vrlika-Sinj: Općina Vrlika — Matica hrvatska

»Sedamdeset mu je godina već...« (Uvodni esej), u: Marina Vuletić, ur., *Oscar između tradicionalnosti i progresivnosti*, Vedis, Zagreb

»Sjećanja na Hrvoja Lisinskog«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 9.

»Zvijezda izvan mitova (H. Bogart)«, *Vijenac* (Zagreb), br. 85.

»Prerano ostarjeli smiješni dječarac (H. Langdon)«, *Vijenac* (Zagreb), br. 88.

1998.

»Jedna duga minuta: u povodu 6. Hrvatske revije jednominutnih filmova u Požegi«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 14.

»Za koga je navijao Hitchcock«, *Kolo* (Zagreb), br. 2.

»Jean-Luc Godard: *Do posljednjeg daha*«, *15 dana* (Zagreb), br. 1-2.

»Brecht i film«, *15 dana* (Zagreb), br. 4-5.

1999.

»Lisinski na filmu«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova I*, Split: Književni krug

»Hrvatska revija jednominutnih filmova: Požega '99«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 18.

2000.

»Milutin Cihlar Nehajev — pogledi na film«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova II*, Split: Književni krug

»Klasični holivudski 'musical'«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 22.

»Kroćenje zvuka: počeci zvučnoga filma«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 24.

»Alain Resnais: *Prošle godine u Marienbadu*«, *15 dana* (Zagreb), br. 3.

»Suvremeni momak iz susjedstva (T. Hanks)«, *Vijenac* (Zagreb), br. 173.

»Klasični stil fabularnoga filma nijemoga razdoblja«, *Zapis* (Zagreb), posebni broj

2001.

»Bilješke o člancima o filmu u *Hrvatskoj enciklopediji* (1941-1945)«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova III*, Split: Književni krug

»Urota kao žanr«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 25.

»Komesar Martin Beck«, *Vijenac* (Zagreb), br. 189.

2002.

»Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma«, u: *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

»Rani hrvatski film i utjecaj njemačke kinematografije«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova IV*, Split: Književni krug

»Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster)«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 31-32.

2003.

»Hrvatski film u vremenu časopisa *Krugovi* (1952-1958)«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova V*, Split: Književni krug

»Dokumentarizam Rudolfa Sremca«, *Godišnjak za kulturu, umjetnost i društvena pitanja* (Vinkovci), br. 21.

»Hrvatski dokumentarni film«, *Zapis* (Zagreb), broj 43.

»F. W. Murnau — intelektualac i pjesnik«, *Filmski centar — filmski ciklusi* (Zagreb), br. 5, ur. Agar Pata (katalog)

»Michelangelo Antonioni — velikan svjetskog filma«, *Filmski centar — filmski ciklusi* (Zagreb), br. 6, ur. Agar Pata (katalog)

»Jan Troell — nostalgičar švedske tradicije«, *Filmski centar — filmski ciklusi* (Zagreb), br. 7, ur. Agar Pata (katalog)

2004.

»Film i nogomet«, u: *Nogometni leksikon*, ur. F. Kramer i M. Klemenčić, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«

»Ranko Marinković kao filmolog«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova VI*, Split: Književni krug

»Rani Hitch — britanski filmovi iz tridesetih«, *Filmski programi*, ur. Agar Pata (Zagreb), br. 8 (katalog)

»Švedski filmovi Ingrid Bergman«, *Filmski programi*, ur. Agar Pata (Zagreb), br. 9. (katalog)

2005.

»Filmološki opus Ljubomira Marakovića«, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, *Zbornik radova VII*, Split: Književni krug

»*H-8*... — nekoć i sad«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 44.

»Ejzenštejn — genij svjetskog filma; Aleksandrov — Ejzenštejnova desna ruka«, *Filmski programi* (Zagreb), ur. Agar Pata (Zagreb), br. 11. (katalog)

»Zvjezdani trenuci belgijskog filma«, *Filmski programi* (Zagreb), ur. Agar Pata (Zagreb), br. 13. (katalog)

2006.

»Dnevnici Miroslava Krleže i film«, *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Zbornik radova VIII.*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, Split: Književni krug

»Mate Relja — profesija kao životni izbor«, *Hrvatski filmski ljetopis* (Zagreb), br. 47.

»*Ritam zločina* Zorana Tadića — razmišljanja o žanru«, *Zapis* (Zagreb), posebni broj (Škola medijske kulture)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 52

UDK: 791.633-051Tadić, Z.

Petar Krelja

Hrvatski Chabrol (Zoran Tadić, 1941-2007)

Prepustio se Zoranovu filmu

Na vijest o smrti Zorana Tadića (koja je stigla samo dva mjeseca nakon odlaska Ante Peterlića), Hrvatska televizija promptno je reagirala: već sutradan je prikazala na svome prvom programu, u najgledanijem terminu, njegov debitantski i do danas neprijeporno najpopularniji film *Ritam zločina* iz 1981. I sam duboko potresen tom viješću, zdvojan i smučen, smjesta sam se prepustio Zoranovu filmu u nadi da ću u izazovnosti njegova besmrtnog djela naći uporište koje će mi pomoći da lakše premostim onaj kratak, ali strašan vremenski zijev koji nastupi kada zgromljeni shvatimo da čovjeka s kojim smo prijateljevali tolika desetljeća više nema, a zaustavi se na dan kada će ga se, nakon pogrebnog obreda, zauvijek izručiti vatri ili zemlji... Da bi onda nastupio novi udar spoznaja o golemu gubitku s kojim se racionalno više ne želimo ili ne umijemo nositi...

Izbor filma: trajna životna vokacija

Ako ima istine u tvrdnji da se istinsko umjetničko djelo zna nositi s takvim nečim neodgodivim i konačnim kao što je smrt, a čini se da ima, onda ne bi trebalo čuditi što sam se i ja gotovo trenutno, za one tako dragocjene projekcije Zoranova filma, bio uhvatio njegova djela, a osobito meni dragog kadra već s početka *Ritma zločina*, ćuteći da mi se to prijatelj, ne iz neke goleme daljine, već izravno, u trenutku sama prikazivanja, obraća najsuptilnijim dijelom svoga bića.

Poprilično dug statičan kadar pokazuje nam prašnjavi puteljak u dnu kojega se, u perspektivi, razabire grupica (djece, ljudi) koja se komeša. Neupućenome će se učiniti da prisustvuje projekciji kakvog dokumentarnog filma posvećenog zapuštenoj gradskoj periferiji koju nastanjuje slikovita sirotinja. Takav dojam pojačava i diskretna melankolična glazba koja sugerira pomisao da bi tu moglo biti govora o dokumentarizmu koji će u fotogeničnosti i ljupkosti rubnih dijelova grada pokušati uhvatiti trpku poeziju predgrađa. Izvorno dokumentarist, Tadić se zapravo u uvodu svoga filma toplo prisjeća svojih dokumentarnih filmova koji su svojom dojmljivošću bili uvjerili mnoge, a osobito njega samog, da izbor filma kao trajne životne vokacije nije, u njegovu slučaju, bio tek puka mladenačka tlapnja, ishitrena želja bez stvarnoga temelja, stranputica. Dapače, već iz njegovih prvih dokumentarističkih radova jasno se razabralo da su nastajali kao plod nekog jakog unutrašnjeg moralnog imperativa koji će, umjesto određene prakse izrugivanja posrnulu životu, težiti diskretnom odavanju počasti tom životu što je, tavoreći u kakvoj zabiti bogu iza leđa, znao sačuvati svoj ponos, svoju nesalomljivu izdržljivost.

Pletenice

U ovom ćemo se trenutku, mimo uvriježenih običaja s pravom uvijek isticanih vrlina veličanstvenih *Druga,* prisjetiti *Pletenica* kao primjera filma koji sugestivno predočava Zoranov svjetonazor, njegove jasno iskazane stilske preferencije, autorsku poetiku. U prvome dijelu dokumentarca, dojmljiva crno-bijela fotografija prikazuje mladu ženu koja, u masnom kalu oranice, naporno krči brazde; odvažno se hrvajući s plugom, ona više molbom no grubim zapovjednim tonom potiče svog konja (»Cu Zekonja! Cu Zekonja...«) da potegne dalje i izdrži u zahtjevnom zajedničkom zadatku obrađivanja zemlje (koja život znači).Tadić se tu postavlja tek kao diskretan promatrač sa strane kojemu nije ni na kraj pameti da se, uporabom većeg broja kadrova i primjenom »nadahnutih« rakursa, oda zanosnom predočavanju »poezije« ritma rada. Zapravo, ne želi intervenirati u taj život na dobro poznati i uvriježeni način tako što će na časak zaustaviti oranje, posjesti mladu ženu na kakav panj (sa slikovitim poljima u pozadini) i upitati je tko je i što je, kako živi i zašto posve sama obavlja izrazito »muški« posao... Za razliku od tolikih drugih dokumentarista, među kojima dakako ima i vrhunskih, koji će prizore oranja koristiti tek da bi »pokrili« spojeve govornih dionica ili »podbočili« izgovoreno, Tadić kudikamo više vjeruje u sugestivnost semantike cjelovitog filmskog prizora vičnog da »zanijemjelim svjedocima« iza kamere, ali i gledaocu u mraku kinodvorane, otkrije toliko toga o jednoj ženi, kojoj je upravo taj i takav život već bio presudio. No, autor se neće zadovoljiti tek ulogom nepristrana promatrača koji dokumentaristički izravno registrira prizore iz života, na način »dokaznog materijala«; njegova će kamera, čiji oko — svetkujući trenutak darežljivosti — ubire i one prizore koji, ulančani u cjelinu filma, samim činom mirakulozne preobrazbe umorne i blatnjave oračice u nježno čeljade profinjene trpke ženstvenost, dosežu snagu autentične poezije.

Jedan prizor u tom filmu ide u red najnadahnutijih trenutaka u cjelokupnoj povijesti hrvatskog filma. Djevojka će, nakon napornog rada, pomni obred svoga pranja i uređivanja okončati spretnim oblikovanjem svoje lijepe bujne kose u dugu pletenicu: Guberovićeva divna kamera prati ples njezinih prstiju u kontinuiranu kadru sekvenci, tek neznatno se utječući inteligentnim korekcijama kako bi se prizor mogao

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 53

Na snimanju filma *Druge* (1972)

opserivirati u svim njegovim oku uvijek dojmljivim nijasama. No, stvarno će se čudo odigrati tek pri samom kraju, mnogo kasnije no što je to poneki gledalac mogao i pomisliti: njezini će se prsti, za koje smo mislili da su ogrubjeli od teških svakodnevnih poslova, u samom finalu prometnuti u prste umjetnice, koji će — promatračevu oku već nevidljive vrške njezinih lasi — dugo, dugo plesti, baš kao da magijskim obredom hoće neprimjetnim materijalnim dotaći snoliko metafizičko.

Trilerski motiv očuđen fantastičkim

Uz prvotnu orijentaciju na priče s goleti Dalmatinske Zagore, uslijediše i određena Tadićeva iskušavanja igrano-dramskih struktura u miljeu ruralnog. Činilo se da bi, kada se uskoro prihvati igranog filma, kao i u Papića, prostor kamenjara mogao biti izvor njegovih trajnih nadahnuća. Suprotno uvjerenjima nekih, koji zaziru i od najmanje primisli na ruralno kao polazišta filmske obrade, upravo je hrvatski film iznjedrio niz filmova poniklih s prostora, gdje još uvijek zna punim plućima zaživjeti deseteračka životna filozofija: sjetimo se uspješnih, pa i sjajnih *Lisica, Breze, Razmeđe*... Već je iz prvih scenarističkih predložaka (*Ubojstvo za London*, *Proljeće bu naše)* bilo jasno da Tadića zanima urbanitet iz više razloga: rođen je u Livnu, ali je odrastao u Zagrebu; sazrijevao je i školovao se na djelima klasika hollywoodskog filma, zanosio se američkim kriminalističkim filmom, obožavao je Clouzota; svoj je prvi rad posvetio neupitnom magu trilera, prema mnogim anketama u svijetu prvom imenu redateljskog umijeća — Alfredu Hitchcocku.

Bio mi je dao da pročitam scenarij pod nazivom *Dobri duh Zagreba* nastao prema jednoj kraćoj priči pisca Pavla Pavličića, kasnije njegova stalnog scenarista. To zaista izvrsno napisano štivo bio sam pročitao u jednom dahu; trilerski motiv očuđen elementima fantastičkog i smješten u zagrebačkom bogečkom naselju Trnje plijenio je svojom motivskom izazovnošću, finom dramaturškom izbalasiranošću cjelokupna materijala, nedvosmislenom aluzivnošću, odličnim dijalozima, pa i natruhama duhovitosti. Dakako, temeljna pokretačka sila projekta — statistika kao (ne)znanstvena metoda, kojom središnji lik filma, čudački Fabijan, nastoji dokazati da se zločini ne događaju nasumce, stihijski, već na bazi nekog zagonetnog, a statistički egzaktno utvrdivog, ritmički uravnoteženog »višeg« reda čija se pojedinačna »izvršenja« mogu grafikonski točno iskazati — koliko je plijenila svojom do-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 54

Zoran Tadić asistira na filmu *Slučajni život* (1969)

mišljatom inovantnošću i izazovnošću, toliko je pozivala i na oprez da projekt ne sklizne u groteskno.

Sve sam mu to, s mnogo zanosa, rekao, predloživši mu tek par sitnih korekcija. Smatrao sam da junakinja filma, Zdenka, kao osoba koja od sama početka zazire od statističara i svojevrsnog viktimologa Fabijana — vidjevši u njemu tek običnog varalicu, ali i potencijalnog ubojicu opasnog po život protagonista i svoga prijatelja Ivice — mora u finalu filma ići zajedno s Ivicom do rijeke (kamo se Fabijan spustio da bi, žrtvujući sebe, ukrotio pomahnitali ritam zločina) kako bi se i sama osvjedočila tko je u pravu: Ivica koji Fabijanu vjeruje ili ona koja uporno ostaje kod svoga. Drago mi je što je Zoran prihvatio taj savjet.

Svatko bi svakoga mogao ubiti

Zoran je, dok smo obojica radili na Peterlićevu *Slučajnom životu* u svojstvu koscenarista i asistenata režije, već bio suočen s jednim statističarom — postarijim činovnikom, vremešnim pedantom Jurakom, koji je svakodnevno nadopunjavao statističku krivulju kašnjenja svoga mlađeg uredskog kolege na posao. Ne znam je li taj moment odigrao kakvu ulogu (makar i podsvjesnu) u Tadićevu odabiru motiva koji se dramaturški u cijelosti temelji na izvanredno potkovanu i fanatično ponesenu statističaru u sferi moguće rane predvidljivosti zločina što stižu prema ritmičkim zakonima svojstvenim rečenoj znanstvenoj metodi, ali znam da je Ante Peterlić imao pravo kada je u svojem izvrsnom ogledu o Zoranovom *Ritmu zločina*, posljednjem koji je stigao napisati, između ostalog, ustvrdio: »Dakle, nedvojbeno, ipak ostaje pitanje što može u smislu fantastičke komponente značiti jedna znanstvena metoda, i to upravo statistička. Riječ je o činjenicama koje su u red dovedene brojevima i grafikonima, a iako je ono što je statistički obrađeno (zločini) za društvo reprezentativno, i koje se predstavlja i kao skup događanja koja mogu svjedočiti i o borbi dobra i zla, iz *Ritma zločina* ni iz čega se ne vidi kako i zašto se razvijaju, rasprostiru i umnažaju sami zločini i kako se zbog toga generiraju statističke vrijednosti njihova pojavljivanja (količina, razlozi i težina zločina, načini, mjesta i vremena njihova počinjenja). Jedino što se spoznaje, a i ističe, jest da je u supstratu sveukupnosti toga što pripada zločinu nekakva ritamska pravilnost, a u smislu znanstvenofantastičnosti osobito se 'hipertrofirala' vrijednost statističkih proračuna u području prognoziranja. Zbog toga se statistika, ovako žanrovski, eman-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 55

cipirala u znanost, odnosno 'nadvisila' se nad svojom građom (zločinima i njihovim uzrocima i posljedicama). I zbog toga se ta doista fantastička komponenta filma, koja u fenomenalnoj mogućnosti prognoziranja prema kraju priče i filma kao da se personalizira, kao da postaje 'nadsila' koja proizvodi svoju ritmičku ustrojenost i svoju sve veću zloću (zločina je sve više, sve su teži, svatko bi svakoga mogao ubiti). I, zaključimo: susreli smo se u *Ritmu zločina* s doista visokim stupnjem apstrahiranja, rijetko dosezanim i u svjetskoj filmskoj znanstvenoj fantastici.« (Ante Peterlić, »*Ritam zločina* Zorana Tadića — razmišljanja o žanru«, *Zapis*, 2006, posebni broj.

No, da Peterlić ne misli kako smo u Tadićevu debitantskom djelu dobili tek silno zabavnu i duhovitu igrariju, već tvorevinu koja aktivira »moćnu« stilsku figuru alegorije koja ima ambicija svjedočiti i o duboko skrivenoj, a razornoj patologiji vremena, o tome svjedoče sljedeći njegovi reci: »I time se zaokružuje turobna alegorijska priča o rezignaciji, vječnom pa i ritmičkom ponavljanju, umornoj pasivnosti, osuđenosti na promatranje i u najmarkantnijih pojedinaca na žrtvovanje i stradanje, o nadmoći jednoga u biti apstraktna i nesmiljena ustroja koji gotovo nitko nije do kraja shvatio, što se, sve zajedno, može proniknuti jedino ako se pokuša krenuti od neke fabijanovske ideje koja nadilazi dugim iskustvom ustaljivane spoznaje. U vremenu nastanka filma to su bile i 'pogubne' spoznaje, ali na sreću za postojanje filma u ruhu 'neobvezatne' znanstvene fantastike.

Odnosno, to što je film 'poručio' ne mora biti poenta samo nekog znanstvenofantastičkog filma, nego možda prije nekih žanrova smještenih u suvremenosti i susjedstvu. Ona se može odnositi i na trenutak nastanka filma, i zbog toga taj žanrovski film nije eskapističan, nego u svojoj filozofičnosti društveno i povijesno duboko kritičan.«

Programatski film

Dakako, tu je scenaristički silno privlačnu, a istodobno posve izmaštanu igranofilmsku konstrukciju autor bio otjelovio točnom i nadahnutom rukom. Dapače, već je u prvom gledanju odmah bilo jasno da je Zoran superiorno transcendirao sve zamke i da nam je podario djelo koje je uspjelo u potpunosti ustrojiti neki svoj vlastiti svijet, koliko snoliko začudan toliko i zagonetno slojevit, pun napetosti i pritajenih prijetnji; film jasno definirana i profinjena stila koji će, programatski, navijestiti rođenje poetički najkoherentnijeg djela u korpusu hrvatskog igranog filma.

Odgonetavajući samu bit Tadićeva djela, Peterlić je, s pravom, krenuo od jednoglasno prihvaćene i blagoslovljene tvrdnje da je u debitantskome Zoranovu ostvarenju hrvatska kinematografija dobila *izbrušeni* filmski dragulj, umnogome različit od svega što se do njegove pojave stvaralo na ovim prostorima, a opet po nekim obilježjima više nego blizak samoj matici hrvatskog filma, osobito temeljnim postulatima njezine prepoznatljive poetike iz 1960-ih i 1970-ih. Upuštajući se u neku vrstu taksativnog oslikavanja nekih obilježja njegova stila na primjeru *Ritma zločina*, činim to imajući na umu spoznaju da su u tom Tadićevu djelu zapravo posijana sva bitna poetička obilježja svojstvena njegovu stvaralaštvu, da se u njemu zrcale sve temeljne odlike respektabilna opusa, koje ćemo, varijacijski iznijansirano, zatjecati i prepoznavati i u ostalim njegovim kasnijim ostvarenjima.

Valjuškanje u dokumentarističkoj placenti

Koliko god da je priča *Ritma zločina* čisti plod maštotvornoga, Tadić svejedno voli posve zamjetljivo prepletati dominantno igrano s pozadinskim dokumentarnim. Iz one će se već spominjane izvrsno dokumentaristički hinjene uvodne sekvence izmigoljiti igranofilmska linija djela u obličju jednog od troje protagonista filma, dokonog i sanjarskog Ivice (u tumačenju Ivice Vidovića); taj će se svojim biciklom diskretno izdvojiti iz one dinamične grupe i otpočeti, u funkciji naratora filma, pripovijedati o svom više nego jednoličnom životu samca što svoje sumorno bivanje u predgrađu otaljava rutinski, izrazito pasivno, ali i o iznenadnoj pojavi zagonetna čovjeka Fabijana koji će ga svojim bizarnim tumačenjima određenih (zakamufliranih) pojavnosti iz života izbaciti iz normale. Zapravo, lirični prizor iz oronula predgrađa (i inače urbanistički već otpisana) tek se poigrava s uvriježenim stereotipom o ugroženim urbanim vrijednostima što su pobjegle iz središta agresivna velegrada, našavši toplo utočište u njegovim rubnim dijelovima. Biciklist iz Papićevih *Lisica* donosi lošu vijest, a biciklist iz *Ritma zločina* kazuje da je u njihovu zabit stigao čovjek s viješću za koju se u početku ne zna je li dobra ili loša, ali se zna da će duboko uzdrmati jedan mali uspavani svijet: taj se čudnovati došljak zove Fabijan, umirovljeni je geometar vičan da bezazlenog Ivicu uvjeri kako se, pomoću »egzaktnih« metoda, mogu teorijski nadgledati pravilni ritmovi zločinačkih radnji u kvartu (a i šire); »nakačivši« realističkom prizoru s neskrivenim dokumentarističkim implikacijama elemente fantastičkog (Fabijan i njegova statistika) i trilerskog (zločini), Tadić u cjelini djela, ali i svakom pojedinačnom prizoru *Ritma zločina*, isprobava promjenjive predznake: realistično je i fantastično, podjednako trilerski tajnovito, ali i zločinački ubojito, u diskretnim obrisima i lirično, no psihološki svakako krajnje složeno i uvijek zakučasto. U tom svojevrsnom Tadićevu stilski vrsnom »mješancu« ništa, baš ništa nije kakvim se na prvi pogled čini...

Zapravo, komorna se struktura djela (prožeta opipljivom atmosferom) neprestance valjuška u opipljivoj placenti dokumentarističkog. Dokumentaristički je stvaran prašnjavi i ruinirani kvart koji će uskoro napasti radnici sa svojim buldožerima i sravniti ga do temelja; dokumentarističnošću odiše Zdenkin prozor na kojemu Ivica vodi povremene razgovore sa svojom dalekom neostvarenom ljubavi; miris i okus dokumentarizma svojstven je i anarhoidno zapuštenu junakovu dvorištu; zateknutog dokumentarističnog (i scenografski dograđenog) ima u izobilju i u interijerima naturalna objekta, Ivičine kuće, osobito u njegovojoj »radnoj« sobi koja je prenatrpana knjigama... Dokumentarističnošću zrači i ona roštiljada što ju je Ivica bio, u svom dvorištu, priredio za prijatelje. Tadić će tu ležernu prigodu, a dramaturški kratak predah u slijedu događaja koji neumoljivo idu prema nekom svom mračnom klimaksu, iskoristiti da se, varijacijski duhovito, malčice našali na svoj račun i na račun priče koju priča. Igrajući u svom filmu glavomet s čovjekom koji mu je

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 56

ustupio svoj stan (kako bi u uvjetima proračunske oskudice uopće mogao snimiti film), s Hrvojem Turkovićem, on zapravo nabija loptu s osobom koja se također bavi utvrđivanjem određenih ritmičkih pravilnosti u jednoj drugoj znanosti, onoj filmološkoj. A preskakivanje lopte s glave na glavu asocira na žustri i sve dramatičniji ekvilibristički dijalog koji vode zdvojni i radoznali Ivica i sve sugestivniji Fabijan, koji svoje teze uspijeva potkrijepiti konkretnim dokazima »na terenu«...

Prema mjeri Šovina glumačkog formata

Ritam zločina uvažava temeljno načelo Tadićeva dokumentarizma — duge kadrove najčešće utemeljene na srednjim, bliskim, a nerijetko i krupnim planovima. Kao i tamo, i ovdje zazire od dinamične kamere, naglašenijih kutova snimanja ili kakvih drugih agresivnijih stilizacijskih postupaka; s druge strane, kao da je cjelina njegova filma plod neke globalne stilizacijske namisli koja, »nevidljivim«, a diskretno nazočnim postupcima, hoće transcendirati tromu, mahom trivijalnu i usporenim ritmom zarobljenu životnu marginu na koju navlači mračnu, kontrastno eksponiranu crno-bijelu »pogrebnu« odoru.

Dakle, ne libeći se reza, planova i kontraplanova, Tadić te duge, kadšto jako duge kontinuirane dionice preferira ne samo zato što ih drži, u svom poimanju tvorbe filmskog djela, temeljnim dramaturškim uporištima, već i stoga što zna da se sve od reda izvrsnim glumcima time dodatno omogućava da se mogu okretnije ponijeti s izuzetno dugim dijaloškim dionicama svojstvenim *Ritmu zločina*, a posebno da ona improvizacijama sklona glumčina od Fabijana Šovagovića u jednom dahu odvali lik Fabijana prema mjeri svoga golemog glumačkog dara. I zaista, koliko god puta gledali taj Zoranov film, uvijek iznova pokušavamo dokučiti kako je to neponovljivi Šovo uspio izgraditi lik koji će, svojim bizarnim »teorijom« o zločinu kao nečem predvidljivom, donijeti umornom i dešperiranom Ivici dašak zanimljivosti i života; i na koji je to način bio uspostavljen onaj metafizički dosluh između njega glumca i Zorana režisera, kada je sugestivna magika kazivanja proizašla iz tog odnosa podjednakim intenzitetom obuzela i svojevrsnoga spadala Ivicu, kao i nas u kinodvorani. Trebalo je zaista znati tog na prvi pogled ordinarnog ridikula — tijekom spomenutih dijaloški iznijansiranih i ritmički nepogrešivo tempirane radnji — prometnuti u strastvenog i sugestivnog profeta koji je, zbog iznenadna neprirodna i neobuzdana ubrzanja zločina, bljeskovito spoznao da kvartu, gradu i svijetu prijeti stravičan val zločina. Glumac se, naposljetku, morao znati ponijeti i sa složenim zadatkom Fabijanova prebacivanja iz entuzijastičkog dura u samozatajni mol fizičkog samožrtvovanja da bi se akceleracija ekspandiranih zločina vratila u podnošljivu »normalu«.

Napokon, neki Šovini krupni planovi, osobito oni kada dojmljivo objašnjava temeljne postulate svoje teorije, asociraju na osobu metafizičkih spoznajnih moći na čijem se licu srcale odbljesci nekih unutrašnjih demona.

Asketičnost, minimalizam i supstancijalno

Tadić je dokumentarističku asketičnost kazivanja podario i *Ritmu zločina*, određujući djelu točan pripovjedački tempo, finu elaboriranost elipsa koje nas, gotovo nezamjetljivo, oslobađaju zaobilazna eksplikativna balasta i temporalnih praznih hodova; u odnosu na dijalog dvojice partnera, i povremeni susreti dvoje bivših ljubavnika, Ivice i Zdenke, funkcioniraju kao neka vrsta prerušenih elipsa, koje, usput, uvode u fantastičko tkivo djela i određene oblike stvarnih socijalnih implikacija. Upravo zbog sklonosti konciznom, supstancijalnom — tim izravnim oprekama nezanemarivu dijelu europskog *arta* koji zna do ludila razvlačiti trome filmske strukture (kao da se tek čimbenikom dosade može dosegnuti faktor ekspresivnosti) — *Ritam zločina* se, minimalistički utemeljen na tri lika, na dijalogu i crno-bijeloj fotografiji, gleda s izuzetno velikim zanimanjem; dapače, film s protokom vremena dobiva na uzbudljivosti, na napetosti pri iščekivanju ishoda te mračne priče o jednoj stvarnosti koja kao da je godinama dremljivo spokojno tavorila na samim temeljima zločinačke ideje, a razotkrio ju je pasionirani statističar.

Na tom svijetu sve, baš sve tek — vrtnja jest!

U *Ritmu zločina* Tadić daje svoje čitanje najučestalije dramaturške formule u hrvatskom filmu iz plodnih šezdesetih — one rondizma, repetitivnosti. Sjetimo se samo tek nekih naslova: u *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika protagonist pod imenom Fulir zavodi prijateljevu ženu; premda će ga bijesni muž htjeti probosti, ubiti — on će, svejedno, potkraj filma, u društvu tog istog muža i svoje supruge iznova otpočeti njemu najdražu zanimaciju — diskretna zavođenja prijateljeve žene.U *Lisicama* Krste Papića biciklist donosi nalog da se uhapsi staljinist; u finalu krvave drame biciklist ponovno stiže s novim nalogom; u dokumentarnom filmu *Od 3 do 22* radnica ustaje u 3, odlazi u tvornicu, radi, vraća se doma, radi, liježe u postelju u 22, ura je budi u 3; u animiranom filmu *Idu dani* Nedeljka Dragića junaka maltretiraju i neprestance tuku — kada batine prestanu, zdvojni junak ne zna što bi sa sobom; iznenada, počne tuči sebe sama... Bijaše to razdoblje kada je rečenu vrtnju hrvatski film prakticirao upravo do iznemoglosti; neki su posezali za repetitivnim iz strogo praktičnih razloga, tek da rasutosti svoga uratka podare »čvrste korice«; no, bilo ih je podosta onih koji su model rondizma digli na razinu duboko čemerne životne filozofije, koja je propovijedala da na tom svijetu sve, baš sve vrtnja jest, i da se iz tog rezignantnog ponavljanja uvijek istih zauvijek zadanih obrazaca života jednostavno ne može — van.

Što o tome ima za reći Tadićev *Ritam zločina*. Mnogo toga! Fabijan je, vidjesmo, žrtvovao sebe da bi obuzdao podivljali rast zločina. Profesor povijesti i zemljopisa, rečeni Ivica, nakon što je jasno razabrao da njegov podstanar nije fulirao, dobro zna što mu je činiti: on će, kao jedini nasljednik Fabijanova golemog statističkog arhiva, nastaviti sjajno započeto a nezavršeno djelo čovjeka koji je lucidno shvatio kako se mogu predvidjeti i preduhitriti zločini. Iz svoga će zavičajnog Trnja krenuti put Zagreba da, pomoću Fabijanovih spoznaja uspješno testiranih na mikrorajonu Trnja, dokuči i ra-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 57

Goran Trbuljak i Zoran Tadić na snimanju filma *Čovjek koji je volio sprovode* (1989)

zotkrije skrivenu mapu zločina, koji postojano i zakonomjerno, ali daleko od očiju javnosti, tresu metropolu. Doduše, možda bi se taj po prirodi stvari duboko inertni momak, u iznenadnoj navali malodušja, bio i pokolebao, da mu nisu njegov kvart već stigli sravniti sa zemljom!

Pojava učenika-statističara u *Ritmu zločina*, posve spremnog da melankoličnu meditaciju i samosažaljenje odmijeni izravnom akcijom, kao da na časak amortizira snagu gravitacijskih sila tako svojstvenih za hrvatski film šezdesetih.

Autor kao Fabijanov sljedbenik

Pa ipak, pa ipak... pravi će duhovni sljedbenik Fabijanova fantastičkog projekta biti onaj koji je izmaštao i Fabijana i Ivicu — sam autor *Ritma zločina*, Zoran Tadić! Tadić pa statističar!? Zašto ne! Položivši, dojmljivo, programatski temeljne postulate svoje poetike u debitantskom ostvarenju, Zoran je taj koji će se — filmu svojstvenim metodama — prihvatiti projekta vrijednog da se na njega potroši jedan cijeli ljudski život: projekta kojim će na markantnom primjeru same metropole, Zagreba u cjelini, kušati, pomoću svojih djela, ustanoviti do koje mjere je, kakve gustoće i s koliko intenziteta opačina zahvatila i velegradski milje, njegovu populaciju! Jedan svijet!

Treći ključ

Nadahnuće za film *Treći ključ* (1983) bilo mu je stiglo preko njegova žiroračuna! Marno obilazeći banku kako bi pokupio ono malo sirotinje od zarade, koja je uvijek stizala s nemalim zakašnjenjem, zgromilo ga je kada se, jednog jutra, baš na tom njegovom računu pojavila poprilična novčana suma, svakako kudikamo veća od one do koje bi sam stigao nakon višegodišnjeg dirinčenja! Događaj koji je uzburkao duhove, dobio je uglavnom očekivano razrješenje: nemarni bankovni činovnik bio je novac nekog gradskog parajlije preusmjerio na žiroračun ubogog umjetnika.

No, Tadić je iz nedosegnuta posve konkretna novca izvukao drugu vrstu »koristi«, onu koja je uistinu zaživjela kada se naš nesuđeni bogataš, Zoran Tadić, priupitao što bi bilo da je bilo... U *Trećem ključu* nepoznati Netko uporno šalje koverte s novcima na adresu mladoga bračnog para. Bit će da se taj netko, birajući par na kome će testirati svoj novčani eksperiment, predhodno dobro informirao kada se odlučio da to budu mladi Dunja i Zvonko Kršlaka. Brojni egzistencijalni minusi bračnih partnera (on pije, gomila kockarske dugove; ona je nezaposlena; oboje su neprestance bez novca...) nagrizaju njihovu vezu, ruše međusobno povjerenje, podižu intenzitet svađa. S useljenjem u novi stan mogao bi se pokušati potražiti neki novi početak, ali i do tog se stana došlo ponešto sumnjivim kanalima... Filigranski precizno

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 58

građena priča *Trećeg ključa* ne bi imala onu razornu težinu koju stvarno posjeduje da je autor ostao tek na deskripciji izolirana slučaja dvoje ljudi koji su si, zbog vlastite nepromišljenosti, bili nametnuli teško i nerazrješivo uništvo bračnog ugovora. Autor nam moćima kakvog demijurga sugerira (i diskretno podastire dokaze) da se tako duboka nesreća para (što je bio »prisiljen« posegnuti za novcima koje nije sam zaradio i o čijem se podrijetlu ništa ne zna), zapravo neprestance pojačava jer se našla u demonskom dosluhu s duboko aberantnim silma što su moćno obuzele cjelinu društvena organizma.

Gradeći svoje djelo nekom nepotkupljivom disciplinom i stalnom usredotočenošću na samu srž — unutrašnjom i valjskom sapetošću — ugrožene egzistencije (i ne samo mladog bračnog para), Tadić se i u ovom djelu utjeće apstraktnom, metafizičkom; sustavno bježeći od uvriježene potrebe u publike da joj se naposljetku pokaže stvarno lice zloduha, lucidno meandrirajući između društva kao razdrmane i višim silama manipulirane »obitelji« i obitelji kao zlohude čestice koja zrcali doriangrayovski unakaženo lice društva, Tadić u posljednjoj sceni filma, ne pokazujući što su to Dunja i Zvonko tako strašno ugledali da mogu tek prestravljeno urlati poput nemoćnih životinja uhvaćenih u smrtonosnu stupicu, zapravo sugerira da je to nešto što je, konačno, stiglo naplatiti dugove nesagledivo veliko, neizrecivo strašno i — sveprisutno.

San o ruži

Kada je riječ o filmu S*an o ruži* (1986) mogla bi se ona često citira rečenica neupitnoga hollywoodskog maga trilera (*običan čovjek u neobičnoj situaciji*) varirati i u prepoznatljivom balkanskom ključu: običan čovjek u — jezivoj situaciji. Doduše, za razliku od *Ritma zločina* gdje su se vlasnik kuće i njegov podstanar ludički nadigravali i *Trećeg ključa* gdje se zlo spustilo u krilo mladog bračnog para koji čeka prinovu, ljevaoničar Valent Butorac iz *Sna o ruži* mora zaigrati svoj *dance macabre* ne samo zato (ili ne isključivo zato) što ga na to goni njegova priroda (o kojoj do tog rubnog trenutka nije znao da je također moralno kvarljiva), već i stoga što, hoće li održati na životu svoju četveročlanu obitelj smještenu u skromnom podstanarskom ambijentu, mora posegnuti za nečim što nije njegovo. U tom filmu sve je kudikamo konkretnije i opipljivije no u ranijim filmovima: konkretan je sam protagonist (Rade Šerbedžija) koji je doveden do sama ruba socijalne izdržljivosti, konkreno je truplo na koje je naletio, konkretan je pištolj pokraj trupla koji će se odmah naći u njegovim rukama, još itekako je konkretna u žurbi ostavljena plastična vrećica u kojoj su »veliki novci« — na žalost, sada Valentova svojina...

Usporedno sa znatno povećanim brojem likova i narativnih rukavaca, Tadić ponešto korigira i obilježja svoga prepoznatljivog izričajnog registra: u pogibeljnu miljeu gdje su, osim sveprisutnosti represivnog sustava, i brojne druge opasnosti

Alma Prica, Zoran Tadić i Ena Begović na snimanju filma *Treća žena* (1997)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 59

po život više nego konkretne, pokazalo se samorazumljivim pa i nužnim, u određenim trenucima, poetiku tadićevski dugog kadra prispodobiti montažnoj razgradnji »akcijskih« prizora. Dakako, nije se moglo dogoditi da čovjek, koji cijelim svojim bićem tako dobro razumije i osjeća prirodu medija, ne riješi na više nego zadovoljavajući način i tu vrstu zadataka svojstvenih onom odvjetku kriminalističkog žanra koji, hoće li biti vjerodostojan, mora neke stvari predočiti — konkretno i bez forsiranih stilskih figura.

S druge strane, da se neka osoba, koja donekle poznaje Tadićev opus, probudi u gluho doba noći, i da joj se pokaže bilo koji djelić *Sna o ruži*, taj bi, zasigurno, i onako sanjiv, odmah pogodio autora filma. Sva su obilježja tadićevske igranofilmske ikonografije i u tom ostvarenju na snazi, dojmljivost Trbuljakove fotografije i u svijetu konkretnih predmeta, zbivanja i ljudi zadržava svoju (zagonetnu) slikovnu polivalentnost. Krvavi obračuni, uzimanje pravde u vlastite ruke, prodaja mesa bez sanitarne dozvole, zazor od svjedočenja, promiskuitetnost — tek su neki od trešnjevačkih »zakona« izravno dojmljivo predočeni u *Snu o ruži*, a obilježeni nemilosrdnim mafijaškim terorom, ali i grčevitim nastojanjima ubogara da prežive u okrutnu svijetu. Nije li Tadićev *San o ruži* nedvosmisleno anticipirao kaos olobođena krimena koji će, s početka devedesetih, tako okrutno pokoriti i ove prostore!

Osuđeni

Samo godinu dana kasnije (1987) Tadić realizira akcijski krimić *Osuđeni*. Odmah je uočljivo da scenarij po prvi put, uz redovitog Pavličića, potpisuje i Zoran Tadić, a snimatelj više nije Goran Trbuljak; zamijenio ga je čovjek s televizije — Dragan Ruljančić. Uočljive su i mnoge druge promjene, osobito one u području stila... Umjesto postupnog uvođenja likova već uronjenih u sumorna psihološka stanja, brzi akcijski potezi agilna mladića Radeta, koji je — nakon izdržane zatvorske kazne — kidnapirao suca, sučevu kćer i njezina mladića, zamjenicu javnoga tužitelja i glavnog svjedoka montirane optužbe (u kojoj se tvrdilo da je »počinio« pronevjeru u poduzeću); umjesto mračnih i zagonetnih prostora svojstvenih zapuštenu urbanitetu, »ogoljeli« dramatični bijeg u pustare Dalmatinske Zagore; umjesto suzdržanog »znakovitog« dijaloga — replike koje frkću poput tanadi... I naposljetku, umjesto psihološki iznijansiranih dijaloških okršaja, gruba i nemilosrdna borba na život i smrt između taoca i čovjeka koji je upao u sve to zato što je bio podigao socijalni štrajk tražeći ostavku vlade... U *Ritmu zločina* teoretizira se o zločinima, u *Osuđenima* ljudi ginu kao u kakvom dramatičnom vesternu... Tim filmom Tadić je stigao do krajnje točke svoga (kritičkog) otvaranja spram prijeteće kaotična realiteta. Kako dalje...

Čovjek koji je volio sprovode

Filmom *Čovjek koji je volio sprovode* iz 1989. vraća se na prijašnje: snimatelj je ponovno Goran Trbuljak, a scenarist Dubravko Jelačić Bužimski koji je sublimirao svoj poticajni scenarij o seriji zločina u provinciji prema pavličićevsko-tadićevskim premisama. Film nudi još jedan simtomatičan povratak: onaj Ivice Vidovića. S njegovom pojavom učvrstit će se ono naslućivano: da su Tadićevi pojedinačni filmovi zapravo tek dijelovi, epizode jedne veće, posve koherentne cjeline. Dapače, između *Čovjeka koji je volio sprovode i Ritma zločina* uočljiva je i izravnija komunikacija: poigravši se elipsom autor ne samo što nas izvještava o tome što se kasnije dešavalo s junakom Ivicom iz njegova prvog filma, već i blago ironički komentira *Ritam zločina* upravo tim svoji novim ostvarenjem. Sjetimo se: nakon što se Fabijan žrtvovao, Ivica je poletno pohitao u velegrad da tamo kroti zločine, a žena njegova života, Zdenka, »zauvijek« se vratila u Njemačku, svom zakonitom mužu s kojim više ne dijeli ni postelju ni stol. Koliko je Ivici trebalo pa da shvati kako se Fabijanova statistička platforma, bez Fabijanova fanatičkog zanosa, neće moći nositi s veličinom i brojnošću zločina svojstvenih raspamećenom velegradu, zločina koji su — ubačeni u neku nesagledivo veliku brzinu — pohitali k sveopćoj kataklizmi? Pet-šest godina? Duboko razočaran, postiđen i brutalno vraćen svom prvobitnom, njemu najprirodnijem stanju posvemašnje pasivnosti — a ne mogavši se vratiti u svoj trešnjevački kvart jer ga više nema — nalazi (sada pod imenom Filip Stanić) prikladno sklonište u slikovitosti i miru malog gradića pokraj Zagreba, kao službenik u mjesnoj knjižnici.Vrativši se iz Njemačke (najvjerojatnije baš zbog njega), u Samoboru se obrela i njegova mladenačka ljubav, koja se »i dalje« zove Zdenka (također u tumačenju Božidarke Frait). No, unatoč njezinim brojnom pokušajima da obnovi vezu s »Ivicom«, Filip se na sve moguće načine pokušava otarasiti sada njemu neprivlačne i nasrtljive osobe koja je, uzgred, baš zbog njega i najrevnosnija posjetiteljica knjižnice u kojoj posluje naš junak.

Tadićevo fino ironično poigravanje s fabijanovski maštovitom »poetikom statistike«, u vremenu kada je od junaka *Ritma zločina* neobavljeni, a svakog divljenja vrijedan posao njihova statističkog preveniranja zločinačkih radnji, preuzeo na sebe, moralo ga je — njega kao osvjedočena autora dijagnostičara — dovesti i do logičkog zaključka kako bi, pokraj tolikih drugih, i njegov najinertniji i najdobroćudniji junak, Ivica, morao, shodno načelima Fabijanove sveobuhvatne teorije, biti također uvučen u neumoljivi žrvanj statističkih proročanstava, ali sada ne kao žrtva, već kao osoba koja će, zbog mraka koji se s vremenom bio nakupio u njemu, u potajici i sam okrvaviti svoje ruke.

Dakako, »statistika« će — koja sve zna — pokazati da je život »baš tako« uredio da se u Ivičinu sumornu svakodnevicu svedenu na rutinu knjižničarskog posla (i relaksacijski ispresijecanu redovitim odlascima na tuđe sprovode) sudbinski morala pojaviti izazovna Zagrepčanka rodom iz Samobora, Elza Župan (sugestivna Gordana Gadžić), dokopavši se baš u »njegovoj« knjižnici mjesta direktorice. Taj isti život je, nekako neposredno prije njezina dolaska, »počinio« jedno te, odmah nakon njezina odlaska, drugo umorstvo; taj i takav život je udesio, također, da se u umornom i sada ponešto opskurnom našem junaku užga i preostala vitalistička varnica — varnica ljubavi spram zagonetne i više nego mračne došljakinje, koja je, pokazat će se, ciljano stigla u malo mjesto da bi namirila račune iz daleke prošlosti, točnije da bi posmicala one koji su joj oca — lažno svjedočeći na montiranom političkom procesu — strpali na dugogodišnju robiju i,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 60

posredno, skrivili njegovo samoubojstvo. Upravo taj i takav život, a prema unaprijed lucidno naznačenom psihološkom profilu glavnog junaka, znat će — njega, tihog malog knjižničara Filipa Stanića — navesti da i sam počini umorstvo — iz strasti. I tako će jedna »uzaludna« egzistencija zarana osuđena na uzništvo svakodnevlja, a uhvaćena »zanosnom« idejom statističkog eksploriranja zločina, naposljetku završiti u onih nekoliko kvadratnih metara osuđeničkog robijanja, gdje će mu kaznionički dnevni red određivati onaj strašni repetitivni rondo kojemu, sve kada bi i htio, više ne može utећi.

Riječ je o maestozno oblikovanu djelu savršena ritma, izričajno minimalističke suspregnutosti, upravo ogledno izvedenih mizanscenskih radnji, opipljiva prijeteća ugođaja što ga emaniraju junaci i milje u kojemu se, kao u puževoj kućici, privremeno bilo smjestilo deložirano tijelo života.

Orao

Sve veća učestalost zločina i pogubno tiho djelovanje virusa razdora uporno i neumoljivo nagrizaju svijetove uznemirenih junaka Tadićevih filmova. Vidjesmo, zločini su iz životne normale izbacili kako zdvojne pojedince, tako i parove koji su priželjkivali svijet što će biti sigurno okrilje za njihove potomke. Na udaru stvarne sile ili metafizičkih demona našle su se i već formirane a vazda upitne obitelji... U *Orlu*, posljednjem u Tadićevu nizu od pet izuzetno sugestivnih ostvarenja iz 1980-ih, iznutra je — zloduhom sumnje — zahvaćena i četveročlana grupa dugogodišnjih prijatelja. Jednoga od njih, onog petog pod nadimkom Orao, našli su mrtvog na pločniku, podno gradske višekatnice. Netko je čovjeka, možda zbog samog nadimka što asocira na snažna krila koja se umiju nositi i s najvrtoglavijim visinama, sarkastično gurnuo s ruba spomnute zgrade, u ponor, u smrt... Ne vjerujući u valjanost pravosudnog sustava, zabrinuti prijatelji sami kreću u potragu za ubojicom. No, demoni koji će se razulariti u njima ne samo što će razodjenuti, ogoliti i njih same kao osobe koje su daleko od bezgrešnosti, već će ih ohrabriti da surovo nasrnu na druge — po njima potencijalne ubojice — nanoseći im bol i prije no što su svoje sumnje stigli potkrijepiti čvrstim dokazima. Zbog toga, još jedan će među njima četvoricom što su se raširenih ruku ekvilibristički ispentrali na rub zlokobna nebodera morati položiti račune. No, njihovo će pogibeljno cupkanje na rubovima nebodera također asocira na neku vrtnju...

U *Orlu* Tadić se iznova vratio načelu kretivne asketičnosti koja se, na način nepopustljiva *arta*, baš ni malo ne trudi da se kakvim ustupkom dodvori publici; autor dobro zna da je njegova publika malobrojna, ali isto tako ga hrabri to što ta izrazito filmofilski orijentirana publika upravo vjernički voli baš njegove filmove, njegovo stvaralaštvo. A to je znatno više i znatno bitnije za jednog autora kakav je Tadić, za jednu kinematografiju kakva je hrvatska, a u krajnjem slučaju i za jednu kulturu koja je, premda poprilično nevoljko, ipak smogla snage da napokon prizna kako je opus upravo zaklетog hičkokovca i fanatičkog filmoljupca Zorana Tadića postao nezamjenjivim dijelom elitnog dijela duhovnog bića ove sredine.

Svevremeno, arhetipsko

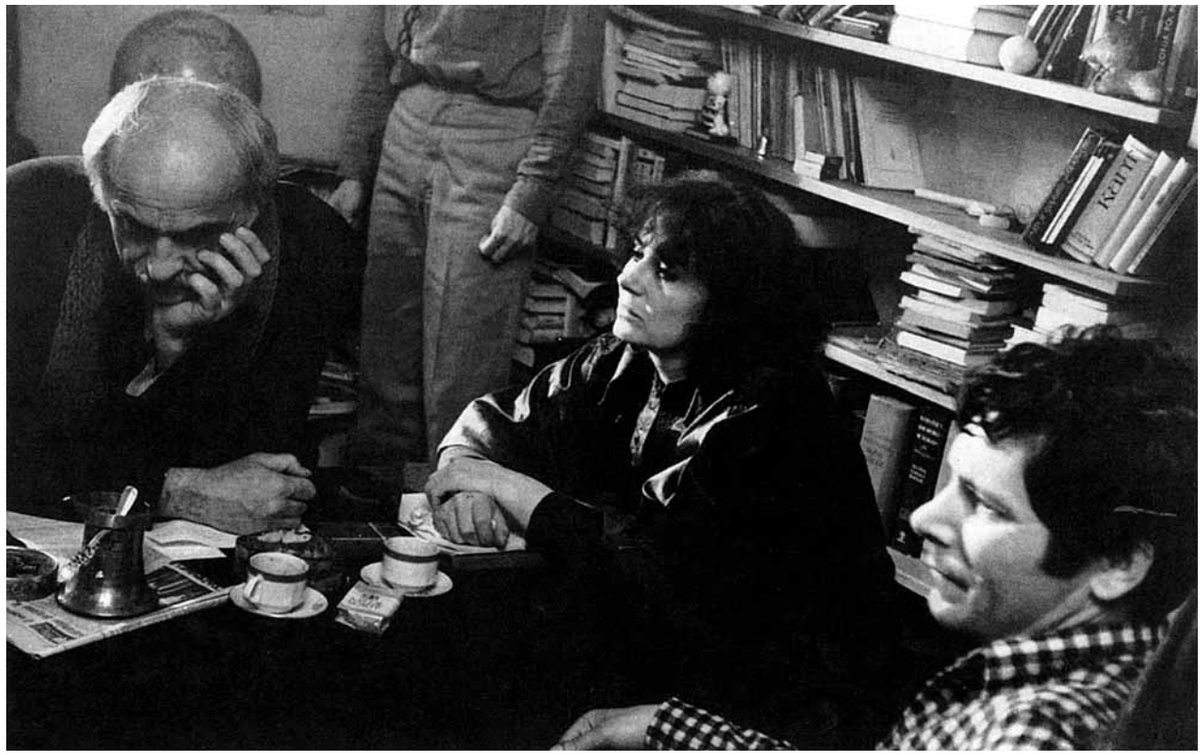
Primičući se samom finalu ovih zabilješki posvećenih određenim aspektima Zoranova stvaralaštva, valja nam se prisjetititi da je Tadić i sam, koliko puta, upozoravao da je njegov pristup izrastao iz žanra kriminalističkog filma, a osobito iz jake fasciniranosti podvrstom trilera, da je u svom stvaralaštvu znatnu pažnju pridavao i elementima fantastičkog, te da je složeni sustav fundamentalnih spoznaja o žanrovima i mediju u cjelini uvijek dovodio u najprisniji mogući dosluh s obilježjima hrvatskog miljea i, dakako, hrvatskog filma čiju je svojedobnu sklonost k repetitivnom dramaturškom modelu i sam bitno obogatio.

I dok su se žanrovske regule u njegovim djelima fino bile prispodobile njegovu umjetničkom nervu i motivskim specifikama miljea, on je, u slučaju svog posljednjeg filma *Treća žena*, zbog izuzezne zahtjevnosti zadatka što si ga je odvažno sam sebi nametnuo, pohitao potražiti moćnog saveznika u filmu *Treći čovjek* velikoga britanskog autora Carola Reeda s veličanstvenim Orsonom Wellesom u ulozi svojevrsnog »genija zla« Harryja Limea, sa ženstvenom i zagonetnom Alidom Valli kao njegovom mističnom saveznicom i Josephom Cottenom u ulozi prijatelja koji je spoznao kakva je zla počinio čovjek kojemu je nekoć toliko vjerovao. U *Trećem čovjeku*, da bi Lime profitirao, ali i da bi udovoljio svojim duboko nihilističko — destruktivnim porivima, ne trepnuvši sarkastično dopušta da falšna vakcina obogalji ili usmrti svu silu djece. U *Trećoj ženi* zli se ljudi, usred obrambena rata, bave trgovinom ljudskim organima... Vrijednosna provjera ovoga filma tek će uslijediti, ali bit će da se Tadić, kod tolikog zla i zločinačkih namisli, što su se u novoutemeljenoj državi bili posve oteli kontroli, svojim izuzetno rafiniranim prosedeom i sam našao pred teškim pitanjem mogu li se, usred sama epicentra događanja što su se u opačinama međusobno stali nadmetati, iznači modusi koji će dojmljivo sublimirati i prokazati jednu stvarnost, koja je već sama po sebi postala tako duboko tragičnom da tragičnija i ne može biti...

Budući da se svojim novim, a nedovršenim projektom *Drvo života* Tadić još jednom htio vratiti onom izričajno suzdržanijem dijelu svoga stvaralaštva, kao što je to u nekoliko navrata i ranije činio, bit će da bi se i sam složio s mojim uvjerenjem da su mu ti tzv. mali, komorni, hermetični, mračni filmovi napučeni dvojbenim kreaturama koje ubijaju ili bivaju ubijene, bili bliži, znatno primjereniji njegovu senzibilitetu, no izravni iskazi koji nedvosmisleno prokazuju i osuđuju... Koliko god da mu je alegorijsko bilo nametnuto, zadano, toliko se u njemu izuzetno dobro osjećao — poticalo je najmaštovitiji dio njegova bogata kreativna bića. Dakao, ne umanjujem značaj i njegovih društveno otvorenijih filmova; da su ti filmovi dio opusa nekog drugog autora, bili bi još itekako slavljeni, visoko rangirani!

U nečemu se Tadić kao lucidni i dosljedni analitik naopaka vremena podudara s velikim francuskim režiserom, novovalovcem Claudeom Chabrolom! Dok se francuski majstor cijelog svog života, pa i danas u poodmakloj dobi života, bavio i bavi duboko aberantnom stranom svoje bogate građanske klase — tako sklone »bezrazložnim« okrutnim zločinima — tako i Tadić u svojim filmovima dokumentira nazočnost

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 61



Ritam zločina

virusa destrukcije i zločinačkih radnji u najnižoj, socijalno krajnje ugroženoj bogečkoj klasi, koja je počesto dovedena u situaciju da čini stvari koji se u novinskim crnim kronikama obično tretiraju kao teški delikti. Paradokasalno, i nisu načini i oruđa kojima se čine ti zločini u djelima dvojice autora tako različiti kako bi to netko, imajući na umu civilizacijske razlike između uređene europske zemlje kakva je Francuska i balkanski »dinamične« kakva je bila i ostala Hrvatska, tako velike: u Chabrolovu će filmu naoko uravnoteženi građanin, dok u pidžami nemarno i dremljivo baza kuhinjom, iznenada dograbiti pogolemu tavu i, »iz čista mira«, njome zatući svoju ženu; u Tadićevu će pak filmu kriminalac golemom kamenčinom ubiti Fabijana nadnijeta nad rijekom. Razlika je tek u motivima: prvi će to učiniti »bez osobitog razloga«, na nagovor nekih metafizičkih furija, drugi pak da bi se dokopao kakvog sitniša.

Pa ipak, nisu stege klasnih zadanosti jedine te koje moćno upravljaju postupcima Chabrolovih ili Tadićevih junaka. Čini se da su u igri i neke daleke destruktivne sile koje činitelje zla, nesvjesno, primoravaju da čine to što čine, nerijetko u dosluhu s nekim napuklinama svojstvenim svoj složenosti njihovih psihičkih i mentalnih ustroja... Neki su filmovi prošlosti, zbog svoje aktualnosti, bili bolje prihvaćeni od Tadićevih; no, kako su događaji koji su ih nadahnuli polako blijedili, i ti su filmovi gubili na dojmljivosti.

Zoranovi filmovi — poetički uvijek prepoznatljivi — imaju dublji gaz i kudikamo veću trajnost: inteligentno tumačeći i nadahnuto prispodobljujći našem podneblju određene izričajne formule, dosežu svevremensko, arhetipsko.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 62

UDK: [7.097:791]:929Steiner, J.

Nenad Polimac

Josip Steiner (1946-2007)

Kao gimnazijalac, Josip Steiner — već tada od prijatelja zvan Jožica — svoju je opsjednutost filmom iskazivao ne samo odlaskom u kino i gledanjem televizije nego i skupljanjem članaka iz novina koji su se odnosili na njegovu strast. Izrezivao bi ih i lijepio u posebne albume, sve dok nije shvatio da njegova riznica postaje pomalo nepregledna. Specijalizirao se tada za skupljanje tjednika i časopisa koji su se naglašenije bavili filmom, a počeo je nabavljati i knjige, dakako, ne samo domaće, jer to — zbog malog broja izdanih naslova — ionako ne bi osobit pothvat. Krajem šezdesetih godina knjižara Mladost u Gundulićevoj ulici — kada Algoritam i Profil još nisu postojali — bila je prava meka zagrebačkih intelektualaca, jer tamo ne samo da je bio odličan izbor stranih knjiga, nego ste imali pogodnost da ih naručite bez plaćanja predujma. Također, stalnim kupcima (kakav je bio Jožica) prodavači bi spremili »iza pulta« knjige za koje su bili zainteresirani i katkad čekali i više mjeseci dok ih ovi ne bi mogli platiti. Desetljeće kasnije Jožica je već imao najrespektabilniju filmsku biblioteku u Zagrebu, koju je dopunjavao sve do smrti. Posebno je držao do knjiga s iscrpnim filmografijama i bibliografijama: njegov je ponos bilo veliko izdanje American Film Instituta koje je pokrivalo određena desetljeća američke filmografije i u kojem je svaki film nastao u tom razdoblju bio pedantno obrađen. Već je tada spominjao da bi se nešto takvo trebalo napraviti kada je u pitanju domaća kinematografija.

Mladog filmofila znali su svi zagrebački distributeri, jer ih je on redovno obilazio, »cimao« reklamne materijale i zanimao se koji filmovi uskoro stižu u kina. Imao je kontakte i s beogradskim Institutom za film, koji je s Momčilom Ilićem kao direktorom stasao u najznačajnije filmsko izdavačko poduzeće u bivšoj Jugoslaviji. Od 1971. godine počinje izlaziti kapitalno izdanje tog poduzeća, *Filmski godišnjak SR Srbije*, u kojem je Jožica redoviti suradnik. Krcat najrazličitijim podacima (prvo izdanje odnosilo se na 1969. godinu), taj je godišnjak bio posebno dragocjen, jer se iz njega moglo doznati kada se pojedini — strani ili domaći film — našao u distribuciji, dokad je trajala njegova licenca i sl. Filmska se svijest u nas malo drukčije oblikovala nego u svijetu: uvoz stranih filmova bio je poprilično kaotičan, katkad biste prije vidjeli noviji film nekog redatelja, a tek poslije stariji, pa je *Godišnjak* bio dragocjen u ustanovljavanju prave slike kinorepertoara. Na Ilićev nagovor, Jožica je počeo pripremati poseban materijal koji bi obuhvaćao uvoz stranog filma u razdoblju od 1945. do 1967. godine, koje nije bilo pokriveno *Godišnjakom*. Budući da nije mogao doznati sve originalne naslove filmova u godinama poslije Drugoga svjetskog rata i njihove distributere, materijal nikad nije dovršen ni objavljen.

Iako je tamo isprva radio samo pomoćne poslove, Jožica je bio iznimno zadovoljan što se zaposlio u filmskoj redakciji Televizije Zagreb (kasnije HRT-a). Kada je 1976. novi glavni urednik postao Nenad Pata, uočio je da Jožica posjeduje sve kvalitete urednika. Filmski je program postao znatno ambiciozniji, jer je Pata izborio više termina u tadašnjoj »jugoslavenskoj shemi« (svaka je republička televizija godišnje emitirala određen broj naslova za čitavo jugoslavensko područje), a pokrenuo je i novu emisiju o filmu *3-2-1 KRENI*. Jožica je postao dragocjena osoba u svim djelatnostima tada vrlo prestižne redakcije, no najvažnije mu je bilo zasuti publiku sa što više naslova koji se dotad nikad nisu prikazivali ni u kinima niti na televiziji. Osobno mu je najdraža bila hollywoodska klasika (ciklus Franka Capre bio je veliki hit, a jugoslavensku premijeru napokon je dočekao i *Divan život*, redateljev božićni *evergreen*), ali je jednako gorljivo surađivao i na ciklusima rijetkih sovjetskih i francuskih filmova. Među ključnim otkrićima za tadašnju sredinu bio je i ciklus Yasujira Ozua. Za razliku od današnje situacije, svi su ti filmovi prikazivani u tzv. *prime timeu* i nerijetko izazivali proteste gledatelja koji su smatrali da je crno-bijela faktura fotografije jedino primjerena dvorani kinoteke.

U *Filmskoj enciklopediji* Leksigrafskog zavoda, koju je uredio njegov prijatelj dr. Ante Peterlić, Jožica je naveden s napomenom »suradnja na literaturi«*. Što god to značilo, njegov je udio bio puno veći, jer je kontrolirao sve filmografije i bibliografije: Peterlić ga je koristio kao vodećeg hrvatskog faktografa, koji je, zahvaljujući svojoj biblioteci, znao iznaći najbolje rješenje u spornim pitanjima podrijetla i nastanka pojedinog filmskog naslova.

Mnogi njegovi planovi ostali su nerealizirani, jer se 1990-ih zbog bolesti sve teže služio pisaćom mašinom, a kompjutor nikad nije usvojio. Ni rad u filmskoj redakciji HRT-a više nije nudio osobite kreativne izazove, pa je sve više sličio svom omiljenom filmskom junaku Stumpyju iz Hawksova vesterna *Rio Bravo*, koji je nepodnošljivo čangrizav, ali usprkos tome beskrajno simpatičan. Pa kao što je Stumpy — usprkos fizičkoj inferiornosti — pomogao prijateljima da se u

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 63

odlučnom trenutku suprotstave nadmoćnom neprijatelju, tako je i Jožica sa svime što mu je bilo na raspolaganju bio jedan od ključnih boraca protiv filmskog mraka u kojem smo se nalazili. A to nije mala stvar.

Bilješka

* J. Steiner je na *Filmskoj enciklopediji* surađivao i autorski te je u oba sveska naveden i na popisu suradnika; napisao je članke o većini obrađenih filmskih časopisa (*American Cinematographer, American Film, Bianco e Nero, Bioscope, Cahiers du Cinéma, Chaplin, Cinema, Cinema Nuovo, Cinema Papers, Cinémonde, Close Up, Film a doba, Film Comment, Film Culture, Film Dope, Filmkritik, Film Quarterly, Films and Filming, Films in Review, Filmska revija, Focus on Film, Kino, Movie, Positif, Sequence, Sight and Sound, Variety*) te članke *Časopisi, filmski, Enciklopedije, filmske* i *Filmografija*. (Nap. ur.)

Rio Bravo

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 64

UDK: 791.633-051Chahine, Y.

Josip Grozdanić

Youssef Chahine: život posvećen filmu

Youssef Chahine

Youssef Chahine* jedan je od neosporno najznačajnijih egipatskih filmskih redatelja, umjetnik koji je uz Mohammeda Karima, Togoa Mizrahija, braću Behna, Mohameda Bayoumija, Bahigu Hafez i Mahmouda Khalila Rasheda kinematografiju svoje zemlje predstavio svijetu i koji je svojim filmovima, ponajviše zahvaljujući osebujnom autorskom senzibilitetu i specifičnim i inovativnim pristupom odabranim temama, ali i odgoju u kozmopolitskom duhu nekadašnje egipatske prijestolnice i »bisera Mediterana«, Aleksandrije, učinkovito uspio lokalne i uže nacionalne teme univerzalizirati i približiti gledateljima diljem svijeta. Poznat kao filmaš koji iznimno djelotvorno ruši stereotipe politički angažiranog filma, beskompromisan stvaratelj koji unatoč svim otegotnim okolnostima nikad nije posezao za alibijima te koji je dokazao da je punokrvan filmski autor i u kinematografijama tzv. trećeg svijeta sposoban nadići sva ograničenja i osobnim pristupom kontroverznim temama privući široku publiku, Chahine je uistinu jedinstvena figura u okvirima suvremenog svjetskog filma, prispodobiva onoj njegova sunarodnjaka i suvremenika, slavnog književnog nobelovca Naguiba Mahfouza s kojim je jednom i surađivao. Promišljen i angažiran umjetnik, senzibilni intelektualac i vrstan stilist, autor jednog od najraznovrsnijih i kvalitativno najujednačenijih opusa, Chahine je i popularni zabavljač koji je tijekom čitave karijere uspješno izmicao zovu populizma. Poznat kao znatiželjan i zaigran filmaš koji se želio okušati i dokazati u različitim žanrovima, Chahine je sineast čija su djela bogata freska ilustrirana autorovim temeljnim tematskim preokupacijama: poviješću i traganjem za identitetom, socijalnim angažmanom nadahnutim talijanskim neorealizmom, kao i dosljednim bavljenjem autobiografskim detaljima u pozadini kojih se uvijek oslikava grad Aleksandrija kao osnovni izvor nadahnuća.

Upravo je Aleksandrija odigrala pionirsku ulogu u stvaranju egipatske filmske industrije. Unutar arapskog svijeta, egipatski film od svojih početaka dominira bogatom produkcijom eskapističkih naslova namijenjenih najširoj publici. Već 1917. godine u zemlji je bilo 80 kinodvorana, a politika »nacionalnog kapitalizma«, predvođena vodećom državnom bankom Misr, tijekom sljedećeg je desetljeća potaknula snažnu ekspanziju ulaganja u film. Prvim egipatskim dugometražnim celuloidnim ostvarenjem smatra se romantična melodrama *Leila* Stephana Rostija, priča o ljubavi, poigravanju osjećajima i izdaji snimljena 1927, čija je zvijezda Aziza Amir s vremenom postala jedna od najuspješnijih producentica u okvirima egipatskog i, šire, arapskog filma. Prodorom zvučnog filma 1930-ih godina egipatska kinematografija doživljava nagli procvat, a filmskim zvijezdama postaju popularni pjevači Abbas Fadhil Ibrahim, Mohammed Abdel Wahab i Leila Mourad. Slično situaciji u Hollywoodu, tijekom 1930-ih godina i egipatskim filmom dominiraju mjuzikli s primjesama farse i melodrame, naizgled nepretenciozne romantične storije koje su u podtekstu nudile intrigantne motive preljubništva, silovanja, ubojstva i samoubojstva. Tipiziranim ulogama pepeljuga, siromašnih no dobrodušnih i plemenitih djevojaka, najvećom zvijezdom velikog ekrana postaje Faten Hamama, glumica čija će karijera i slava potrajati gotovo pola stoljeća, te koja će 1953. godine nastupiti u filmu *Olujno nebo* (*Sirâ' fil wâdî*), tada 27-godišnjeg Youssefa Chahinea. Partner Faten Hamame bit će naočiti mladić Michel Chalroub, sirijsko-libanonski kršćanin koji će prelaskom na islam promijeniti ime u Omar Sharif, ubrzo postati Fatenin suprug, te u paru s njom među ostalim nastupiti i u Chahineovoj romantičnoj melodrami *Crne vode* (*Sira' fi-el Minaa*, 1956). Spomenuti Abbas Fadhil Ibrahim nazvao je Omara

* Iako se u nas uobičajilo pisati Chahine, po uzoru na englesku transliteraciju arapskoga, postoji i kao legitimna inačica Shahine, po francuskoj transliteraciji (koju među ostalima nalazimo u *Filmskoj enciklopediji* i *Filmskom leksikonu* LZ) (Nap. ur.)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 65

Sharifa »prvim muškim erotskim junakom egipatskog filma, glumcem magnetskog pogleda i zavodljivog glasa«.

Rođen 25. siječnja 1926. godine u Aleksandriji, Gabriel Youssef Chahine započeo je školovanje u francuskoj misionarskoj školi, a nastavio studijem u koledžu Victoria, jednoj od najprestižnijih obrazovnih ustanova u regiji na kojoj su, uz njegove cijenjene kolege Tewfika Saleha i Shadija Abdela Salama, te spomenutog Omara Sharifa, obrazovanje stekli i jordanski kralj Hussein i bugarski kralj Simeon. Upravo je kozmopolitizam, baziran na slavnoj povijesti arapskog svijeta, Egipta i same Aleksandrije, odigrao presudnu ulogu u stvaranju Chahineove svijesti tijekom formativnih godina njegova života, u mladića usađujući duh liberalizma i tolerantnosti prema svim etničkim i religijskim zajednicama, duh koji će snažno obilježiti mnoge njegove filmove, primjerice naslove *Aleksandrija... zašto?* (*Iskandariyyah... lîh?*, 1978) i *Saladin* (*El Nâsser Salah Ad-din*, 1963). Već u dječačkoj dobi fasciniran filmom, kazalištem i holivudskim mjuziklima, Chahine je maštao o karijeri glumca i plesača poput svojeg idola Genea Kellyja, a upravo to će ga navesti da se nakon jednogodišnjeg pohađanja Aleksandrijskog univerziteta zaputi u Kaliforniju, na studij glume na Pasadena Playhouse. Stigavši u Ameriku, Chahine zaključuje da izgledom i tjelesnim predispozicijama ne odgovara predodžbi o tipičnom holivudskom glumcu, te pod mentorstvom glasovite kazališne redateljice Leonore Sanwise i uz pomoć prijatelja Roberta Prestona i Victora Joryja započinje studij režije koji će kraju privesti 1948. godine. U međuvremenu piše scenarij svog prvog filma *Tatica Amin* (*Bâbâ Amîn*), koji nakon njegova povratka u Egipat odbijaju svi producenti s kojima je stupio u kontakt. Zaposlivši se kao suradnik talijanskih filmaša, najprije dokumentarista Giannija Vernuccija, a potom i snimatelja Alvisea Orfanellija, Chahine dolazi u dodir s producentskom tvrtkom Zeyad Film, čiji čelnici pod određenim uvjetima, uz znatne preinake priče i uz scenarističke intervencije Husseina Helmija i Alija el Zorkanija, napokon pristaju krenuti u realizaciju filma. Solidan komercijalni uspjeh *Tatice Amina* Chahinea će predstaviti kao spretnog redatelja, unatoč neiskustvu vještog u radu s glumcima i pedantnog u poštivanju rokova. Godinu dana kasnije, u svom prvom potpuno samostalnom projektu, socijalnoj drami *Sin Nila* (*Ibn el-Nîl*), Chahine će se efektno pozabaviti uvijek aktualnom temom sudara ruralnog i urbanog, u oporu no donekle pojednostavljenu i shematiziranu priču o seoskom mladiću koji selidbom u grad grubo gubi iluzije o boljem životu, uz prepoznatljive arhetipske imigrantske motive unoseći i vlastite autobiografske detalje o razočaranju navodno obećanom zemljom Amerikom. Tom će se temom ponovno pozabaviti u hvaljenom i berlinskim Srebrnim medvjedom nagrađenom autobiografskom filmu *Aleksandrija... zašto?*, impresivnom pričom o emotivnoj djevojci Yehiji koja na dokovima aleksandrijske luke mašta o idiličnom životu u zemlji neslućenih mogućnosti, da bi nakon njezina dolaska u Ameriku uslijedilo vrlo neugodno otrežnjenje.

U nizu socijalno angažiranih drama tijekom 1950-ih, poput zapaženih naslova *Veliki klaun* (*El mouharrig el kabîr*) i *Dama iz vlaka* (*Sayyidet el qitâr*), Chahine se, premda osobno još nedefiniranih političkih stavova, obradama relevantnih tema poput društvene nepravde i oslikavanja naličja buržoaskih krugova, predstavlja kao ljevičar s istančanim socijalnim nervom. Godine 1958. nastaje intrigantna socijalna kriminalistička melodrama *Kairski kolodvor* (*Bâb el hadîd*), Chahineov prvi veliki film, a po mnogima i najuspjelije ostvarenje čitavog njegova opusa. Vizualno fascinantno djelo dojmljive crno-bijele fotografije i škrte naracije nudi oporu sliku skupine prosjaka i prostitutki, nesretnih ljudi s društvene margine koji životare na tračnicama, u vagonima i kartonskim potleušicama pokraj željezničkog kolodvora. Među njima se vrzma i bogalj Kenaoui (nadahnuto ga glumi sam Chahine), koji uz prodaju ponekog primjerka novina vrijeme provodi maštajući o zanosnoj Hanumi, prodavačici limunade, zaručenoj za grubog nosača Aboua Seriba. Dok Kenaoui bezuspješno zavodi Hanumu, pritom bivajući okrutno ismijan, postaje jano da se u liku plahog i nesigurnog siromaha krije psihotični serijski ubojica. Premda u godini nastanka prikazan u konkurenciji Berlinalea, film u vrijeme premijere dočekan s nerazumijevanjem i izrazitim negodovanjem tek je dva desetljeća kasnije prepoznat kao neprijeporno remek-djelo. Sasvim razumljivo, jer riječ je o, kombinacijom neorealističke drame i hitchcockovskog trilera (djelo nekim elementima zapleta kao da anticipira posljednji Hitchcockov značajan film *Mahnitost*) realiziranoj storiji o strasti, ljubomori i psihopatskoj seksualnoj opsjednutosti. Kontrastiranjem karaktera temperamentne i bujne, no i okrutne Hanume, s onim povučenog i bojažljivog Kenaouija, kripla koji će svoj očaj i čežnju za malo ljubavi naposljetku kanalizirati u još jednom zločinu, Chahine maestralno nijansira i gledateljima postupno otkriva pravu osobnost svojeg protagonista, psihički i fizički hendikepiranog prosjaka opsjednutog manipulacijama sklonom Hanumom, gledatelju neprestano vješto i nenametljivo sugerirajući da je Kenaoui tragična osoba, u osnovi sažaljena vrijedan čovjek zarobljen u surovom i nemilosrdnom svijetu. Melodramu vješto nadograđujući dokumentarističkim realizmom, te umetanjem natruha crnog humora i ironije, Chahine snažno progovara o pravima radnika i siromaha, o turobnoj svakodnevici i borbi za opstanak najnižih slojeva društva, o moralu i seksualnoj represiji.

Prilično konvencionalna romantična melodrama *Čovjek mog života* (*Rajul fi hayati*) korektno je, no patetično, proračunato, razvučeno i predvidljivo djelo, storija o dobrodušnom mladom inženjeru Hamdiju koji slučajno izazove automobilsku nesreću u kojoj pogine otac senzibilne djevojke Nadije, a ona izgubi vid. Mučen grizodušjem i želeći se iskupiti za svoj čin, Hamdi će se sasvim posvetiti pomaganju hendikepiranoj Nadiji, a kad se par naposljetku zaljubi i vjenča, njihovoj će se sreći očekivano ispriječiti Hamdijev grijeh iz prošlosti. Premda neosporno dokazuje vještinu baratanja žanrovskim obrascima, razvidno je da Chahine redateljski posao odrađuje ležerno i s uključenim automatskim pilotom, umetanjem socijalnih motiva borbe ribara za njihova prava i više otkupne cijene djelu pokušavajući dodati notu angažmana i relevantnosti. Nakon što se filmom *Alžirka Jamila* (*Gamîlah*, 1958) kao prvi arapski redatelj prihvatio provokativne teme borbe Alžiraca za neovisnost, a epskom biografskom dramom *Saladin*, jednim od najvećih po-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 66

vijesnih spektakala egipatske kinematografije, dao posvetu legendarnom sirijskom sultanu koji je u 12. stoljeću Jeruzalem oslobodio od križara, Chahine se, šokiran egipatskim porazom u šestodnevnom ratu s Izraelom 1967. godine, u pokušavanju razumijevanja uzroka poraza i prihvaćanja realnosti, okrenuo promišljanju egipatskog društva. Tako je 1969. godine nastala drama *Zemlja* (*El 'Ard*), adaptacija tada popularnog istoimenog romana teologa Abdela Rahmana al-Sharqawija, epska priča o »malom čovjeku« suočenom s pogubnim posljedicama feudalizma u ruralnoj provinciji. Djelo u recentnim anketama među egipatskim filmskim kritičarima proglašeno najboljim egipatskim filmom svih vremena, čija je zahtijevna realizacija trajala punih osam godina, izrazito je (mjestimice plakatno i pomalo trivijalno) angažirana, emotivna, vizualno dorađena i vrlo zanimljiva, ali i preopširna, preduga i ne sasvim konzistentna kronika o unaprijed na neuspjeh osuđenoj borbi mještana malog sela protiv izvanjskih eksploatatora i lokalnih zemljoposjednika. Ambiciozna i neujednačena, *Zemlja* još jednom pokazuje zašto terorom praćene gospodarska i politička opresija nužno ne rezultiraju razvijanjem osjećaja solidarnosti među podčinjenima i egzistencijalno (ponekad i doslovce životno) ugroženima. Ljudska priroda, egoizam, pohlepa, kukavičluk i vođenje primarno osobnim interesima pojedinaca mogu rastočiti najplemenitije ideale i najuzvišenije ciljeve. Ostvarenjem *Vrabac* (*El 'Osfour*) iz 1973. godine Chahine napušta konvencije srednjostrujaškog filma, okreće se osobnim temama te razvija vlastiti prepoznatljivi stil, prihvaćajući modernističke stilske i redateljske postupke. Djelomični uzrok tome zasigurno se krije i u njegovu ugroženu zdravlju, ozbiljnom srčanom udaru zbog kojeg će u Londonu biti podvrgnut zahtijevnoj otvorenoj operaciji srca. Svijest o smrtnosti i dragocjenosti života, kao i drugačiji, modernistički umjetnički senzibilitet, svoj će jasan odraz pronaći u filmovima iz glasovite *Aleksandrijske tetralogije*, u koju se uz naslove *Aleksandrija... zašto?*, *Aleksandrija opet i zauvijek* (*Iskanderiyyah Kamân we Kamân*, 1990) i zasad posljednji Chahineov film *Aleksandrija... New York* (*Iskanderiyyah... New York*, 2004), ubraja i crnohumorna egzisencijalistička drama *Egipatska priča* (*Haddoutah masriyyah*) iz 1982. godine. Mitski grad Aleksandrija u tim filmovima ne figurira samo kao mjesto redateljeva djetinjstva i mladosti, legendarna postojbina svjetske pismenosti nije tek nijema dramska pozornica već kao da aktivno sudjeluje i pulsira u životima i sudbinama filmskih protagonista. Takav je slučaj i s *Egipatskom pričom*, tematski sličnom filmu *Sav taj jazz* Boba Fossea, redateljevim ironičnim osvrtom na njegov život, kroz čije postaje Chahine prolazi ležeći u komi, na bolničkom stolu podvrgnut ugradnji srčane premosnice, i konfrontiran s vlastitim alter egom, istovremeno pripovijedajući i povijest svoje zemlje. Dok na vidjelo izlaze njegove slabosti, arogancija i taština, neobuzdani i egocentrični filmaš Yehia (utjelovljuje ga markantni Nour el Sherif), neurotik koji dnevno puši šest kutija cigareta, postupno se miri sa samim sobom, spreman prihvatiti sve svoje osobne i profesionalne neuspjehe, sva razočaranja i gubitke. Jednako kao i život njegovog alter ega Yehie, i Chahineov je film opterećen pretjeranim redateljevim egoizmom i narcisoidnošću, jer autor, ne uspijevajući uvijek razlučiti bitno od nebitnog, istinski zanimljive i intrigantne autobiografske detalje nekritički stavlja u istu ravninu s neduhovitim svakodnevnim zgodama, objema posvećujući podjednaku pozornost i nerijetko dobrano zanemarujući sporedne likove.

Dakako, osebujnim pristupom provokativnim i danas podjednako aktualnim temama, koje bi se i sad možda smatrale politički nekorektnima, Chahine je često stjecao i epitet kontroverznog redatelja. U filmu *Vrabac* on tako kritizira korupciju u egipatskom društvu, koju drži jednim od glavnih razloga poraza u šestodnevnom ratu s Izraelom. Dok je autorov neprijeporni klasik *Kairski kolodvor* publiku svojedobno iznenadio emotivnim i empatičnim prikazom prostitutki, istodobno je šokirajući nasilnim prizorima okrutnih umorstava »žena lakog morala«, niz njegovih autobiografskih filmova, okrunjen sjajnom *Aleksandrijskom tetralogijom*, sadrži eksplicitne naznake Chahineove biseksualnosti. Eklektik gdjekad opterećen ideologijom no predano posvećen običnim ljudima, filmaš vješt u poigravanju kanonima filmskih žanrova (mjuzikl, *screwball* komedija, *film noir*, politički triler, kostimirana melodrama, bergmanovska psihološka drama...), u čijim se pričama odražavaju njegova razmišljanja o odnosu vjere (ponekad, kao u filmu *Sudbina /El Massîr*, 1997/, i vjerskog fanatizma) i zdravog razuma (pri čemu sam uvijek staje na stranu sekularizma, racija i logike), Youssef Chahine svojevrsna je kritička svijest egipatskog i arapskog društva, sangvinik koji podbada nacionaliste, osuđuje cionizam i pripovijeda romantične priče u kojima ljubav nadilazi sve prepreke između Muslimana i Židova, egipatskih aristokratkinja i engleskih vojnika, skeptik koji i kad posuđuje od drugih slavnih predšasnika i suvremenika uvijek ostaje svoj, jedinstven i neponovljiv, stvarajući vlastitu iluziju paralelnog, filmskog univerzuma. »Filmove snimam ponajprije za sebe, potom za moju obitelj, pa za Aleksandriju, a onda i za Egipat. Ako se uz to sviđaju i drugim Arapima, 'ahlan wa sahlan' (dobrodošli). A ako se sviđaju i inozemnoj publici, ona je dvostruko dobrodošla.« Gospodine Chahine, *ahlan wa sahlan*!

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 67

UDK: 791.221.51(73)(091)

Dejan D. Marković

Blistava svetla, veliki grad — američki *film noir*

Bežeći od mafijaša koje je izdao, Harry Fabian panično trči bukvalnom stazom s preponama od londonskih sporednih uličica i prolaza između kuća, kroz noć u kojoj senke kao da postaju sve tamnije sa svakim njegovim korakom.* Kao da mu je za petama sama ta noć, čije ga senke sve više i više obavijaju i pritiskaju. Društvo koje ovom prototipu pohlepnog, neukrotivog gubitnika, od kojih se veliki ekran pušio u doba klasičnog *film noira* 40-ih i 50-ih, nikada nije dalo šansu, sada ga nemilosrdno lovi.

Ovo je scena iz filma *Noć i grad* (*Night and the City*), tmurne drame Julesa Dassina iz 1950. koja se smatra savršenim primerom *film noira*[1], žanra koji je cvetao u posleratnom Hollywoodu, a koji su krstili i za koji su se prvi zauzimali francuski kritičari, pre svega Raymond Borde i Etienne Chaumeton, čija je knjiga *Panorama du film americain* (1955) bila prva značajna studija posvećena ovoj temi. Na njenim koricama stoji fotografija Richarda Widmarka, u jednoj drugoj sceni iz gore pomenutog filma, i taj izbor je sasvim na

Malteški sokol

* Tekst donosimo na srpskom izvorniku, uz uobičajenu uredničku pripremu. (Nap. ur.)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 68

Visoka sierra

mestu. Sa svojim koščatim, ispijenim licem, pravom maskom očajanja umesto lica, svojim tankim usnama obavijenim oko cigarete, kao da se radi o cevi za disanje pod vodom, i upaljenom šibicom između prstiju, koji deluju kao da se nervozno tresu čak i na toj fotografiji, Widmarkov Harry Fabian predstavlja arhetipskog *noir* »heroja«: čoveka koji je večito u bekstvu, koji sneva o uspehu, ali se, u konačnom ishodu stvari, bori za goli opstanak.

Brza pretraga u bilo kojoj kompjuterskoj bazi podataka koja omogućava pristup *entertainment* publikacijama otkriva da su američki kritičari, filmski stvaraoci, umetnici i pisci i dalje opsednuti *film noirom*. *Noir* senzibilitet, koji vrvi od uzbuđenja, napetosti i ingenioznosti, a karakteriše ga pesimistički ili čak nihilistički pogled na svet, prožima najhip filmove i knjige današnjice. Međutim, uzdižući *noir* na nivo »umetnosti«, mi uništavamo ono što je najbolje kada se radi o ovom žanru — inteligentnoj, brzometnoj, napetoj zabavi koja je, konačno, osnova njegove trajne vrednosti. Zabavi bez uobičajenog šećernog preliva, bez glupave sentimentalnosti, bez tipičnog *happy enda*.

Tokom poslednje tri decenije, stil i tematika *noira* postali su deo standardne opreme filmskih stvaralaca i pisaca svih vrsta, ne samo jeftinih zabavljača, već i umetnika koji pretenduju na to da budu ozbiljno shvaćeni. Istovremeno, *noir* je postao zaštitini znak intelektualnog *cool* stava. Njegova zasad nepresušna *underground* energija daje najboljim *noir* delima, koja istovremeno otelovljuju stvarnost i romansu Amerike, njihovu žestoku moć, suptilno implicirajući zajednički senzibilitet, kolektivnu mračnu viziju života u tadašnjim Sjedinjenim Državama.

Četrdesete su

Četrdesete su. Rat tek što se završio.[2] Odlazak u bioskop nalik je odlasku u poslastičarnicu. »Ponešto za svakog.« Detektivski filmovi i melodrame, ljubavni filmovi, mjuzikli prepuni pesme i igre, seksi, nasilne priče koje je Hollywood pred spavanje pričao našim roditeljima. Ali i filmovi koji prikazuju jednu drugačiju Ameriku... mračni i misteriozni.[3] Koje možeš uvek videti u bioskopu na ćošku. Većinom filmovi B-produkcije, napravljeni s malim budžetom, i neki drugi — posebno klasifikovani — s A-talentima, kojima je zajednička jedna stvar: oni žive na margini. Zavodljive, neodoljive priče o životu na ulici, tajanstvenim likovima, korumpiranim policajcima, moralno neprihvatljivoj ljubavi i lošoj sreći. *Crni film*. Film koji govori o mračnoj i nehumanoj strani ljudske prirode, naglašavajući brutalne, bolesne, degenerisane, opskurne, mračne i sadističke strane ljudskog iskustva. Opresivna atmosfera opasnosti, pesimizam, anksioznost, sumnja u to da ama-baš-sve može da krene kako ne treba, odbojna stvarnost, besciljnost, fatalizam, poraz i padanje u klopku bile su stilizovane karakteristike *film noira*. Filma o

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 69

čovekovom padu. O svetu kakav on zaista jeste. O neuhvatljivoj sreći, koja zapravo predstavlja surovu varku; preokretu sudbine koji obećava moć, novac i seks, a donosi isključivo patnju i stradanje. Filma koji, bez i jednog jedinog izuzetka, odražava sveopšti osećaj opasnosti u životu, uznemirenosti koju izaziva Sistem. Filma o okolnostima koje postaju sve nepodnošljivije, a koje ipak moraš podneti. Ljudskim pričama o preživljavanju, predstavljenim na potpuno razgolićen način. Po Paulu Schraderu, »najbolji *noir* postavlja pitanje: 'Zašto baš ja? Zašto se ovo događa baš meni?' A veoma mračan odgovor koji on pruža, skoro neprihvatljiv odgovor, glasi: 'Bez ikakvog razloga. Bez ikakvog posebnog razloga.'« Jer *noir* je preokupiran fatalnom greškom, konfuzijom do koje ona bez razlike dovodi... Jedna od osnovnih ideja *noira* je: Mi ne znamo šta se događa. Ali znamo da je nešto *zlo* tamo, *napolju*. Nešto što kontroliše događaje... Pojedinac se tu oseća kao da je uhvaćen u mrežu. Što se više bori, on pada u sve dublji i dublji košmar, postajući sve ranjiviji i nemoćniji. Utehe nema. Zla kob se bukvalno vidi kako dolazi. On zna da je ono što radi osuđeno na propast, ali uopšte nije u stanju da prekine s tim. On živi na margini i, stoga, gori brže, njegov život sagoreva brže. On ulazi u samo srce tame, spušta se ravno u pakao. Odakle nema izlaska.

Zajednički osećaj krivice često je jedina zajednička veza između opsednutih, otuđenih, ranjivih, progonjenih ili paranoičnih *noir* likova, koji su obično »sudbinski« osuđeni da budu izolovani i marginalizovani. Ovaj svet je, u filmovima kakvi su *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Duboki san* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Iz prošlosti* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *Uzduž i poprijeko* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949) i *Na usamljenom mjestu* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950), čista apstrakcija, mudar i suptilan kolaž drevne lične opreme zrelog doba: gospoda s nemarno naherenim šeširom s mekim obodom i odelom s zakopčavanjem na dva reda, dame u tesnoj haljini s pojasom za čarape i na visokim potpeticama koje uklizavaju u blještave *Packarde*, male čašice za *whiskey* i mnogo — bezbroj — zapaljenih cigareta. Sveprisutni pištolji nekako su manje vredni spomena od same odeće, pića, cigareta i cigareta, jer te svakodnevne potrepštine deluju stvarno i materijalno, dok je oružje tu u suštini metaforično. Nasilje je samo organizacioni princip u formalnoj kompoziciji *noira*: njegova funkcija, poput imaginativnog poetskog prizora neke metafizičke pesme, jeste da objedini disparatne elemente samog dela, da im da oblik i jasnoću i snažno kumulativno dejstvo.

Ustvari, većina *noir* filmova pre je lirskog, nego proznog karaktera. *Noir* je varljiv, jer iako se odvija poput naracije, on crpe svoju istinsku moć iz brzopotezne estetike, nalik onoj koja odlikuje poeziju i pop pesme. Emocije njegovih protagonista nisu razvijene i istražene, kao što bi to bio slučaj u prozi, već su pre pročišćene u jednu jedinu, dugotrajnu esenciju. Iako se ne može poreći da su *noir* filmovi sredine i kraja 40-ih uzeli za svoju materiju neke od moralno manje prihvatljivih stvarnosti američkog života, i da su zvanično i javno prepoznali određenu vrstu cinizma koji ga karakteriše — ili, konkretnije rečeno, osećaj otuđenosti, kako samih pojedinaca jednih od drugih tako i od društva u celini — mi ih, šest decenija kasnije, doživljavamo kao razumljivu/prihvatljivu reakciju na surovost rata i nesigurnost godina koje su usledile. Međutim, društveni i psihološki realizam nije ono što njih čini najboljim filmovima toga perioda. Njihovo istinsko dostignuće jeste otkriće stila koji idealizuje prepoznatljive odlike svakodnevnog postojanja. Oni nam dobacuju svoje pronicljive uvide na nonšalantan, uhvati-to-onako-kako-možeš način, i nikada ne pokušavaju da ubede gledaoca da su istine koje oni otkrivaju išta veće od malih, konkretnih percepcija. Upravo to je ono što je filmski kritičar Manny Farber, još 1957, opisao kao »nenagovešten talasić iskustva, sićušan, od života morbidno istrošen detalj, koji došljaka u nepoznatom velegradu bombarduje na svakom koraku«. U filmu za filmom, taj banalni, poznati detalj o kome je pisao Farber poprima oblik obične, svakodnevne lepote koju svako može da prepozna: dosetka sa savršenim *timingom*, dobro ubačena poenta, svetlucanje vlažnog pločnika pod uličnim svetlima, otmeni mir žene koja sama sedi za šankom.

Početkom 50-ih

Početkom 50-ih, *film noir* krenuo je da se udaljava od tog romantičnog senzibiliteta ka društvenom realizmu oštrijih ivica, i postepeno je podlegao tvrdoglavijim banalnostima razgolićavanja velegrada i proučavanju psiholoških slučajeva. Čak i sjajni filmovi poput *Na opasnom terenu* Nicholasa Raya (*On Dangerous Ground*, 1951) i *Veliki kombo* (*The Big*

Dvostruka obmana

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 70

Combo, 1955) Josepha H. Lewisa, pomalo gube na vrednosti pod težinom moralističkih instrukcija i lekcija o građanskoj odgovornosti. Kada pop(ularna) umetnost postane samosvesna, i počne da se brižno i svesno bori za »istinu«, ona opšte uzev gubi veliki deo impresivne energije koja je i čini dragocenom, a ovo posebno važi za *film noir*. Pop-romantični pristup 40-ih izražavao je kompleksniji stav prema aktuelnim stanjima američkog iskustva od ozbiljnog, direktnog stila koji je dominirao 50-ima i koji istrajava u istorijskim rekreacijama Eisenhowerovih godina, kao što je na primer film *L. A. povjerljivo* Curtisa Hansona (*L.A. Confidential*, 1997), zasnovan na romanu Jamesa Ellroya.[4] *Noir* filmovi iz perioda svoje degradacije tretiraju kriminalističke priče kao da se tu prvenstveno radi o instrumentima za društvena istraživanja, kao da one imaju neku specijalnu moć da daju pouzdanu dijagnozu o tome »šta-je-to-od-čega-boluje-Amerika?« Istina o pop(ularnoj) kulturi glasi da ona u najboljem slučaju pruža mitove — spontanu poeziju — zahvaljujući kojima svakodnevna kolotečina odraslog postojanja deluje živopisnije, sadržajnije, glamuroznije. Samo mali broj *noir* filmova daje nam nešto »dublje« od toga, poput izvanrednog trilera *Velika žega* Fritza Langa (*The Big Heat*, 1953), koji nekako, u devedeset ekstremno snažnih minuta, postaje duboko višesmislena studija očajanja i naknadnog iskupljenja.

Zašto je talas *noira* toliko narastao i dostigao vrhunac upravo u ovom vremenskom razdoblju? Iz mnogo, mnogo razloga. Ustave su popustile čim je *Dvostruka obmana* pokazao da film s nemoralnim i nepopravljivim protagonistima i ubicama može da bude imenovan za sedam Oskara, i da uz to još požnje ogromnu zaradu na bioskopskoj blagajni! Producenti su shvatili da je pravljenje ovih filmova jeftinije, s obzirom da oni, iako minimalistički, deluju dramatično i fascinantno, a da rad kamere sjajno prikriva nedostatke u produkciji, posebno u B-varijacijama *noira*.[5] »Politički svesni« pisci scenarija znali su da se društvena kritika u trileru može prilično lako progurati, s obzirom da su studijski bosovi bili manje rigorozni kada se radilo o žanrovskom filmu. Sam Hollywood bio je u centru grada kome nikada nisu nedostajali (u ovom kontekstu) krajnje nadahnjujući glamur, potkupljivost i korupcija. Dnevne novine iz tog vremena predstavljale su neiscrpnu zalihu sjajnog materijala za nove/najnovije *noir* drame. Početkom 1947, Komitet za neameričke aktivnosti svim snagama krenuo je sa odlučnom kampanjom protiv komunista i Jevreja u Hollywoodu, podstičući klimu paranoje koja se odražava u velikom broju *noir* filmova.

Osnovne karakteristike i konvencije *film noira*

Istorijsko okruženje *noira* jeste preteći, nasilan, korumpiran i moralno poljuljan savremeni svet, koji drastično ograniča-

Laura

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 71

Zbogom, ljepotice

va ili potpuno oduzima šansu pojedincu, ispunjavajući ga očajem i beznađem. Dominantni cinizam *noir* filmova odražava stvarnost atomske bombe, Hladnog rata, totalitarizma, političke propagande, hollywoodskih crnih lista, korumpirajuće moći vlasti i štampe... U srcu klasičnog *film noira* bio je pokušaj da se izvrši subverzija konvencionalnih hollywoodskih standarda koji se tiču same radnje (*happy end*), likova (moralno uspravni heroji), i narativne strukture (hronološko pripovedanje). Odbacujući te standarde, stvaraoci *noira* su, istovremeno, odbacili vrednosti posleratne urbane Amerike, prikazujući to društvo kao superhipokritično i beznadežno korumpirano.

Arhetipski *noir* svet istovremeno je i spoljašnji i unutrašnji. Ikonografiju prvog obično čine mračne, preteće ulice i trotoari velegrada (New York, Los Angeles, San Francisco...). Mračne prostorije u koje se probija svetlost »isečena« na trake, velegradske uličice zatrpane đubretom, prašnjava, napuštena skladišta, bezbroj *underground* lokacija — garaže, hodnici podzemne železnice i kanalizacije, kišom uglačane ulice, gde kišnica još uvek juri u slivnike. Ili ofucani *night club* ili kasino ili *cafe* ili detektivska kancelarija iznad neke prometne ulice, raznobojne blještave neonske reklame, vašari i karnevali (po ugledu na nemački ekspresionizam), sam Velegrad, kao odbojan i opasan protivnik. Tu su i prizori kiše i alkohola, koji pre predstavljaju stapanje i oslobađanje, nego fragmentaciju i blokiranost *noir* likova. Medijske ikone su česte: telefon kao »metafora želje« da se savladaju ograničenja i otuđenost i ostvari veza s drugima. A onaj unutrašnji: paranoja, strahovi, traume, košmari u svesti njegovih žrtava.

Film noir nam daje lik okorelog usamljenika — introvertnog, nesrećnog, pesimističnog... On, jasno, nije tradicionalni, samopouzdani / izuzetni / sigurni hollywoodski filmski heroj, već je prosečan i konvencionalan, često snažnog karaktera, iako s »greškom« u sebi, u večnoj borbi za sopstveni opstanak s nadmoćnom silom koja se ne da izbeći. Stvari nisu onakve kakve izgledaju, ljudi menjaju svoj identitet, a i sama radnja ima nepredvidljiva nagla skretanja i zaokrete. Njega neprestano iznova iskušavaju, ispituju, napadaju, gone — sve do trenutka finalnog, fatalnog udarca.

Primarna stanja svesti/emocije (anti)heroja klasičnog *film noira* — korumpiranih likova i zlikovaca, moralno problematičnih i prevejanih detektiva, policajaca, gangstera, vladinih agenata, sociopata, prevaranata, ratnih veterana, sitnih kriminalaca, i ubica — su melanholija, alijenacija, depresija, razočaranost, pesimizam, nesigurnost, moralna korumpiranost, zlo, krivica, očajanje i paranoja. Ponaosob, oni su cinični, na lošem glasu, opsednuti (seksualno ili na neki drugi način), opterećeni mučnim mislima, opasni, nastrani, podrugljivi, lišeni svih iluzija, uplašeni i nesigurni samotnjaci (naj-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 72

Duboki san

češće muškarci), koji se očajnički bore za svoj život — i, na kraju, neumitno bivaju poraženi.

Neki od njih naučili su da »igraju igru« po pravilima *noir* sveta i uspeli da prežive razotkrivajući korupciju: Humphrey Bogart u *Dubokom snu* i Dick Powell u *Zbogom, ljepotice* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944). Veoma često, oni su žrtva opsesivne ljubavi: Fred Mac Murray u *Dvostrukoj obmani* i Edward G. Robinson u *Grimiznoj ulici* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945); greha iz prošlosti: Robert Mitchum u *Iz prošlosti*; ili preterano ambicioznih ciljeva: Richard Widmark u *Noći i gradu* i Sterling Hayden u *Uzaludnoj pljački* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956). Čak i njihovo najbanalnije ćaskanje uvek zvuči bolje od dubokih misli većine ljudi koje znamo.

Njegov antagonista je klasična *femme fatale* — tajanstvena, neodoljivo zavodljiva žena, često varljivog anđeoskog izgleda, koja igra ključnu ulogu u *film noiru*, bilo da je to Jane Greer u *Iz prošlosti*, Rita Hayworth u *Dami iz Šangaja* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947), Veronica Lake u *Plavoj daliji* (*The Blue Dahlia*, George Marshall, 1946), Joan Bennett u *Grimiznoj ulici*, Peggy Cummins u *Ludilu za pištoljem* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), Ava Gardner u *Ubojicama* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) ili Barbara Stanwyck u *Dvostrukoj obmani*.

Nazivi *noir* filmova inteligentni su i koncizni[6]: *Criss Cross* (*Uzduž i poprijeko*), *Detour* (*Zaobilazni put*, Edgar G. Ulmer, 1945), *D.O.A.* (*Smrt dolazi*, Rudolph Maté, 1950), *Raw Deal* (*Ćorav posao*, Anthony Mann, 1948), *The Set-Up* (*Namještaljka*, Robert Wise, 1949), *Pitfall* (André De Toth, 1948), *Kiss of Death* (*Poljubac smrti*, Henry Hathaway, 1947), *Gun Crazy* (*Ludilo za pištoljem*), *The Killing* (*Uzaludna pljačka*), *The Killers* (*Ubojice*) i *Edge of Doom* (*Vrata pakla*, Mark Robson, 1950) odražavaju sam vokabular *film noira — ne traći reči, ne okolišaj, pređi na stvar* — i opisuju ono što ćemo pronaći u njima. Čak i duži nazivi govore mnogo toga u svega nekoliko reči: *The Postman Always Rings Twice* (*Poštar uvijek zvoni dvaput*, Tay Garnett, 1946), *The Man Who Cheated Himself* (Felix E. Feist, 1950) i *Ride the Pink Horse* (*Uzjaši ružičastog konja*, Robert Montgomery, 1947). Neki drugi, poput *Night and the City* (*Noć i grad*), *In a Lonely Place* (*Na usamljenom mjestu*), *Side Street* (*Sporedna ulica*, Anthony Mann, 1950), *Nightmare Alley* (*Aleja mora*, Edmund Goulding, 1947), *Hell's Island* (*Pakleni otok*, Phil Karlson, 1955), *Panic in the Streets* (*Panika na ulicama*, Elia Kazan, 1950), *Pickup on South Street* (*Krađa u Južnoj ulici*, Samuel Fuller, 1953) i *The Asphalt Jungle* (*Džungla na asfaltu*, John Huston, 1950), saopštavaju nam čak i samo mesto radnje. A nazivi kao što su *The Big Heat* (*Velika žega*), *White Heat* (*Usijanje*, Raoul Walsh, 1949), *The Big Sleep* (*Duboki san*), *Force of Evil* (*Sila zla*, Abraham Polonsky, 1947), *Touch of Evil* (*Dodir zla*, Orson Welles, 1958), možda na najjednostavniji način govore o samoj suštini *film noira* — nadmoćnoj sili koja se ne može izbeći.

Istina oslobađa, ali ona uz to može biti i bolna. Jedan od suštinskih sastojaka istinskog *film noira* — za razliku od razvodnjene, razređene verzije koja samo liči na njega, ali nema njegovu čvrstinu — jeste brutalna istina. I dvosmisle-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 73

nost. Bez utešnih odgovora. Život nije nimalo jednostavan ni lak u dobrom *noiru*. Prilikom *fade outa*, nije nimalo jasno kakav može biti dalji tok stvari. Upravo smo videli jednu interesantnu priču, ali njen pravi kraj lebdi u vazduhu. Jednu od priča o čovekovoj borbi protiv Sudbine.

Voice Over (VO) i *flashback* predstavljaju konzistentne stilske i narativne elemente *film noira*. *Voice over* je subjektivna/ispovedna naracija, i on nam iznosi samu priču, osećajući potrebu da se ispovedi / pročisti / očisti svoju savest. Ova naracija personalizuje samo iskustvo, nalik romanu pisanom u prvom licu. Dok *Dvostruka obmana* otkriva gledaocu ko govori, kada, i odakle, dotle neki drugi filmovi koriste *voice over* i *flashback* temporalnost na višeznačan način. Tu je često neophodno potrebno da sami pokušamo da dokučimo pravi motiv narativnog glasa, koliko toga on zna, i da li on govori istinu, kao i kada i kome se on tačno obraća... Ako je dominantni hollywoodski stil pružao gledaocima sve informacije potrebne za praćenje naracije, *film noir* kao da naglašava prekide u naraciji, pa čak i mogućnost da nas sama naracija može lako zavarati. *Nevidljivi pripovedači* (autorica Sarah Kozloff), studija *voice over* naracije, pokazuje da je njeno pojavljivanje u hollywoodskim filmovima usko povezano sa usponom i padom *film noira.*

Sama *noir* priča često je kompleksna, vijugava, nalik lavirintu, a po pravilu se odvija uz zlokobnu *background* muziku, *flashback* (ili niz *flashbackova*), vrcav, kao nož oštar i opor dijalog, i/ili dubokomisaonu i ispovednu, *voice over* naraciju u prvom licu. Amnezija od koje pati *noir* protagonista uobičajen je elemenat samog zapleta, baš kao i pad nevinog *Everymana*, koji pada kao žrtva iskušenja ili lažne optužbe.

Postoji jedan elemenat u *film noiru* — način na koji se svetlost i senka koriste u toliko ekstremnom kontrastu — koji je skoro religioznog ili spiritualnog i filozofskog karaktera. Odraz, moglo bi se reći, drevnog manihejskog učenja — primenjena dijalektika svetlosti nasuprot tame, dobra nasuprot zla. Kada pogledamo bilo koji klasični *film noir*, svetlost u njemu je takva da i sami svetlosni izvori postaju deo sadržaja određene scene. Radi se o veoma snažnim izvorima svetlosti, i veoma tamnim, veoma dubokim senkama. Zahvaljujući razvoju dokumentarističke filmske tehnike, razvoju visokoosetljivog filma, razvoju portabl kamera, manjih pokretnih platformi na koje se montira kamera na tronošcu, kompaktnijih reflektora i različitih pomoćnih lampi, postalo je moguće izaći noću na ulicu i koristiti raspoložive izvore svetlosti na krajnje kontrolisan, dramatičan način. U okolnom mraku je, tako, postajalo vidljivo samo ono što sam odabereš, koristeći veoma malu količinu svetlosti. Upravo ovo je postalo zaštitni znak *film noira*. Ovakva dramatična mogućnost korišćenja filmske rasvete dovela je do prave impulsivne euforije u *noir* filmovima s kraja 40-ih i početka 50-

Ludilo za pištoljem

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 74

Iz prošlosti

ih. Ono što je na ovom mestu dobro pomenuti, jeste podatak da je veliki deo hollywoodske tehničke zajednice u međuvremenu dobro savladao dokumentarističku tehniku, radeći ili u samim Sjedinjenim Državama ili u različitim ograncima američke armije, došavši tako do znanja i veštine potrebne za manje ili više stilizovan način snimanja izvan studija. Paralelno s ovim, iskustvo američke publike s dokumentarcima tokom Drugog svetskog rata dovelo je do većeg prihvatanja poludokumentarnih realističkih tehnika u igranim filmovima.

Stvar je u tome da je snimanje na lokaciji / na licu mesta zakon za *film noir*, jer *film noir* jeste stvarnost. Stvarnost-onakva-kakva-jeste. Za *film noir* je bilo od izuzetnog značaja da prikaže stvarni velegrad, a ne one neubedljive konstrukcije nastale u studiju. Da prikaže pravi izgled velegrada, kao deo svoje stilske mreže. Velegrada u kome moraš biti spreman da očekuješ/doživiš ono što je dramatično, i to u ovom trenutku. U kome trenutno stupaš u svet koji je zapravo klaustrofobični lavirint. Sve dotad, hollywoodski reditelji su, po pravilu, tehničkom osoblju, samoj rasveti na lokaciji, kao i određivanju konkretnog mesta na kome će se postaviti kamera i mikrofoni, posvećivali relativno malu pažnju, ne bi imali više vremena za glumce, i tako iz njih izvukli najbolje moguće scene. U *film noiru*, s druge strane, reditelj je mogao, ukoliko mu se nešto nije dopadalo, da na to jednostavno baci senku, angažuje dublera, i to je bilo sve — sama senka rešavala je apsolutno sve.

Sam mrak, mračno okruženje, savršena je eksternalizacija *noir* lika, pojedinca uhvaćenog u zamku. Nema svetlosti, nema spasa, nema izlaza. Stvari oko njega, krajnje su zastrašujuće i misteriozne, nemoguće ih je videti. I, naravno, u tom trenutku, mašta preuzima stvari u svoje ruke, a *noir* materijal počinje da deluje na našu podsvest.

Jedan od niza fascinantnih svetlosnih efekata, koji je postao zaštitni znak *noir* filma, bilo je korišćenje žaluzina. Radi se o veoma efikasnom i brzom načinu na koji je direktor fotografije mogao da stvori interesantan i neobičan »paravan od svetlosti«, od inače praznog, belog zida. Zavisno od ugla pod kojim su one bile nagnute i nameštene, dolazilo se do krajnje interesantnih psiholoških efekata.

Skoro bez izuzetaka, u *film noir* susrećemo se s autentičnim minimalističkim produkcionim dizajnom. Sami filmski enterijeri namešteni su veoma jednostavnim i funkcionalnim nameštajem. Neprekidna površina zidova određuje vizuelnu sredinu u kojoj je bilo moguće ostvariti jedinstven osećaj dramatične izolacije i otuđenja. To je bio deo čitavog koncepta *noira* — korišćenje tehnika rasvete u cilju menjanja konkretnog prostora u psihološkom pogledu.[7]

Naravno, ne možemo potceniti nemački uticaj u ovom pogledu, baš kao ni sve nemačke ekspatriote koji su popunili redove hollywoodskih filmskih umetnika, reditelja i scenarista. Oni su sobom doneli dramsku i vizuelnu tradiciju koja je se veoma razlikovala od, recimo, vodviljske i šoumenske tradicije koja se ogledala u američkim filmovima toga vremena. Ovde, pre svega, mislimo na Langovu trilogiju o dr. Mabuseu — preteču »gangsterskih« filmova koja je izvršila ogroman uticaj ne samo u nemačkom, nego i u američkom filmu. Pa čak ako odemo još dalje u prošlost, u filmu *Kabi-*

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 75

net doktora Caligarija (1920) naići ćemo na enterijere izgrađene u lažnoj perspektivi, na novi smisao kontrasta svetlosti i tame, iskrivljenu kameru, objekte sasvim blizu kamere — ispred samih subjekata, što je sve redom, kasnije, našlo svoje mesto u *film noiru*. Ono što je ovde važno istaći, jeste stav da sami objekti nisu stvari koje se »slučajno« nalaze u nekoj prostoriji. Objekti/predmeti su stvari sa kojima »kontaktiramo/komuniciramo« u svakodnevnom životu. Prema tome, podovi su predmeti, položaj koji ljudi zauzimaju jedni prema drugim su predmeti... Prilikom snimanja *noir* filma, njima se takođe neophodno posvećivala konstantna pažnja, jer se, u suprotnom, sve svodi na fotografisanje.

Noir film krajnje je preokupiran prikazivanjem svojih likova u njihovom autentičnom okruženju/ambijentu. Dubinski fokus, tj. oštrina, kao i prednji i zadnji fokus, odlikuju su podjednakom oštrinom, a ogromno svetlosno/vizuelno polje koje se otvara iza glum(a)ca, i predstavlja veoma snažan elemenat u *noir* vokabularu, stvara vrlo autentičan osećaj samog okruženja. Duboki fokus koristi se, krajnje inventivno, u sprezi sa širokougaonim sočivima, a takođe i kao ekonomičan način snimanja samih scena, na koji se smanjivala neophodnost snimanja ekstra kadrova. Glumac u prednjem planu stao bi sasvim blizu kamere. Glumac u pozadini bi se, recimo, pojavio ulazeći na vrata. Oni bi mogli da odigraju jednu scenu dijaloga u jednom jedinom kadru. Oni čak ne bi ni gledali jedan drugog. Glumac u prednjem planu gledao bi ispred sebe, u pravcu kamere, dok bi glumac u pozadini gledao u teme/leđa glumca u prednjem planu. Oni tu, iako nisu okrenuti jedan drugom, igraju jednu određenu scenu. Za publiku, ovo je idealno rešenje, jer ona može sasvim jasno da vidi/prati oba glumca. Ovaj koncept sjajno je funkcionisao, i bio sasvim uobičajen metod snimanja scene u trajanju od 3-4 minuta, u jednom jedinom kadru, s obzirom na veoma kratko vreme koje je rediteljima *film noira* stajalo na raspolaganju. Najverovatnije, to danas ne bilo izvodljivo, već bi pomenuta dva glumca morala da u istoj toj sceni budu licem okrenuta jedan ka drugom.

Nova upotreba zvuka

Film noir predstavlja jednu od najproduktivnijih i najplodnijih debatnih oblasti u proučavanju filma. Kritičari su se dosad uglavnom fokusirali na *film noir* u cilju preispitivanja njegove generičke definicije, ekspresionističke vizuelne stilistike *film noira*, društvenog, političkog i kulturnog konteksta, primenjene frojdovske psihoanalize, kao i njegovih transgresivnih predstava polova i seksualnosti. Međutim, diskusije o centralnoj ulozi filmskog zvuka u stvaranju njegovog ambijenta urbane alijenacije, tog glamuroznog ali pretećeg miljea, bile su daleko ređe. U *film noiru*, zvuk funkci-

Velika žega

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 76

oniše na nekoliko različitih, izuzetno produktivnih načina. Zvuci grada, poput lupkanja visokih popetica u nekoj pustoj ulici, tihi zvuci sa gramofonske ploče koji dopiru iz nekog stana, ili frenetični zvuci *jazz banda* u nekom noćnom klubu, svi redom predstavljaju esencijalne elemente pri stvaranju urbane atmosfere. Muzika u *film noiru* često ima dinamičan i kompleksan odnos sa samim mestom događanja, ličnostima i radnjom, pružajući produžetak ostalih zvučnih motiva i dalje ih razvijajući. Ona takođe igra značajnu afektivnu ulogu u signaliziranju emocionalnog haosa seksualne požude i ubistva. Sve ovo govori da *film noir* koristi filmski zvuk i muziku na jedinstven način, oživljavajući mesto na kome se odigrava njegova radnja i razvijajući njegovu naraciju putem bogatog zvučnog tkanja.

Neo-noir fenomen

Jedno vreme, određeni filmski kritičari zastupali su stav da se etiketa *noira* može staviti samo na specifičan ciklus posleratnih hollywoodskih filmova, za čije su granice najčešće uzimane 1941. (godina filma Johna Hustona *Malteški sokol*) i 1958. (Wellesov *Dodir zla*). Međutim, tokom poslednjih nekoliko godina u sve većoj meri se prihvata mnogo fleksibilnija upotreba ovog termina — konkretno, hronološko širenje ovog termina, kako na određene filmove nastale pre Drugog Svetskog rata i, što je još važnije, na dovoljno veliko proširenje ove kategorije, tako da ona može da obuhvati nagli razvoj fenomena *neo-noir* filma, koji je počeo da se pojavljuje negde u vreme kada su američki kritičari usvojili francuski termin *film noir*.

Silver i Ward, na primer, u svojoj knjizi *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style,* izabrali su kao svoj prvi film *Underworld* (1927), u režiji Josepha von Sternberga — »prvi moderni gangsterski film u kome su heroji zapravo kriminalci«. U isto vreme, oni guraju svoju analizu unapred, obuhvatajući na svojoj listi kanonskih *noir* filmova Scorseseov film *Taksist* (*Taxi Driver*, 1976), i odvojeno razmatrajući *neo-noir* filmove sve do 1992. (ukupno dvadeset jedan film samo iz te godine, uključujući Tarantinov *Reservoir Dogs*). *Film Noir Reader* iz 1996. (urednici Silver i Ursini), objavio je reprinte eseja koji se protežu od ključnog teksta o *noiru* Bordea i Chaumetona, iz sredine 1950-ih do, na primer, članka Todda Ericksona koji zastupa stanovište da je *noir* postao pravi žanr tek 80-ih, nakon što je izbio iz svog »embrionskog« stanja šezdesetih i sedamdesetih.

1960-e i 1970-e

I u Americi i u Britaniji, napetost, sumnja, promašaj i znaci pobune dobijali su na snazi dok su tragični događaji 60-ih, od ubistva Johna Kennedyja pa nadalje, potkopali veru velikog broja Amerikanaca u sebe i u svoju domovinu i ojačale duh protesta. Kako to Norman Mailer objašnjava u *Američkom snu*, nakon nacionalne traume do koje je dovelo ubistvo Kennedyja, američki »san« pretvara se u pravu noćnu moru — viziju nasilja i ubistava. Krajem 60-ih i početkom 70-ih, američko društvo potresaju pobune u crnačkim getoima, ubistva Roberta Kennedyja, Martina Luthera Kinga i Malcolma X-a, rastuće suprotstavljanje Vijetnamskom ratu, kriminal i nezaposlenost u porastu, afera Watergate i sve glasnije i odlučnije demonstracije kontrakulturnog nezadovoljstva. Iako su promene u britanskom društvu bile manje dramatične, i tamo je ipak došlo do uporedivog udaljavanja od raspoloženja 60-ih. Rane 1970-e videle su gorku konfrontaciju između vlasti i sindikata, nagli pad prethodnog buma na berzama akcija i imovine, sve veću nezaposlenost i inflaciju, i pogoršanje sukoba s IRA-om. I Sjedinjene Države i Britanija preživljavale su istu vrstu političke i društvene bolesti, koja je cinizam i satiričnu oštricu *noira* učinila više nego prikladnom.

Još tokom 60-ih, pojavio se određen broj filmova manje ili više zasnovanih na *noir* filmovima i *pulp* romanima iz prethodnih decenija, a početkom 70-ih, ovaj fenomen počeo je da privlači znatnu pažnju kritike. Filmski kritičari u sve većoj meri su koristili etiketu *noir*, a počeo je da se pojavljuje i sve veći broj *neo-noir* filmova. Jedan od najranijih i najstilizovanijih među njima je film Waltera Hilla *Vozač* (*The Driver*, 1978). Adaptacije književnog *noira* bile su sve brojnije: *Point Blank* (1967) Johna Boormana, *The Split* (1968) Gordona Flemynga, *The Outfit* (1973) Johna Flynna, *Dug oproštaj* (*The Long Goodbye*, 1973) i *Lopovi poput nas* (*Thieves Like Us*, 1974) Roberta Altmana.

Postmoderna nostalgija

U aktuelnim kritičkim debatama često se postavlja pitanje da li su pomodne spoljne karakteristike *neo-noira* simptom mirenja sa visokokomercijalnom postmodernom nostalgijom. U često citiranom eseju »Postmodernizam i potrošačko društvo«, Fredric Jameson pripisuje *film noiru* centralnu ulogu u vokabularu krajnje komercijalizovanog postmodernizma, tvrdeći da je *noir* nastao 1970-ih i 80-ih predstavljao *retro* i nostalgično izbegavanje savremenog iskustva. Govoreći o filmu *Tjelesna vrućina* Lawrencea Kasdana (*Body Heat*, 1981), Jameson primećuje da taj film ima »blago arhaičnu atmosferu«, a da činjenica da se njegova radnja odigrava u malom gradu, »ima suštinski stratešku funkciju: ona omogućava ovom filmu da funkcioniše bez većine signala i referenci koje bismo mogli povezati sa savremenim svetom, s potrošačkim društvom — električnim uređajima za domaćinstvo i artefaktima, oblakoderima, svetom predmeta kasnog kapitalizma.«

Ostavljajući na trenutak razmatranje nostalgičnog pastiša, pitanje koje je ovde od najvećeg značaja jeste da li na savremene *noir* naracije treba gledati kao na bežanje od savremenih tema, ili kao na bavljenje njima. Postoje dobri razlozi da se ne složimo s Jamesonovim argmentima. Čak i onda kada su vreme i mesto radnje u njima *retro*, i književni i filmski *neo-noir* preokupirani su razotkrivanjem prirode savremenog potrošačkog društva, baš kao što je klasični *noir*, na primer, bio preokupiran satiričnom kritikom konformističkog etosa malograđanske Amerike pedesetih.

Mišljenje da savremeno društvo predstavlja potrošačku kulturu, koja troši ne samo robu već i predstave i spektakle — i troši samog potrošača — tokom 80-ih i 90-ih došlo je u prvi plan, kao jedna od dominantnih tema književnog *noira*, oblikujući ne samo način predstavljanja protagonista, već i sam sadržaj i strukturu naracija. Baš kao što su trileri 30-ih

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 77

imali za temu materijalnu nemaštinu, *noir* filmovi i romani nastali tokom poslednje dve decenije usredsredili su pažnju na društvene i moralne ekscese društva spektakla.

Potrošački mentalitet nije novi elemenat kada se radi o *noiru*. Gangsteri i njihove štićenice — koji kupuju po najotmenijim prodavnicama, nose luksuznu garderobu, žive u ekstravagantnim vilama i *penthousima*, voze najjače automobile, jedu po najelitnijim restoranima — upotrebljeni su kao sredstvo za istraživanje rastućeg američkog potrošačkog mentaliteta, često sa antipotrošačkim podtekstom koji je izjednačavao tu vulgarnu izložbu s moralnim haosom. Pomno poklanjanje pažnje fetišističkom detalju (šeširi, pištolji, cipele i drugi lični pribor) i opšta fasciniranost modom (na primer »svi-me-gledaju-držanje«, izraženo kroz garderobu pomodno obučenih žena), bili su sastavni deo i klasičnog *noira*. Setimo se samo filma *Mullholland Falls* (Lee Tamahori, 1996), u kome je glavna funkcija te četvorice čvrstih momaka da pale cigaretu *Zippom,* i da menjaju dizajnerska odela. Ili, na primer, filma *Istinite ispovijesti* (*True Confessions*, Ulu Grosbard, 1981), čistu *noir* priču o dvojici braće, smeštenu u L.A. sredine 40-ih, gde se kompletan životni stil sveštenika (Robert De Niro) — njegovo okruženje, njegovi izlasci na večere, njegove partije golfa — koristi da bi se on oslikao kao sušta suprotnost svog brata, detektiva (Robert Duvall). Detektivovo jeftino smeđe odelo i skroman stan pomažu pri potvrđivanju njegovog statusa kao figure koja će istrajno progoniti korumpirane, bez obzira na posledice. Međutim, s druge strane, oni nisu garancija njegove nepodmitljivosti, a njegov napadno ne-potrošački mentalitet delimično je ironični komentar koji aludira na integritet otrcanog privatnog detektiva. Film *Istinite ispovijesti*, dakle, nije vežba iz nostalgične reinkarnacije, već se, naprotiv, služi retro evokacijom filmova o privatnim detektivima četrdesetih da bi demitologizovao sam tradicionalni žanr, i da bi postavio kompleksna pitanja o moralnoj odgovornosti i saučesništvu u korumpiranom društvu.

Američki nezavisni filmski stvaraoci takođe su se oprobali u *noiru*, a verovatno najprovokativniji primeri su *Suture* (1993) i *The Deep End* (2001) Scotta McGeheeja i Davida Siegela, *Krvavo jednostavno* (*Blood Simple*, 1984), *Millerovo raskrižje* (*Miller's Crossing*, 1990) i *Čovjek kojeg nije bilo* (*The Man Who Wasn't There*, 2001) braće Coen, kao i rad na

Dodir zla

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 78

Noć i grad

filmu i televiziji Davida Lyncha, koji je odabrao određene *noir* konvencije i dodatno intenzivirao njegovu atmosferu u *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986), *Twin Peaks* (1990), *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) i *Mullholland Drive* (2001). *Blade Runner* Ridleya Scotta (1982) bez sumnje je najprominentniji primer potkategorije modernih *sci-fi noir* / *tech-noir* / *cyber-noir* filmova, smeštenih u futurističke ambijente, u koju spadaju i apokaliptični *film noir* Stevea de Jarnatta *Miracle Mile* (1989), kao i *Čudni dani* (*Strange Days*, 1995) Kathryn Bigelow i *Grad tame* (*Dark City*, 1998) Alexa Proyasa.

Savremeno preoblikovanje *noir* tema manifestacija je fleksibilnosti i sposobnosti brzog, snažnog i pozitivnog reagovanja na društvene promene — osobina koje karakterišu *noir* još od trenutka njegovog začeća — kao i daljnje vitalnosti ovog oblika izražavanja. Transformacije ovoga žanra u *neo-noir* pomažu pri pojašnjavanju nekih od konstantnih, prepoznatljivih elemenata samog *noir* koncepta, pre svega, moralne ambivalentnosti protagoniste i njegovog (ili u *neo-noiru* često njenog) zlosrećnog odnosa sa širim društvom, koje je samo krivo za hipokriziju, korupciju i kriminal.

Mada je raskrstio sa tada vladajućim hollywoodskim stilističkim normama, *film noir* je i dalje u velikoj meri predstavljao proizvod tog sistema. S veoma malim brojem izuzetaka, klasični *noir* filmovi bili su rezultat procesa hollywoodske studijske produkcije. Međutim, jedan od značajnih aspekata *noir* filmova, nastalih tokom decenija koje su usledile, predstavljala je želja samih filmskih stvaralaca da raskinu ne samo sa starim normama, već i sa samim sistemom: da postanu nezavisni producenti svojih sopstvenih dela.

Bilješke

1 U američkoj kritici, termin *film noir* ušao je u opštu upotrebu tek početkom 1970-ih.

2 Klasični *film noir* razvio se tokom i nakon Drugog svetskog rata, koristeći se posleratnim ambijentom anksioznosti, pesimizma i sumnje. Ovi filmovi reflektuju tenziju i nesigurnost toga perioda i predstavljaju protivtežu optimizmu hollywoodskih mjuzikala i komedija. Strah, nepoverenje, sumornost i paranoja evidentni su u *noiru*, odražavajući »hladnoću« perioda Hladnog rata, kada je pretnja nuklearnim uništenjem bila sveprisutna. Kriminalne, nasilne, mizogine, grube i nesentimentalne ili pohlepne i požudne perspektive antiheroja u *film noiru* predstavljale su metaforični simptom društvenih zala, sa snažnom podzemnom strujom moralnog konflikta. Strogo uzevši, klasični *film noir* ne predstavlja žanr (kao što je to slučaj s *westernom* ili naučnom fantastikom), već pre određeno raspoloženje, stil, stanovište ili ton samog filma.

3 Prvi *noir* filmovi bili su detektivski *thrilleri*, sa radnjom i temama koje su često preuzimane iz adaptacija književnih dela — po mogućstvu iz *pulp bestsellera* proznih autora poput Raymonda Chandlera, Jamesa M. Caina, Dashiella Hammetta ili Cornella Woolricha.

4 O tehnikolor, *retro* / *neo* / *postnoir* filmu biće reči kasnije u tekstu.

5 Termin *film noir* zadaje nevolje kritičarima još od vremena kada je on po prvi put primenjen na B-filmove producirane tokom klasičnog hollywoodskog studio sistema 1940-ih. Svi brojni pokušaji da se on definiše svode se na to da li je *film noir* žanr koji postoji nezavisno od konkretnog vremenskog trenutka i mesta, ili nije. Dok su diskusije ove prirode pokrenule interesantna pitanja o samom kanonu *film noira*, one su većinom previdale funkciju *film noira* kao oblika zabave.

6 Svi prijevodni naslovi filmova u tekstu donose se prema *Filmskom leksikonu* i prema *Filmskoj enciklopediji*. (Nap. ur.)

7 Veoma interesantna i nadahnjujuća knjiga u ovom kontekstu — svetlost i tama u *film noiru* — je *Painting With Light* (1996, University of California, reprint istog naslova iz 1949), kamermana i pravog eksperta kada se radi o *film noiru*, John Altona, višegodišnjeg saradnika reditelja Anthonyja Manna i dobitnika Oscara za rad na filmu *Amerikanac u Parizu*.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 79

Filmografija

Blade Runner, Ridley Scott, 1982.
Blood Simple, Joel Coen, 1984.
Blue Velvet, David Lynch, 1986.
Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981.
Criss Cross, Robert Siodmak, 1949.
D.O.A., Rudolph Maté, 1950.
Dark City, Alex Proyas, 1998.
Das Kabinett des Dr Caligari, Robert Weine, 1920.
Das Testament des Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1933.
Detour, Edgar G. Ulmer, 1945
Die 1000 Augen des Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1960.
Double Indemnity, Billy Wilder, 1944.
Dr. Mabuse, der Spieler, Fritz Lang, 1922.
Edge of Doom, Mark Robson, 1950.
Force of Evil, Abraham Polonsky, 1948.
Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1949.
Hell's Island, Phil Carlson, 1955.
In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950.
Kiss of Death, Henry Hathaway, 1947.
L.A. Confidential, Curtis Hanson,1997.
Laura, Otto Preminger, 1944.
Lost Highway, David Lynch, 1997.
Miller's Crossing, Joel Coen, 1990.
Miracle Mile, Steve de Jarnatt, 1989
Mullholland Dr., David Lynch, 2001.
Mullholland Falls, Lee Tamahori, 1996.
Murder, My Sweet, Edward Dmytrik, 1944.
Night and the City, Jules Dassin, 1950.
Nightmare Alley, Edmund Goulding, 1947.
On Dangerous Ground, Nicholas Ray, 1950.
Out of the Past, Jacques Tourner, 1947.
Panic in the Streets, Elia Kazan, 1950.
Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953.
Pitfall, Andre DeToth, 1948.
Point Blank, John Boorman, 1967.
Raw Deal, Anthony Mann, 1948.
Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1992.
Ride the Pink Horse, Robert Montgomery, 1947.
Scarlet Street, Fritz Lang, 1945.
Side Street, Anthony Mann, 1950.
Strange Days, Kathryn Bigelow, 1995.
Suture, Scott McGehee i David Siegel, 1993.
Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976.
The Asphalt Jungle, John Houston, 1950.
The Big Combo, Joseph H. Lewis, 1955.
The Big Heat, Fritz Lang, 1953.
The Big Sleep, Howard Hawks, 1946.
The Blue Dahlia, George Marshall, 1946.
The Deep End, Scott McGehee i David Siegel, 2001.
The Driver, Walter Hill, 1978.
The Killers, Robert Siodmak, 1946.
The Killing, Stanley Kubrick, 1956.
The Lady From Shanghai, Orson Welles, 1948.
The Long Goodbye, Robert Altman, 1973.
The Maltese Falcon, John Houston, 1941.
The Man Who Cheated Himself, Felix E. Feist, 1950.
The Man Who Wasn't There, Joel i Nathan Coen, 2001.
The Outfit, John Flynn, 1973.
The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1946.
The Set-Up, Robert Wise, 1949.
The Split, Gordon Felmyng, 1968.
Thieves Like Us, Robert Altman, 1974.
Touch of Evil, Orson Welles, 1958.
True Confessions, Ulu Grosbard, 1981.
Twin Peaks, David Lynch, 1990.
Underworld, Josef fon Sternberg, 1927.
White Heat, Raoul Walsh, 1949.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 80

UDK: 791.633-051Čuhraj, G.

N e n a d P a t a

Grigorij Čuhraj — redatelj koji je prvi probio »staljinski led«

Intervjui sa svjetskim velikanima filma koji su sudjelovali u emisiji 3-2-1 KRENI bili su samostalni uradak ekipe Filmskog programa TV Studija Zagreb, koja je omogućavala i pripremala njihov dolazak u naš grad.[1] *Nikada nismo uspjeli ostvariti zatraženu pomoć preko jugoslavenskih ambasada, konzulata (atašea za kulturu i tome slično), pa smo se morali usmjeriti na vlastite veze. U početku nam je pomagao predstavnik Francuskog instituta u Zagrebu g. Max Villet, dovevši nam unuku oca kinematografije Georgesa Mélièsa. Njegova nas je požrtvovnost inspirirala, pa smo preko sličnih inozemnih kulturnih predstavništava u Zagrebu i prijatelja i poslovnih partnera u inozemstvu stvorili jaku »obavještajnu službu«.*

Princip je bio postavljen: gost mora biti sniman u zagrebačkom studiju, budući da će biti iskorišten i za neke manifestacije koje će se tim povodom organizirati u Zagrebu.

Napis o Grigoriju Čuhraju — slavnom sovjetskom filmskom redatelju koji se prvi usudio ekranom proniknuti u filmski zabran, filmovima *Četrdesetprvi* (*Сорок первый*, 1956), *Balada o vojniku* (*Баллада о солдате*, 1959), *Čisto nebo* (*Чистое небо*, 1960) — jedan je u nizu ekipe *3-2-1 KRENI*. U to vrijeme Grigorij je završio *Močvaru* (*Трясина*, 1978), film o majci koja za Velikog domovinskog rata skriva sina da ne pogine na frontu! Film je bio zabranjen za izvoz. A htio sam upravo njega. Zapeo sam. U to vrijeme već smo emitirali ciklus *Velike kinematografije svijeta*. Predstavili smo Francusku, Poljsku, Hong Kong... pa ako ne dobijemo *Močvaru*, neće biti ni kinematografije SSSR-a. Preko predstavnika Sovexportfilma, tov. Maslenikova, bio sam u Moskvi i načelno dogovorio da će TV Zagreb emitirati ciklus od deset najznačajnijih sovjetskih filmova u okviru ciklusa, ali oni će nama ustupiti Čuhraja, a ne one filmske redatelje koje mi nude. Bila je obostrana riječ. Mi smo emitirali deset, po našem izboru, najboljih sovjetskih filmova, a oni su nam ustupili Grigorija.

Poslovnu vizu dobio sam istoga dana kada je zatražena. Na Šeremetjevu dočekao me vozač tako da sam izbjegao carinu i prošvercane *Startove* nitko mi nije oduzeo. Odveo me je ravno u Mosfilmskaju ulicu i skupa sa mnom pozvonio — nakon lifta — na neka vrata. Jedna vrlo simpatična gospođa otvorila nam je i pozvala nas da uđemo. Ugodna, malena, moderno namještena soba u kojoj su tiho odzvanjali zvuci Mozarta. Prosijedi gospodin, s malenim brčićima, pružio je ruku, predstavio se: Grigorij. I ja sam promrmljao tko sam. Međutim, on je već sve znao. Sjeli smo.

Što ćemo popiti? Na zidu sam vidio plakat filma *Život je lijep* (*La vita è bella* / *Жизнь прекрасна*, 1980), najnovijega Čuhrajeva filma, snimljenog u koprodukciji s Talijanima. Našalih se: Kad ste već bili u Italiji, sjetih se jednog izvanrednog pića za koje i mali broj Talijana zna. I kad bih zaista poželio nešto osim votke, tada bih zatražio »aqua vita di cento erbe«. Pogledao me obješenjački. Otvorio *buffet* i izvadio pletenu politrenu bocu upravo tog pića, rekavši mi: »Sono ubriacco! Led se rastopio, kao u njegovu predivnom filmu *Čisto nebo*. Ručak je bio divan. Kao da sam sa svojim roditeljima, najboljim prijateljima. Nina, njegova gospođa, prekrasno stvorenje i divna žena. Razgovor je tekao kao da se poznajemo od pamtivijeka. Dogovorili smo cijelu emisiju i ispričali si pola života.

Datumi su dogovoreni. Sve je bilo točno isplanirano teleksima i telefonskim razgovorima. Poslije podne doći će Grigorij i njegova gospođa.

Ujutro, kad sam došao u redakciju, Nada (naša daktilografkinja), kaže mi da su me zvali iz Moskve — neki ženski glas — ali da ona nije ništa razumjela. Zvao je i neki muškarac iz Beograda i rekao da nešto nije u redu s Čuhrajevim dolaskom. U međuvremenu stigao je i teleks kojim smo obaviješteni da »tovarišč Čuhraj ne može doći zbog neodložive sjednice Saveza kinematografskih radnika Sovjetskog Saveza«. Odaslao sam, odmah, teleks kojim sam izrazio svoje žaljenje zbog neodgodivosti sastanka i zamolio da tovarišč Čuhraj dođe sljedećeg ponedjeljka ili... ne sjećam se više... za godinu dana.

I sljedećeg ponedjeljka Grigorij i njegova supruga, s filmom u kovčegu, stigli su na aerodrom Pleso.

> *Nakon uvodne Hetove riječi*[2] *insert. Tenk juri za golobradim mladićem. On je premro od straha. Bježi. A to se čudovište sve više približava. I mladi vojnik, iz rupe, puca. I — zvijer se raspada, gori — nezaboravna je sekvenca iz »Balade o vojniku«.*

»Bio sam običan vojnik i u početku sam ratovao blizu granice, u Ukrajini. Zatim sam, lakše ranjen, dospio u Harkov, u bolnicu. I tamo sam, s obzirom da sam lakše ranjen, radio kao instruktor za veze. Učio sam ljude raditi na ključu, radiju i ostalom. A kad sam se već počeo oporavljati i kad sam

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 81

ozdravio, iznenada su me unaprijedili u vodnika. Vodnika kojeg su hitro tražili, jer su se Nijemci već približavali Harkovu. Nisam znao pješadijske poslove — bio sam vezist — a dali su mi ljude koji su tek bili mobilizirani. Još su bili u građanskoj odjeći. Stariji ljudi, radnici — uglavnom u trgovini.

To je bila vrlo teška bitka. Moja prva bitka. Ljudi nisu bili spremni. A kada se završila pomislio sam: ne može se tako ratovati. Ti će me ljudi dovesti u nepriliku ili ću ja njih dovesti u nepriliku. I onda mi se posrećilo. Došao je jedan pukovnik i rekao: Tko će, drugovi, dobrovoljno poći u zračne desantne jedinice, padobrance? Odmah sam se odlučio. Sudjelovao sam u nekoliko desantnih operacija, dospio u Staljingrad i ratovao do kraja. Bio sam na udaljenim prilazima Staljingradu, privlačio sam se s drugovima prema njemu. Imali smo velike gubitke. Kad smo stigli s onu stranu Dona, bilo nas je 14000 u diviziji. A kad smo se približili Staljingradu — 870. Kada smo se našli na zbornom mjestu, da bi sudjelovali u opkoljavanju, bilo nas je 260. Nakon opkoljavanja odbijali smo Meisteinove tenkove, grupu Hota, koja je spašavala staljingradske Nijemce. I zbog toga sam *Sjećanja*, dokumentarac o staljingradskoj bitci, snimio kao memento, ali u glavi i na papiru imam pripremu igranog filma o Staljingradu. Za mene je to pitanje časti, dug prema drugovima koji su poginuli za taj grad. Ne spremam se napraviti film-epopeju. Nemam takve namjere. Htio bih snimiti film o ratu koji bi dopunio, a ne ponavljao, one filmove koji već postoje o ratu i Staljingradu. Htio bih napraviti drugačije. *Sjećanje* je samo priprema, prilaz mojoj zamisli. To će, zapravo, biti anketa, intervjuiranje svjedoka, sudionika i nepoznatih ljudi diljem Europe o tom povijesnom okršaju. Zašto se dogodilo da izgubi ona vojska koja je bila jača? Bila je bolje tehnički opremljena. Koncentrirala je svoju ogromnu snagu. Napad je, s vojne točke gledišta, bio smišljen precizno i znalački. Siguran sam da je to bio ludi heroizam. Ali to danas ništa ne znači. Ipak, to je nevjerojatno. To je bila neka vrsta fantastike. Na primjer: grad — kuća: prvi kat Nijemci, drugi kat Rusi, treći Nijemci, četvrti Rusi. Ili: u jednom tvorničkom pogonu bore se Nijemci, a u drugom se proizvode tenkovi za rat. Mnogo se govori o kući koju su naši ljudi dugo branili. Bili su to heroji. Ali u toj kući nisu bili samo vojnici. Bilo je tu i običnih građana. Jedna je žena rodila djevojčicu. Ljudi su puzali preko velikog trga da bi joj donosili mlijeko i hranu. I sam danas u to teško vjerujem.

Sedam mjeseci nije utihnulo oružje i zato želim ispričati zašto je ta bitka bila vojni i moralni poraz Nijemaca. A da bi mi vjerovali, smatrao sam da, za početak, treba napraviti dokumentarni film. Uzeo sam dokumentarni materijal. Bilo ga je veoma mnogo. Kada sam pregledao stotine tisuća metara shvatio sam da ne mogu napraviti film kako sam ga zamislio, zato što su naši snimatelji snimali samo ono što je govorilo o heroizmu. Ništa nisu snimali za povijest. Nijemci su, također, snimali sekvence za podizanje duha i morala, a za povijest ništa. Samo je kraj bitke dragocjen. Snimao ga je Roman Karmen, snimatelj, režiser i moj prijatelj.

Balada o vojniku

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 82

Odlučio sam napraviti sociološki film.

'Znate li nešto o Staljingradu?' — pitao sam ljude diljem Europe. U Engleskoj nam je, možda, dvoje ljudi odgovorilo: znam. Drugi su govorili: 'Staljingrad? Da, to je Sankt Peterburg.' Nitko ništa nije znao. Ljudi ne pamte povijest.

Stigli smo u Zapadnu Njemačku. Htio sam se sresti s Meinsteinom, ali on nije htio dati intervju. General Schmidt, koji je bio načelnik štaba von Paulusa, komandanta staljingradske opsade, rekao je: Ne, ne dajem intervjue ni Nijemcima, a kamoli Sovjetima! Žao mi je. I ja sam sudjelovao u bitci za Staljingrad — rekoh mu. Mili moji, uđite, molim Vas, dat ću Vam intervju — rekao je. I odmah se promijenio. Pitao sam se: zašto? Da li zato što je staljingradska bitka, bez obzira što je izgubio, ipak nešto značajno u njegovom životu?

Posjeo me na stolicu, razgovarao sa mnom, a ja sam mislio: što bi bilo da sam mu tamo, u Staljingradu, dospio u zarobljeništvo? Kako bi sa mnom postupao? Jer čak i hitlerovski memoaristi o njemu pišu loše. Kažu da je bio surov i prema svojim ljudima, da je bio neinteligentan... A sad je — dobar čovjek? Dao nam je intervju, ali bez magnetofona. Samo smo snimali kamerom.«

Grigorij Naumovič Čuhraj rođen je u Melitopolu, u Ukrajini, 1921. godine.[3] Godine 1939. upisuje se u Državnu filmsku školu — VGIK — ali škola je uskoro mobilizirana. Ranjen je pet puta. Dva puta teško. Poslije rata vraća se u VGIK. Studira u klasi Mihaila Romma i Sergeja Jutkjeviča. Diplomirao 1951. Asistirao Rommu u filmu »Admiral Ušakov« te Viktoru Ivčenku. 1956. godine nastaje njegov prvi igrani film »Četrdesetprvi«. Prvu verziju tog filma snimio je 1927. godine Jakov Protazanov. Trideset godina kasnije snima ga Grigorij Čuhraj i njime postaje najznačajniji mladi sovjetski filmski redatelj.

»Film Protazanova vidio sam kada sam pohađao VGIK. Svidio mi se. No s mnogočim se nisam slagao. Kada sam ušao u rat činilo mi se sve jednostavno: postoji prijatelj i neprijatelj. Treba pucati u neprijatelja, a svi prijatelji su prijatelji. A kada je rat završio shvatio sam da nije sve tako jednostavno, da klasna borba stavlja pred ljude ne elementarne, nego složene zadatke. Učinilo mi se da je u Protazanova sociologizam primitivan. Tamo glavni junak stalno glumi gospodina, a Marjutka razbarušenu boljševikinju. Nije sve to tako jednostavno. U zarobljeništvo je dospio 'bijeli' poručnik, iz 'bijele' armije, odgojen, aristokrat, intelektualac. Zarobila ga je djevojka Marjutka. Nije mi bilo važno ono što je bilo Protazanovu. Shvaćao sam da je revolucija i građanski rat povezan s njom optimističan, a ne tragičan proces. Nacija se cijepa u dvije polovice i teče krv. Htio sam pokazati svoj odnos prema tome. Ne grubo sociološki, već psihološki. Finale filma kao da je formalno istovjetan. Ali ipak postoji velika razlika. Nema surovog pogleda na poručnika — neprijatelja. Tamo je ženska tuga. A ona je, ipak, izvršila svoju dužnost, dužnost partizanke — klasnu dužnost.

Najvažniji mi je čovjek u određenoj povijesnoj i klasnoj situaciji. Čini mi se da nisam nikada uspoređivao svoje filmove s filmovima snimljenim prije ili poslije mene. Tražio sam svoj put. Ponekad vidimo u filmovima kako ubijaju tisuće ljudi. Oni padaju i padaju, a meni je bilo važno pokazati što znači pogibija jednog čovjeka — što je ljudska vrijednost.

U *Četrdesetprvom* Marjutka se zaljubljuje u poručnika ne zato što ima plave oči, već stoga što je on nosilac upravo one ruske kulture za kojom ona teži. Željela je pisati stihove, a nije znala kako. Željela je čitati knjige kao i on. Htjela je ovladati tom kulturom i zaljubila se u njega osjetivši mu ljudske vrijednosti.

I u *Baladi o vojniku* trudio sam se pokazati da je poginuo jedan čovjek. Kakav je on bio? Kakva je njegova ljudska vrijednost? Velika — iako mu ne treba podignuti spomenik. Grešnik sam: ne volim spomenike. Ne volim velike riječi nad grobom. Smatram da na grobu treba govoriti tiho, mirno i — ljudski. To su moji principi.«

1956. godine sovjetski film nametnuo se svjetskoj kinematografiji. Taj ogromni zamah uslijedio je nakon Hruščovljeva referata na XX. kongresu Partije. To je vrijeme poveće grupe autora: Kalatozov, Kulidžanov, Bondarčuk, Hejfic... Udara se pečat preorijentaciji sovjetskog filma.

»Kada smo bili u Institutu, za sve je podsjećalo na neki vojnički odred jer su mnogi ljudi još bili u uniformama — bez epoleta. Kulidžanov, Vladimir Basov, Stanislav Rostocki... Svi smo bili vojnici. Interesantno da taj rat, u kojem smo ubijali, taj surovi strašni rat, nije od nas napravio zle ljude. Vratili smo se kao humanisti koji shvaćaju vrijednost čovjeka.

Prvi film napravio sam u vrijeme XX. kongresa.

Vidjeli smo rat i znali smo da heroji nisu ljudi od mramora, betona i željeza. Heroji su obični ljudi koji osjećaju svoju odgovornost i vezu s narodom i odgovaraju za njegovu sudbinu. Oni su skromni i nikada ne biste pomislili da su heroji. S tim smo shvaćanjem svi mi došli: i Rostocki, i Kulidžanov, i Bondarčuk... To je bila generacija koja iz rata nije izašla ogorčena. To je vrlo važno. Međutim, stvorila se situacija da ljudi koji nisu bili u ratu, naši dobri umjetnici, pričaju o herojima drugačije nego mi. Oni su dizali spomenike — a mi smo pričali o životu, o onome što znamo.

U svakoj zemlji — socijalističkoj, buržoaskoj — postoji resorna politika. Na primjer: upravo sam završio film s Talijanima *La vita è bella*. Producent je imao svoju estetiku, zapravo, kodeks pravila: u filmu treba biti ljubav, treba biti scena skidanja, treba biti *happy end*... I u nas također. U vrijeme kada sam snimao *Četrdesetprvog* mnogi ljudi su se zgražali kako se može pokazati da se naša, sovjetska žena, zaljubljuje u neprijatelja. Takva je bila ta resorna politika. Zbog toga je bilo poteškoća i film se teško pojavljivao u kinematografima. Naknadno je stekao svoje mjesto i bio nagrađen i u nas i u inozemstvu. Mislim da ako u bilo kojoj zemlji umjetnik čini jedan korak naprijed ili u stranu, onda to svi primjećuju i uvijek je to — u početku — skandal. Zatim se shvaća da to može i tako. Kada umjetnik učini korak natrag, i to svi primjećuju, pa i to može biti skandal. Ali kada ide u stroju sa svima, nitko to ne primjećuje i — sve je u redu.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 83

Kada su se pojavili *Balada, Ždralovi lete*... mnogi su buržoaski kritičari pisali: eto, omladina se suprotstavlja sovjetskoj filmskoj umjetnosti. To nije bila istina. Među onima koji su napravili filmove 'novog vala' bili su i veterani Kalatozov i Fefet. Mislim da smo svi produživali humanu i revolucionarnu tradiciju režisera starije generacije: Romma, Donskoja, Gerasimova, Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka. Svi smo se smatrali njihovim učenicima i sljedbenicima.«

Film Mihaila Kalatozova »Ždralovi lete« dobio je prvu nagradu na festivalu u Cannesu 1958. godine. Iste godine snimljen je i film koji nije imao takav međunarodni uspjeh, ali koji se po svojim umjetničkim vrijednostima i po svom realističkom tretmanu rata može mjeriti s filmom »starog« Kalatozova. To je »Dom u kojem živim« Leva Kulidžanova. »Čovjekova sudbina« Sergeja Bondarčuka iz 1959. godine sigurno je njegov najbolji film. »Dama s psićem« Josifa Hejfica znači napon jedne grupe koja u tom trenutku piše vrlo zanimljivo poglavlje svjetske kinematografije.

»Film mora biti originalan. Mnogi to zaboravljaju. U vrijeme kada smo se počeli pojavljivati na platnu nismo imali iza sebe mnogo filmova. Bilo je to vrijeme kada smo snimali šest filmova godišnje. Sada snimamo vrlo mnogo: 120, 130, ponekad i 140 filmova.

Filmovi prijašnjeg perioda bili su pompozni s neshvatljivim patosom. Kavalir zlatne zvijezde bio je čovjek koji je došao s fronta. Sve je znao. Sve je shvaćao. Sve je organizirao. U kolhozu, u koji je došao, postalo je divno. Mi smo protestirali protiv takvih filmova jer oni ne unose optimizam u ljude. U dvorani su sjedili kolhoznici koji su znali koliko je teško obnavljati privredu u zemlji koja je uništena. Shvaćali su da to nije istina. A oni koji su proizvodili filmove mislili su da pomažu obnovi sovjetske zemlje.

U svakoj umjetnosti postoje usponi i padovi. Svi smo bili svjedoci francuskog Novog vala. A gdje je on sad? Nema ga više. Ali, uvjeren sam, da će opet biti novi val u Francuskoj. Jer umjetnost se ne razvija — to je još Marx rekao — s ekonomijom i progresom zemlje. Ona ima svoje zakone. Razvija se po nekim drugim pravilima vjerojatno zato što umjetnost govori ljudima o važnim etapama njihova života. Sasvim sam uvjeren da umjetnost ne može direktno pomoći povećanju proizvodnje. Ali posredno može. Umjetnošću se odgajaju dobri, pošteni ljudi. A dobri ljudi dobro rade. Ako pokazujemo uspjehe kojih nema, tada nikoga ne odgajamo — učimo ljude lažima.«

Balada o vojniku

Balada o vojniku

»Močvara« je najnoviji film Grigorija Čuhraja. Snimljen je nakon duge stanke od osam godina. Nije izvezen u inozemstvo.

»U to sam se vrijeme bavio organizacijom kinematografije. To me je interesiralo i mislio sam da je to važno. Bilo mi je vrlo teško. Ponekad nisam znao odakle dolaze udarci. Događalo se da se pitam: zašto se uopće tim bavim? Zatim sam mislio: kako mogu tu stvar odbaciti. To bi bilo dezertiranje. U mene je imao povjerenja ministar kinematografije. Ne mogu dezertirati. Reći: ne! To treba dovesti da kraja. Pomislio sam da čovjek koji dezertira uvijek sebi nađe opravdanje i čini mu se da ništa loše neće napraviti. Misli da će sebi poboljšati položaj i da će se drugi snaći bez njega. Odlučio sam tako snimiti film. Savjetovali su mi da pročitam članak u *Komsomolskoj pravdi*. Pisali su o čovjeku koji se, za rata, skrivao dvanaest godina u sanduku. Ali mene nije toliko interesirao dezerter, već majka. Pozvao sam jednog mladog scenarista i zajedno smo počeli pisati *Močvaru*. To je psihološka močvara. Junaci u tom filmu misle da će napraviti korak dalje od društva i da će uspjeti za vrijeme velikog rata ostati negdje po strani i sačuvati svoj život. Ali to dezertiranje vuče ih sve više i više — povlači kao močvara — i na kraju ne uspijevaju sačuvati ni život. Majka nije sačuvala sina, ni sin svoj život. Pogibaju zbog prijestupa. Može se reći da je to neka vrsta *Zločina i kazne*.«

»Živjeli starac i starica« (»Жили-были старик со старухой«, 1965) je film o dobrom čovjeku koji i drugima želi dobro. Ali on »dobro« shvaća shematski. Čini mu se da žena mora živjeti s mužem. A ona to ne može. Život je bogatiji od sheme. I on — starac — čini zlo, jer hoće stvari srediti. Ako čovjek pije, on ne želi piti, ali je nemoćan to spriječiti pa pati zbog toga.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 84

»A ja ipak volim tog starca. On je dobar, shvaća da mu to ne polazi za rukom i stoga, na kraju filma, pokazujem da ga volim. On ima crte mnogih ljudi koje sam u životu sretao.«

Čuhraj kreće uvijek konkretno: upečatljiv lik ili trenutak. A onda, skoro neprimjetno, ali vrlo uspješno, dodiruje složene ideje i osjećaje. Čuvena scena s tenkom u »Baladi o vojniku« konkretna je drama jednog tenka i jednog čovjeka. To nameće izvjesne filozofske spoznaje. Motiv majke u istom filmu predstavlja osnovnu dimenziju kao i u »Močvari« gdje je ona tragična ličnost u najplemenitijem smislu te riječi.

»Svi mi imamo majke. Za sve, za svakog od nas, majka je majka. Tu se nema što drugo reći. Ako sam u onom filmu htio reći kako je majci teško pustiti sina u rat, onda sam to i u posljednjem. No, ona se majka ne odvaja od naroda. Majka u *Baladi o vojniku* je žena koja shvaća da je njena nesreća — nesreća svih. U drugom filmu sam se posvetio temi majke da bih pokazao da čak i najsvetija ljubav, ljubav majke prema sinu, ne može opravdati dezerterstvo, a ništa uzvišenije od takve ljubavi ne postoji.

Čisto nebo nije se snimalo po gotovom scenariju i zato, kada se gleda (naročito kritičari), vide se neujednačenosti, brazgotine. I moj junak ima brazgotina na licu — od bitke.

No kod mene su se pojavile brazgotine zbog nečeg drugog. U početku sam se zanosio scenarijem Danila Hrabavickog — veoma dobrog scenarista, a zatim i režisera — koji je pričao o tome kako je sovjetski pilot prvi na svijetu svladao zvučnu barijeru. Uzeo sam taj scenarij u vrijeme kada se trebalo požuriti sa snimanjem, jer se snijeg već topio. Krenuo sam snimati zimu, a scenarij sam predao u Zrakoplovnu akademiju da bi mi tamo objasnili kako je to bilo. Kada sam se vrati natrag — već sam bio snimio neke scene — pitam profesora Kitajgorodskova kako je to:

A u kojem žanru mislite snimati? — upitao je

Vjerojatno kao dramu o sportu — odgovorih.

Mislim da je to komedija — reče on.

Zašto? — upitah

Pa... čitavo vrijeme smo se smijali dok smo čitali. Sve je neistinito.

Kako neistinito? — zaprepastih se.

Pa tako. Sve je bilo drugačije. Sovjetski pilot nema prioriteta u danom slučaju, a i tehnička pitanja nisu baš takva.

Shvatih da nema scenarija. I što sad da radim? U direkciji su mi rekli da sam se prihvatio nečega što nisam proučio. A kako sam mogao proučiti kad sam trebao odmah ići u snimanje? Rekoh tada sam sebi: U redu, napravit ću film. I snimali smo ovako: noću smo pisali scenarij, a danju snimali. Jednom prilikom pokazao sam glumcima jednu scenu i oni su potvrdili da je interesantno. Nisam znao kamo to sve vodi. Ali sva moja razmišljanja o ratu, o vremenu, o ljudima, o sebi — sve sam to izrazio u *Čistom nebu*. Mnogi ljudi govore da je to smion film. Ja tako ne mislim. Na filmu treba biti pošten, odgovoran, a smion treba biti u bitci. Nisam nikada, niti ću ikada u filmu pokazivati svoju odvažnost. U ovom sam filmu htio pričati o mojoj generaciji koja je bila i snaga i slabost. To je vjera. Sveta vjera u revoluciju. Moja junakinja voli čovjeka, odano. Čak i kada joj šalju obavijest o smrti. Postoji i drugi čovjek, no ona voli jednoga — svoga... Moji heroji su vjerni svojim idealima bez obzira što je moj junak bio žrtva staljinizma. On ipak vjeruje u komunizam i do same će smrti biti komunist. Eto, te sam kvalitete htio pokazati bez ikakvog heroizma i lažnog predstavljanja.

Tako mislim o svojoj generaciji.«

Problem heroja je Čuhrajeva opsesija, a to je, napokon, i jedan od najkompleksnijih problema umjetnosti. Šezdesetih godina održan je u Parizu jedan vrlo zanimljiv razgovor Grigorija Čuhraja i Claudea Chabrola o temi heroizma.

»Ne mislim da Chabrol i danas tako misli. Razlika je bila u sljedećem: govorio je da heroja nema. Heroizam su izmislili pametni ljudi da bi glupi za njih ratovali. Dosta smo raspravljali. Govorio sam da sam vidio dosta junaka i da ono što sam vidio svojim očima ne mogu reći da ne postoji. On, vjerojatno, ima drugačije iskustvo. To je bio vrlo dug dijalog, koji je tiskan u nas, u vas, i u Francuskoj. No, mislim da Chabrol danas misli drugačije.«

Suvremeni sovjetski film i njegovi autori privlače svjetsku javnost i kritiku.

»Mnogo volim Georgija [Nikolajeviča] Daneliju. To je sjajan režiser. Svi njegovi filmovi su umjetnička djela više ili manje uspješna. Izvrsno radi i jedan relativno mlad režiser, Nikita Mihalkov. Volim njegove filmove jer mi pružaju veliko zadovoljstvo svojom humanošću. Sasvim drugačije radi njegov brat Andrej Končalovski. On je racionalniji, ali ima zanimljivije ideje. Pa Bondarčuk. Sviđa mi se njegov posljednji film *Stepa*. Vrlo je poetičan i mislim da je to jedan od najboljih njegovih filmova. Zatim... tu je Tarkovski...

Kad razmišljam o sovjetskom filmu, raduje me da postoje najrazličitiji žanrovi. [Eljdar Alekandrovič] Rjazanov — pametna, ozbiljna komedija. Veseli me mnogo dobrih režisera na našem Srednjem istoku. Tamo su se pojavili mladi koji su prihvatili divnu europsku kulturu, a pritom sjajno poznaju svoju. Gruzijska kinematografija ima izvrsnu tradiciju. Već u prvim sovjetskim godinama gruzijska kinematografija bila je velika. Odlični su autori u Kirgiziji, u Kazahstanu. U Uzbekistanu je odličan režiser [Ali] Hamraev. Za svoju trilogiju dobio je međunarodnu nagradu u San Remu. Ali problema ima na svakom koraku, kao i u svakoj kinematografiji. No, smatram da su problemi pokazatelji da je riječ o živoj stvari. Kod mrtvih nema problema. Srednji nivo filma nas ne zadovoljava. Treba ga dizati. Treba ga dizati jer je niži od onoga što se može tolerirati. Imamo još mnogo sivih filmova kao što je to, napokon, slučaj u svim kinematografijama, ali mislim da je to problem s kojim se moramo sukobiti.«

John Ford jednom je rekao: Od svih europskih režisera cijenim i poštujem dva. To su Roberto Rossellini i Grigorij Čuhraj.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 85

»Da, znam za tu izjavu. Svjetski film vrlo je složen mozaik. No, ako ga gledamo iz ptičje perspektive, uočit ćemo dvije tendencije: jedna je humana, a druga suprotna. Prvi filmovi žele objasniti kako je čovjek dragocjen — kakva je njegova ljudska vrijednost — žele u gledatelju odgajati čovjeka. Drugi filmovi razotkrivaju ljudsku ništavnost, surovost, nedostatak duha. Kada govore o nedostatku duha s boli, onda je to dobar film, no kada govore o tome estetizirajući to je, po mom mišljenju, loš film. Danas je moda pokazivati ispraznost čovjeka. A moda u filmu je loša stvar. U kinematografiji postoje divovi i uvijek se može pojaviti film koji potresa dušu i koji se pamti. S najvećim poštovanjem odnosim se prema tim divovima. Prirodno, odgojen sam sam na sovjetskoj klasičnoj školi. Moji su učitelji bili Ejzenštejn, Pudovkin, Donskoj, Gerasimov, Rajzman, Jutkjevič, Mihail Romm. Veoma volim svoje učitelje. No nisam učio samo od njih. Mislim da je na mene u mladosti utisak ostavio talijanski neorealizam. Danas više volim Fellinija, dok mi je u mladosti bio draži Giuseppe de Santis s kojim sam se sprijateljio i koji mi je sve do danas dragi prijatelj. On je učinio mnogo za talijansku i svjetsku kinematografiju. Talijanska se kritika nepravedno odnosi prema njemu. Fellinija pak smatram divom svjetske kinematografije.«

Nakon emitiranja emisije poslao sam mu sljedeći telegram: »Emisija je bila prekrasna. *Močvara* je postigla ogroman uspjeh. Zahvaljujem na tvom dolasku. Pozdrav Irini.«

Sreli smo se još nekoliko puta. U Moskvi. Prisustvovao sam i jednoj večeri u stanu njegova sina (dokumentarist i odnedavna režiser igranih filmova), gdje se sakupila nevelika grupa scenarista i režisera. Bio je to jedan vrlo ugodan domjenak gdje se pretresala klasika i suvremeni trenutak sovjetske umjetnosti. Nezaboravna mi je jedna anegdota koja je ispričana povodom sinova stana, koji je upravo bio renoviran dan prije te naše sjedeljke: U Moskvi, kao uostalom svugdje, teško je bilo doći do majstora koji će krečiti, zidati, popravljati. Neki bi došli, ali bi nakon par dana nestali. A domaćica da poludi. I tad, jednog dana, ušunjao se jedan i rekao: Gospođo, ako ćete mi dati onaj komplet Puškina u plavom uvezu koji se nalazi na vrhu police, garantiram Vam da će sve biti gotovo za tjedan dana. I bilo je. A nisu htjeli uzeti ni jednog rublja.

Nakon filma *Živjeli starac i starica* Čuhraj pokušava oformiti »eksperimentalni studio«. Brzo je zatvoren, pa opet otvoren kao mala produkcijska grupa. Proizveli su omnibus od tri epizode *U početku nepoznatog doba* (*Начадо неведомого века*). Režiseri su bili Andrej Smirnov, Larisa Šepitko i Genrik Gabai. Film je bio namijenjen pedesetogodišnjici sovjetske revolucije. Nikada nije ugledao svjetlo dana — kao ni ja više Ninu i Grigorija.

Bilješke

1 Poglavlje iz rukopisa knjige *Filmski velikani u Zagrebu*.
2 Ivan Hetrich (Nap. ur.)
3 Čuhraj je preminuo 29. listopada 2001. u Moskvi. (Nap. ur.)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 86

UDK: 791.633-051Tarkovski, A.

Marijan Krivak

Ivanovo djetinjstvo i *Andrej Rubljov* kao paradigma za iščitavanje kršćanskog humanizma Andreja Tarkovskog

Andrej Tarkovski (1932-86) — filmski stvaratelj koji je u gotovo četvrt vijeka djelovanja stvorio brojem malen, ali produhovljenošću i humanističkom vokacijom bogat, izrazito samosvojan opus filmskih djela-studija — ostaje jednim od rijetkih stjegonoša one autorske opredijeljenosti što film najpresudnije određuje kao umjetnost.* Od te ključne premise mora krenuti svako daljnje razmatranje o ovom autoru.

Materijalni, empirijski provjerljiv i dokaziv svijet kao takav ne može sam po sebi osvijetliti bitak čovjeka i ne može mu biti suštinski pripadan izvan duhovnog ustrojstva njegova bića — rascijepljenog između tjelesno-materijalne sfere svakodnevnog egzistiranja i duhovne težnje prema višem biću ili načelu, odnosno Bogu, što ga uzdiže iznad svih ostalih stvorenja. Nastojanja Tarkovskog da se — u smislu prevladavanja materijalnog pomoću duhovnog, a u kontekstu suvremene civilizacijske predodređenosti znanošću i tehnologijom — ponovno vrati čovjeku kao evolucijski još uvijek nespremnom za cjelovito prihvaćanje »postmodernog / tehnologijskog / informacijskog... stanja« i da na taj način ostvari jedan eminentno umjetnički pristup filmu, pokazala su se vrlo uspješnim i poticajnim. Navlastitim, samosvojnim, duboko misaonim pristupom mediju filma, Tarkovski je pridonio svojevrsnom moralnom raščišćavanju tla za jedan osebujan iskaz na području filmske umjetnosti kojemu je stran svaki pseudointelektulizam, no koji je organski pripadan onome što se tradicionalno naziva humanizmom i brigom za čovjeka. Tarkovski vjeruje u besmrtnost duše i dublju smislenost ljudske egzistencije. U tom je smislu i transparentan u izjavi danoj novinarki (i povremenoj redateljici) Donatelli Baglivo, 1983. godine, tijekom snimanja filma *Nostalgija*:[1]

> »Ja ne sumnjam ni jedne sekunde da je ljudska duša besmrtna. Sve je ostalo nevažno za ovu našu današnju diskusiju. Ako to ne razumijete, govorimo različitim jezicima.«

Na ovome mjestu dolazimo do korijena intelektualnog ustrojstva ovoga meditativnog, povučenog individualca slojevite teksture duhovne provenijencije, izraslog na najboljim tradicijama ruske i europske avangarde prve trećine 20. stoljeća. Tarkovski duboko voli svoju rusku domovinu, vjeruje u mesijanstvo ruskog pravoslavlja. Kulturno naslijeđe kojim je predodređen usađeno je u toplu, ljudsku, kršćansku dušu. Duša je kao takva neuništiva i izbija iz njegova djela kao što je, uostalom, omniprezentna i u djelima slavnih mislioca-mistika koji su također vjerovali u posebno poslanje ruskog pravoslavlja — posebice Dostojevskog i Solovjeva.

Naravno, vjera za Tarkovskog nije ostala na razini zgoljnog prepuštanja i eskapizma u božanskom principu, u Bogu kao nijemom gospodaru kojemu se treba neupitno podrediti sav svoj životni habitus. Bog je za Tarkovskog, kantovskim jezikom govoreno, »transcendentalni ideal« za kojeg su spoznavanje i ljubav otvorene mogućnosti svakog, konačnog ljudskog bića. Čovjek, kao najviše biće na pijedestalu svih stvorenja, ostaje trajno i bitno rascijepljenim između svijeta materijalnosti i svijeta idealiteta i to je njegova usudna i neizbježna nesreća. Stoga film kao umjetnost mora omogućiti etički pristup onome što se u njemu prikazuje.

Tarkovski na svojega recipijenta djeluje inspirativno, jer uvijek iznova otvara mogućnosti razmišljanja o pozitivnim načinima nadogradnje umjetničko-filmskog iskaza. Eksplicitnu etičku namjeru svojega djela on iskazuje u već spomenutom intervjuu:

> »I za autora i za gledatelja film mora biti činom moralnog očišćenja.«[2]

Ovu svoju moralno-humanističku vokaciju i umjetnički individualizam Tarkovski je možda najs(p)retnije izrazio u prva dva svoja filma-studije: *Ivanovu djetinjstvu* (1962) i *Andreju Rubljovu* (1966), iako i ostali filmovi iz njegova kvantitativno skromna opusa — *Solaris* (1972), *Zrcalo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgija* (1983) i *Žrtva* (1986) — slijede ovu humanističku liniju i odišu vizionarskim slikama hipotetične budućnosti ljudskoga roda, koja se ne čini baš ohrabrujućom i optimističnom.

* Ovaj je tekst napisan još 1997. godine. Ovdje se pojavljuje u neznatno izmijenjenom obliku, tek da bi se ispravile neke terminološke nezgrapnosti. Prvi je to autorov tekst koji pokušava iz posve subjektivne perspektive pristupiti filmovima omiljenog filmskog redatelja. Upravo zbog njegove izvorne »nevinosti i neokaljanosti« bilo kakvim filmološkim spoznajama, objavljujem ga sada, deset godina nakon nastanka, zahvaljujući susretljivosti Brune Kragića. Ova me dobrohotnost i ohrabrila da neke naivne prosudbe u tekstu ostavim neizmijenjenima. Nastojao sam izbjeći bilo kakve »filmske mutacije«. Pravi ih filmovi ne potrebuju.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 87

I.

Ivanovo djetinjstvo (*Иваново детство*, 1962), cjelovečernji prvijenac Andreja Tarkovskog, sasvim je sigurno najvrednije svjedočanstvo buđenja novoga, oduhovljenijeg senzibiliteta prikazivanja ljudske jedinke u fatalnom okruženju ratnih stradanja, prožeto dubokim humanizmom i umjetničkom samosviješću. Ovaj film ostaje kao vrhunac one linije u sovjetskom filmu koja je raskrstila s postulatima socijalističkog realizma i koja je inaugurirana filmovima poput *Ždralovi lete* Mihaila Kalatozova, *Balada o vojniku* Grigorija Čuhraja i *Čovjekova sudbina* Sergeja Bondarčuka. (Kasnije ovaj senzibilitet u prikazivanju ratnih zbivanja možemo vidjeti u monumentalnom, ali rafiniranom djelu Elema Klimova *Idi i gledaj* iz 1984.)

Izvorna umjetnička vokacija Tarkovskog bili su glazba i slikarstvo, no ipak je svoje odjelotvorenje pronašla u suptilnom filmskom iskazu. Pristup Tarkovskog ratnoj tematici, iako slavi i prikazuje junaštvo sovjetskih vojnika u domovinskom ratu, nipošto se ne uklapa u koordinate kolektivnog zanosa i epskih stilizacija i glorifikacija, već pokazuje rijedak osjećaj za meditativno, višeslojno raščlanjivanje tjeskobama obuzetog i ranjivog pojedinca u ratnoj kataklizmi. Stoga je u svom umjetničkom prosedeu Tarkovski izraziti lirik, dosljedan u svojim traganjima za duhovnim vrijednostima. U svojim filmovima on nikada ne dopušta da se pojedincu onemogući iskaz osobnosti i duhovnog prostora kroz, počesto, kršćanski interpretirane kategorije patnje, žrtve, vjere i ljubavi.

Ivanovo djetinjstvo započinje i skončava sekvencama sna. Jer *san* je u surovom okružju bespovratno izgubljenog djetinjstva ratnog siročeta Ivana Bondareva (kojeg uvjerljivo utjelovljuje Kolja Burljajev), prerano odraslog dvanaestogodišnjaka, jedina smislena realnost sjećanja i imaginarna supstitucija nekog drugog, sretnijeg življenja. Likovi majke i sestre, koje su ubili Nijemci, pojavljuju se kao svjetla u tmini patnji i okrutnosti što prate dječaka-čovjeka Ivana na njegovoj usudnoj, ratnoj putešestviji. Polaritet grube stvarnosti i sekvenci snova ostvaren je kroz filmski iskaz oštrim kontrastiranjem *low-key* fotografije u kojoj prevladavaju tamne površine i valeri sivoga, s fotografijom »visokoga ključa« (*high key*) koja stvara dojam bajkovitosti i oniričnosti pogodan za autoru toliko prikladnu lirsku ekspresiju. Stalni snimatelj prve faze stvaralaštva Andreja Tarkovskog, Vadim Jusov, posebno se iskazuje u sekvenci vožnje Ivana i njegove sestre po kiši na kamionu punom jabuka, gdje uporabom negativ-fotografije kao pozadine na kojoj se očituju likovi u blizom i krupnom planu, ostvaruje sugestivnu likovnu ekspresivnost i upečatljivost. I scenografija te sekvence ostavlja nezaboravan dojam. Jabuke ispadaju iz vozila na obalu gdje ih dočekuju topla tjelesna isparenja u likovima konja — životinja koje su nesumnjivo vrlo drage Tarkovskom. Zapanjujući plasticitet i životnost ove slike sasvim su sigurno potaknuli autora da se — fotografijom konja u plavičastoj izmaglici od isparavanja nakon vrućeg ljetnog pljuska, kao posljednjem kadru filma *Andrej Rubljov* — ponovno vrati ovoj filmskoj fresci kao svojevrsnom opsesivnom motivu i simbolu što personificira neiscrpnu energiju umjetničkog i duhovnog stvaralaštva. Nadalje, tu su i scenografska rješenja što podsjećaju na predjele iz groteskog svijeta Albrechta Dürera, čiji se crteži i grafike i pojavljuju u filmu, a svojom sablasnošću iskazuju svu stravu sive, odnosno crne ratne realnosti, koja se tek ponekad prevladava asocijativnim montažnim prijelazima i sekvencama što nagovješćuju, svjetlijim tonovima, mogućnost i neke druge, normalnije, ljudskije stvarnosti, povezane s emocijama čežnje za domom i za zaljubljenošću.

Andrej Tarkovski s majkom

Nasuprot mrtvoj i zlokobnoj močvari — koja dijeli dvije sukobljene strane i stoji kao neprelazna prepreka, usudbeno postavljena kao simbol kala ljudske mržnje što sve razara svojom iracionalnošću — nalazimo i vizualno upečatljivu sliku brezove šume koja ovdje simbolizira neuništivu ljepotu prirode, kao i prostor iskazivanja, bolje rečeno nagovještaja ljubavnih osjećaja. Ovo je, primjerice, zamjetljivo u sekvenci šetnje i razgovora u šumi kroz koju se kapetan Holin udvara mladoj bolničarki Maši. Osobiti nadrealni prizori vizija i snova na taj se način približavaju i onim prizorima koji pretendiraju da narativno odrede vremensko-prostorni realitet određenog prijelomnog povijesnog trenutka, ali koji i sami posjeduju svojevrsnu nadrealnost. Takav primjer vrlo suptilne simbolike nalazimo u sekvenci artiljerijskog bombardiranja položaja sovjetskih boraca, dok se Ivan, duhovno i tjelesno izoliran od prostora razaranja, igrom nastoji osloboditi podsvjesnih strepnji i sjećanja na smrt koja je u ovome kon-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 88

tekstu sveprisutna kao neodvojivi dio života što joj se nastoji oteti. Njegova je igra sublimacija zatomljenih osjećaja i strahova koja iste oslobađa. U istoj sekvenci primjećujemo još jedan stalan simbol i motiv karakterističan za poetiku Tarkovskog. *Križ*, simbol kršćanstva, stalna preokupacija autora u njegovu osebujnom pravoslavlju — križ u iskrivljenoj vizuri kakvog ga nalazimo i u sljedećem njegovu filmu, *Andreju Rubljovu*, u epizodi tatarskog razaranja.

Stalna i brižljiva usredotočenost na unutarnja stanja likova — što svjedoči da se Tarkovski ne zaustavlja tek na patriotskoj razini, već da ulazi u svijet osobnosti i osobnog spasenja i smisla — daje nam u ovome filmu nekoliko vrlo pomno izdiferenciranih likova zanimljive profiliranosti. To su, pokraj naslovnog lika, kapetan Holin, odlučan i prekaljen borac, no sklon impulzivnim reakcijama; mladi poručnik Galjcev, prerano ogrubjeli ratnik koji se ipak ne može oduprijeti povremenom zapadanju u depresiju i sentimentalnu melankoliju; brižni Katasonič; naivna i prostodušna bolničarka Maša; groteskno naznačeni starac s pijetlom... Tarkovski pokazuje da mu je jedna od vrlina i izuzetan rad s glumcima, što će biti prisutno i kroz cijeli njegov daljnji opus. Neizbježna tragika rata odnosi živote. Tako pogiba Katasonič, posredno saznajemo o Holinovoj smrti, a Ivan, po zapisima, stradava u njemačkom logoru. Kroz sjećanje Galjceva, svi ovi likovi oživljavaju u cikličkoj narativnoj strukturi koju su svojim scenarističkim radom uobličili sam Tarkovski, Jurij Bogoljubov i Andrej Mihalkov-Končalovski.

Završne sekvence filma uspješno koordiniraju isječke dokumentarnog materijala sovjetskog osvajanja Berlina s igranim dijelovima koji nas prenose u posljednju, poetski intoniranu epizodu. Ivan se još jednom pred nama pojavljuje u »onirički osunčanoj« igri sa svojim društvom da bi konačno ostao sam s ogoljelim suhim stablom koje mu preprečuje put i donosi smrt.

Motivu suhog drveta vraća se Tarkovski još jednom u svojem posljednjem, obično nazivanom »testamentalnom filmu«, *Žrtva*, i na taj način simbolički završava svoj umjetnički i životni vijek dosljednim vraćanjem načelu humaniteta u osebujnom, poetskom preispitivanju duhovnosti i osmišljavanju umjetničkog stvaranja. U *Žrtvi* protagonist svojemu sinu ostavlja u zavjet da svaki dan obilazi suho drvo koje će jednoga dana možda nanovo oživjeti. Zalijevanje se očituje kao svojevrsna žrtva koja se mora prinijeti da bi se stvorila nada u duhovni spas koji jedini vraća već izgubljene razloge za življenje. O samoj žrtvi, toliko prisutnoj i u prvom i u posljednjem filmu Andreja Tarkovskog, sam umjetnik govori:

> »Onaj koji nije upoznao taj osjećaj, tu težnju, po mome mišljenju prestaje biti čovjekom. Postaje stvar u rukama društva i vlade. Suprotno tome, ako postigne samosvojnost, pronalazi u sebi spremnost da se žrtvuje za drugoga. Ja znam da to nisu jako prihvatljive ideje, jer nitko nema volje bilo što žrtvovati, ali drugačije se ne može ako se čovjek želi duhovno spasiti.«[3]

Stvaralački put Tarkovskog, od *Ivanova djetinjstva* do *Žrtve*, možda je najbolje ocrtan upravo ovim riječima samoga autora.

II.

Film *Andrej Rubljov* (*Андрей Рублёв*), koji nastaje 1966, a na ekranima se u SSSR-u pojavljuje tek 1971, maestralno je ispričana epopeja, svojevrsna ovodobna »svetačka legenda« koja prati, kroz niz zasebno oblikovanih epizoda, život slikara ikona iz 15. stoljeća Andreja Rubljova.

Prolazeći svijetom ikona i crkvenog slikarstva, ujedno prolazimo i prostranstvima srednjovjekovne Rusije, gdje se u obliku osebujnog »crkvenog skazanja«, ili pak tradicionalnog pučkog »skaza«, umjetničkom invencijom autora, ostvarenom u originalnom filmskom iskazu, prelazi iz svijeta puke pojavnosti i materijalnosti u — po ljepoti više i vrijednije — svjetove umjetnosti i duhovno-idealnog uzdignuća.

Film podjednako fascinira kako svojom vizualnom komponentom, tako i dubljim slojevima koje nam autor pokušava sugerirati i otkriti kroz navlastiti redateljski prosede. Detektirajući višeslojnost zbivanja i poruka u ovome filmu može se pristupiti iščitavanju njegove simbolike na mnogo načina. Ali, upravo je univerzalnost teme ono što me usmjerava, u ovome slučaju, interpretaciji koja u sebi sadržava svojevrsnu metafiziku kršćanstva i u njoj sadržan humanizam. Bog, vjera, patnja, žrtva; konji i ljudi; zemlja, voda, vatra, nebo — oni su »ikonopisi« što nam otvaraju svu širinu preokupacija kojima je Tarkovski umjetnički potaknut u ovome filmu.

Film je strukturiran tako što je podijeljen u epizode različitih duljina trajanja, a povezujući mu je lik ikonopisac Andrej Rubljov u raznim fazama svojega života, odnosno u trenucima kada se pred njim pojavljuju neka bitno egzistencijalna pitanja i suštinske dileme. Prva epizoda (bez posebnog naslova) još nas ne upoznaje s glavnim likom, već nas uvodi u prikaz ljudskog truda i neimarstva, imaginacije i želje vezane uz davnašnju ljudsku težnju za letenjem. Komešanje, užurbanost i nestrpljenje ruskih *mužika* sabrani su oko puštanja balona na kojemu se kane vinuti i poletjeti poput ptica. Kamera se postupno penje da bi prikazala, prvo, ljudski »mravlji«, tegobni rad i, zatim, ptičju perspektivu subjektivnog kadra junaka ovoga dijela filma, koji se s crkve — i ovdje je crkva ona postaja s koje se čovjek približava nebu! — prihvaćajući užad balona vinuo u zrak. »Arhipe! Jefime! Ja letim! » — uzvici su koji prate ovaj pothvat i svojim ponavljanjem stvaraju ozračje radosti i, doslovce, uzvišenosti osjećaja kojime se ljudsko biće i tjelesno odvojilo od predestiniranosti zemljom kao svojim obitavalištem. Rijeke, polja, jezera, šume, živi stvorovi (ljudi i životinje) ostaju pod letačem koji se konačno udaljuje od svih poznatih kontura. Balon počinje posustajati i kroz magličasta isparenja padati u bezdan, prema zemlji. Ovo se efektno poantira u subjektivnom kadru — koji je ovdje i kadar koji komentira presmionost i gordost ljudskog stvorenja u njegovoj težnji za samonadilaženjem — sve do konačnog udarca o zemlju. Paralelnom, asocijativnom montažom uvodi se konj (stalni motiv!) koji se nesputano valja po tlu, dok je s druge strane pali nesuđeni letač prekriven svojim »letalom« — okružen zemljom, vatrom i vodom, i koji se guši i ne može se izvući da bi udisao zrak, *nedostajući četvrti element*!

Sljedeća je epizoda naslovljena »Lakrdijaš 1400.« i upoznaje nas već u prvom kadru s trojicom kaluđera koje kroz njihov

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 89

Ivanovo djetinjstvo

razgovor prepoznajemo kao ikonopisce na putu u neku crkvu kako bi je oslikali. Putom ih sustiže nevrijeme i kiša, te se sklanjaju u pastirsku kolibu što vrvi seljačkim svijetom koji se ovdje sklonio iz istih razloga. Sve njih uveseljava Lakrdijaš. Srednjovjekovni lakrdijaš na ovome je mjestu, nasuprot trojici kaluđera, koji na neki način ozbiljuju eklezijastičku duhovnost, suprotstavljen princip svjetovnog. Lakrdijaš je pučki umjetnik srednjovjekovlja koji je stalno podvojen između vlastite egzistencijalne tjeskobne nesređenosti i njegova uveseljavanja ljudi. Glavna mu je pak uloga u sekularizaciranju svake moguće ozbiljnosti i uzvišenosti koju groteskno i satirički snizuje i približava »običnom čovjeku«, seljaku-trudbeniku i olakšava mu trenutke predaha u životu prepunom patnje, gorčine i stalnih muka tek da bi preživio. Izjava jednog od kaluđera kazuje: »Bog je stvorio svećenika, a đavao lakrdijaša!« Poganska raspojasanost seljaka, što se otkriva u ovoj sekvenci, otkrivajuća je za ono animalno u ljudskoj prirodi u kojoj se pokazuje duboko ukorijenjenom. No, isto tako, ljudi se ubrzo vraćaju svojoj skrušenosti; nakon što su u pijanstvu zapali u kal griješne razuzdanosti — doslovce i metaforički u naznačenoj sekvenci! — lakrdijaša odvode vojnici, a kiša prestaje i kaluđeri se opraštaju od skrušenog i uplašenog naroda. Dok ova trojica prolaze u prvom planu kadra, iza njih se vidi povorka konja i deva (?), te ponovno započinje kiša i s njom kal. Andrej, Kiril i Danilo iz manastira Sv. Trojstva postaju ovdje simboličkim utjelovljenjem biblijska tri sveta kralja koji u slamnatoj štalici posjećuju i darivaju novorođenoga Boga. U slamnatoj pastirskoj kolibi ljudima izručuju dar skrušenosti i predanosti, gostoprimstvo kojim se otvara ljudska duša.

Sljedeća epizoda »Teofan Grk 1405.« donosi nam parabolu o dvjema ljudskim slabostima: *taštini* i *zavisti*. One su suprotstavljene božanskom proviđenju talenta kojime su neka ljudska bića obdarena kako bi oplemenila svakodnevno bivstvovanje.

Kaluđer-ikonoslikar Kiril posjećuje poznatog majstora ovog zanata, starog Grka Teofana. Teofan je razočaran svojim učenicima i pomoćnicima od kojih nitko nema talenta da ga naslijedi u umjetničkom pozivu, dok se Kiril bogobojazno divi veličini slikareva djela. Teofan mu predlaže da postane njegovim pomoćnikom. Kiril isprva ne pristaje, no kasnije prihvaća ponudu uz uvjet da ga Teofan pozove u njegov manastir putem glasnika. Taj nepromišljeni čin ljudske taštine donijet će Kirilu mnogo patnje i pad u grijeh koji neće moći okajati. (Niti beskrajno prepisujući *Sveto pismo*!) U njegovu životu ovaj, Bogu toliko nemio, grijeh *taštine* postat će uzrokom gorčine i stalnoga nemira. Teofan je, pak, cijenio glas o djelu i talentu mladoga Andreja Rubljova, te ovomu upućuje poziv u manastir, dok Kiril ostaje utučen, bijesan i shrvan *zavišću*. Teofan Grk, stari svjetovnjak koji se bavi slikanjem vjerskih slika, tako postaje posrednikom u kršćanskom kažnjavanju djela što se čine iz taštine i zavisti. S druge strane, nagrađuje se skrušenost i neiskvareni dar samozatajnog i

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 90

oduhovljenog talenta. Talenta koji je potvrđen umjetničkim zanosom i vjerom.

Andrej Rubljov i sam se boji mogućnosti da ga svlada oholost i, ne želeći se zamjeriti nikome, pa ni sebi, skrušeno se ispovijeda svome učitelju Danilu. Ovaj ga razumije i odrješuje grijeha, jer zna da i sam ima istih, posve ljudskih slabosti od kojih ne može pobjeći, te iskreno želi Andreju sreću. Kiril, pak, opsjednut vlastitom zavišću, ne želi je priznati već pokušava biti sudac drugima. Na taj se način izdvaja iz zajednice, a iguman manastira izopćuje ga i proklinje. Biblijska priča o Isusu i trgovcima iz hrama ovdje biva dvostruko uvedena u argumentaciju od dviju suprotstavljenih strana (Kirilove i Teofanove), ali niti jedna ne može imati dignitet i pravo istinitosti, jer se radi samo o ljudskim, ograničenim bićima, kojima i pored svih težnji ostaju nedostupne božanske kategorije Pravde i Presude.

U sljedećoj epizodi »Muke po Andreju 1406.« parafraziran je biblijski motiv čovječje rascijepljenosti između vjere i sumnje, kako u božansku egzistenciju tako i u opće ustrojstvo, prirodu i karakter ljudskog stvorenja kao takvog. Kroz razgovor sa svojim pomoćnikom Tomom (biblijski apostol koji je posumnjao!), ali i s prikazom svog učitelja i prethodnika, moskovskog ikonopisca Teofana Grka, Andrej brani svoju postavku o odlučujućoj dobroti čovjeka unatoč njegovim sklonostima grijehu i čulnim užicima. Čovjek-umjetnik, kao Andrej, treba biti posrednikom između grijehu sklonog smrtnog stvorenja i božanskog principa svojom umjetnošću i razumijevanjem ljudsko-božanskih odnosa. Teofan Grk, pak, pristalica je teze da, kada bi Krist ponovno sišao na zemlju, iznova bio raspet.

U oniričkoj sekvenci i kojoj Andrej Rubljov obrazlaže svoju privrženost običnom, malom, ruskom čovjeku — koji pati u neprestanoj borbi sa stalnim nepogodama, bile one suše, poplave i druge prirodne kataklizme ili stalni upadi bezbožničkih plemena s istoka i juga što uništavaju njegov trud i muku — vizualno je izuzetno fascinantno iscrtano raspinjanje na križ lika koji simbolički utjelovljuje sav taj napaćeni ruski narod koji se uvijek iznova uzdiže i rađa iz svog pepela poput feniksa. U tome je kontekstu postavljena i slika stalnog mitskog Kristova uskrsavanja. Dijagonalnim kompozicijama kadrova stvorena je izuzetna vizualna dinamika i frenetični ritam izražajne crno-bijele fotografije Vadima Jusova. Iako se Andrej ponekad nalazi u sumnji, izazvanoj njegovim osebujnim umjetničkim habitusom, on je ipak primarno u onoj vjeri kojom ljudsko biće traži spas i nadu u Bogu.

U sljedećoj epizodi »Praznik 1408.« Andrej se sučeljava s poganskom, iskonskom običajnošću koja čovjeka vraća prirodi. Slavi se dolazak »proljetnih duhova izobilja« u đurđevdanskoj noći. Andrej i njegova pratnja, učenici i pomoćnici, zatekli su se pred noć u šumi kraj rijeke, gdje seljaci slave dolazak novoga proljetnog života i s njime nove plodnosti. Andrej ostaje gotovo očaran ovim poganskim običajem, omamljen njegovom orgijastičnom prirodom. Ljudi se prepuštaju emocionalno-instinktivnoj strani svog bića, gotovo animalnoj tjelesnosti. Fotografija ostvarena u ovoj sekvenci, koja po prvi put u filmu prelazi u boju, ima dijabolički ugođaj u kontrastu između tamom prikrivenog prikaza putenosti i plamičaka što gore na rijeci dok traje obred »ispraćaja zlih duhova zime i neplodnosti«. Seljaci zatječu Andreja kao svojevrsnog voajera u njihovu ritualu i anatemiziraju ga kao uljeza iz mračnog, ortodoksnog kršćanskog svijeta u njihov panteistički, poganski svijet. Oni ne žele biti privedeni kao bezbožnici u poslušno stado sljedbenika. Andrej i sam biva izložen iskušenju putenosti u zagrljaju mlade, nage djevojke iz kojega se oslobađa s već naraslim sumnjama i rascijepljenošću između kršćanskog poslanstva i nepatvorene prirodnosti. Taj mu osjećaj pojačava i scena progona bezbožnika od strane proklamiranih sljedbenika ortodoksne religije u kojoj je jasno prikazano nasilje i represija. (Vjerojatno je i ovo bila jedna od sekvenci i referencijalnih točaka u autorovom pristupu, dakle prikaz odnosa između vlasti i podanika, što se kosila s dogmatski propisanom »oficijelnom religijom« represivne socijalističke države i koja je još uvijek nosila duboki trag staljinističkog naslijeđa. Prikaz progona neistomišljenika i sužanjski odnos naroda prema vlastitoj državi nikako nije mogao ići u prilog dušobrišnicima vladajućeg državnog aparata.)

Najduža epizoda u filmu je »Strašni sud 1408.« u kojoj se prikazuje Andrejevo odustajanje od slikarstva i umjetnosti. Andrej treba u Vladimirskoj crkvi oslikati »Veliki posljednji strašni sud« — očita parafraza na Michelangela i Sikstinsku kapelu! — u čast vladimirskog kneza kao znak njegove privrženosti ruskoj pravoslavnoj crkvi. Rubljov više ne može ostati privržen konvenciji prema kojoj se ljudima treba strahom »uliti« vjera u Boga, te gubi vjeru u sebe kao svojevrsnog božanskog poslanika umjetnosti i posrednika između ljudi i Boga. Unatoč svim nagovaranjima svog prvobitnog učitelja i dobrotvora, kaluđera Danila, on odbija slikati i prezire svoj talent. U trenucima očajanja Andrej unakažuje zid crkve blatom (zemaljski princip!) i naređuje učeniku da mu čita odlomke iz *Biblije*. Njegov je očaj izazvan i bezrazložnim sakaćenjem i osljepljivanjem svoje pratnje od strane osvetoljubivog brata vladimirskog kneza. Pratitelj mu postaje gluhonijema djevojka kojoj nastoji usaditi povjerenje i vjeru, te na taj način iskušati još jednom vlastitu moć kao branitelja pozitivnih kršćanskih kategorija suosjećajnosti i ljubavi prema nedirnutoj nevinosti.

Slijedi sekvenca izdaje brata vladimirskog kneza koji uz pomoć Tatara pustoši Vladimir da bi se, i po cijenu najvećih patnji vlastitoga naroda, sam okrunio. Scene upada Tatara i njihova nasilja nad golorukim narodom — kao i nad konjima, opsesivnim motivom Tarkovskoga, koji su gotovo uvijek supostavljeni s patnjom ljudi i njihovom smrću — kadrirane su često iz neobičnih i ekstremnih rakursa kako bi se pokazala sva izvitoperenost zločinstava i iskrivljenost perspektive tragičnih zbivanja sa strane izdajnika i Tatara. Slike nasilja u ovoj su epizodi ostvarene i u *slow-motionu*, s izuzetnom minucioznošću u detaljima koji ocrtavaju stravična umiranja. Pogotovo je sugestivna scena u kojoj je ubijen Andrejev učenik Toma; kadar koji pokazuje njegovo posrtanje jedan je od antologijskih za cijelu umjetnost Tarkovskog i njegova snimatelja Vadima Jusova. Tatari konačno provaljuju u crkvu i, dok se vrši pokolj, beskrajno se ponavlja jadikovka nad »majčicom Rusijom« i njezinom zlehudom sudbinom. Andrej, u nastupu gnjeva, kako bi zaštitio svoju gluhonijemu

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 91

štićenicu od silovanja, ubija tatarskog vojnika. U porušenoj i opustošenoj crkvi, dok snijeg polako pada na mrtve i preživjele, Andrej ponovno razgovara sa svojim davno umrlim učiteljem Teofanom Grkom i ispovijeda mu svoje razočaranje ljudskom prirodom ne mogavši objasniti okrutno nasilje, te se zavjetuje šutnjom zbog ubojstva što ga je počinio kako bi zaštitio gluhonijemu djevojku, koja kasnije i sama odlazi s Tatarima, ostavljajući Rubljova napuštenog u njegovoj boli i pokori. Andrejeva vjera polako, ali sigurno prolazi kroz osebujno moralno očišćenje, dok se posrnuli Kiril vraća da bi se pokušao pokajati, no u njemu još caruju zavist i gorčina.

Posljednja epizoda »Zvono 1423.« konačno nam daje jednu humanistički produhovljenu i svjetliju viziju stvaralačkih potencijala ljudske prirode. Vladimirska crkva se nakon mnogih godina patnji i sužanjstva obnavlja. Pošto su svi majstori za izradu zvona poumirali ili bili ubijeni, dječak Boris (Kolja Burljajev, Ivan iz prvog filma Tarkovskog) nudi se kao otkrivatelj tajne lijevanja bakrenog zvona koju mu je na samrti otkrio otac.

Cijela ova epizoda svojevrstan je ditiramb. U njoj se slavi ljudska djelatnost neopterećena bilo kakvim predrasudama tradicije, kao i umjetnost sama, koja ne trpi obrasce prethodnih institucionalnih kanona i paradigmi, te koja izvire iz duboke individualnosti i genija stvaralaštva. Dječak Boris, u grozničavom istraživanju i mnogim nedoumicama i sumnjama, ali i u dubokoj vjeri prema onome što radi, uspijeva izliti veliko bakreno zvono predvodeći golemu armiju vrijednih ljudi koji, snimani iz gornjih rakursa, podsjećaju na mrave u svom mukotrpnom pregalaštvu. Iz ove nebeske perspektive, koja nas asocijativno vraća na prvu epizodu u filmu, čovjek se pokazuje kao malo, povredljivo, nemoćno, ali i radino biće koje stvara Bogu ugodna djela. Kao crvena nit iskazuje se duhovna povezanost Andreja Rubljova i dječaka Borisa, kao autentičnih umjetnika koji ljude izdižu iznad puke materijalnosti u sfere ideala i privrženosti božanskom principu.

U posljednjoj dramatskoj sekvenci i njezinom doslovce posljednjem kadru Andrej Rubljov konačno progovara tješeći uplakanog Borisa, iz kojeg su se probili nagomilani strah i strepnja, jer, ustvari, otac mu nije otkrio tajnu lijevanja bakrenog zvona, već je on sam zaslužan da je zvono »progovorilo«. Andrej, tajnovitim putovima srodstva duša, gotovo instinktivno prepoznaje samu bit umjetnosti u veličanstvenom Borisovu djelu. Stoga je i plakanje suvišno, jer se suze moraju povući pred velikom srećom i veseljem koju je stvaratelj donio ljudskom rodu. Andrej — nikad ponovljena uloga Anatolija Solnjicina — prigrljuje Borisa, proričući da će odsada zajedno svijetu donositi radosti, on svojim slikama, a Boris svojim lijevanjem — *zvona, a ne suza*!

Dok se kamera približava ugasloj vatri s ognjišta, fotografija prelazi iz crno-bijele u koloriranu. U ovoj impozantnoj sekvenci, posljednjoj u filmu, kroz osebujni *tour de force* Tarkovskog, on iskazuje neponovljivi *hommage* slikarstvu Andreja Rubljova — legendarno-mitskom liku kojem je posvetio ovaj film nepreglednih dimenzija i epohalne vrijednosti. Nakon grmljavine počinje kiša, te u posljednjem kadru, u plavičastoj izmaglici, vidimo konje, čiji simbol privrženosti ljudskoj patnji, strepnji, ali i nadi, ostaje posljednjom fotografijom u filmu.

Svjestan da je ovaj moj prikaz, odnosno »interpretativna deskripcija« filma *Andrej Rubljov* tek jedno od mogućih iščitavanja njegove složenosti, kao i činjenice da je principijelno nemoguće prevođenje simbola umjetničkog individualizma na eksplicitno iskazivo značenje, dat ću, na samome kraju ponovno riječ Andreju Tarkovskom:

> »Kao redatelj, kreator je u filmu tko u njemu stvara vlastiti svijet, a ne pokušava reproducirati stvarnost što ga okružuje... Nisam se nikad uživljavao u gledatelja. Ostajem svoj, a ljudi će shvatiti. Pravi pjesnici ne znaju se dopasti.«[4]

I nadalje, Tarkovski o umjetnosti (iz intervjua s Donatellom Baglivo 1983):

> »Umjetnik ne živi u zrakopraznom prostoru. On i postoji zato što svijet nije savršen. Umjetnost i nastaje u neskladnom svijetu... Bio umjetnik ili ne, za čovjeka je najgori sudar s ljudskim nasiljem, sa zlom što ga čovjek nosi u sebi.«[5]

Shvativši ovo ljudsko zlo, a ne prezirući zbog toga čovjeka kao njegova nositelja, Tarkovski je ipak primarno svojim djelom osvijetlio ljudsko stvaralaštvo i kroz njega dobrotu i radost što ga umjetničko djelo sobom nosi. A sam Tarkovski, kao što sam nastojao pokazati analizom prva dva njegova filma, unatoč kršćanskoj simbolici, upravo je autentični umjetnik nepatvorene humanističke provinijencije. Stoga mu se treba uvijek, iznova vraćati. *Zeigeistu* usprkos!

Bilješke

1 Vidi njezin reprezentativni dokumentarni film, *Un Poeta nel Cinema: Andrej Tarkovskij* (1984). Donatella Baglivo vodi razgovor s redateljem, u kojem on iznosi svoje umjetničko-filozofske stavove.

2 Ovo »moralno očišćenje«, naravno, posredno tumači i nezainteresiranost Tarkovskoga za »polje političkog«. U međusobnoj (se)isključivosti etike i politike aktualne epohe leži i shizofrena podvojenost između, nazovi, »komunikacije« i potpunog besmisla informacijske paradigme današnjice, što je, proročki, navješćuje i Tarkovski u gore spomenutom filmu-intervjuu.

3 Jerzy Illg, Leonard Neuger, intervju u Stockholmu s Tarkovskim 1985, za vrijeme snimanja filma *Žrtva* — preneseno sa stranica www.huknet.hr/old/pdf_files/Urbani_Vracevi_1.pdf.

4 Isti intervju iz Stockholma 1985.

5 Iz intervjua u spomenutom filmu Donatelle Baglivo, 1984.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 92

UDK: 791.633-051Steel, E.(049.3)

Srećko Horvat

Aporije samoubojstva

Golden Gate jedan je od najpoznatijih mostova na svijetu. On je ujedno i mjesto s kojeg se godišnje izvrši najviše samoubojstava na svijetu. Do sada je s njega skočilo oko 1300 ljudi, a u prosjeku svaka dva tjedna skoči po jedna osoba. Preživjelo ih je samo 26. Dokumentarni film nedavno snimljen o tom fenomenu, *Most* (*The Bridge*, Eric Steel, 2006), koji je između ostalog kamerom zabilježio devetnaest samoubojstava tokom 2004, ubrzo su odbili mnogi filmski festivali. Kontroverzi je doprinio podatak da je Eric Steel zavarao nadležne vlasti i pod krinkom da snima odnos arhitekture i prirode zapravo snimao samoubojstva, kao i činjenica da obitelji i prijateljima žrtvi koje je također kasnije snimao za komentar nije rekao da ima snimke samoubojstava. Sam će redatelj reći kako je to učinio da bi zaštitio ljude, budući da bi određen broj — da je snimanje bilo »javno« — sigurno samo zbog filma došao i počinio samoubojstvo, a od uključene rodbine i prijatelja navodno nitko nakon gledanja filma nije bio povrijeđen, već su naprotiv svi bili zadovoljni viđenim. Premda će Steel reći da je njegova ekipa spasila šest ljudi od skakanja s mosta, budući da su odmah zvali 911 kad bi se netko popeo na ogradu, film *Most* svejedno izaziva niz pitanja, od neizbježnoga o voajerizmu do smisla i značenja samoubojstva u zapadnoj kulturi.

U Sjedinjenim Državama ima gotovo dvostruko više samoubojstava svake godine nego ubojstava, pa ipak, o ubojstvima se redovito izvještava na vijestima, a samoubojstva se spominju samo rijetko. Vrhunac te cenzure dogodio se 11. rujna; dok je većina svjetskih vijesti donosila snimke skakača sa zapaljenih tornjeva (procjenjuje se da se radilo o više od 200 ljudi), u američkim vijestima o tome nije bilo ni traga. Premda ta činjenica u prvom redu govori o tabuiziranju samoubojstva, donekle smislen argument može biti i optužba koja se mogla čuti i na račun Steelova *Mosta*, a to je da se zapravo radi o *snuff* filmu. *Snuff* je oznaka za uglavnom pornografski film u kojem je snimljeno realno ubojstvo neke osobe i to zbog zarade. Najpoznatiji primjer bavljenja tom temom vjerojatno je film Joela Schumachera *8mm* (1999) u kojemu glavni glumac Nicolas Cage slijedi tragove pornografskih *snuff* filmova koji služe za užitak bogatoj klijenteli. Kritika *Mosta* iz tog aspekta pada u vodu ne samo zbog izjave samog redatelja da su unatoč cjelogodišnjem snimanju mosta uvijek zvali i pokušali spriječiti pojedino samoubojstvo, nego prije svega zbog činjenice da se to događa i bez prisutnosti kamere. Na toj razini doista se radi o dokumentarnom filmu. Argument o *snuffu* pada u vodu i kad se sjetimo recentnih događaja iz svjetske povijesti. Naime, putem internetskog servera Youtube radikalne ekstremističke skupine sve češće prezentiraju svoje prijetnje i ubojstva talaca, dok su videosnimke ubojstva Saddama Huseina, Paula Johnsona ili Daniela Pearla imale nezapamćenu posjećenost i gledanost. U doba interneta voajerizam više nije rezerviran samo za odabrane. Štoviše, takav način širenja donedavno nezamislivog sadržaja nije ograničen samo na relativno nepoznate ekstremističke grupe, već i na službene vlasti. Primjerice, vijetnamska vlada sama distribuira snimke smaknuća i to u »obrazovne« svrhe: kako bi spriječila nove zločine zbog kojih su ti ljudi pogubljeni.

Paradoksi prohibicije

Gotovo paradoksalno, dužnost prema društvu najbolje se razotkriva na jednom naizgled perverznom primjeru. Naime, zabilježeno je nekoliko slučajeva, najpoznatiji među njima u američkoj saveznoj državi Teksas, kad su se osuđenici na smrt pokušali ubiti. Uloga čuvara bila je u tome da ih spriječi, pa je tako jedan zatvorenik nakon ispijanja tableta završio na ispumpavanju želuca i njegov je život spašen. Samo je jedan dan kasnije pogubljen. Kao što vidimo, smrt sama po sebi nije problem, najvažnija je kazna. Politika smrtne kazne koja onemogućava samoubojstvo sljedeća je: ne možeš umrijeti tako dugo dok nisi odradio svoju dužnost prema društvu. U ovom slučaju to je (smrtna) kazna, u slučaju općenitog sprečavanja samoubojstva radi se o dužnosti prema obitelji, školi, fakultetu, poslu, prijateljima, itd. Početkom ove godine u Ciudad de Méxicu dogodio se još jedan događaj koji ukazuje na paradoksalnost prohibicije samoubojstva. Stanovitog Ramireza Santosa, koji se pokušao ubiti bacanjem pod vlak, kasnije je do smrti istukla policija koja ga je prethodno spasila i odvela u policijsku stanicu. U tim događajima ne nailazimo samo na Platonovu logiku prema kojoj je samoubojstvo kukavičko i protudržavno djelo, već i prohibiciju samoubojstva koju je s tri temeljna argumenta u teološku i filozofijsku diskusiju uveo Toma Akvinski: 1) samoubojstvo je u suprotnosti s prirodnim samoljubljem čiji je cilj očuvati ljudsko biće, 2) samoubojstvo šteti društvu čiji je individua sastavni dio, 3) samoubojstvo krši našu dužnost prema Bogu jer nam je Bog dao život na dar i uzimanjem vlastitog života mi kršimo njegovo pravo da odredi naš zemaljski put. Ta je doktrina kasnije kodificirana tako da su ljudi svedeni na bića čija su tijela ograničena na *usus* (korištenje), dok Bog ima *dominum* (vlast). Srednjovjekovna praksa

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 93

Most

oskvrnuća leša samoubojice, konfiskacije njegove imovine i nemogućnost pokapanja na kršćanskom groblju nije samo provedba te filozofije u djelo, već i direktno apliciranje Božjih atributa na Crkvu. Navedeni događaji govore o jednoj novoj biopolitičkoj konstelaciji u kojoj vlast nad tijelom više nema Crkva nego Država. Štoviše, jednako kao što su se nekoć samoubojice demonizirale, tako i danas društvo — tzv. normalna većina — na sve koji se odluče na taj krajnji korak baca stigmu i svojevrsni tabu. Poznati vic o tome kako je samoubojstvo kad Bogu kažeš »Ne možeš me otpustiti, dajem otkaz« u tom smislu valja preformulirati i kao adresata navesti Državu. U hrvatskom Kaznenom zakonu, kao i u većini zemalja svijeta, doduše, ne postoji odredba kojom bi se sankcioniralo samoubojstvo, no u Zakonu o zaštiti osoba s duševnim smetnjama jasno se kaže da se prisilni smještaj osobe može odrediti kad ona predstavlja opasnost za svoj život ili život druge osobe. Samoubojice su, kao što vidimo, uvijek svrstane u krug mentalno bolesnih. Unatoč tome što samoubojstvo nije kriminalizirano, upravo ta strategija dovodi do gotovo istih posljedica. Kad bi samoubojstvo bilo kriminalizirano, onda bi neuspjelo samoubojstvo bilo kazneno djelo i protiv osobe koja je to pokušala i preživjela vodio bi se kazneni postupak. Premda takva inkriminacija već na prvi pogled zvuči poprilično paradoksalno to se — uz zamjenu kaznenog postupka hospitalizacijom — događa upravo po načelima Zakona o zaštiti osoba s duševnim smetnjama. Da hrvatska nije iznimka, osim spomenutih primjera o smrtnoj kazni i usmrćenom Meksikancu, govori upravo dokumentarni film Erica Steela. U njemu možemo vidjeti niz scena kako su ljudi bili sprečavani da se ubiju, a zatim bi završili u bolnici ili na psihijatriji.

Voajerizam

Osnovni problem *snuff* filma sastoji se u tome da gledanjem svi mi postajemo svojevrsni sudionici u zločinu i ubojstvu. Naime, da nema nas, ti filmovi ne bi se proizvodili jer ne bi postojalo tržište, pa se ljudi ne bi ni ubijali. U slučaju *Mosta* se, doduše, ne radi o političkoj ekonomiji i širenju tržišta, ali svojevrsno suučesništvo ipak postoji. Unatoč činjenici da gledatelj može odahnuti i reći »ipak nisam toliko kriv koliko je redatelj« (koji je sve pratio u realnom vremenu i koji je imao mogućnost da spriječi smrti), kod gledanja filma je svejedno prisutan određeni voajerizam.

Kao što znamo, voajerizam se definira kao perverzija, a kod svake je perverzije riječ o užitku. *Most* je radikalan film jer nas dovodi do ruba imaginacije, odnosno perverzije. Premda možemo smatrati da je samoubojstvo loše ili naprosto suosjećati sa svakom smrću nekog ljudskog bića, dokumentarni film o samoubojstvima funkcionira kao napeti triler. I to ne bilo kakav, nego hičkokovski *par excellence*. Premda cijelo vrijeme suosjećamo s glavnim junacima, mi smo ipak već unaprijed na strani »zla«. Kao i kod Hitchcocka, tako se i struktura *Mosta* zapravo gradi na »suspenziji«, odlaganju

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 94

Most

onog trenutka koji čitavo vrijeme očekujemo i koji je zapravo neizbježan. U Hitchcockovim filmovima mi kroz cijeli film znamo da će se nekim likovima nešto loše dogoditi (npr. da će Norman Bates ubiti detektiva koji ulazi u kuću njegove mrtve majke), ali unatoč tome mi se ipak nadamo da će sve na kraju biti dobro. Kad se to nešto ipak dogodi, onda vidimo da je ta nada zapravo bila lažna. U istom trenutku imamo ambivalentan osjećaj: s jedne strane, tužni smo jer našeg junaka više nema, s druge strane pomalo smo samozadovoljni jer smo pogodili da će se to upravo tako završiti. *Most* funkcionira na sličan način. Kao da postoji određeni voajeristički užitak: gledamo film, promatramo ljude koji šeću mostom i sami sa sobom proizvodimo računicu tipa »ovaj će sigurno skočiti«. Vrhunac te perverzije imamo kod mladića-metalca, u crnoj kožnoj jakni i s dugom crnom kosom. Negdje na sredini filma počinjemo pratiti njegove korake uz ogradu i čitavo se vrijeme stvara određena napetost: hoće li on to učiniti ili neće? Interferencijom drugih scena stvara se »odlaganje« i taman kad već zaboravimo na njega on se opet pojavljuje. U jednom trenu on čak odlazi s mosta i mi pomislimo da se mladić definitivno predomislio. Međutim, pri samom kraju filma opet ga vidimo. Ovaj put je nešto sigurniji, sjeda na ogradu, leđima okrenutim prema vodi i evo trenutka koji smo čekali čitav film. Svjedočimo najspektakularnijem skoku koji smo dosad vidjeli: mladić pada unatraške i u zraku napravi čak i salto. Kad sam izlazio iz kina, jedan je prijatelj spomenuo kako su mogli sastaviti žiri i dodijeljivati ocjene od 1 do 10 za pojedini skok. Baš kao što se to radi kod olimpijskih i »profesionalnih« skokova u vodu. Što skriva ta crnohumorna šala? Upravo to da su svi gledatelji već ionako, nesvjesno ili polusvjesno, u toj perverznoj poziciji. Mi smo voajeri koji nalazimo užitak u gledanju, pogađanju tko će »to« učiniti i ocjenjivanju kako je to učinio. Ako to zvuči malo pregrubo, dovoljno je osvijestiti misao koja nam se pojavi kad netko skoči s mosta, a kamera, jer ipak mora pratiti nekoga tko pada 4s i ide 120km/h, ne uspije popratiti čitav »put« i svaki pokret. Svi ćemo mi poput pravih voajera uzbuđeno pratiti kameru i na ekranu tražiti gdje je točno samoubojica u kojem trenutku. Crni mladić i na razini tehnike snimanja, a ne samo skoka, ima estetski najdomljiviji skok. To nas dovodi i do elementarnog pitanja o etici snimanja. Premda su redatelj i snimatelji svaki put kada bi primijetili nekog sumnjivca i potencijalnog samoubojicu navodno nazvali policijsku ophodnju, što čak možemo vidjeti na nekim snimkama, samoubojstvo tog mladića praćeno je u stopu. Gotovo da možemo vdijeti njegovo oklijevanje, njegove zadnje misli... Ipak, filmaši nisu poduzeli ništa. Krucijalna je točka u tom kontekstu moć slike. Naime, ne samo da kroz kameru objekt postaje udaljeniji i nestvarniji, nego je sama slika ta koja nas opčarava i sprečava intervenciju. Ona istovremeno funkcionira kao Meduza, ako je pogledamo oslijepit ćemo i nećemo više moći djelovati, i kao mit o Orfeju, znamo da se ne smijemo okrenuti/gledati,

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 95

ali ćemo to svejedno učiniti i tako izgubiti ono što je na kocki.

Moć slike

Tu moć slike najbolje dočarava mladić koji je na mostu fotografirao dok se u isto vrijeme neka djevojka pokušala ubiti. Kao u nekom perverznom *reality showu* (postajući tako iznova voajeri) na početku ne povezujemo te dvije radnje. Najprije vidimo nekog mladića kako fotografira s mosta, zatim vidimo djevojku koja pomalo depresivno tetura mostom, zatim opet fotografa, pa čak i nekoliko slajdova njegovih fotografija, pa opet nju... Polako sve postaje konzistentna cjelina: u jednom se trenu mladić i djevojka nađu u neposrednoj blizini, djevojka prelazi ogradu, mladić je primijeti i fotografira, ona već stoji na samom rubu i spremna je za skok, a on i dalje fotografira... Čitavu scenu prati snimatelj, kao i mi u publici. Upravo kada pomislimo da je gotovo i da će djevojka skočiti mladi fotograf ispušta svoj aparat i naglo je povuče za kapuljaču natrag prema ogradi. Djevojka je spašena, no zašto mu je trebalo toliko dugo? Objašnjavajući moć slike mladić će reći da je naprosto bio zalijepljen za objektiv i zaslijepljen prizorom. U istom trenu se osjećao kao da svjedoči nečem posve nestvarnom i da je fotograf *National Geographica* (sic). Fascinancija slikom u tom je smislu istovremeno osjećaj snovitosti, nerealnosti i nevremenitosti, kao i osjećaj neranjivosti, neupletenosti i neodgovornosti. Tek kad se u igru uplete mitchellovsko pitanje što slike zapravo žele, onda dolazi do intervencije (Mitchell, 2005).

Na ovom je primjeru to evidentno: nakon videosnimki mladića-fotografa i djevojčina stajanja na rubu, odjednom se na zaslonu pojavljuje nekoliko njegovih fotografija koje prikazuju djevojčine korake prema rubu i njene pripreme za skok. Mladićeva intervencija stoga nije odgovor na pitanje »što ona želi« nego reakcija na pitanje »što slika želi«: on je gledao kroz objektiv i fotografirao sve dok nije shvatio da slika želi skočiti. Mi gledatelji smo također u istoj poziciji. Ne pitamo li se i mi svaki put kad iz udaljenog kuta snimanja vidimo most u cjelini što slika zapravo želi? Uzročno-posljedičnom vezom i nekom vrstom pavlovljevske refleksologije postajemo svjesni da ta slika služi kako bismo na nekom njezinu dijelu vidjeli malu kapljicu koja pada u vodu. Čitava scena neodoljivo podsjeća na stare crno-bijele i romantične filmove o anđelima koji padaju s neba i mi smo očarani, upleteni u logiku slike i zbog perverzne fascinacije u nemogućnosti da izađemo iz nje. Kao što mladić-fotograf sve do zadnjeg trenutka nije mogao izaći iz svog objektiva, tako mi ne možemo izaći iz pozicije pukog voajera. Mi sliku naprosto gledamo i tek kad je već sve gotovo, a ponekad i tek kad ta slika posve nestane ili se pretvori u drugu, onda polako zauzimamo metajezični odmak i dopuštamo refleksiju (»to je netko počinio samoubojstvo«). Tu perverznu logiku dodatno prokazuje jedan — zbog svoje gluposti koja je nesvjesno istina fascinacije slikom — naprosto genijalan komentar. Kako film obiluje pokušajima da se odgovori na pitanje »zašto« komentarima rodbine i prijatelja samoubojica, u jednom trenu vidimo djevojku koja svoj gnjev spram smrti prijatelja objašnjava ovako: on neće moći uživati u romantici mosta. Golden Gate, kao i svako drugo veliko arhitektonsko ostvarenje, izaziva određenu romantiku i općinjenost. Svaka velika arhitektura ima tendenciju da postane slika: od piramida, preko amfiteatara, do berlinskog Židovskog muzeja i newyorških nebodera, sve su to građevine koje ujedno imaju najveću fotografsku reprodukciju i u smislu turizma i turista koji se najprije fotografiraju uz objekt, a zatim ga pogledaju i saznaju nešto o tome, zapravo postaju arhitektura lišena treće dimenzije — naprosto slika. Nije slučajno da je i Golden Gate jedna od turistima najomiljenijih fotografija iz San Francisca, kao i vjerojatno najčešće prikazivan most u povijesti pokretnih slika. Od *Vrtoglavice* do *Supermana*, od *Hridi* do Jamesa Bonda, od *Intervjua s vampirom* do *X-Mena*, veliki crveni most nije samo primamljiva pozadina već nerijetko i samo mjesto neke spektakularne radnje. Dokumentarni film o njemu, osim zabilježbe samoubojstava, tako je ujedno i *hommage* mostu. Esteticizam slike pritom je upravo romantičarski: u predivnim kadrovima vidimo kako Golden Gate prekriva magla, kako ga zasjenjuje noć, kako ispod njega leti jato ptica, kako su uzburkani valovi itd. Arhitektura opet postaje »veća od same sebe«, neka vrsta nadvremenskog i nadprirodnog bića. Sam redatelj Steel će reći da je mislio kako bi nakon dugoga gledanja u most mogao »probiti njegov kod, razumjeti njegovu fatalnu ljepotu«.

Most

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 96

Gefirofilija i nemogućnost odgovora

U tom smislu valja preobrnuti načelo gefirofobije (strah od prelaženja mosta) i govoriti o gefirofiliji, svojevrsnoj ljubavi i fascinaciji mostom. Vrtoglavicu bi sukladno tome trebalo zamijeniti ljubavlju spram visina, a strah od letenja užitkom u letenju. Niste li barem jednom sjedili na rubu neke visoke zgrade ili hridi i gledali dolje s ambivalentnim osjećajem straha i užitka? Niste li se barem jednom ulovili u osjećaju kako tokom leta avionom priželjkujete neku akciju, kako zbog snovitosti i nestvarnosti hiper-trodimenzionalnosti reljefa i pahuljastih oblaka mislite da ne bi bilo loše kad bi se avion barem malo rušio ili posve srušio? Možda bismo poučeni Freudom ovdje mogli govori o nagonu ka smrti. Avion nas dovodi do još nečeg. Možemo li danas uopće još sjesti u avion, a da pritom ne pomislimo na Twin Towers i mogućnost terorističkog napada? Iza toga se, upravo u nekoj radikaliziranoj verziji freudovskog nagona ka smrti, krije nesvjesno priželjkivanje katastrofe kojeg je 11. rujna, kao što su to pokazali Baudrillard, Žižek i Virilio, svojevrsni realni fantazmatski produkt. S obzirom na glavne aktere terorističkih napada iznova dolazimo do mosta. Oni su naime, samoubojice. Od skakača s mosta razlikuju se jedino po svojoj odlučnosti, no glavni cilj je i dalje smrt. Samoubojice, radilo se o islamističkim pilotima, auto-bombašima ili naprosto depresivnim tinejdžerima i očajnim skakačima s mosta u tom su smislu oni koji ne odgovaraju standardima Zapada i kulture racionalizma. Oni su oni Drugi. Subjekti i objekti koji su drugačiji, koje ne shvaćamo, koji nas plaše, i koji nam, premda sebi donose smrt, predstavljaju prijetnju, baš zato jer toliko ne možemo proniknuti u njihove razloge. Ako se vratimo dokumentarnom filmu, vidjet ćemo da se sva objašnjenja zapravo vrte oko tog jednog jedinog pitanja: zašto se netko ubio? Od očajnih komentara do jeftine psihologizacije svi nastoje proniknuti u psihu samoubojice. Kad u pitanju nisu političke samoubojice, dakle, religiozni fanatici koji vjeruju u raj sa 72 djevice ili kamikaze koji svoju domovinu vole iznad svega, drugi razlozi sežu od argumenta da je određena osoba bila nezadovoljna svojim poslom do, dakako, najčešćeg i prevladavajućeg razjašnjenja da se radilo o nesretnoj ljubavi. Na neki perverzni i crnohumoran način to se odrazilo i na samoubojice. Oproštajno pismo u većini slučajeva nije ništa drugo nego racionalistička izjava o razlozima za samoubojstvo. Ne samo da glavni dio svakog oproštajnog pisma čini odgovor na pitanje zašto, već se u cjelini sam taj performativ treba shvatiti kao neku vrstu opravdanja i duga onima koji ostaju iza nas, voljenim osobama, obitelji i društvu. U tom smislu u tom zadnjem i očajnom činu na neki način varamo svoje vlastite osjećaje. Makar smo sigurni da smo sigurni u svoju odluku, u pisanju oproštajnog pisma (koje je gotovo uvijek ispunjeno suzama, ako ne zbog drugih, onda zbog samosažaljevanja) samim činom opravdavanja vlastite odluke samoubojstvu oduzimamo određeni kredibilitet. Kao da se ispisivanjem i navođenjem razloga još jedan, zadnji put želimo uvjeriti da je to doista ispravan korak. Ljudski su osjećaji promjenjivi, pa tako i to. Odličan primjer je mladić iz filma pod imenom Kevin Hines koji je 2000. skočio s mosta, ali je preživio. U svom svjedočanstvu on će reći da je u trenutku padanja pomislio kako ipak ne želi umrijeti i stoga je čak promijenio položaj u kojim je trebao udariti u površinu vode. Umjesto glavom ili cijelom površinom tijela on je sletio na stopala i tako ublažio pad. Svejedno je pretrpio teže ozljede, ali je ostao živ. Međutim, kad dalje slušamo njegove izjave razabiremo koliko je samoubojstvo danas i dalje tabuizirano. Dječak je nakon oporavka osuđen na razne psihijatre i psihologe, svako jutro i večer se tabletizira i stalno je pod nadzorom svojih roditelja. On će u jednom trenu čak reći da mu je već dosta toga i da bi samo volio da mu netko naprosto dođe i kaže »What's up?«, umjesto da je čitav život stigmatiziran i osuđen na prijeke poglede, ogovaranja i osuđivanja. Paradoksalno, društvo koje ga nastoji izliječiti od »bolesti na smrt« istovremeno u njemu može probuditi želju da se iznova pokuša ubiti. Kako su slučajevi da je netko preživio skok s mosta doista rijetki, još su rjeđi oni da je netko to pokušao i drugi put. Jedini dosad zabilježeni primjer je mlada žena iz Kalifornije, Sarah Rutledge Birnbaum, koja je preživjela svoj prvi skok 1988, ali je umrla nakon drugog pokušaja iste te godine.

Od beskrajnog dana do beskrajnog dara

Repetitivni pokušaji samoubojstva možda ukazuju na neku osobnu patologiju, no oni ujedno pokazuju patologiju društva. Jedan poznati filmski primjer to nam najbolje dočarava. Radi se, dakako, o *Beskrajnom danu* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993) u kojem glavni lik Phil Conors (Bill Murray) — egocentrični novinar koji u malo američko mjesto dođe snimati tzv. Sviščev dan — ostane zarobljen u istom danu koji se ponavlja uvijek iznova. Kako ne može više izdržati to uvijek vječno vraćanje, Phil nekoliko puta uzastopno pokuša počiniti samoubojstvo. Najprije ukrade kamion i započne potjeru s policijom koju slijede i njegovi kolege novinari Rita i Larry sa svojim televiziskim kombijem. Na kraju policija Philu zapriječi put, ovaj s izjavom »It's show time« nagazi na gas i zajedno s kamionom padne u duboku provaliju. Sljedeća je scena Philov hotelski sat, koji tokom filma gledamo uvijek iznova, opet je isto vrijeme buđenja i opet ga bude Sonny i Cher. On, dakle, nikad nije umro i sada započinje pravi sijaset pokušaja samoubojstva. Isto jutro kad siđe do recepcije on zamoli posudbu tostera, dobije ga i odnese u svoju sobu. Uključi ga u struju, uđe u kadu punu vode i u tom trenu u cijelom hotelu nestane struje... U sljedećoj sceni vidimo kako Phil čeka na kamion (čiji je dolazak, budući da se sve događa iznova, točno proračunao), ekran se zacrni i čujemo kako ga je kamion udario. Phil opet nije mrtav i dan kreće iznova. Zatim Riti u kafiću, govoreći joj kao je pokušao sve, ali da ne može umrijeti, kaže da je on Bog, što ona protumači kao egoizam, ali Phil — navodeći još šest drugih pokušaja samoubojstva koje nismo vidjeli — kaže kako je bio »proboden, upucan, otrovan, smrznut, obješen, doživio strujni udar i spaljen«. Koliko god da pokazivao apsurdnost duhovne situacije vremena Billa Murraya, *Beskrajni dan* je primjer arhetipske agende protiv samoubojstva. On istovremeno promiče načela »kapitalizma s ljudskim licem« i neke arhikršćanske propovijedi. S jedne strane, *Beskrajni dan* počiva na tezi da se tek osmijehom na licu može stvoriti ugodna radna atmosfera i uspješan život od kojeg će svi prosperirati, s druge strane, beskonačan niz samoubojstava

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 97

dešava se sve dotle se Bill Murray ne odluči na altruizam i pomaganje drugima. On se iz lika koji je na početku, otkrivši da ponavljanjem uvijek istog dana može do savršenstva izučiti svaki postupak, koristio svaku priliku da zavede suprotni spol ili da uživa u prolaznim materijalnim vrijednostima, transformirao u lik koji je razvio senzibilitet za glazbu i umjetnost, ljubav spram djece i starih ljudi i osobu koja će unatoč mogućnosti da novi dan bude još jedan »beskrajan« učiniti sve kako bi baš taj dan bio (moralno) najbolji. Bill Murray pokazuje nam u čemu se sastoji osnovna osuda samoubojstva. Jednako kao što on više nije osuđen na beskonačno ponavljanje istog dana — neku vrstu »lošeg« nietzscheovskog »vječnog vraćanja« — tek onda kada više nije egoističan lik kakav je bio na početku, tako se i samoubojstvo osuđuje upravo zbog egoizma. Kapitalistički argument sastoji se od tvrdnje da je individua neophodna za daljnji razvitak društva te da je, čime dolazimo do obiteljskog argumenta, ona dužna za sve ono što joj je osigurano do te »glupe« i »bolesne« ideje o samoubojstvu (školovanje, stanovanje, itd.). Taj drugi, »obiteljski« argument dovodi nas i do ključnog argumenta kršćanstva. Prema njemu je život Božji dar i kao takvog ga ne smijemo odbaciti. Međutim problem s tim tumačenjem, koje je među prvima zastupao Toma Akvinski, sastoji se u tome da Bog prema tome ne bi bio ništa drugo nego obični tiranin. Samo sam ja taj koji odlučuje o tvom životu. To je, dakako, stara priča o apsolutnoj moći i monopolu Boga, no kršćanski argument o životu kao beskrajnom daru zasniva se već na semantičkoj razini na pogrešci. Naime, kako nešto što je dar može biti podložno volji onoga koji nam je to darovao? Značenje dara je upravo suprotno, bilo da nam se (rođenje, život ili naprosto rođendanski poklon) sviđa ili ne, iz njegove definicije budući da u jednom trenu (barem teorijski) »apsolutno« prelazi iz ruke darivatelja u ruke primatelja dara — slijedi da s njime možemo raditi što hoćemo. Kršćanski diskurs o životu kao poklonu stoga nije ništa drugo nego eufemizam. Isti slučaj »navlačenja« *Svetog pisma*, što je slučaj svake teologije, imamo i kod drugoga glavnog argumenta protiv samoubojstva. Kako u *Bibliji* ne postoji eksplicitna zabrana samoubojstva, ona se izvela iz šeste Božje zapovijedi. »Ne ubij« se transponiralo i na ubojstvo samoga sebe, premda opet na leksičkoj i semantičkoj razini postoji elementaran problem. Značenje riječi ubojstvo uvijek već podrazumijeva ubojstvo Drugog, dok bi ispravan termin za samoubojstvo zapravo bio »samousmrćenje«.

Foucaultove transgresije

Paradoks opravdanja prohibicije samoubojstva šestom zapovijedi, čiji je glavni pobornik uz Tomu Akvinskog bio Sveti Augustin, na vidjelo je najbolje iznio Schopenhauer u svom spisu o samoubojstvu. Naime, on detektira da se u svim glavnim monoteističkim religijama, a posebice u kršćanstvu, samoubojstvo poima kao zločin i postavlja pitanje: ako kriminalni zakon zabranjuje samoubojstvo, to ne može biti važeći argument u Crkvi i osim toga, ta je prohibicija smiješna; koje se kazne može bojati čovjek koji se ne boji smrti same? Schopenhauer će ujedno reći da se protivljenje kršćanstva samoubojstvu može razotkriti putem simbola — križa. Naime,

Beskrajni dan

križ je onaj znak koji kršćanstvo predstavlja kao religiju patnje koja je pravo svojstvo života. Onaj tko si pokuša oduzeti život u tom smislu ide protiv samoga Krista i Božjeg nauka da treba patiti na zemlji kako bismo mogli uživati u raju. U skladu sa svojom filozofijom svijeta kao volje i predodžbe Schopenhauer anticipira Foucaulta i kaže da bi se samoubojstvo trebalo pojmiti i kao eksperiment — pitanje koje čovjek postavlja Prirodi kako bi je prisilio na odgovor. Pitanje je sljedeće: koju će promjenu smrt uzrokovati u mojoj egzistenciji i mom uvidu u prirodu stvari?

Eksperiment je veoma riskantan jer uključuje destrukciju same svijesti koju postavlja u pitanje i svijesti koja očekuje odgovor. Michel Foucault, *enfant terrible* francuskog poslijeratnog intelektualnog života i jedan od najvećih promicatelja transgresije u drugoj polovici 20. stoljeća, također je bio jedan od zagovornika samoubojstva. Vjerovao je da je samoubojstvo — kao jedna vrsta »graničnog iskustva« — najveća osobna pobjeda, a sam je prvi puta samoubojstvo pokušao 1948. Foucaultova smrt od side dovodi do nas i do njegova ključnog spisa za razumijevanje samoubojstva. Naime, Foucault je tijekom 1980-ih, kao aktivni homoseksualac, redovito posjećivao kupelji San Francisca, a prema nekim navodima već je u to vrijeme znao za opasnosti od zaraze sidom i namjerno ostao zaražen. Koliko god da su te i slične tvrdnje žustro osporavali akademska zajednica i militantni foucaltovci, iščitavanje spisa pod nazivom *Najjednostavniji od užitaka* tome može govoriti u prilog. Ipak, više od svega, to Foucaultovo izjašnjavanje o smislu samoubojstva predstavlja originalnu kritiku današnjeg tabuiziranja i stigmatiziranja samoubojica koje svoje podrijetlo ima još u kršćanstvu. Foucaultov tekst započinje citatom da »homoseksualci često izvršavaju samoubojstvo«. Preuzimajući tu tvrdnju iz neke psihijatrijske studije, Foucault kaže da ga fascinira riječ »često«: naime, ta riječ implicira da su homoseksualci visoke, nježne, blijede kreature koje ne mogu prijeći preko praga drugog spola i zato se umjesto ženidbe za drugi spol žene sa smrću. »Drugi spol je zamijenjen drugom stranom«, reći će Foucault. Već u tom prvom odlomku Fou-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 98

cault, doduše na primjeru jedne specifične skupine, zamjećuje da su samoubojice konstruirane kao bića »s one strane«, kao ljudi koji su posve drugačiji i koji imaju problema sa samima sobom. Kako bi, po uzoru na *Povijest ludila* gdje je govorio u prilog luđaka, rekao nešto u prilog samoubojica, Foucault ne govori o nužnosti legaliziranja samoubojstva, već umjesto toga daje kratak osvrt na klišeje koji okružuju samoubojstvo. Nasuprot standardnom poimanju samoubojstva Foucault, čovjek koji je i sam, dakle, pokušao nekoliko metoda, tvrdi da se umjesto požurivanja samoubojstva njemu treba posvetiti dosta vremena: »Trebali biste imati mogućnost naveliko raspravljati o različitim osobinama svakog oružja i njegova potencijala. Bilo bi lijepo kad bi prodavač bio iskusan u tim stvarima, sa velikim osmijehom, ohrabrujući, ali malo rezerviran (ne prerazgovorljiv) i dovoljno sofisticiran da razumije da ima posla s osobom koja je u načelu dobrog srca, ali malo nespretna, budući da nikad dosad nije imala ideju o kupovanju sprave koja ubija ljude. Bilo bi također zgodno kada entuzijazam prodavača njih ne bi spriječio da vam savjetuju postojanje alternativnih načina, načina koji su više šik, više po vašem stilu. Takva gotovo poslovna diskusija tisuću je puta vrednija od zanovijetala koji ide uz leš pokraj radnika pogrebne službe.« (Foucault, 1996) Dekonstruirajući perfidnu logiku »obiteljskog« i »društvenog« argumenta o Dugu, Foucault će zatim reći sljedeće: »Neki ljudi koje nismo ni poznavali i koji nisu poznavali ni nas, tako su to aranžirali da smo jednog dana počeli postojati. Oni su se pretvarali da vjeruju, bez iskrene sumnje, da su čekali na nas. U svakom slučaju oni su se za naš ulazak u svijet pripremili s velikom brigom (i često s nekom vrstom *second hand* ozbiljnosti). Posve je nepravedno da se i mi sami nismo mogli pripremiti sa svom strašću, intenzitetom i detaljom kojim želimo, uključujući male ekstrastvari o kojima smo toliko dugo sanjali, od djetinjstva ili samo jedne tople ljetne večeri. Život se kod ljudske vrste čini tako lomljivim, a smrt tako sigurnom. Zašto od te sigurnosti moramo činiti takvu događajnost?« (ibid.) Foucault se ovime ne suprotstavlja samo klasičnom argumentu o Dugu, već i filozofijama koje nas poučavaju što da mislimo o smrti, koje ga, kako kaže, dosađuju »do suza«. Umjesto brige oko »pripreme za« smrt u filozofskom i moralnom smislu, Foucault »pripremu za« shvaća doslovno i kaže kako se smrt treba »dekorirati«, kako se treba pripremati detalj po detalj, pronaći sastojci, zamišljati ih, naći, savjetovati se, itd.

»Suicidalnom spiralom« do Godzille

Oni koji ostanu svjedoci samoubojstva neke bliske osobe, reći će Foucault, kao da je gledao dokumentarni film *Most*, samoubojstvo percipiraju kao trag usamljenosti, slabosti ili očaja. Ti ljudi ne mogu prestati pitati »zašto?«, jedino pitanje o smrti koje ne treba pitati. »'Zašto? Jer sam htio.' Istina je da samoubojstvo često ostavlja obeshrabrujuće tragove. No čija je krivica? Mislite li da je ugodno objesiti se u kuhinji i da vam jezik sav poplavi? Ili zatvoriti se u garažu i upaliti plin? Ili ostaviti mali komadić svog mozga na pločniku za pse koji će doći i ponjuškati ga? Mislim da u ovim vremenima svjedočimo 'suicidalnoj spirali' jer mnogo je ljudi toliko depresivno zbog misli o svim prljavim stvarima koje dočekaju nekoga tko je sklon samoubojstvu (stvari koje uključuju policiju, hitnu pomoć, savjetnika, autopsiju ili ne), da će radije počiniti samoubojstvo nego nastaviti razmišljati o svemu tome.« (ibid.) Foucault, čime se vraćamo i na diskusije o njegovoj vlastitoj smrti, navodi dvije metode za samoubojstvo: suicidalne festivale i orgije. Ukoliko u obzir uzmemo recentne podatke o mostu Golden Gate, gdje se dosad ubilo preko tisuću ljudi, a u prosjeku svakih petnaest dana skoči po jedna osoba, onda možemo reći da Foucaultov san nije daleko. Sam redatelj dokumentarnog filma će reći: »Ono po čemu su samoubojstva s mosta Golden Gate toliko neobična jest to da se događaju na danjem svjetlu, pred mnogim ljudima — dok se većina drugih samoubojstava događa na izrazito privatnim mjestima, u zatvorenim studijima, učionicama, garažama, kafićima, zahodima, motelskim kupaonicama.« Poznati japanski aktivni vulkan Mihara na otoku Izu Oshima još je bolji primjer. Naime, ondje se, počevši s 1920, svaki tjedan u lavu bacilo po nekoliko ljudi, a godine 1936. ubilo se čak 600 ljudi (prema članku Tada Frienda u *New Yorkeru*, 13. listopada 2003). Kako bi to spriječile, japanske su vlasti izgradile zaštitnu ogradu, no jedan podatak iz popularne kulture povezan upravo s tim vulkanom govori nam da je samoubojstvo neka vrsta kolektivne traume ne samo japanskog nego i svakog zapadnog društva. Naime, ne samo da je vulkan sam po sebi, sa svojom uzavrelom i ogromnom energijom koja (poput Freudove anegdote o santi leda) ključa ispod površine i samo čeka da izbije i spali sve što postoji, prava personifikacija nesvjesnog, nego je u vulkan Mihara u filmu *Povratak Godzille* (Koji Hashimoto, 1984) smješteno i jedno od najpoznatijih svjetskih čudovišta. Šest godina kasnije u filmu *Godzilla vs. Biollante* (Kazuri Omori, 1989) vulkan opet igra ključnu ulogu, bombe ga aktiviraju i Godzilla je oslobođena. Godzilla u tom smislu može poslužiti i kao simbol samoubojstva. Kao što je u prvom filmu na kraju završila u unutrašnjosti vulkana, baš kao samoubojice, tako u drugom biva opet oslobođena, jednako kao što smrt nekog samoubojice i dalje ne znači zaborav. Ovo drugo je ujedno i glavna preokupacija vlasti: kao što se oko vulkana Mihara izgradila zaštitna ograda koja nastoji spriječiti daljnje skokove, tako i vlasti San Francisca već duži niz godina diskutiraju o postavljanju zaštite na Golden Gate. To nas dovodi do novog problema koji se već mogao naslutiti u kršćanskoj zabrani samoubojstva. Budući da zabrana sama po sebi nije dovoljna kako se neko djelo ne bi počinilo, postoje i mjere sigurnosti koje trebaju onemogućiti samoubojstvo. Prema podacima Richarda Seidena, psihologa s Berkeleya, između 1937. i 1971. spriječen je skok više od 500 ljudi s Golden Gatea. U tom kontekstu valja se prisjetiti i Platona i Aristotela koji su upravo društvenu odgovornost promicali kao jedan od glavnih argumenata protiv samoubojstva. Mjere San Francisca da spriječi samoubojstva, kao i zaštitne ograde na Eiffelovu tornju ili Empire State Buildingu, nisu ništa drugo nego platonovska logika da su, pored ideja, Država i njeni zakoni iznad svega. Do koje to perverzije može dovesti vidimo upravo u *Mostu* kada policajac uhićuje neku ženu koja je naprosto stajala na mostu. Primjer koji navodi Tad Friend u svom članku »Jumpers« objavljenom u *New Yorkeru* 2003. — a koji je bio direktna inspiracija za film —

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 99

Pieter Breughel, *Krajolik s padom Ikara*

još više upozorava na orwellovsku »misaonu policiju«. Friend spominje jednog poručnika koji je u patroli mosta koja osim čuvanja, osiguranja i provjere mosta za zadatak ima i prevenciju samoubojstava, kako započinje svoje razgovore s potencijalnim skakačima. »Kako se osjećaš danas?« prvo je pitanje, a zatim slijedi »Koji su ti planovi za sutra?« Ako osoba ne navede plan, onda je ona *a priori* sumnjiva. Kao što vidimo, osnovni prioriteti ravnaju se prema racionalističkoj i postfordističkoj logici prema kojoj svaki dio života nužno mora biti proračunat, a osjećaji moraju uvijek biti »dobri«. Znanstvenofantastični film *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), snimljen prema kratkoj priči Philipa K. Dicka, u kojem policijski detektiv John Anderton sprečava zločine koji se još nisu ni dogodili nije samo ilustracija tog vječnog agambenovskog izvanrednog stanja, već i nužna konzekvencija ideje da je svatko tko sam šeće mostom i zamišljeno gleda u daljinu ili vodu potencijalni samoubojica.

Od suicidalnih festivala do Ikara

Na tragu Foucaultova prijedloga za suicidalne festivale i orgije Žižek u dokumentarcu *Žižek!* (Astra Taylor, 2005) iznosi zanimljiv prijedlog. Slovenski filozof ulazi u neku zgradu u Ljubljani i pokazuje jedno spiralno, kako on kaže »hitchcockovsko« stubište kao iz *Vrtoglavice*. Zatim pokazuje prema gore i kaže kako je lijepo skočiti jer se radi o nekoj vrsti pristojnog, »etičkog« samoubojstva. Ne radi se o spektaklu gdje su upleteni i drugi ljudi, a sam Žižek kaže da je njegova ideja bila organizirati samoubojstva u stilu »Želite se ubiti, mi ćemo garantirati da ovdje neće biti male djece.« Za razliku od Žižekove sugestije, valja zamisliti suprotan primjer. Što ako bi ljudi htjeli upravo suprotno, dakle, umjesto mirnog mjesta, skočiti s mosta i ostati zapamćeni? Koliko god to moglo zvučati nesuvislo, jedna prijateljica samoubojice u *Mostu* spominje da je njen prijatelj skočio prije svega zato jer je htio biti poznat. Golden Gate u tom smislu zasigurno izaziva svojevrsni *Werther-Fieber* (Wertherovu groznicu) i kao što je nakon Goetheovih *Patnji mladog Werthera* došlo do masovnih samoubojstava, tako i danas most izaziva niz tzv. *copycat* samoubojstava. Ukoliko u obzir uzmemo izjavu majke jednog samoubojice, koja je — svjesna da ga nikako ne može spriječiti u njegovoj nakani — sina zamolila da stavi njen telefonski broj u plastičnu vrećicu, kako bi spasitelji mogli identificirati tijelo i nazvati je kad se »to« dogodi, onda ideja o snimanju tog čina nije sasvim bezrazložna. Štoviše, poznati suvremeni videoumjetnik Bill Viola svjedoči kako to može imati »oslobađajući« efekt: »Kad mi je umrla majka, osjećao sam se potpuno nezaštićenim, kao da od tog trenutka više nema ničega između mene i kraja života. Lik moje majke na samrtnoj postelji i njezino sporo gašenje bila je slika koju sam smatrao toliko nepodnošljivom i užasnom kao ni jednu drugu. Posljednja tri mjeseca svojega života provela je u komi u bolnici i više nismo mogli s njom razgovarati. U jednom trenutku dubokog očaja napokon sam se uhvatio videokamere, jedinog predmeta koji mi je da-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 100

vao osjećaj da imam kontrolu, i odlučio snimiti trenutak koji nisam mogao podnijeti. I tako sam, iz jednog posve osobnoga, unutarnjeg uvjerenja, nekoliko dana prije njezine smrti snimao posljednje slike njezina života.«(Viola, 2005) Kasnije je Viola snimao i rođenje svoga sina, tumačeći smrt i rođenje kao dvije neodvojive strane jednog te istog procesa.

Snimanje smrti u tom smislu, kao svjedočenje, predstavlja ne samo neku vrstu »oslobođenja« nego i rođenja. *Most* jednako tako, premda bilježi smrt, bilježi na neki način i rođenje jer stvara sjećanje na ljude koji bi ostali posve zaboravljeni. Eric Steel će u jednom intervjuu reći da je »čudna stvar sa samim mostom to da se kad netko umre dogodi veliki pljusak, a da je za nekoliko minuta opet sve kao da se ništa nije dogodilo. Sva mreškanja nestanu. Promet se i dalje kreće, pješaci šeću, a voda i dalje teče ispod mosta. No za obitelji, to mreškanje ostaje zauvijek.« Na službenoj internetskoj stranici filma u njegovom komentaru stoji da ga je skakanje s mosta podsjetilo na sliku Pietera Breughela *Krajolik s padom Ikara*. Naime, na rubu slike, par nogu koje nestaju u vodi s pljuskom tako su malene da ih jedva primjećuju drugi ljudi sa slike, ali ih mogu primijetiti ljudi u muzeju. »Imao sam dosta vremena da razmišljam kada sam sjedio iza kamere, u svim mogućim zamislivim vremenskim uvjetima, nekoliko stotina metara udaljen od jednog od najvećih svjetskih čuda prirode i čovjeka. Mislio sam da ako ću dovoljno dugo gledati u most Golden Gate, da ću probiti njegov kod, razumjeti njegovu fatalnu ljepotu. On je često neosporno sjajan, zrači strahopoštovanjem — ali najupečatljivija moć mosta je njegova sposobnost da naočigled briše vrijeme. U trenucima smrti to je kao da se ona nikad nije zbila. Stvari se vraćaju u normalno stanje, baš poput Breughelove slike.« Ta slika pokazuje ljudsku indiferentnost spram patnje, prikazujući uobičajene ljudske radnje kako se odvijaju u prvom planu, dok se u desnom kutu slike utaplja nitko drugi nego velika mitska figura Ikar. U grčkoj se mitologiji Ikar, Dedalov sin, utopio jer je letio preblizu sunca, zbog čega se otopio vosak koji mu je držao krila. Kada gledamo *Most* i malene kapljice kako se utapaju u vodi, samoubojicu moramo shvatiti kao Breughelova Ikara koji je letio previsoko — zbog neuzvraćene ljubavi, nedostižnih ciljeva, propuštenih šansi — i pao nisko, u nepovrat... Jedan život i jedan svemir manje, a sve se i dalje odvija kao da tog čovjeka nikad nije ni bilo. S druge strane, tu mitsku figuru treba iščitavati i u ključu Batailleova tumačenja mita o Ikaru, kao kritiku descartesovskog racionalizma i prosvjetiteljstva. Samoubojstvo u tom smislu još uvijek ostaje socijalni tabu, stigma i transgresija.

Literatura

Michel Foucault, 1996, *The Simplest of Pleasures*, u: Sylvère Lotringer (ed.), 1996, *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*, str. 295-297, New York: Semiotext(e), cit. prema: http://thefoucauldian.co.uk

Tad Friend, 2003, »Jumpers«, *The New Yorker*, 13. listopada, http://www.newyorker.com/fact/content/articles/031013fa_fact?031013fa_fact

W. J. T. Mitchell, 2005, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press

Bill Viola, 2005, »Slike u meni. Videoumjetnost očituje svijet skrivenoga«, *Europski glasnik*, Godište X, br. 10, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 101

UDK: 791.633-051Ostojić, A.A.(047)

Sanja Kovačević

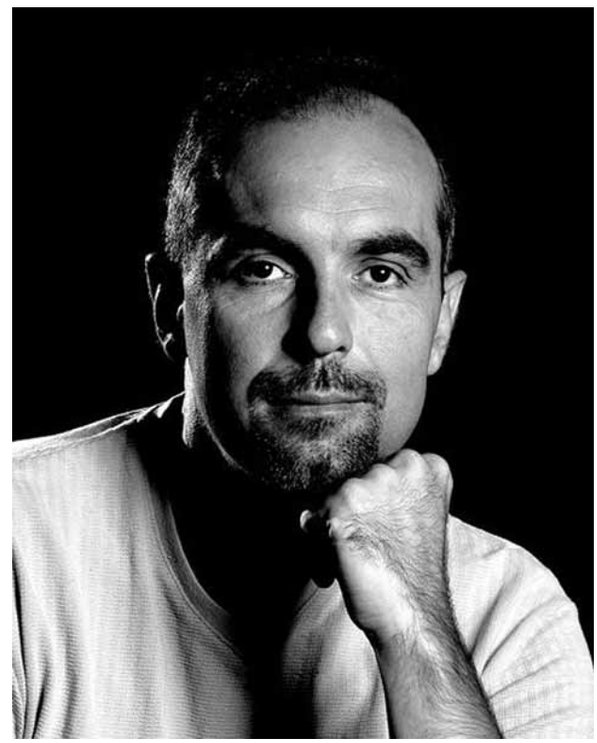
Arsen Anton Ostojić: »Najvažniji dio redateljskog posla je pisanje scenarija«

Rođeni ste u Splitu 1965. godine i tamo ste proveli djetinjstvo i adolescenciju.

— U Splitu sam se počeo baviti filmom u osnovnoj školi, s dvanaest godina, jer sam se uključio u filmsku sekciju svoje osnovne škole, tada zvane »Bratstvo i jedinstvo«, koju je vodio nastavnik Ivo Cecić u okviru nastave tehničkog odgoja. Tamo smo radili na normal 8mm filmovima, malim crno-bijelim filmovima, i imali smo svoje kamere, svoje montažne stolove, i svoje male laboratorije i razvijače. Sami smo izmišljali priče, snimali te svoje male filmove koje smo kasnije čak i sami razvijali miješajući kemikalije. Negativ se prvo snimao na jednoj polovici vrpce, pa bi zatim rolu filma vadili iz kamere, okrenuli i snimali s druge polovice. Kad bi se razvio, 16mm negativ bi se rezao na pola, i tako se dobijala vrpca od 8mm.

Roditelji su podržavali taj vaš hobi?

— Da, imali su razumijevanja. Iako se moji roditelji nisu bavili umjetnošću — otac je građevinski tehničar, a majka sekretarica — ipak su mi dopustili da se bavim fimom ako me zanima. Dapače, majka mi je s trinaest godina, kad je vidjela da volim film, kupila super 8 kameru, i s njom sam snimao neka kućna videa, a tada sam snimio i, teoretski, možda svoj »najsavršeniji« film. Zvao se *Klesar*. Sa svojih četrnaest godina snimao sam svoga djeda koji je bio klesar u Povljima na Braču, kako ide u kamenolom i kleše kamen. Taj dokumentarac je trajao tri minute, a stvar je bila u tome da sam ga snimao samo s tri minute sirovog materijala u kontinuitetu, te uopće nije bilo montaže. Znači da sam montirao u kameri. Poslao sam ga, to je bila 1979, na televiziju Beograd koja je u emisiji Nedjeljno poslijepodne imala neki natječaj za amaterske filmove. Emitirali su ga u udarnom terminu, u najgledanijoj emisiji, i to mi je bilo nekakvo moralno priznanje. U šali kažem da je to moj najsavršeniji film, jer više vjerovatno ne bih mogao ponoviti to da napravim film od tri minute s tri minute sirovog materijala. Sada već previše znam. S petnaest godina sam se upisao u Kinoklub Split gdje su onda bili Karabatić, Gabela, Poljak i ostali, a po završetku srednje škole htio sam upisati filmsku režiju na Akademiji u Zagrebu. Ipak, nekako me bilo strah, mislio sam, teška je ta režija, teško se time baviti. Sjećam se kako su mi rekli da je Zafranović pričao kako je to teško snimiti film, sakupiti novac, kako ne može spavati. Pa sam mislio da bih trebao upisati filmsko snimanje jer ima, uvjetno rečeno, više zanata, pa sam se prijavio na prijamni iz kamere, no na kraju me nisu primili iako sam ušao u uži izbor, pa sam upisao engleski i filozofiju na Filozofskom fakultetu. Pri kraju vojnog roka sam zvao Akademiju i čuo da su ostala dva mjesta na režiji na jesenskom roku, ali problem je bio u tome što bih i uz sve svoje nagradne dopuste izašao iz vojske dva dana poslije prijamnog. Tada je postojao propis da vojnik koji dobrovoljno da krv dobije dva dana nagradnog pa sam doslovno dao krv da bih išao na prijamni iz režije. Primili su me i tako sam iz te neke svoje dječačke igre i splitske tvrdoglavosti, unatoč svim Scilama i Haribdama, ustrajao u poslu koji volim. Jer ipak mi je trebalo još dva desetljeća da snimim svoj prvi igrani film. Kasnije sam znao često reći — nakon uspjeha *Te divne splitske noći* — da mi je za taj uspjeh preko noći trebalo 20 godina.



Arsen Ostojić

S druge strane, u vrijeme vašeg probijanja bilo je redatelja koji su odmah dobili šansu, napravili loš film pa se onda uči-

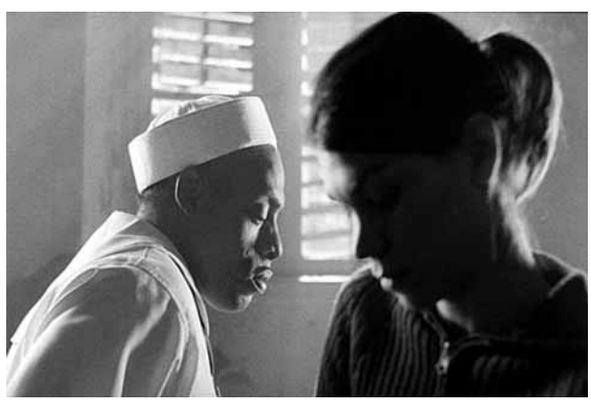
hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 102

li na sljedećih pet. Ovako je možda bolje, vaš prvi film je odlično prihvatila i publika i kritika.

— To je istina. Na žalost, imam nekoliko dobrih scenarija koje vjerovatno sada više nikada neću snimiti jer ih nisam snimio kad sam trebao. Sada drugačije gledam na njih i nekako sam ih prerastao. Čini mi se kao da je jedan dio mog života otišao na pokušaje da napravim filmove i da su ti filmovi na neki način i bili snimljeni u mojoj glavi, a realizirao sam tek šesti dugometražni scenarij koji sam htio. Sve to znanje na nerealiziranim filmovima pretočilo se u *Tu divnu splitsku noć* koja stoga mnogima izgleda kao djelo zrelog filmaša. Ipak, ne znam da li je danas više moguće nakon prvog lošeg filma snimiti još pet na kojima bi se netko učio. Danas bi to bila preskupa škola.

1988. kao student snimate na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu »Orden«, kratki dokumentarni film, za koji nakon par godina dobivate nagradu za režiju u Beogradu. Je li vam to »promijenilo život«?

— Mislim da u tom trenutku nije jer sam relativno brzo nakon toga otišao na poslijediplomski studij u New York. Na Akademiji sam na drugoj godini snimio kratki film *Lutnja* o tome kako se radi lutnja od obične klade... i ispao je to vrlo dobar i precizan dokumentarac kojeg su prikazali i na televiziji. Mislim da je preciznost jedna od mojih karakterisitka. Na trećoj godini sam snimio *Orden*, film o inflaciji odlikovanja u Jugoslaviji, politički vrlo škakljiv jer sam krenuo od činjenice da je ukupno podijeljeno oko dva milijuna odlikovanja u zemlji s oko 20 milijuna stanovnika. Strukturu sam napravio tako da sam pronašao jednog radnika koji ulazi u proces dodjele odlikovanja, od prijedloga do dokumentacije koja ide na više instance, do odobrenja Predsjedništva SFRJ, i na kraju same dodjele odlikovanja radniku na ceremoniji. Da bih snimio čitav film i sve instance, morao sam dobiti dopuštenje Predsjedništva, koje sam na kraju i dobio. Film je bio pomalo nepodoban jer osim osnovne ideje inflacije odlikovanja u završnoj montažnoj sekvenci prikazujem arhivske materijale raznih političara koji sami sebi dodjeljuju odlikovanja: danas ja tebi, sutra ti meni. Film su vidjeli Rajko Grlić i Mladen Kocelić, koji su imali Maestro film. Prijavili su ga na natječaj kao završen projekt, dobili sredstva, prebacili na 35mm i poslali ga na festival u Beogradu gdje je dobio Zlatnu medalju za režiju. Ipak, nisam otišao osobno na festival da preuzmem nagradu jer prvo, nisam ni vjerovao da će film nešto osvojiti, a drugo, već su to bila vremena pred sam početak rata. Imamo sam druge planove. U svibnju 1990. sam položio prijamni na New York University.



Ta divna splitska noć

Zašto ste se odlučili na taj korak?

— Pa, išao sam na jednomjesečni poluturistički posjet New Yorku i onako, iz kurioziteta, početkom 1990. prijavio se na NYU, koji me je uvijek privlačio i koji je, uz University of Southern California, najpoznatija filmska škola na SAD-u. Aplicirao sam zajedno s tisuću drugih kandidata iz cijelog svijeta, i primili su me kao jednog od četrdesetak sretnika.

I kako ste se tamo uzdržavali, gdje ste živjeli? Kakav je koncept škole?

— To je bilo najteže, još nekako položiš ispite, uspiješ snimiti film, ali kako preživjeti, to je bilo jako teško jer novaca nije bilo. Studij je onda koštao dvadesetak tisuća dolara godišnje, plus svi troškovi života i snimanja filmova povrh toga, tako da je to bila velika borba za preživljavanje. Svašta sam radio — konobario, bio barmen, raznosio po uredima novine u velikoj torbi od koje mi je otpadalo rame. Tada sam bio oženjen, pa smo se žena i ja onako, zajednički, borili. Ona je pokušavala upisati Julliard School of Music, a radila je kao bejbisiterica. U dvoje smo uspijevali nekako krpati, ali je bilo jako teško. Taj nas je težak život kasnije koštao i braka.

Kakav je bio koncept nastave? Radili ste magisterij iz »filmmakinga«.

— Da, iz režije i produkcije. Osnovni koncept je bio snimanje kratkometražnih filmova za koje smo sami pisali scenarije. Tamo sam napravio film *The Birdlover* (*Ljubitelj ptica*) koji je dobio nagradu u Hamburgu i bio prikazan na još četrnaestak festivala. To je stilizirani film s pričom o usamljenom čovjeku kojega nitko ne otpozdravlja s »hello« pa on kupi papagaja i nastoji ga naučiti reći »hello«, da bi ga barem netko pozdravio. No papagaj ne želi naučiti i čovjek gubi strpljenje. Mislim da je to primjeran scenarij kratkog filma, gotovo bez greške, sa zaokruženom pričom koja se ne doima kao da je dio nekog dugometražnog filma.

I što na kraju bude, čovjek ubije papagaja?

— Čovjek shvati da nije problem u jadnoj ptici, već u njemu, ali to nije važno, važno je da se u čitavom petnaestominutnom filmu govori samo jedna riječ — »hello«.

Kako je tekao idejni proces stvaranja priče?

— Prvo sam htio raditi film o tome kako netko trenira životinju — bolje rečeno psa. Ali mi je pas bio klišej, nešto već viđeno. Onda sam mislio, neka trenira mačku, to je zanimljivije, ali sam znao da mačka neće htjeti ništa napraviti pred kamerom i da nije zahvalna za snimanje. Onda sam smišljao koja se druga životinju može dresirati, pa mi je palo na pamet da se trenira papagaja, ali tako da ga se uči voziti mali bicikl, kao u cirkusima. I od toga sam odustao i sjetio se onog što je prirodno za papagaje — da uče govoriti. Htio sam da netko pokušava naučiti papagaja da govori, ali se onda postavilo pitanje zašto bi ga netko učio govoriti? Mož-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 103

da zbog neke potrebe. Koje? Da ga netko pozdravi! I tako sam razmišljajući došao do toga da taj lik u filmu nitko ne pozdravlja, i stvorio dosta složenu psihološku priču koju nije bilo lako ispričati uzimajući u obzir da nema dijaloga, već da se kroz čitav film koristi samo jedna riječ — *hello*. Ispalo je jako efektno: film je bio prikazan na petnaest festivala, otkupile su ga neke europske TV stanice, među njima i Canal Plus, a bio je prikazivan i na PBS-u u Americi. Bilo je čak i ljudi koji su me prepoznali u New Yorku nakon što sam u toj emisiji dao intervju.

Mogli bismo reći da vam se ostvario »američki san«. Što ste još radili u inozemstvu?

— Ha, ha, američki san! Daleko je to još bilo od američkog sna. Prije bi to bila američka noćna mora, ili bolje rečeno američka realnost jer sam čitavo vrijeme bio nezaposlen, bez socijalnog i mirovinskog. Dok sam još bio u Hrvatskoj, radio sam kao asistent i pomoćnik režije na dva filma Rajka Grlića, i na filmovima Brune Gamulina i Srđana Karanovića. U New Yorku sam radio malo kao pomoćnik režije, a više kao direktor filma na niskobudžetnim nezavisnim filmovima, a kasnije i na jednom velikim projektu, na Universalovom spektaklu *Cull the Conqueror*, šest mjeseci u Bratislavi.

Tako ste se naučili zanatu i proizvodnji filma.

— Na svim tim projektima — a sakupilo ih se gotovo dvadeset — naučio sam ono najvažnije za režisera — da znajući ono što hoće, zna kako dobiti to što hoće. Naravno da te nitko ne može naučiti talentu ako radiš kao pomoćnik režije, ali možeš naučiti kako dobiti to što hoćeš. Mislim da je rad na profesionalnim filmovima značajan za bilo kojeg mladog redatelja.

A što se scenarija tiče?

— Scenaristiku mi je na Akademiji predavao profesor Zvonimir Berković i to su mi bila jako draga i poticajna predavanja. Za mene je proces pisanja scenarija najvažnija komponenta filma, to je osnova filma. To čini suštinu filma. Mislim da bar 50% vrijednosti filma dolazi iz scenarija. To je i na neki način režiranje, jer kada se nešto promijeni na lokaciji, to je i opet pisanje scenarija, tj. ponovno pisanje scene. To se moglo smisliti i za pisaćim stolom. Na NYU sam uzeo izvrstan kolegij iz pisanja scenarija, i jedan od predavača je bio scenarist filma *Pet kondorovih dana*. Uz njega i posebno uz jednog odličnog predavača s univerziteta Yale sam shvatio strukturu scenarija. Oni su to objasnili na svoj američki način koji propisuje nekakva pravila pisanja, ali ta pravila imaju smisla. Eto, važno ih je znati.

Jer funkcioniraju.

— Vrlo često funkcioniraju. Jer da bi se ta pravila »odbacila« ili »nepoštivala« treba ih prije toga dobro poznavati. Recimo, *Ta divna splitska noć* je mimo pravila, ali sam ih morao poznavati. Čitao sam i lucidne knjige Syda Fielda i Roberta McKeea. Svoj prvi dugometražni scenarij *Kišna sezona ljubavi* napisao sam po sistemu »prvi se mačići u vodu bacaju«. Zatim sam u New Yorku upoznao Jasena Boku koji je došao na Fulbrightovu stipendiju i s kojim sam surađivao na tekstu po njegovoj vrlo inspirativnoj ideji o troje hrvatskih emigranata u New Yorku. On je napisao prvu verziju tog scenarija *Life Happens*, a ja ostale, no međutim na natječaju Ministarstva kulture nije prošao. Kako je scenarij o Hrvatima u Americi, nije bio zanimljiv Amerikancima, a nije bio zanimljiv ni Hrvatima. Našao se u tom nekom produkcijskom procjepu koji ga je stajao realizacije. Onda sam htio napraviti psihološki niskobudžetni triler *Carnevill*, i već smo ušli u pripreme u Atlanti, u Georgiji, imao sam već distributera, platio sam unaprijed dio ekipe, i kad se sve zahuktalo, dogodio se napad 11. rujna. I sve je propalo. Kasnije sam opet nudio scenarij u Los Angelesuu, ali više ljude nije zanimao, niti sam se ja više bavio tim niskobudžetnim filmom. Prerastao sam ga. Jedan scenarij guram još i danas, nakon devet godina, napisan po jednoj off-Broadwayskoj drami. Na njemu sam radio intenzivno godinama, u suradnji s književnicom. Dok se novac ne skupi, nema jamstava da će film ikada biti snimljen.

Jeste li imali ikakve koristi od tih scenarija?

— Financijski nikakvih; tisuće i tisuće dolara sam potrošio na njih, ne računajući potrošeno vrijeme. Da sam radio u MacDonald'su to vrijeme, bolje bih prošao. Ipak, naučiš se pisanju. Kao u onoj kineskoj priči kada bogataš plati slikaru da mu naslika žabu. Nakon što se slikar mjesecima ne pojavljuje sa crtežom, bogataš ode k njemu i zatraži svoju sliku. Slikar uzme kist i pred njim nacrta izvrsnu sliku žabe. Bogataš se začudi zašto ga je toliko platio i zašto je toliko vremena slikar čekao kada može u pet minuta naslikati žabu. Slikar mu na to pokaže sobu punu neuspješnih skica i slika žabe u raznim fazama i kaže: eto, to je rezultat mog višemjesečnog truda. Za tih pet minuta slikanja žabe slikaru su trebali mjeseci vježbanja. Tih pet scenarija koji nisu realizirani su vjerojatno ušli u *Tu divnu splitsku noć*. Ne mislim da je dobro — a što je kod nas često slučaj — da redatelji imaju samo jedan scenarij, i pokušavaju ga godinama realizirati, pa ga eventualno i naprave, pa napišu drugi pa ga naprave, tako da im malo scenarija ostane nerealizirano ili propadne. U Americi se snimi možda jedan od dvadeset projekata koji su već ušli u nekakve faze razvoja ili priprema, dok se u Europi snimi jedan od 4 ili 5. U Americi je veća selekcija, pa su i filmovi u Americi u prosjeku bolji nego u Europi. Razlika je u većem izboru kvalitetnog materijala, kao i u potrebi da se ispriča suvisla i gledljiva priča.

Je li vam ipak bilo demotivirajuće pisati scenarije jedan za drugim, a ni jedan realizirati?

— Jest. Radi se o tome koliko možete izdržati; dosta ljudi odustane od profesije. I ja sam bio u takvoj situaciji, jednostavno nemate novaca. A znate da ste vjerovatno talentiraniji ili bar vještiji od nekog tko je dobio novac za snimanje. To mi se događalo u Americi gdje su bogati sinovi snimali privatnim novcima.

Predavali ste na nekim glumačkim školama, kao vanjski suradnik na New York Film Academy, predavali ste u Salzburgu, a sada ste docent na Akademiji dramske umjetnosti. Smatrate li se pedagogom koji umije na studente prenijeti svoje znanje?

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 104

— Ta podvojenost uspješnog umjetnika i uspješnog pedagoga stalno je prisutna. Postoji teorija da se ne može biti i jedno i drugo jer kod uspješnog umjetnika nužno mora postojati određena doza isključivosti ili sebičnosti, ili u najboljem slučaju manjak vremena za studente. Moji kolege i ja se na Akademiji smatramo profesionalcima, tj. pedagozima koji nastavljaju sa svojim kreativnim radom. Mislim da mi kroz kontinuirani rad usavršavamo sebe i stječemo nova znanja koja potom prenosimo studentima. Filmska se umjetnost neprestano mijenja; trebate biti u tijeku da biste sve shvatili. Ali u Americi je ta podjela između profesionalaca i pedagoga jače izražena. Tamo si ili aktivni profesionalac ili pedagog. Ne možeš biti jedno i drugo. Zapravo, tamo neki ni ne žele raditi kao profesori jer se smatra da su profesori oni koji nisu uspjeli. U Hrvatskoj se uvijek išlo logikom da se najbolji profesionalci uzimaju za pedagoge. Mi ne možemo studente naučiti »što«, ali možemo »kako«. »Što« je talent, njihov izbor priče, njihova kreacija, a »kako« je pitanje kako tu kreaciju prenijeti na platno. Drago mi je da sam na odsjeku produkcije, jer pravi producent mora znati i režiju i scenarij i kameru i traženje novca, tako da ih nastojim naučiti nekakvoj produkciji kreativnosti. Kratki film redateljice Tanje Golić i producenta Damira Krasnova *Nije da ne znam nego je to tako*, koji je dobio Oktavijana za najbolji kratki film, proizašao je iz mog kolegija.

Otkuda ideja za »Tu divnu splitsku noć«, kako je započeo taj projekt?

— Oduvijek sam htio snimiti film o svom rodnom gradu, o nekom problemu koji tišti Split jer jako volim taj grad. Vizualno sam od početka vidio taj film kao crno-bijeli i da se događa u Getu, čak u *cinemascope* formatu, tako da te uske ulice dođu još više do izražaja, da budu još uže na širokom ekranu. Počeo sam pisati priču o nekom sitnom dileru kojemu je dosta svega pa nastoji pobjeći iz grada, ali nekako nisam imao materijala. Napisao sam dvadesetak strana scenarija i tu je stalo. Čitao sam neke scenarije od više ljudi u Splitu, s nadom da ću tu pronaći tekst koji bi htio realizirati, ali nisu bili na razini koja bi me zadovoljila. Tada sam bio odustao i dao peti scenarij na natječaj Ministarstva kulture koji na žalost nije prošao. Onda me producent Jozo Patljak nazvao da napravimo nekakav niskobudžetni film i ja sam mu predložio priču koja bi se sva događala u jednoj kući, negdje na bojišnici, ali sam na kraju od toga odustao. Onda sam se sjetio nekih ideja iz Splita jer sam pored te ideje o dileru imao neke fragmente priča koje su me zanimale — kako u Splitu stare žene dočekuju ljude na trajektu i željezničkoj stanici, te viču »sobe, rums, cimer!« Zamislio sam da jedna takva stara žena iznajmljuje svoju sobu nekom dileru ili svodniku. To je bio smiješan prizor koji mi se stalno javljao, o jednoj takvoj starici koja se cjenka sa svodnikom. Ali, naravno to nije bila priča za film, jer je bila prekratka. Također, fascinantna mi je bila ona istinita priča o drogiranom mladiću koji se bacio sa zgrade jer je mislio da može letjeti. Tako sam stvorio segment priče o mladiću koji stoji na krovu kuće u u Getu i gleda golubove kako lete, što ga inspirira da i on poleti. Ali, to su sve bili segmenti koji su bili neupotrebljivi za dugometražni film. Od njih se eventualno mogao napraviti kratkometražni. Onda sam dalje razmišljao o priči za Patljaka i u jednom sam trenutku dobio inspiraciju, upravo inspiraciju koja se inače ne događa često na filmu jer je proces stvaranja filma predug. Čovjek može biti inspiriran kad napiše pjesmu u kavani na komadu salvete. Ali scenarij, s mjesecima mukotrpnog rada, to je već malo teže. Naime, palo mi je na pamet da objedinim te fragmente i ideje u jednu priču i da im dam čvrst kostur — da se događaju na božićnu noć, da im dam neki kršćanski element.

U smislu jačeg kontrasta zlu koje stvara narkomanija?

— Nisam tada još toliko ni mislio na narkomaniju; ona je proistekla kao prirodan izbor. Više su me zanimale te ljubavne priče. Kada sam to rekao Jozi Patljaku, rekao je: »Dobro, ali nemoj zaboraviti da u filmu bude i glazbe«, što je producentski vrlo pametno. Ja sam rekao, »Nema toliko glazbe na Božić, bit će lik neke lijepe djevojke koja će pjevati u crkvi *Tihu noć* i to je to.« On baš i nije bio sretan, i tako sam počeo razmišljati da bi, ako se želi uključiti više glazbe u film, trebao biti nekakav koncert. I tako je došlo do ideje novogodišnjeg koncerta, i to na najvažnijem mjestu u Splitu, na Peristilu. Proces pisanja je uvijek »što ako«. »Što ako bi to bilo ovako, što ako bi bilo onako«. I tako sam došao do ideje da se u filmu isprepleću tri priče koje novogodišnji koncert ujedinjuje u cjelinu — priča o dileru koji napušta grad, priča o narkomanki koju svodnik vodi babi u sobu, priča o mladima od kojih jedan poleti poput goluba. I onda sam krenuo sužavati, odnosno eliminirati sve što je nepotrebno. Išao sam na što čvršću, što sažetiju formu, na skraćivanje vremena, prostora i radnje, i shvatio da mi čitava radnja filma može stati u samo dva sata.

Znači, stvaranje strukture jedinstva vremena, mjesta i radnje je prethodilo pričama?

— Tako je. Ali tek kada sam imao ideje u glavi, otprilike o čemu bi se moglo raditi. To mi je omogućilo sužavanje da bi postigao što čvršću formu, i to je najveća kvaliteta ovoga scenarija. Kada sam vidio da se priče mogu isprepletati u kratkom vremenu, rekao sam sebi, »OK, ajmo u još veći ekstrem«, jer uvijek moraš ići u što veće ekstreme. Neka to bude točno određeno vrijeme, od deset navečer do ponoći. Pošto je ponoć prekretnica stare i nove godine, što je možda najatraktivniji trenutak u bilo kojoj godini, želio sam da korespondira u filmu s najludim trenutkom, i zato u ponoć svi oni pucnjevi i tragedije kad svi pogibaju.

Je li Vas brinulo da će ta koincidencija djelovati nadnaravno i možda narušiti uvjerljivost filma, ili ste to upravo htjeli postići?

— To sam i htio. Film je stiliziran. Takvo strukturiranje priče je stilizacija, ovo nije dokumentarac o životu u Getu. Ali onda sam, znajući to, išao na druge stilizacije, kao što je povratak staroj ideji da film bude crno-bijeli, i da na kraju mladić leti povrh krovova u nekakvoj nadrealnoj sceni. Tako da, iako priče nisu još bile kompletno definirane, znalo se gdje će koja stajati. Prva je bila o sitnom dileru koji hoće pobjeći iz grada, zatim o narkomanki i svodniku koji se cjenka s babom, i znao sam da treća priča mora biti nekakva iskrena ljubavna priča da bi efekt na kraju bio jači.

Jeste li na početku imali tzv. premisu filma i koja je bila?

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 105

— Ne, samo sam htio ispričati suvislu priču, na što efektniji način, u što manje vremena i koristeći što manje likova. I ono što je najvažnije, htio sam da to sve bude emotivno, da dirne publiku.

Kako ste razvijali i povezivali te priče?

— Palo mi je na pamet da bi svodnik iz druge priče (Marinko Prga koji igra Crnog) mogao biti glavni diler u prvoj priči, recimo da on bude šef Niki, igra ga Mladen Vulić, sitnom dileru koji želi otići iz grada, i da bi taj lik Crnoga mogao vući iz prve u drugu priču. Htio sam da treća bude o dvoje mladih koji se vole. Tražio sam koji tu može biti problem — jer drama nastaje iz problema i sukoba — što bi se moglo dogoditi? Palo mi je na pamet da ona želi izgubiti nevinost do ponoći, samo što nemaju gdje to obaviti. Kako onda uvesti Crnog, dilera iz prethodne dvije priče u treću priču, što on tu može biti? Po logici, on im može dati stan, jer zna Luku (Vicko Bilandžić) od prije. A prema tome i Luka je bivši narkoman, itd. Tako sam slagao kockice, isto kao u *Birdloveru*. Pokušavao sam svaki lik iskoristiti u što više situacija, kako npr. starca koji se javlja u dvije priče (Pero Vrca) ili susjeda koji se također javlja u dvije priče (Vladimir Davidović). To je bio jedan racionalni dramaturški *puzzle*.

Paul Laverty je za film »Sweet Sixteen« mjesecima razgovarao s dilerima, ovisnicima i njihovim obiteljima. Jeste li Vi radili neku vrstu istraživanja o splitskoj narkomaniji?

— Čitao sam novine, pa svi ih čitamo. Jednom davno sam bio razgovarao s jednim narkomanom, dok sam htio napraviti prvu priču. Čuo sam za onog jadnog mladića koji je pao sa zgrade, a i za jednog mladića koji je stao na rub balkona na desetom katu, gledao travu u parku i mislio da mu je blizu, pred nosom, da može samo zakoračiti u park, ali su ga na svu sreću uhvatili u posljednjem trenutku. To, kao i prizori sa staricama, su segment koji sam iskoristio u filmu, a sve ostalo je kombinatorika. Ta kombinatorika »tko, kako, zašto«, kakvu je Berković genijalno napravio u *H-8*... — ovisno o tome gdje tko sjedne u autobusu uvjetuje kakav je lik i kakva je priča oko njega. Također sam shvatio da mogu suziti, tj. ograničiti i prostor, da mi ne treba ništa izvan Geta, osim jedne scene na autobusnoj stanici kada Nike bježi policajcima. Npr. pored navedenog Nike, trebalo je priču obogatiti i drugim likovima oko njega, pa je tu nastala Marija (Nives Ivanković) i njezin sin. Ima jedan lik u filmu *Carlito's Way* Briana de Palme gdje glavni junak izbjegne sve gangstere i pobjegne od svih policajaca da bi ga na kraju, taman kad je trebao sjesti na vlak i otići iz grada, ubio neki bezveznjaković kojemu je tijekom filma napravio nešto naizgled sasvim nevažno. Postoji neki usud koji ga je sustigao. Onda sam shvatio da bi taj usud mogao predstaviti lik djeteta. Ali odakle djetetu pištolj da ubije Niku? Možda od njegovog oca? Tko mu je otac? Pa djetetov otac je poginuo u ratu! Što ako je njegova majka sada s očevim prijateljem, tj. Nikom? I sve tako, »što ako, što ako?« Ako imam Crnog, dilera u prvoj priči, neka onda on bude razlog cijele potjere, neka Crni da Niki da prenese neku drogu. To su tipične priče o »mazgama«, tj. ljudima koje prenose drogu, a koje ponekad netko i cinka. O tome govori film s Claire Danes koja je završila u tajlandskom zatvoru [*Brokedown Palace*, 1999, Jonathan Caplan]. Nisam ja ništa novo izmišljao, sve to je već postojalo u vijestima. Zato mi nije ni bilo nužno da potičem iz narkomanskog miljea, da bih mogao snimiti film o narkomaniji. Bilo je samo nužno da znam ispričati uvjerljivu priču.

Ta divna splitska noć

Na neki način nužnost strukture natkriljuje problem narkomanije koji je tema priča, primjerice, da ne postoji bijeg iz kruga droge, čak ni za dilere, ili da se pristojne djevojke prostituiraju za drogu?

— Struktura je iznimno bitna za filmski scenarij. To je ogromna greška onih koji misle da struktura nije bitna; msilim da je ona presudna. Zašto — zato jer je film temporalno djelo, ono funkcionira u vremenu. To je kao da kažete da u glazbi nije bitna struktura glazbe. Film ima tu sličnost s glazbom jer traje određeno vrijeme i prisiljava gledatelja da ga gleda to neko određeno vrijeme. I ne smije biti dosadno. Struktura ističe kvalitete sadržaja. Ako imate divan sadržaj, i emotivan, ali on dugo traje, onda se efekt poništava. Ako imate osrednji sadržaj, ali je strukturiran dobro, onda taj osrednji sadržaj može iskoristi sav svoj potencijal.

Struktura s tri priče je zahvalna jer se njome povećava napetost, ali donosi opasnost slabije psihologizacije likova jer je manje vremena za razvoj likova. Kako ste balansirali između likova i radnje, i jesu li se pritom javljali neki scenaristički problemi?

— Tu se radilo o nekoj intuiciji, nekoj inspiraciji. Taj scenarij, ta križaljka-slagalica je lako proizašla. Ima jedna stvar koju sam shvatio tijekom svoga scenarističkog iskustva: scenariji ili bolje rečeno ideje koji su u startu problematične, sporo se rađaju; scenariji, tj. ideje koje su dobre, brzo se otvaraju, brzo se rode. I to je moj savjet: ako se dugo mučite sa scenarijem, onda vjerovatno ga trebate ostaviti, i pisati nešto drugo; ako se scenarij brzo otvori, onda ste vjerovatno na dobrom putu. U *Toj divnoj splitskoj noći* ponekad se samo od sebe ukazivalo što se treba dogoditi, kakav bi lik trebao biti i tako dalje.

Čini mi se da scena u kojoj Nike pušta pticu iz krletke, netom prije nego što ode na autobus za Njemačku, u vlastitu slobodu, služi upravo produbljivanju karaktera. Jeste li je naknadno dodali?

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 106

Ta divna splitska noć

— Dodana je, da. Nike se trebao spakirati i otići, ali sam mu htio dati neku ljudsku toplinu, što je vjerojatno motiv iz *Birdlovera*. Umjetnik ponekad reciklira svoje stare motive i ideje. Jer Nike je pozitivno-negativan lik, jedan čas napravi nešto zbog čega ga osuđujemo, drugi čas nešto dobro. Nisam htio da itko u filmu bude crno-bijel, čak ni Prgin lik, i on ima jedan lijep razvoj od zlog dilera do nekakvog zafrkanta i, na kraju, gubitnika.

Ali zbog toga nije manje crn, nimalo ga ne žalimo u tom gubitništvu. Dok je Nike diler topla srca, Crni propagira »Niko se ne može skinit«, zato mi se doima kao metafizičko zlo, njega ničim niste ni opravdali.

— Da, ali nije jednodimenzionalan. Kad se prepire s onom babom čak je i šaljiv, gotovo šarmantan, dok u prvoj priči toga nema. Zatim ga Dino Dvornik šamara, on je jadnik kojemu teče krv iz nosa. Sve te elemente sam pažljivo pripremio. U prvoj priči Nike pita Crnoga što mu je bilo s nosom jer primjeti da mu je krvav, i tek u trećoj priči shvatimo zašto je krvav.

Zašto nema uzročno-posljedične veze između događaja u pričama?

— Svi su povezani istom idejom, mjestom i vremenom. Povezani su radnjom i likovima. Ovdje je riječ o drogi kao splitskom, ali i univerzalnom problemu. Ali taj problem na nekom drugom mjestu je mogao biti novac, šverc, prodaja oružja, bilo što. Da sam snimao film prije 20 godina, snimao bih ga o švercerima traperica.

Na Vašem siteu piše da je »cijeli film snimljen na autentičnim lokacijama Geta, čak i interijeri. Geto je na UNESCO-vu popisu spomenika kulture najviše kategorije«. Jeste li Geto uveli od prve verzije scenarija?

— Da, od samog početka jer je to fascinantna lokacija. To je prostor Dioklecijanove palače od nekakvih dvjestotinjak metara širine. Tamo sam snimao neke filmiće dok sam bio u osnovnoj školi, neke »krimiće«. Ja sam igrao inspektora koji je slijedio glavnog kriminalca i ganjao ga plastičnim pištoljem. To je inače jedna velika kulisa, jedan svojevrsni antički teatar koja daje dodatnu dozu tragičnosti.

Geto funkcionira i naracijski stvaranjem zapleta i kao metafora izgubljenosti ljudi i bezvremenosti zla pa funkcionira gotovo kao lik jer uvjetuje susretanja, omogućuje dilerima da se sakriju, ovisnike da se poput štakora vuče rubovima njegovih zidina, o njemu se govori, o njemu se pjeva. Je li nategnuto govoriti o mjestu kao o »liku«?

— Apsolutno ne! Dapače, grad na određeni način postaje lik u filmu. Te se ulice pretvaraju u labirint iz kojeg nije moguće pobjeći. Taj Geto postaje svojevrsna antička pozornica na kojoj i oko koje se zbivaju sve te tragedije. Iskreno mislim da bi ovaj film slabije funkcionirao u nekom drugom gradu. Split je bio idealan izbor za ovu priču, tj. bolje rečeno ova je priča idealan izbor za Split.

Kako je došlo do druge priče, jeste li išli po redu, na neki je način vezali na prvu?

— Što se tiče druge priče, stvarao sam je od kraja. U početku nije postojao lik Maje (Marija Škaričić). Diler i baba su se prepirali oko cijene sobe... Pitanje je zašto se iznajmljuje... Za koga? Za drogiranje ne treba, ali za seks...? Pa neka onda bude cura — što je mlađa, to je veći problem. Zašto se ona prostituira... jer to hoće? Ne, to nije dobro, ne treba mi profesionalka. Kako je film o drogi, to radi jer joj treba za šut, naravno. I opet je to ono »što ako«.

Jedan od motiva u zajednički svim pričama je seks.

— To je više-manje točno. Seks je vezan s ljubavlju, on je naknadno došao kao potreban. Da budu emotivno što jače situacije, ako nema seksa znači da su likovi udaljeni jedan od drugoga, to je manji konflikt. Seks stvara veći sukob ili problem.

Da nastavim o drugoj priči: zatim sam se pitao, tko je njezin klijent? Onda sam razmišljao o nekim splitskim elementima koji su poznati, jer neprestano baratam sv. Dujem, Peristilom, narkomanijom, pjesmom »Ta divna splitska noć«, pa tako imamo i *Amerikansku jahtu u splitskoj luci*... Neka onda bude mornar! I to američki mornar, da bude nekakav drugi svijet. I povrh toga neka bude još drugačiji, neka bude crni mornar, da bude još veći jaz između njih. Na osnovi toga pišete replike za dilera koji kaže »Pazi mala, moraš stavit kurton, to su ti mornari, tko zna s kim su sve bili.« I tako kreirate dijalog koji je govoran, tečan, uvjerljiv za taj prostor i likove. Onda je trebalo izmisliti koji je to problem između Maje i mornara. Došao sam do toga da mornar mora imati neku svoju tužnu ljubavnu priču, i da to bude povodom druge tragedije, znači da se stvore dvije tragedije — tragedija Maje koja hoće šut droge i tragedija mornara koji hoće samo malo ljubavi, ali se ne uspijevaju spojiti, opet zbog droge koja se tu umiješala.

A treća priča je bila najmanje konkretna, u njoj sam najviše lutao, ali sam znao da bi trebala završiti s onom idejom mladića koji leti. I kad sam složio tu treću priču, shvatio sam da bi to trebalo sve povezati i to na način da možda ovaj koji leti vidi sve što se događa. Na kraju slaganja scenarija ispalo je da je prva verzija scenarija bila gotovo finalna verzija.

Koliko verzija scenarija je bilo?

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 107

— Tri-četiri, ali su u njima bile sitnije korekcije. Primjerice, u trećoj priči mladić je trebao poletjeti sa zvonika sv. Duje. Međutim, Crkva nije dopustila da se snima na zvoniku. Na žalost, ili na sreću, ne znam. Bilo bi mnogo teže snimati na zvoniku. Išao sam u ekstrem, htio sam uzeti najvažniji, najvizualniji i najupečatljiviji element Splita, a to je zvonik. Ali, opet smo ga uspjeli inkorporirati u priču na drugi način.

Ona soba u kojoj je završio mladi par Anđela (Ivana Roščić) i Luka (Vicko Bilandžić) s koje su krenuli na krov sjajno oslikava pustoš i jezu koju za sobom ostavlja droga. Pitanje je bi li bilo toliko očaja i mraka u zvoniku.

— I zvonik bi bio fascinantan na svoj način, ali kažem, bilo bi teže snimati. Bilo bi svakako drugačije. U jednoj sceni su se penjali zvonikom, kad najednom zvona zazvone, ali o tome sada više ne razmišljam.

Pišete li treatment, scenoslijed za scenarij?

— U principu i ne baš. Za svoj prvi scenarij sam pisao pravi *treatment*, a sada pišem neku vrstu scenoslijeda, kako mi dođe. Nastojim imati neku čvrstu ideju tako da znam početak, sredinu i kraj, i onda počnem pisati. Recimo, *Splitsku noć* sam pisao u kavanama u Splitu. Doslovno, išao bi u kavane i satima sjedio i pisao scene u bilježnicu, bez mnogo korekcija, naročito ako znam scenu, ako znam dijalog, a dijalog sam u ovom slučaju pisao od prve, kako mi je dolazio. Ušao bih u neki lik, tj. postao bih taj lik i pokušavao bih kroz lik izgovoriti ono što bi taj lik rekao. Jednostavno sam u glavi imao likove koji su međusobno razgovarali, a ja sam samo vjerno bilježio njihove razgovore. To je sve. Zato je dijalog i uvjerljiv i životan, s namjernim »greškama«, tj. povremenim nerazumijevanjima i ponavljanjima, nesavršen u strukturi, ali takav je i naš govor.

Je li Vam se dogodilo da Vas takvo direktno pisanje scena odvelo u neplaniranom smjeru?

— Mislim ipak rijetko. U načelu znam kamo trebam ići. Ali ono što ne znam je kako ću tamo stići. To je ponekad zanimljivo doznati; kako će moji likovi riješiti neke situacije, kako će se ponašati u danim okolnostima.

Kad Vam se dogodi da zapnete u pisanju, da niste zadovoljni rješenjem ili Vam padne samopouzdanje, što onda napravite, kako obično riješite takve krize?

— Jednostavno treba pustiti da stvar odleži koliko je potrebno, dan, dva, tjedan ili mjesec. To je dio procesa. Mogu tada biti nervozan, ali mi je to i poticaj da nađem rješenje. Ponekad stojite satima nad papirom i nema nikakvog rješenja, ništa, stojite i buljite i buljite i onda se dogodi nekakav klik i otvori se rješenje. Ali, morate buljiti to neko određeno vrijeme da bi se dogodio taj klik. Za rješenje mora proteći vrijeme koje morate u to utrošiti, nema druge. Često je dobar dio pisanja samo buljenje u papir, a ono se na žalost ne može izbjeći.

Možete li me provesti kroz jedan tipičan dan pisanja scenarija, jeste li disciplinirani, imate li neke rituale, broj stranica dnevno, morate li se izolirati?

— Najbolje je izolirati se. Kad bih radio nove verzije scenarija, onda se nastojim izolirati negdje tjedan dana tako da samo o tome mislim, to mi najviše pomaže jer svakodnevni život, telefonski pozivi i ostalo, to čovjeka ipak smeta. Dodatni razlog što obično ne uspijevam da svaki dan odvojim par sati samo za pisanje je stoga što u pravilu imam mnogo obaveza, što filmskih što na Akademiji, tako da mi to uzima uzima puno vremena. Kako u pravilu sve nastojim napraviti što bolje, izbjegavam raditi dvije stvari odjednom. Tako se dogodi da mi ostane malo vremena u danu, pa mi je teško imati kontinuitet pisanja. Izolacija, tj. usredotočenost samo na tekst koji pišem, bez ičega drugog sa strane, po mom iskustvu dobro funkcionira.

Je li bolje prvu verziju što prije izbaciti van nego cizelirati po scenariju duže vrijeme?

— Mislim da je bolje prvu verziju što prije dovršiti i izbaciti van. Vraćanje tijekom pisanja prve verzije da bi se nešto ispravilo u pravilu nije dobro.

Dajete li prvu verziju nekome na čitanje, i kome?

— Prvu verziju obično ne. Kasnije verzije dajem ljudima koji su mi najbliži u tom trenutku. Recimo, Mate Matišić je pročitao *Splitsku noć* i bio sam ga pitao da li bi li on surađivao na tome, a on mi je rekao da neće, pitam ga zašto, kaže mi »nemam što«. Ipak nikad ne mislim da je nešto savršeno, uvijek mislim da može bolje. Scenarij se neprestano mijenja; kada na lokaciji nešto drugačije režirate, to je pisanje scenarija; kada u montaži zamijenite redoslijed scena ili izbacite scenu ili je npr. skratite, i to je svojevrsno pisanje scenarija. To ste mogli napraviti i za pisaćim stolom, a ne u montaži, samo da ste bili toliko pametni da ste mogli unaprijed predvidjeti.

I, kako se nosite s kritikama?

— Uvijek ih razmotrim, ako mi nekoliko ljudi kaže istu kritiku onda znam da u tome nešto ima. Kritika je tu da potakne, ne treba bježati od nje. Kritičari imaju pravo na svoje mišljenje, a isto tako je važno da i ja imam svoje mišljenje i da sam svjestan kakav sam film napravio.

Sada bih porazgovarala o nekim specifičnim scenama iz filma. Najprije — špica. Pet minuta prije ponoći, koncert na Peristilu. Pjevač (Dino Dvornik) izbacuje salve nerazumljivih riječi...

— Dinovo blebetanje nije bilo u prvoj verziji scenarija; to blebetanje je ubačeno nakon što sam ga vidio na jednom koncertu i kad je on već pristao igrati u filmu. Odmah mi je palo na pamet da bi se to moglo iskoristiti, da je fascinantno, te to postaje bitan element filma. Osim toga, Dino je dao par savjeta, naročito vezanih za narkomaniju. Recimo, onaj moment kada Prga daje Mari Škaričić malo heroina na ruku da zašmrče, to mi je Dino rekao da se tako može napraviti, i da se tada može reći: »evo ti malo da namistiš kosti«, da te tijelo manje boli u krizi.

Zašto je to blebetanje važno?

— Doći ću do toga, samo da vam još nešto kažem. Ovaj film je antička tragedija s kršćanskim elementima. Naravno, to uvjetno govorim, nisam ja grčki dramatičar, niti srednjovjekovni pisac mirakula. Ali, osim formalne karakteristike — jedinstva mjesta, vremena i radnje, tu imamo i element labi-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 108

rinta. Recimo, ideja snimanja odozgo je potekla iz želje da istaknem labirint, da dam neke nove vizure i pokažem kako su likovi mali i uhvaćeni u tim uskim prostorima. Od početka sam znao da će tako morati biti snimano.

Pjevač ispada nekakav raspjevani Minotaur?

— Ne, više je Đavo. On spada u kršćanske elemente, u metafizičko zlo. Samo da dovršim o antici: dodatni element je antička scenografija. Doslovno, to je Peristil. Dalje, tu je element katarze svojstven grčkim dramama. To je, mislim, jedna od najznačajnijih osobina ovog filma, da je katarzičan. Na kraju druge priče s Majom te na kraju filma kad Luka poleti, mene prođu trnci svaki put kad gledam film. Neki ljudi su plakali. To su, nazovimo to, antički elementi u filmu. I njih, kao i kršćanske elemente, vrlo je lucidno analizirao profesor Berković. On je našao poveznice s *Evanđeljem po Ivanu* koje počinje: »U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše od Boga.« A Dino Dvornik, što sam oduvijek i htio, jest neka vrsta Đavla, Meštra ceremonije, on je glavni Mefisto u tom uskom području Geta. On negira Riječ, on nerazumljivo blebeće, i to blebeće na početku filma da nas uvede u taj bezbožni svijet, kao što blebeće i prije svake tragedije. Svojim blebetanjem on poništava Riječ kao Božji zakon, a suština Božjeg zakona je ljubav. Tijekom dva sata on poništava ljubav u splitskom Getu. On to radi koristeći drogu, kao svoje đavolsko sredstvo, premda je mogao koristiti i novac, oružje, rat i slična »đavolska« sredstva. I zato sve tri ljubavne priče koje inače imaju potencijal da se ostvare, da se realiziraju, sve su zbog toga uništene, jer Đavo vlada Gradom, tj. smrt, a ne Božji zakon, tj. ljubav. Kako sam i rekao, to blebetanje sam intuitivno prepoznao koa važno i stoga sam ga stavio u film, iako u tom trenutku nisam, naravno, išao u tako duboku analizu onoga što radim.

Baš zato, zbog veze ljubavi i droge sumnjam da bi bilo isto da se radi o oružju ili trgovanju ljudima jer su droga i ljubav preko seksa jednako opsesivne, izazivaju ovisnost, u osnovi su kemične, a na kraju se, padom s krova nakon seksa pod tripom potencira njihova smrtonosnost. Neki su čak smatrali da romantizirate drogiranje, što je smiješno, ali ta prepletenost nije bezazlena.

— Moj stav prema drogi je izrazito negativan, tu je moj stav jasan, »tko se drogira, nastradat će«. Htio sam postići da se radi o krajnostima, o ljubavi i smrti, erosu i tanatosu, elementima koji oduvijek funkcioniraju u dramaturgiji.

Usklađivanje kraja i početka filma. Let na početku i na kraju, kako ste i u kojoj fazi to radili?

— Htio sam na početku filma sve tri priče nekako najaviti, na određeni način ih povezati. Već u prvoj verziji postoji taj pogled s visine i let. Znao sam da ih treba povezati na određeni način da ne idu samo mehanički jedna iza druge, iako idu jedna iza druge. To povezivanje priča je značajno da bi se dobio ukupni dojam filma. To je ono što je na žalost nedostajalo u TV seriji jer se gubi ta povezna nit, pošto su priče bile prikazane odvojeno.

Prva scena je školski primjer sjajnog ekonomiziranja u sceni — kroz sarmu, ponoć, seks i bliskost kroz humor, sin koji vidi seksualnu igru što će ga potaknuti da kasnije ubije Niku jer misli da tuče mamu, pa fotografija njegova oca... Mnogo informacija u nekoliko minuta. Da li znate prije nego što idete pisati scenu koje sve informacije moraju biti u njoj ili se probijate kroz priču tijekom pisanja scene znajući samo najvažnije, ali ne i što ćete s njom sve dobiti?

— Pravilo je da u scenu treba ući što kasnije i izaći što prije. Također je ponekad važno u što kraće vremena izreći što više. Govoreći o sceni sa sarmom, prvo je bila zamišljena u sobi, na krevetu, da ih mali čuje, jer krevet škripi. Onda sam razgovarao s Nives Ivanković kojoj to nije bilo dovoljno efektno. Onda sam išao logikom, ako mali spava, i ako su oni siromašni, da možda ni ne mogu biti u sobi jer imaju samo jednu sobu. Znači, nema seksa u sobi. Još im ostaje kupaonica i kuhinja. Ako eliminiramo kupaonicu, jer je isto mala, zar ne bi bilo bolje da se seks odvija u kuhinji, opet idemo onim »što ako... što ako«. Što ako su na stolu, jer nemaju gdje drugdje u kuhinji? To smo vidjeli u *Poštar uvijek zvoni dvaput*, znači ni to nije ništa novo.

Sarma je nova.

— To je. Onda sam razmišljao da u potpunosti iskoristim kuhinju. Što se u kuhinji prvenstveno radi? Kuha se. Znači da se nešto kuha, ali nije dosta da tamo stoji nekakav lonac koji se dimi, nego hajdemo to što se kuha iskoristiti. I onda sam došao na ideju da ona, dok vode ljubav, kuša jelo iz čega je izašla cijela ta smiješna situacija da on pomiče stol bliže štednjaku da bi ona mogla probati sarmu. I čitava ta smiješna situacija također pridonosi karakterizaciji likova.

To su funkcije scena ekspozicije, odnosno otvaranja.

— Odmah morate shvatiti tko su Nike i Marija i čitav njihov odnos i lik djeteta koje nema oca i nje koja hoće nekog muškarca uz sebe i Nike koji hoće otići i ni do čega mu nije stalo. I njihov odnos koji je strastven, ali se odmah zatim svađaju na mrtvo ime. Sve se doima uvjerljivim, sve je kao normalno da se tako ponašaju. Tako je i s Majom. Odmah shvatite da je u krizi i da mora pronaći šut i da ju je prevario diler, i da nema novaca, i da je ostala na suhom. To sve shvatite odmah. Nakon toga samo pratite ostatak priče i prepušteni ste emocionalnom doživljaju zbivanja na platnu.

Kako ste pisali te njene rastrzane emotivne reakcije, od bahatosti kod telefonske govornice, preko panike kada se žali Antiši da su je prevarili za novac, do poniženja šmrkanja s Crnovog dlana i udaranja mrtvog čovjeka. Jeste li njene neočekivane reakcije napisali ili je to posljedica rada s glumicom?

— Sve je to u scenariju bilo napisano. Vrlo je malo na setu improvizirano. Ako govorite o onome na kraju kada je Maja šakama udarala po mrtvom mornaru, bila je u početku jedna verzija scene da ona tog mornara poljubi, mrtvog, jer je on htio da ga netko poljubi, htio je malo ljubavi, i ona mu tu želju ispuni, makar i u smrti. Onda sam pričao s Marijom (Škaričić) i i shvatio da je to malo prekičasto, i pitao se da vidimo što bi njen lik doista napravio, što bi nekakva realna Maja napravila u momentu kada joj ispadne ta šprica koju je spremila i kad se sve prolije i ostane bez šuta, što bi bilo normalnije da napravi? I shvatio smo da bi bilo jače da ona traži još droge, da ga psuje i da ga udara u bijesu i očaju, iako je mrtav, jer je ostala bez onog što je htjela, bez droge. To je

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 109

nešto što je nastalo tijekom daljnjeg rada na scenariju i nije bilo u prvoj verziji. Treba ući u lik i iz vizure lika problema pokušati naći rješenje za moguće probleme.

Radite li biografije likova ili »character sketches«?

— Ponekad bih pisao biografiju lika. Ne samo da je dobro o tome razmišljati, nego to i napisati jer u samom procesu pisanja morate neke stvari formulirati. Iako to baš ne volim raditi, ili barem ne za svaki lik, ali moram o liku razmišljati. Tko je, odakle je, što hoće, kako to želi postići itd.

Znate li kako će nakon filma završiti ili vas ne zanima što je s njim nakon što scenarij završi?

— Mislim da bi bilo dobro da je scenarij na neki način završen, tj. zaokružen. Ne znam što je poslije filma bilo s Majom ni s djetetom, ni s Anđelom; mene zanima samo da su kao likovi dramaturški zaokruženi i završeni do kraja filma. Važno je da znamo što je bilo prije, a što se dogodilo poslije, to je eventualno na publici da zamisli.

Scena s Majom i mornarom Frenkijem (Coolio) je duga i statična u odnosu na ostatak filma. Prekinuta je scenom u kojoj Starac (Pero Vrca) donosi Starici (Dara Vukić), vlasnici sobe, girice da proslave Novu godinu, kao da ste imali dilemu ostaviti je u kontinuitetu ili ne.

— Starac mi je trebao, htio sam dati malo topline preko njega. On i starica su kao nekakav dodatak. To mi je jedna od dražih scena. Naknadno je ubačena u scenarij; kada kažem naknadno, onda mislim da, iako je bila dodana u prvoj verziji scenarija, nije bila u mojoj prvobitnoj ideji jer nije nužna za razvoj priče s Majom.

Upravo mi se čini da bismo se bolje suživjeli s mornarevim stanjem da je scena puštena u cijelosti, bez prekidanja, i zato jer mu kao novom liku treba vremena da se razvije, i zato da bi obrat u tragediju kasnije bio snažniji.

— Nikad nije ni bila zamišljena da bude u komadu. Osjećao sam da se trebamo na trenutak maknuti od njih. Malo je skraćen taj njihov dijalog, on je trajao još duže i bilo je više nerazumijevanja između njih. Rezali smo da ipak zadrži određeni ritam filma. Tako duga i statična scena može biti samo u sredini filma, ni na početku ni na kraju nego u sredini, da se sve u filmu malo smiri prije neke nove oluje. Sve je to namjerno napravljeno.

Likovi Starice i Starca su ovdje da podvuku osnovnu motivaciju svih likova koji žele bliskost s drugom osobom kojom bi ublažili strašnu osamljenost. Jeste li razmišljali o tome da li imate višak likova, ili možda manjak?

— U principu se nastojim lišiti svega suvišnog, nastojim maknuti sve salo s mesa da ostane najbolje. Starac mi je koristio i kasnije kad otkrije ono dvoje mladih u haustoru. Umjesto da uvodim neki drugi, novi lik u film, vratio sam se Starcu, koji nosi vrećicu s giricama u ruci.

Sjajno je kako je Maja u situaciji prvog prostituiranja dovedena u apsurdnu situaciju da ne izbjegava, nego štoviše inzistira na seksu koji mušterija neće. Kakvom logikom ili scenarističkim principom ste se vodili u toj sceni?

— Vodio sam se logikom iznevjerenih očekivanja, tj. nekom vrstom obrata. Naime, normalno bi bilo očekivati da ona ne želi voditi ljubav s mornarom, ali ako znamo da njoj treba droga, onda je doista vrlo vjerojatna ta njena reakcija, ma koliko bila neočekivana.

Nike nosi stol s ljubavnicom usred seksualnog odnosa kako bi ona probala sarmu dok nju muči uprljani kombine, smiješan je i Mucavac koji jedva izmuca obrat u drugoj priči. S obzirom da priče nisu komičnog karaktera, da li komične situacije posebno garnirate, kada uvidite da vam je priča, možda, pretmurna.

— Kako kada. Ovisi o tome što treba biti u danom trenutku u filmu. Znao sam da radim crn film i htio sam ga osvježiti s komičnim elementima. Na svu sreću, oni tako i funkcioniraju, svi se smiju. Ponekad se takve scene moraju dopisivati da bi podigle atmosferu, a ponekad intuitivno dođu. Mislim da nisam dopisivao, da sam već u startu imao te elemente koji su proizlazili iz prirodnog slijeda priče. To također ovisi i o osjećaju za ritam. Nakon burnog završetka svake priče počinje druga, i to vrlo polako. Nakon priče s Majom zvonik deset puta otkucava sate i mi se polako spuštamo na dvoje mladih koji se samo se ljube. A Pijanac (Franko Strmotić) počne s pjesmom i to samo tako traje i traje.

Znači li to da vam je naprosto zato jer ste režiser lakše odrediti filmsko vrijeme u sceni?

— Dok pišem i režiram, da. Velika kvaliteta ovog filma je unutarnji ritam. A to ne možete znati dok film nije završen, dok nije montiran. Unutarnji ritam je jedan od najtežih elemenata za postići. Lako se napravi neki dobar rakurs, neku živu scenu, lako se napravi nešto efektno, ali unutarnji ritam, da sve to lijepo teče, e to je teško, tu treba dosta iskustva.

Je li prednost spoja režisera i scenarista u istoj osobi također i u poznavanju lokacija?

— Zavisi od toga da li znate gdje ćete snimati. Ja sam za *Splitsku noć* otprilike znao gdje ću snimati. Dio scena je pisan znajući lokacije. U pravilu ih ne znate, pa kasnije pokušavate u realnosti naći ono što ste zamislili za pisaćim stolom.

Ta divna splitska noć

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 110

Ta divna splitska noć

U liku Pjevača ste spojili dvije sasvim različite konotacije — nacionalno poznatog i popularnog pjevača pomalo klaunovske karizme i Mefista, tako da ste dobili simpatičnog Mefista. Jeste li prvo imali Pjevača ili Dina Dvornika?

— Kad sam odlučio da bude glazba u filmu i koncert onda sam kreirao lik Pjevača i Dino mi je prvi pao na pamet. Scenarij je nastao imajući Dina u vidu, iako ga nisam osobno poznavao. Mislio sam »ne može mi Pjevač biti samo pjevač«, to je ono — svaki lik mora imati još nešto u sebi, ne može imati samo jednu funkciju. Kao što ni Antiša koji žica dvije kune nije samo žicar, on se i kasnije provlači kroz film pomažući Maji tako što je pošalje Crnom. On ima veću dramaturšku funkciju. Tako ni Pjevač nije samo zabavljač nego postaje lik. Moram priznati da me je bilo strah da li će me Dino odbiti kada pročita scenarij, jer bolje i prikladnije osobe od njega nisam znao. Na svu sreću, on se oduševio scenarijem.

Koje vas osnovno načelo vodi pri stvaranju likova, načelo kontrasta?

— U ovom slučaju da. Ako je Dino, po *defaultu*, jedan od najsimpatičnijih splitskih pjevača, ako je popularna zvijezda, neka onda u filmu on bude najgori lik. To je bilo u tom slučaju; u principu sam išao na arhetipske likove: Anđela je lijepa kao anđeo, Luka je naivni golobradi mladić, Crni je opasnog izgleda, Nike je mačo tip itd. Pri stvaranju likova, bolje rečeno pri izboru glumaca, išao sam principom uvjerljivosti. Stoga sam uloge dao isključivo splitskim glumcima, i to zbog naglaska. Jedini koji nije iz Splita je Mladen Vulić koji igra Niku; stoga je on postao Nike Vlaj.Tako smo imali opravdanje za neke moguće nesavršenosti njegovog naglaska.

Da li ste znali dok ste pisali da će vam glumiti naturščici? Mucavac je, primjerice, sjajan.

— To su ljudi koji nikad nisu bili pred kamerom. Pavao Zorić, koji je inače automehaničar, igra Mucavca, a Nenad Bego Antišu. Nenad je inače glazbeni, a glumački neprofesionalac koji dobro funkcionira i zbog svojeg izgleda, a i odlično je to napravio. A Pavu Zorića sam slučajno sreo u jednom kafiću u Getu kad sam otišao na piće. To je bila možda najteža uloga, nisam htio glumca koji muca, jer sam htio da bude netko svjež, netko nov. Dok sam ga pisao, htio sam da taj lik bude smiješan, da sve malo učini vedrijim. Kad sam Pavu pozvao na audiciju, došao je, ali nije mogao glumiti, htio je odustati. Tri puta sam ga vraćao na audiciju i uvjeravao ga da on to može. On inače ne muca u stvarnom životu. Zar nije odličan?

Kako ste nanjušili uz tolike poteškoće da ipak može odglumiti mucanje?

— To se nanjuši, zato sam valjda i redatelj. To sam stekao iskustvom. U izboru glumaca treba malo i riskirati. No, najvažnije je da vjerujete samom sebi da ćete znati režirati naturščika.

Je li bilo improvizacije na setu? Poznato je da neki glumci izrazito improviziraju pri snimanju scene i na taj način je poboljšaju u odnosu na napisano. Jeste li išta improvizirali u dijalogu?

— Ne. Bilo je rada na dijalozima prije snimanja u smislu »ovo se lakše kaže na ovaj način«, ali na samom snimanju ne. Ako se može napisati točno, improvizacija je suvišna.

Ponekad je glumac tako dobar da digne scenu svojom inspiracijom u kojoj poboljša dijalog. To je svakako bonus.

— Zašto ne biste mogli napisati dobar dijalog za svojim radnim stolom?

Jer uvijek može biti bolji. Svjedočila sam jednoj Gregurevićevoj imrovizaciji u kojoj je scena dobila puno prirodniji i smiješniji dijalog, po čemu je Ivo, uostalom, prilično poznat.

— Vjerujem, naročito za Ivu. Morate imati dobar temelj, u startu mora biti dobra scena. Ovdje glumci nisu improvizirali, ako ne računam korekcije koje su normalne »nemoj reći ovako nego onako, jer lakše izlazi iz tebe«, ali ponavljam, to smo radili na probama s glumcima prije snimanja. Inače, ne inzistiram da se glumci čvrsto drže scenarija, ne. Jednostavno nije bilo potrebe, bilo je već u startu dobro. Ona scena kada Luka i Anđela pokušavaju voditi ljubav u veži, koja je puna prštavog dijaloga; sve je to napisano unaprijed i nije plod ni improvizacija ni glumačkih intervencija.

Pisanje scenarija je svjesno donošenje teških dramaturških odluka. Jeste li morali donijeti neku takvu odluku i u vezi s čime?

— Što se tiče S*plitske noći*, odgovor je ne. Taj scenarij je izuzetno lako napisan. Samo se otvarao, poput špila karata, kada vam sve ide od ruke. I shvatio sam da ako pisanje lako teče, da je onda vrlo vjerojatno riječ o dobrom tekstu. I obrnuto, ako se godinama mučite s nekim scenarijem, znači da je vjerovatno vrijeme da ga ostavite i da počnete nešto drugo pisati.

U sceni kada mali Duje (Ante Šimun Majstorović) ubija Niku ne shvaćajući sasvim razliku između igračke i pravog pištolja, majka ga zagrli i ne pokušava učiniti ništa, samo gleda Niku — sjajan je primjer kada tišina govori više od riječi. Kako ne podcijeniti niti precijeniti gledatelja? Tko vam je kriterij, vi sami, ili čitači scenarija?

— Ja sam. Treba vjerovati i slici te ponekad biti pisac koji ništa ne piše. U scenariju je to tako; ništa ne napišete, a ono is-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 111

padne dobro. Samo, ključ je tu u stvaranju situacije u kojoj neće biti potrebne riječi.

Upravo radite na scenariju s Matišićem po njegovoj drami »Ničiji sin«. Možete li mi reći neki scenaristički problem koji ste morali zajedno riješiti, a da ne odate radnju filma?

— Pa, bila je jedna dilema. Da li ići linearnom strukturom ili ne? Moram se vratiti na početak. Ja smatram da je u načelu teško adaptirati kazališnu predstavu. Jer je ona već zadana u vremenu i prostoru i teže ju je pretočiti na filmsko platno nego roman. Na žalost, ovo mi je već druga adaptacija kazališne predstave, ali na svu sreću, Mate je pametan i otvoren. Dilema je bila da li da se film drži strukture predstave, da ide linearno od prve scene pa do zadnje, ili, što je u stvari Matin prijedlog, da bude drugačije od drame, da ide prvo druga scena pa prva pa treća. To mi se u konačnici više dopalo. Na određeni način to je suvremenije.

Jeste li napisali dvije verzije pa onda odlučili, kako ste to riješili?

— Da. Napisane su bile dvije verzije, a na kraju smo išli s verzijom koja je emotivno jača. Po mom mišljenju u filmu je sve podređeno emocijama, od glume, scenaristike, kamere, efekata. Što god podiže emocije, to u filmu i koristim. Naravno, ne plačljive kvaziemocije, nego mislim na prave emocije. To je osnova drame, teatra, osnova opere, svih temporalnih umjetnosti. Simfonija vas dirne zbog svog strukturiranja i nota.

Dok pišete, da li slušate glazbu, recimo kada je ona ovako važan dio filma, da vam pomogne dići scenu ili vaše raspoloženje?

— Ponekad da. Scena kada se dvoje mladih ljube u stanu iznad Peristila rađena je imajući u vidu da će tu biti upravo taj sentiš Dvornika. U jednoj fazi sam morao prilagođavati tekst jer sam znao da će biti ta i ta pjesma. Ali to je bilo u nekoj od kasnijih faza scenarija. To je već bila stvar režije.

I za kraj, s obzirom da niste odustali od svoje vokacije, jedno naizgled neozbiljno pitanje: što je važnije za mladog scenarista u Hrvatskoj, pisati i slati scenarije na natječaje ili piti kave sa režiserima?

— Uvijek pisati scenarije. Najvažniji dio redateljskog posla je pisanje scenarija.

Kratka biografija Arsena Antona Ostojića

Arsen Anton Ostojić rođen je u Splitu 1965. godine. God. 1990. diplomirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a 1994. magistrirao filmsku režiju i produkciju na New York University. Radio je kao pomoćnik redatelja, producent i izvršni producent na dvadesetak filmova u Europi i Sjedinjenim Državama. Trenutno predaje produkciju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Predavao je u New Yorku i Salzburgu. U splitskom HNK režirao je predstavu *Billie Holiday* za koju je tekst napisao s glumicom Ksenijom Prohaskom.

Filmografija

Orden, 1988, dokumentarni film
The Birdlover (*Ljubitelj ptica*), 1993, kratki igrani film
Life Drawing (*Slikanje akta*), 2001, kratki igrani film
Ta divna splitska noć, 2004, dugometražni igrani film i TV serija u tri epizode
Ničiji sin, 2007, dugometražni igrani film (u produkciji)

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 112

UDK: 791-21/22(=411.16)(049.3)

Josip Grozdanić

O tradiciji, suvremenosti i životu

Jewish Film Festival London-Zagreb, Zagreb, Kino Tuškanac, 15-17. lipnja 2007.

Desetljeće nakon što je u Brightonu upriličeno prvo izdanje britanskoga Festivala židovskoga filma (Jewish Film Festival), licencne manifestacije koja se od tada svake godine održava u nizu otočkih gradova, ali i u brojnim svjetskim metropolama poput Sydneya, Berlina, Hong Konga, Vancouvera, Bostona i San Francisca (jedno od starijih izdanja smotre koju je 1980. utemeljila Deborah Kaufman), svojevrsni sažetak britanske inačice festivala prvi je put predstavljen i hrvatskoj publici. Temeljna nakana organizatora JFF-a je da prikazivanjem filmova svih rodova i žanrova, čije je osnovno obilježje bavljenje specifičnim temama židovske povijesti, identiteta, kulture i načina života, promoviraju kultur(al)nu raznolikost, toleranciju i razumijevanje, porade na rušenju stereotipa i predrasuda o judaizmu te iniciraju kvalitetan dijalog o svim aspektima suvremenog židovstva.

Sudar tradicije i suvremenosti, ortodoksnosti i tolerantnosti, fanatizma i pragmatizma, slijepog pridržavanja vjerskih načela i njihova prilagođavanja suvremenim društvenim trendovima, uz tematiziranje oporih gastarbajterskih priča, Holokausta i njegovih posljedica te aktualnih zbivanja poput izraelsko-palestinskog sukoba na Zapadnoj obali i u Gazi, provodne su niti i osnovni motivi svih filmova prikazanih na festivalu. Titula najuspjelijeg i najatraktivnijeg ostvarenja neosporno pripada izvrsnom kratkometražnom filmu *Priča sa Zapadne obale* (*West Bank Story*, 2005), slikovitoj, izuzetno dinamičnoj, zarazno plesnoj i urnebesno duhovitoj dvadesetominutnoj glazbenoj komediji Arija Sandela, zasluženom ovogodišnjem dobitniku Oscara za najbolji kratki film. Karikirajući, persiflirajući i prenaglašavajući opća mjesta dugotrajnog izraelsko-palestinskog sukoba na Zapadnoj obali, inteligentno i efektno predočenog kroz zapadnjacima prilagođenu i lako razumljivu priču o nepomirljivo zavađenom osoblju židovskog *fast food* restorana Kosher King i onog njima konkurentskog brzogriza Hummus Hut, objekata smještenih neposredno uz crtu razdvajanja, Sandel i njegova suscenaristica Kim Ray zabavno variraju zaplet naslovom naznačenog dvostrukog oskarovca *Priča sa zapadne strane* (*West Side Story*) Roberta Wisea i Jeromea Robbinsa iz 1961. godine. Zabavno se poigravajući svim zamislivim etničkim i kulturnim stereotipima, autori kroz parafrazu Shakespeareove tragedije *Romeo i Julija*, storiju o nemogućoj ljubavi izraelskog vojnika Davida, stražara na kontrolnoj točki, i lijepe Palestinke Fatime, blagajnice u obiteljskom restoranu, kompleksno, slojevito i izuzetno angažirano ukazuju na apsurd trajno žarećeg sukoba i neizbježno popuštanje kojem će obje strane, žele li opstati, naposljetku morati pribjeći. Premda je prije početka konačne suradnje neizbježna ograničena tragedija, u ipak sretnoj završnici još se jednom potvrđuje da ljubav sve pobjeđuje i da su iskreni osjećaji sposobni nadvladati i naizgled nepremostive prepreke.

Kratku formu iznimno vješto koristi i Anthony Green, autor hvaljenog jedanaestominutnog filma *Golub* (*Pigeon*, 2004). Temeljeno na istinitom događaju iz Drugoga svjetskog rata, Greenovo je ostvarenje sugestivno minimalistički režirana, tjeskobna, uzbudljiva i vrlo atmosferična priča o sredovječnom Židovu, plahom i dobrodušnom čovjeku kojem klinac na provincijskoj željezničkoj postaji negdje u Francuskoj ukrade krivotvorene dokumente. Kad mu zbog toga ubrzo u vlaku zaprijeti uhićenje od njemačke ophodnje, a možda i smrt, u pomoć mu neočekivano priskoči nepoznata žena, koja insceniranjem bračne svađe spasi od straha zanijemjelog muškarca. Izborom razmjerno poznatih glumaca, dežurnog holivudskog antipatičnog negativca Michaela Lernera (*Barton Fink*) i Wendy Crewson za uloge nesretnih anonimnih suputnika, dodatno je naglašen sukob humanizma i neljudskosti, plemenitosti i okrutnosti. Istinitim se događajima bavi i nagrađivani, emotivni, no ne sasvim ujednačeni i donekle predug dokumentarni film *Vodeni žigovi* (*Watermarks*, 2004) Yarona Zilbermana, storija o članicama plivačkog tima slavnog bečkog atletskog kluba Hakoah, najveće europske sportske udruge prve polovice 20. stoljeća, koju su 1909. godine utemeljili kabaretski libretist Fritz »Beda« Löhrner i ugledni stomatolog Ignaz Herman Körner. Nadahnuti doktrinom Maxa Nordaua o »mišićavom judaizmu«, oni su udrugu nazvali Hakoa (Snaga), da bi nakon *Anschlussa* 1938. godine njemačka nogometna asocijacija ukinula klub, poništila sve njegove sportske uspjehe, a klupske prostorije konfiscirala i predala Nacionalsocijalističkoj partiji. Dirljiva i intrigantna pripovijest o vrhunskim sportašicama, u vrijeme opisanih događaja mahom idealizmom vođenim djevojkama koje su samovoljom nacista pretvorene u ostracirane autsajderice, kroz današnje uspomene gospođa u poznim godinama u sjećanje još jednom priziva legendarnu šalu Groucha Marxa, koji je rekao da ne želi biti pripadnikom udruge koja njega želi za svog člana.

Jewish Film Festival je zaboravu otrgnuo impresivan kratki film *Cirkus Rex* akademskog kipara, slikara, scenografa, kostimografa, autora animiranih filmova te kazališnog i filmskog redatelja Zlatka Boureka, snimljen 1965. godine u produkciji Zagreb filma. Umjetnik okrenut apsurdu, burleski i

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 113

Živi i postani

estetici ružnog i groteskog, u svojem modernističkom remek-djelu, izuzetno učinkovito koristeći prednosti crno-bijele fotografije i igru svjetla i sjene, pripovijeda uznemirujuću i značenjima bogatu priču o počecima Holokausta u NDH. Priča o skupini razigranih zagrebačkih pučkoškolaca koji dan u kojem neočekivano nema nastave koriste za posjet cirkusu, ne znajući da ustaše u dvorištu njihove škole istodobno okupljaju Židove koji će biti odvedeni u koncentracijske logore, svojedobno je, krajem 1960-ih, na jednom jugoslavenskom filmskom festivalu osvojila bizarnu nagradu za »umjetnički pristup holokaustu«. Godine 2006. ovjenčana prestižnom francuskom filmskom nagradom César za najbolji izvorni scenarij, a godinu ranije nagrađena na festivalu u Berlinu, drama *Živi i postani* (*Va, vis et deviens*) cijenjenog Radua Mihaileanua (*Vlak života*), francusko-izraelskog filmaša rumunjskih korijena, ambiciozna je, emotivna, razmjerno slojevita, politički angažirana i prilično kritički usmjerena, no i odveć tezična, pretenciozna i preduga trodijelna saga o odrastanju i traganju za identitetom mladog tamnoputog etiopskog židovskog izbjeglice. Na majčin se nagovor predstavivši kao Židov imenom Schlomo, dječak iz etiopskog izbjegličkog logora na jugu Sudana sredinom 1980-ih postane posvojeno dijete srednjoklasne židovske obitelji iz Tel Aviva, obrazovanih ljudi širokih nazora nesebično mu spremnih pomoći u prilagodbi novoj zajednici, kulturi i odnosu prema religiji. Neprestano na vlastitoj koži osjećajući rasizam, netrpeljivost i sukobom s Palestincima potencirane hirove izraelske politike, ali i mijene u adoptivnoj obitelji, Schlomo će s godinama stasati u pomalo problematičnog momka odlučnog da pronađe svoju majku i svoje mjesto u svijetu. Uz neujednačen ritam i mjestimično gubljenje u nepotrebnim detaljima, pretjerana dužina boljka je i zanimljivog dokumentarnog filma *Kauč* (*Divan*) mlade redateljice Pearl Gluck, dirljive no i pomalo patetične osobne priče o utjecaju hasidske tradicije na suvremenost. Nakon diplome dobivši Fulbrightovu stipendiju, slobodoumna američka Židovka Pearl, životnim stilom i planovima za budućnost u neizbježnoj suprotnosti i kadikad otvorenom konfliktu s tradicijskim vrijednostima okrenutim roditeljima, tragajući za 125 godina starim kaučem svoje praprabake stiže u Mađarsku. Kroz storiju o gotovo mitskom dijelu namještaja na kojem su u budimpeštanskoj zajednici Rohod nekad nočili glasoviti rabini, jasno se oslikava sraz suvremenih mladih generacija i njihovih nepopustljivo ortodoksnih i netolerantnih roditelja koji usred New Yorka i danas govore isključivo jidišem.

»Nisam želio snimiti film o Holokaustu, no ako ste Židov i filmaš, to vam je jednostavno u opisu radnog mjesta«, riječi su kojima je redatelj Jes Benstock popratio premijeru svog satiričnog desetominutnog dokumentarnog filma *Turist Holokausta* (*The Holocaust Tourist*, 2005). Riječ je o djelu koje ironično i duhovito propitkuje u osnovi neprihvatljivu, no

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 114

Vodeni žigovi

na žalost i neizbježnu komercijalizaciju Auschwitza, razgovarajući s autorima memorijalnog postava i prateći turiste koji mjesto tragedije posjećuju opterećeni predodžbama stečenim gledanjem holivudskih filmova poput *Schindlerove liste*. Efektno se koristeći i animacijom, Benstock bilježi kičaste ukrase i blazirane turiste koji se zbunjeno smješkaju pod zlokobnim natpisom »Rad oslobađa«. Posezanjem za animacijom, zanimljivu poetsku i emotivnu notu svom kratkom filmu *Bitka za Cable Street* (*The Battle of Cable Street*) daje i Yoav Segal. S unukom šećući londonskom četvrti East End, djed Ubby Cowan nemirnom mališanu, samom redatelju, pripovjeda o događajima iz 1936. godine, možda ključnom činu kojim se Britanija suprotstavila nadirućem fašizmu. Želeći demonstrirati snagu pokreta koji će s nacizmom uskoro pokušati pokoriti svijet, Oswald Mosley je sa svojim crnokošuljašima odlučio iskoristiti neodlučnost britanskih vlasti i njihovo pozivanje na slobodu govora, te organizirati fašistički marš kroz Cable Street. Srećom, glasno i čvrsto suprotstavili su im se židovski i irski lučki radnici, ali i komunisti i odvažni stanovnici East Enda, a sukob u Cable Streetu potaknuo je senzibilizaciju britanskog društva, otvorenije suprotstavljanje fašizmu i donošenje nekih važnih, i danas važećih zakona. Slikoviti karakteri protagonista (tjelesnim izgledima, živopisnim osobnostima i obiteljskim zaleđem postuliranima kao svojevrsne igranofilmske inačice kultnih animiranih likova Freda Kremenka i Barneya Kamenka), natruhe crnog humora te oporo i tjeskobno prisjećanje na Holokaust, obilježja su prilično uspjele humorne drame *Metalni blues* (*Metallic Blues*, 2004) Dannyja Veretea. Unatoč predvidljivosti, povremenim patetičnim otkliznućima i mjestimičnoj redundantnosti, priči o dvojici nerazdvojnih prijatelja, krupnom i lukavom izraelskom automehaničaru Shmuelu i niskom i bezazlenom obiteljskom čovjeku Sisou (nagradom Izraelske filmske akademije ovjenčan Moshe Ivgy), koji jeftino kupljenu i raritetnu Lincoln limuzinu odluče skupo prodati u Njemačkoj, ne manjka šarma i zanimljivosti. Njihove (ne)zgode u zemlji u kojoj ih svaki tvornički dimnjak podsjeća na dimnjak plinske komore, kao i povremeno odveć doslovno i karikaturalno predočen sraz dviju kultura, realizirani su u formi filma ceste s natruhama gastarbajterskih drama s konca 70-ih i početka 80-ih godina. Precijenjena i nedorađena humorna drama *Gosti* (*Ha-Ushpizin*, 2004) Gidija Dara, mjestom radnje smještena u ultraortodoksnu židovsku zajednicu Haredi u Jeruzalemu, gledateljima pokušava približiti izvanjskim pogledima skrivenu svakodnevicu skromnih i vjeri predanih ljudi. Storija o siromašnom Mosheu i njegovoj senzibilnoj supruzi Malli, bogobojaznim osobama kojima će mir blagdana Succoth i moguće izvlačenje iz novčanih nevolja pokvariti dolazak dvojice nezvanih gostiju, obijesnih mladića upravo pobjeglih iz zatvora, svedena je na slikovit, no površan i klišejima pretrpan prikaz svakodnevnih životnih i vjerskih rituala, u kojima je ipak ponekad moguće osjetiti duh Franka Capre.

U cjelini, unatoč izostanku koncepcije i razmjernoj kvalitativnoj neujednačenosti prikazanih naslova, raznovrsnošću obrađenih tema i predočenih sastavnica židovskog identiteta, kulture i tradicije, kao i doticanjem aktualnih političkih i kulturalnih motiva, prvo izdanje filmske manifestacije Jewish Film Festival London-Zagreb pokazalo se dragocjenim događajem, podjednako u filmofilskim, ali i širim društvenim krugovima.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 115

UDK: 791.65.079(497.5Rijeka):791-21/22(262)"2007"(049.3)

Dragan Rubeša

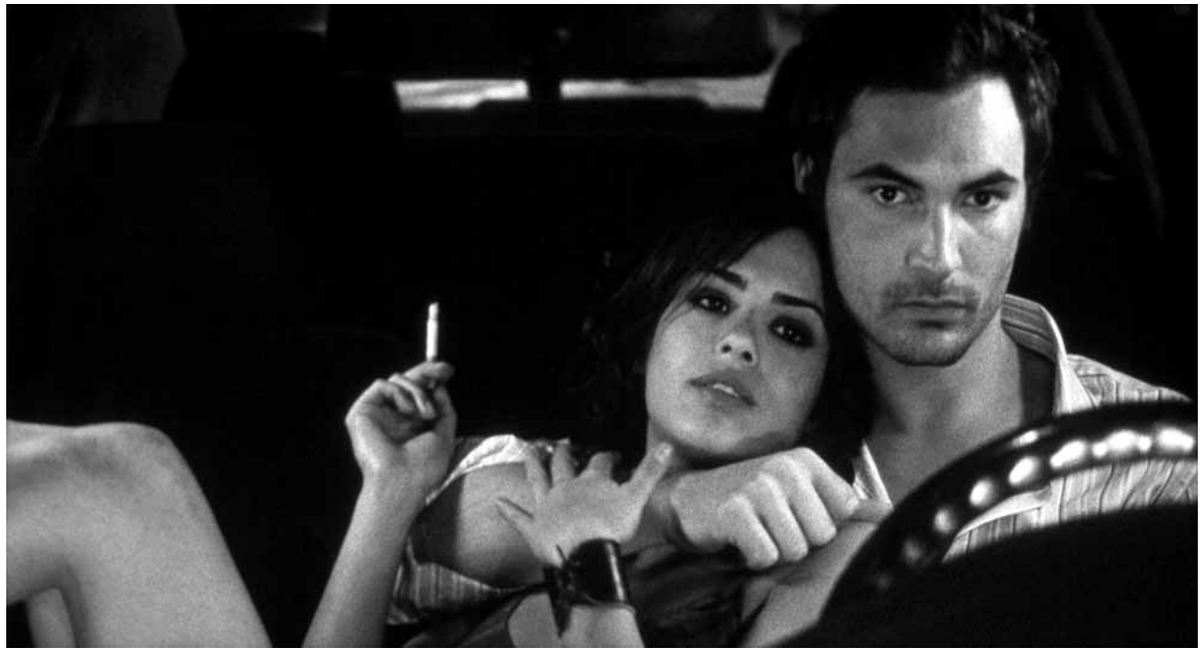
Fotografije s Mediterana

Mediteranske igre, Revija mediteranskog filma, Rijeka, 6-10. lipnja 2007.

Lanjski osvrt na prve filmske Mediteranske igre održane u riječkom HKD-u započeli smo dvama gradilištima, onim na istočnom i onim na zapadnom kraju Rijeke. Istočni radovi su u međuvremenu završili otvaranjem još jednog antiseptičnog šoping-centra pompozno nazvanog Tower Center s velebnim multipleksom, iako se otvaranje još jednog Cinestara ponešto odužilo i trebalo bi se prema najnovijim vjestima poklopiti s izlaskom najnovijeg broja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* koji držite u ruci. Na drugom kraju grada, onom zapadnom, i dalje traje izgradnja kompleksa bazena koji bi trebali ubrzati kandidaturu Rijeke za toliko željene sportske Mediteranske igre. Zato joj za sada ostaju samo one filmske.

Ali proteklog ljeta, ta dva riječka izlaza simbolično je povezivao i teatar s okusom Mediterana. Na istočnom kraju grada, konkretnije na plaži Glavanovo na Pećinama, održana je u sklopu Riječkih ljetnih noći praizvedba komada *Lukrecija o bimo rekli požeruh* u režiji Jagoša Markovića. A na zapadnom kraju, na riječkoj Kantridi, Vinko Brešan je reprizno uprizorio *Mirise, zlato i tamjan*. Obje predstave izvedene su na plaži i doslovce dodiruju Mediteran. No, da se klasična »mediteranska« kulturna ponuda Rijeke ne bi svodila samo na teatar, koji je s bivšom intendanticom Mani Gotovac i njenom lukavom estradnom akvizicijom suvereno ovladao hrvatskom medijskom scenom, pogotovu onom tabloidnom, pobrinulo se agilno društvo iz Drugog mora.

No, Drugo more ne samo da vjeruje da se prostor Mediterana najbolje može artikulirati upravo filmom, mnogo bolje nego bilo kojom drugom umjetničkom formom, pa ni sportom koji toliko favoriziramo, kako to navodim u programskoj knjižici Igara, već taj prostor postaje artikuliran u sintagmi same udruge kao neke vrste festivalskog motta. On doista postaje »drugo more«. To više nije Mediteran »kakav je nekad bio«, kako ga marketinški gurui vole prezentirati na turističkim sajmovima, već onakav kakav je on trenutno, dakle, oslobođen od stereotipa kakve nam nudi kičasta razglednica s ljetovanja, čak i u onim Erdemovim dugim kadrovima izlaska sunca (šifra: *Bes vakit* a.k.a. *Times and Winds*) koji su fotografski tragali za izgubljenim vremenom mora kojem i sami pripadamo. U Erdema koji slavi pjesnikovu obvezu »čuvanja vjetra« kao što pastir čuva ovce, Medi-



A Perfect Day

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 116

Bes vakit

teran se ukazuje u pulsirajućoj fuziji tijela i pet različitih vremena, mora i maslinika, djece i nasilnih očeva, okupanoj senzualnim partiturama Estonca Arva Pärta. Toliko blizak poetici Victora Ericea, *Bes vakit* je na neki način autorski spojio dvije krajnje obale Mediterana, onu španjolsku i onu tursku, geografski toliko udaljene, a senzibilitetom ponekad toliko bliske. Isto tako, drugo izdanje Mediteranskih igara spojilo je i more s kopnom, zahvaljujući suradnji s Filmskim programima, pa su filmovi, svi odreda hrvatske premijere, izuzev Ceylanovih *Klima* i Babajina *Izgubljenog zavičaja*, reprizno prikazani i u zagrebačkom kinu Tuškanac, uz retrospektivu velikog egipatskog sineasta Youssefa Chahinea iz paralelne selekcije.

Uz *Bled Number One* Rabaha Ameura Zaimechea, *Bes vakit* je možda bio najmediteranskiji od svih. U Zaimecheovoj elegiji koja može i ne mora biti *sequel* njegova prethodnog filma *Wesh Wesh*, sada se njegov Kamel vraća u alžirsko selo u kojem se u isti mah osjeća poput člana obitelji, zalutalog stranca i vodiča. To je onaj »Bled« iz naslova filma koji se u slengu Francuza magrebskih korijena prevodi kao »vukojebina«. Ovdje je to vukojebina broj jedan, ona najgora. Poput njegove narančaste kape, tako je i autorov film začudni spoj boja, nijansi, vjetra, mitološkog pulsiranja šume i Mediterana, fundamentalističkog nasilja i emocija, erotskih tenzija, ludila i nostalgije. A kad njegova heroina kojoj su zabranili da pjeva napokon pronađe najsigurnije utočište u umobolnici i izvede sjetnu numeru pred svojim pacijentima koje autor snima kao da je riječ o posjetiteljima bilo kojeg *jazz*-festivala, tada shvaćamo da ludnica obitava negdje drugdje, izvan bolničkih rešetki.

Ali ono što povezuje većinu filmova koje smo vidjeli na Igrama njihova je fascinacija fotografijom. To se ne odnosi samo na filmsku fotografiju i načine na koje je Nuri Bilge Ceylan u *Klimama* radikalizirao uporabu HD videa, nego i onu na koju se referira Susan Sontag u znamenitom eseju. U Ceylanovu prethodnom filmu *Uzak* (*Dalek*), čiji istambulski krajolici puno duguju Orhanu Pamuku, njegov je junak antipatični umjetnički fotograf čija se sudbina također referira na odnos »bliskog« i »dalekog«. U *Uzaku* imamo toplinu fotografova istambulskog apartmana (blisko) nasuprot sirovog pejzaža iz turske zabiti u kojoj se zatekao u drugom dijelu filma (daleko). Sada se ta relacija referira na vizualnu metamorfozu koja se događa unutar samog filma jer priča započinje ljeti na turskoj obali, a završava zimi u sličnom »bled number one« koji smo upoznali u *Uzaku*. Zato je njegov lik opet neka vrsta alter ega njegova fotografa iz prethodnog filma. Sad on fotografira Bahar na arheološkim spomenicima tijekom njihova ljetovanja. Ali ona će se naći izvan fokusa njegove kamere. Takav je i Isin odnos prema Bahar, pa će ona ubrzo izaći iz njegova života na isti način kao što je izašla iz fokusa kamere. A naizgled romantična fotografska uspomena s ljetovanja kasnije će biti pretvorena u uniformirani slajd koji Isa koristi tijekom predavanja na sveučilištu. Jer, Ceylanovi komadi konstantna su fuzija tijela i klimatskih mijena.

Za razliku od Ceylana, genijalni autorski tandem Khalil Joreige i Joana Hadjithomas rabi fotografiju u svojim ranijim umjetničkim instalacijama *La cercle de confusion* i *Wonder Beyrouth* kao neku vrstu morbidne arheologije u kojoj svaki element njihova egzotičnog turističkog imaginarija ima nekakvu ratnu konotaciju. One tretiraju rat više kao amneziju nego amnestiju. Slični efekt polučuju i fotografije iz obiteljskog albuma kojeg u njihovu remek-djelu *A Perfect Day* prelistava Malek, te novinska fotografija njegova nestalog oca.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 117

Malik i njegova posesivna majka potpisuju dokumente koji službeno potvrđuju da je otac nestao u ratu 1980-ih. Oni su svedeni na zombije u državi kojoj je ukinuta mogućnost da prebroji mrtve. Ona je histerična, a on apatičan. U njihovu životu sve je svedeno na vječnu izmjenu dana i noći, svjetlosti i tame, budnosti i spavanja, prisutnosti i odsutnosti. Zadah rata kao da se osjeća u zraku. A način na koji autor snima Malikov odlazak u diskoteku, u isti mah melankoličan i senzualan, podsjeća na noćne izlete Houove heroine u *Millenium Mambu*. Jer, kad se Malik probudi na klupi obalnog šetališta i nonšalantno krene u jutarnji džoging, u svim tim naizgled optimističnim tonovima ima nekih mračnih nagovještaja, koje priziva ona nagrađena fotografija sa splitske izložbe u kojoj zlatna bejrutska mladež Malikove dobi prolazi luksuznim *cabriom* pokraj ratnih ruševina, ne obazirući se na njih. Ti isti zombiji dio su onog istog globaliziranog svijeta koji Joreige i Hadjithomas vizualiziraju u čestim krupnim planovima *jumbo*-plakata i mobitelskih ekrana.

Potpuno drukčiji pristup fotografiji, krajnje nonšalantan u svom opsesivnom voajerizmu, rabi i Daniel Sanchez Arevalo u postalmodovarovskoj komediji *Azul oscuro casi negro* kroz lik frustriranog Israela koji počinje sumjati u vlastitu seksualnost kad objektiv njegove kamere zumira susjednu zgradu i uhvati oca kako se prepušta dražima homoerotske masaže s njegovim ljubavnikom. I koliko god Pedrov učenik iz Zapaterove ere voli pokazivati zube, njegov je prosede previše opušten i preostalo mu je tek da se nastavi češkati po trbuhu poput njegova junaka zavaljenog u kauču u finalnoj sekvenci. No, festivalu je potreban jedan simpatični *crowd pleaser* da bi na trenutak razbio njegove radikalnije poteze, ali i kao kontrapunkt depresivnijoj španjolskoj školi Marija Iglesiasa u čijem na trenutke pompoznom *De bares* priču pričaju fotografije načičkane na zidu kafića (slični ambijent reciklira i Corbachov *Tapas,* ali u puno vedrijim multi-kulti tonovima). Možda naja(ntipa)tipičniji komad Igara ostaje debitantski film Jacquesa Fieschia *La Californie*, adaptacija manje poznatim romanom Georgesa Simenona, koji fotografira posve deglamurizirani Cannes utonuo u zimsku letargiju otmjena kupališta, s dvije imućne dame koje ni same ne znaju što bi radile sa sobom i dva Srbina koje je rat protjerao na Rivijeru (Simenonova fascinacija mediteranskim krajolicima prisutna je i u *Čovjeku iz Londona* koji je adaptirao Bella Tarr, samo što opustjeli Cannes zamjenjuju ekspresionistički krajolici opustjele Bastije na Korzici). No, uza sve nedostatke filma, treba odati priznanje odličnom Roschdyju Zemu koji je, za razliku od svojega partnera Radivoja Bukvića, morao proći brzi jezični tečaj i naučiti srpski s ciganskim akcentom.

Nakon svih tih mediteranskih filmskih delicija, od tabulea do tapasa, bilo je neizbježno da priredbu zatvorimo creskom janjetinom. Jer, Cres iz Babajina *Izgubljenog zavičaja* ujedno je i najbliža točka do koje je doprlo oko ovogodišnjih Igara.

Bled Number One

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 118

UDK: 791.65.079(497.5Tabor):791-22(100)"2007"(049.3)

Krešimir Košutić

Oko Tabora

Tabor Film Festival, 5. međunarodni festival kratkometražnog filma, 10-14. srpnja 2007, Dvorac Oršić, Gornja Stubica

Nova kulturna praksa

Filmski su festivali u nas čudno biće. Svake ih je godine sve više, a žive nekim posve drugačijim životom nego repertoarni film, koji svoj dom nalazi isključivo u multipleksima. Među tim je svjetovima, čini se, golema razlika. Posljednja je Revija azijskoga filma u Broadwayu, primjerice, bila — kažu — slabo pohođena. Zbog čega festivalski filmovi imaju slabu prođu u multipleksima, vjerojatno je u prvome redu sociološko pitanje. No nije ništa manje zanimljivo ni ono koje bi nam dalo odgovor na to zašto i izrazito ezoterični filmovi, ako su pod znamenom kojega glasovita festivala, bez problema uspijevaju domamiti gledatelje, pa tako ni uobičajeno opustošeni Zagreb usred ljeta nije bio prepreka da se popuni ljetna pozornica Muzeja za umjetnost i obrt, uvjeren sam samo zato, što se tu prikazivahu filmovi motovunskoga *branda*. Ne bih sada ovdje iznosio olake ocjene, je li sve to dobro ili loše, jer mi se čini da razlaganje ovoga problema zahtijeva da se zadre duboko u tkivo hrvatskoga kulturnoga života, te da zbrzana presuda može posve promašiti bit. No ne smijemo zaboraviti da se festivalski uspon započeo događati u trenucima kada su gradska kina diljem Hrvatske jedno po jedno šaptom padala. Hrvatski filmski festivali nisu filmska tržnica. Na njima se filmovi ne trže. Osnovni je izvor njihova financiranja što državni, što županijski, što gradski, a što sponzorski novac. Oni nisu ni početna stanica za distribuciju filmova po domaćim kinima, jer se u njima ti festivalski filmovi u najvećem broju slučajeva neće prikazivati. No oni su zato ponajviše kulturni znamen i kulturna praksa, pogotovo ako kulturu promatramo u njezinu najširem određenju, kao određenu društvenu djelatnost, koja ima i svoju simboličku i svoju praktičnu stranu. Njihova je ciljana grupacija vazda jednaka. To je uglavnom mlađi naraštaj, od kraja tinejdžerskoga razdoblja sve do ranih tridesetih godina. Budući da je u nas doba studiranja malčice produženo, po obrazovnoj razini i životnome stilu to su uglavnom momci i djevojke studentskoga zaleđa i supkulturnoga samoshvaćanja — koliko i istinski kontrakulturna stava, drugo je pitanje, no to sad i nije naša tema. Domaći su filmski festivali tako uskočili na mjesto izginule društvene mladenačke zabave, jer su se mjesta provađanja unatrag desetak, da ne potežem dvadesetak godina, stubokom izmijenila. Takvi festivali danas predstavljaju gotovo jedinu oazu živosti i mladenačkoga vrenja, koje se ne svodi samo na puko opijanje ispred neke krčme ili dokono i snobovsko slikuckanje u kakvu *lounge-baru*. Za razliku od filmskih, glazbeni se festivali kod nas nisu uspjeli osobito nametnuti, ponajpače zbog tranzicijske i kapitalističke ekonomske dinamike, koja je u nas takva da je potencijalnu publiku takvih provađanja lišila potrebnih sredstava, pa im je isplativije otići tulumariti na koji filmski festival, za čije ulaznice nije potrebno izdvojiti nekoliko stotina kuna — zato koncerti i jesu neizostavan dio gotovo svakoga filmskoga festivala u nas, a umjesto glamura ili kulturnoga elitizma na njima vlada atmosfera mladenačkoga zabavišta.

Filmski festivali u Motovunu i Velikome Taboru najbolji su primjer za tu simbiotičku vezu. Razmjerno su daleko od većih gradova, na prometno pomalo izdvojenim mjestima, te tako na njih uglavnom dolaze oni mlađi, koji su spremni negdje u blizini taborovati. Motovunski festival u tome da bude pravo zabavište možda pomalo i pretjeruje, pa katkada više sliči kakvu raskalašenu derneku, nego ozbiljnom filmskom festivalu, no i to je stvar ukusa — nekomu to odgovara, nekomu ne. Taborski je pak festival, za razliku od krajnje omasovljena i iznimno medijski pokrivena motovunskoga, pomalo samozatajan: evo, ove se godine navršila već i peta što postoji, a ipak je na široj domaćoj filmskofestivalskoj sceni zadržao usmjerenost ka manjem broju upućenih — doduše, ovoga puta nije ni prebivao na svome uobičajenome mjestu u dvorcu Veliki Tabor, jer se na tom renesansnom zdanju vrše opsežni obnoviteljski radovi, već je svoj smještaj pronašao u blizini Gornje Stubice, u baroknome dvorcu Oršić.

Od preuzilaženja smrti do tanatosna delirija

Taborski je filmski festival specijalizirani međunarodni festival kratkometražnih filmova, jedini takav u Hrvatskoj. Glavni natjecateljski program bijaše podijeljen na domaće i na strane filmove: u stranoj je konkurenciji prikazano četrdeset i devet uradaka, a u onoj domaćoj jedanaest. Žiri, koji odlučivaše o dobitniku Veronikine lubanje, nagrade za najbolje filmove, kako u onoj domaćoj, tako i u onoj stranoj konkurenciji, za međunarodni natjecateljski dio sačinjavahu: austrijska sociologinja, spisateljica i glazbenica Rosa Reitsamer, britanski filmski povjesničar i kritičar Ron Holloway te hrvatski televizijski i filmski montažer Tomislav Pavlic. Za hrvatski su pak dio takmičarskoga programa odluku o dobitniku donijeli: redateljica i profesorica vizualnih umjetnosti Renata Poljak, Splićanka koja živi i radi u Berlinu, te Britanka Jude Goldrei, koordinatorica programa kratkih filmova Britanskoga filmskog savjeta (UK Film Council). Navedeni su odlučili da je najbolji film međunarodne konkurencije *To-*

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 119

Tanghi Arghentini

pljenje leda (*Icicle Melt*) švedske redateljice i scenaristice Amy Neil, a one domaće film *Levijatan* redatelja, scenarista, snimatelja i montažera Simona Bogojevića Naratha. *Topljenje leda* film je o sredovječnoj ženi (glumi je Greta Scacchi), koja se jedno jutro u postelji probudi kraj mrtva supruga. Isprva se žena ponaša kao da se ništa nije ni dogodilo: kuha jutarnji napitak i za sebe i za muža, baca pijesak na zaleđeni put u blizini kuće, siječe i kiti božićno drvce, te bi prva pomisao mogla biti da je šenula pameću. No neki sjetan izraz na njezinu licu i bistar, ali tužan pogled navješćuju nam da se vjerojatno o tome ne radi. Kraj filma to i potvrđuje, jer se žena plačući i ridajući legne do umrloga muža. Naravno, moguće je i takvo tumačenje po kojem bi ona tek u tome, i vanjskim promatračima vidljivu trenutku, postala svjesna što se ustvari dogodilo. No njezina se reakcija čini prije izrazom nataložene duboke tuge negoli iznenadne zdvojnosti. Elegičnost čitava filma te tišina i čistoća hladne i ledom okovane snježnobijele prirode, s kojom je žena gotovo neprestance u doticaju, bilo da bosa hoda po snijegu, siječe zaleđeno crnogorično drvce ili potpaljuje peć u mrzloj kuhinji, kao da nam kažu štogod drugo: kružni je tijek prirode nemoguće zaustaviti — mi mu se možemo samo podložiti — a naša je bol samo naša, te je jedino onaj koji je i ćuti može istinski proćutjeti i proboljeti. Sve te radnje koje žena radi prije će biti da su njezin poseban pokušaj proživljavanja za svakoga čovjeka najgore moguće stvari — gubitka drage osobe. Tužan je to i nujan film. *Levijatan* je pak animirani film poetskoga izlagačkoga postupka i asocijativnoga slikovnoga slijeda. Zlokobno je biblijsko čudovište, već u skladu s takvim poetskim izričajem, uzdignuto na razinu znamena, koji znamenuje na doživljajnoj i čuvstvenoj razini. Njegov je sadržaj teško razlučiv i razazriv, jer se i izraz i sadržaj asocijativno miješaju poput slika samih i pridane im glazbe, što gledateljima otežava prijam i suvislo slučivanje u jasan iskaz, ali ih istodobno zato primorava da se usredotoče na dojam. Naslućujemo tako da je njegovo sadržajno polje antimilitaristički nabijeno — spodobe nagih tijela i živi kosturi, koji raspojasano plešu svoj *danse macabre* oko tenkova i ispod hramskih ruševina, pod titravim zastavama, u kojima se mogu ogledati sudionice mnogih prošlih, sadašnjih i budućih ratova, navodi na misao da se ubilački i istrebljivački pogrom vječito ponavlja u ekstatičnu agonijskome hropcu.

Zaljubljeni štakori i uredski dobročinitelj

Reanimirane su Veronike dobili: za animirani film, *Jedan štakor manje* (*One Rat Short*) američkoga redatelja Alexa Weila; za dokumentarni, hrvatski film *Ubil bum te!* Nikole Strašeka, a za eksperimentalni, francuski film *Raymond. Jedan štakor manje* vizualno je dojmljiva ljubavna pripovijest iz životinjskoga svijeta o susretu uličnoga štakora pustolovna duha koji, slijedeći odbačenu vrećicu krokija, upada u laboratorij u kojem vrše pokuse upravo na štakorima. Doduše, onim uzgojenima, prepoznatljive albino boje. Kao što to i kod ljudi često biva, različite životne okolnosti nisu prepre-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 120

ka začinjanju ljubavi, ali jesu tomu da se ona do kraja ostvari. I slikovno i dojmovno veoma lijep film. *Ubil bum te!* Nikole Strašeka ove je godine imao svoju premijeru na Danima hrvatskog filma u Zagrebu gdje je Strašek nagrađen za najboljega debitanta i najboljega mladoga autora. Nagradu je publike zaslužio belgijski film *Argentinski tango* (*Tanghi Argentini*) redatelja Guidoa Tysa. Dopadljiva je to filmska pripoviječica o Andréu, uredskome namješteniku, koji poklanja doista izuzetne božićne darove svojim suradnicima, bivajući nekom vrstom njihova dobroga anđela koji im ispunjava neizrečene, ali sasvim sigurno željene želje, a da oni toga nisu ni svjesni. Želje za koje se ne bi reklo da ih kolega može ispuniti. Film sa simpatičnim preokretom. Nije čudno da je osvojio nagradu gledatelja. Publika ga je nagradila i na filmskom festivalu u Clermont-Ferrandu. Posebne su pohvale žirija dobili filmovi *Grafiti* (*Graffiti*) Gruzijca Vanoa Burdulija i islandsko-američki *Obitelj na okupu* (*Family Reunion*) redateljice, scenaristice i montažerke Isolde Uggadottir.

Osim filmova koji su se natjecali za nagrade, Festival nam je podao i bogate popratne programe, bilo kao retrospektive, bilo kao namjenske događaje, pa tako vrijedi izdvojiti: deset izabranih naslova glasovite izraelske Filmske škole Sam Spiegel, četrnaest onih 2006. godine predloženih za nagradu Europske filmske akademije, kao i trinaest uradaka mladih britanskih autora, čiji su radovi potekli iz Zadužbine za novu kinematografiju (New Cinema Fund) Britanskoga filmskoga savjeta. U suradnji s Razvojnim programom Ujedinjenih Naroda (United Nations Development Programme) prikazana su četiri filma koja osvješćuju probleme duševno i tjelesno prikraćenih osoba, odnosno onih koje boluju zbog zaraze virusom HIV-a. Društveno je bio angažiran i program Aktivističkoga videa, na kojem je prikazano šesnaest filmova, dok je s nedavne Revije amaterskoga filma probrano ono najbolje.

Iduće će se godine Festival vjerojatno vratiti na svoje staro mjesto održavanja, u renesansni dvorac Velik Tabor. Možemo mu samo poželjeti da nastavi kako je pošao, i naravno, ipak štogod ljepše vrijeme nego što to bijaše posljednji ovogodišnji neuobičajeno hladan ljetni tjedan prije onih neuobičajeno vrućih, koji uslijediše.

Pjevajte nešto ljubavno

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 121

UDK: 791.65.079(497.5Pula):791-21"2007"(049.3)

Krešimir Košutić

Pepeljuga i vještac — domaći filmovi na Puli 2007.

54. festival igranoga filma u Puli, 12-21.srpnja 2007.

Armin

Otkucava li to ponoćna ura?

Nacionalni je filmski festival i dalje u potrazi za svojim identitetom. Može se reći — ništa novo. A stvar je u biti posve jednostavna. Pulski filmski festival godišnja je smotra dugometražnoga hrvatskoga igranoga filma. Pa ipak se svakoga ljeta zbiva neko novo previranje, a festivalska se uprava vazda premišlja oko njegove naravi i popratnih programa, koji bi mu po nekoj logici stvari imali biti tek smislena i svrhovita dopuna, a ne da ispada obrnuto. To što je jednu večer domamljeno toliko puka, da se tražilo mjesto viška u, na, i uokolo rimskoga zabavišta, badava je, jer je to Pirova pobjeda. Privući gledatelje najnovijim zgodama i nezgodama očalka vještа u čarobiranju, te im pritom još uvaljati i *Armina*, mađioničarsko je opsjenjivanje, puki trik iza kojega stoji huda istina. Zato malčice tužno bijaše slušati ekipu spomenutoga filma, kako sljedeći dan na konferenciji za novinare oduševljeno komentira golem gledateljski odziv. Ali ne treba im to zamjeriti. Dapače, tko u njihovu položaju ne bi iskoristio taj trenutak i prepustio se blaženoj iluziji, pljesku svjetine i bljesku reflektora, veličanstvenu žamoru gomile ili samo nestrpljivu mrmoru prokšenih klinaca, kojim odzvanjahu tisućljetne zidine? Dok čarolija traje, neka traje. Ni Pepeljuga se nije bunila, zašto bi oni? Zapravo, kako i bi, kad je festival i namišljen upravo za njih i za ostale sudionike domaće dugometražne filmske proizvodnje. Upravo se zbog njih on i održava! Harry Potter? Tko je to? Znamo što se događa kada čarolija izgine i dobro doba prođe. U dječjoj se bajci, odnosno inačicama mališanima upućenima, uvijek nađe neki kraljević na bijelu konju, te poput *deus ex machina* preobrati surovu zbilju u: »I živjeli su oni tada sretno u miru i blagostanju do kraja života.« No to je samo još jedna varka uspa-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 122

Kradljivac uspomena

vanka za neodrastao podmladak, jer su bajke u svojoj srži užas nad užasima, gdje se živima kljucaju oči, nevina dječica bez zadrške žderu, a tijelo ljubavnika iz ljubomore rastrančirava i udovi razbacuju uokolo. Uostalom, nije čarobiranje za svakoga, te bi se mogli opomenuti, kako je Apulej za kaznu svoga Lucija u magarca preobrazio, zato što se htio okoristiti čarolijom.

U posljednje je dvije godine pulski festival imao međunarodni program bolji nego filmski festivali u Motovunu i Zagrebu. Naravno, po sudu novinara i kritičara, jer druge publike na tom programu tada nije bilo. Ove je pak godine gledatelja bilo više. Znatno više negoli prijašnjih ljeta. Ali ni mjesto prikazivanja toga programa nije bilo isto. Umjesto u malešnoj dvorani Circolo, prostoru koji pripada Zajednici Talijana, ove se godine inozemni natjecateljski program odigravao u ljetnom kinu, u dvorištu Povijesnoga muzeja Istre, koji je smješten u staroj mletačkoj utvrdi, tzv. Kaštelu. Prostor čaran ništa manje nego rimski Koloseum, možda čak i slikovitiji, bijaše prizorište filmova ovaj put štogod slabijih od onih prikazanih prošle i pretprošle godine. Ali čak i da nije bilo tako, sve i da su filmovi bili još bolji, ne može se umaći pitanju: što na nacionalnom festivalu traže stranjski filmovi? Odnosno, treba li pulskom festivalu uz domaći još i strani natjecateljski program? Ubogi je festival već tradicionalno na zlu glasu u mladih filmoljubaca. Prošlogodišnji ih izvrsni međunarodni filmski programi nisu uspjeli dovabiti. Pa čak ga i mediji nekako prate tek reda radi. Ove je godine kao novost uveden Žiri mladih filmofila. Ideja zaslužuje pohvalu, te je svakako treba poduprijeti, ali njezina realizacija, mora se to ipak reći, bijaše ponešto traljava. Zbog toga se dogodilo da od toga žirija projekcije pohađahu tek malobrojni stvarno voljni i dovoljno smjerni. Motivacijsko pismo, koje uz dobno ograničenje bješe jedini uvjet, ipak nije dovoljno za vrstan probir. Kao i što bi, ako se već nekoga pozove u žiri, trebalo mu osigurati i smještaj. Ovako je to ispalo neozbiljno i podcjenjivački. *Jadranski program* još je jedan dobar pokušaj, ali upitno uspješan ostvaraj. Najavljen kao »program informativno-sajamskoga tipa namijenjen predstavljanju kinematografija jadranskih zemalja«, čitavu je dobru ideju obescijenilo to što je bosanskohercegovačka kinematografija predstavljena filmom starim deset godina, a albanski predstavnik niti je došao niti je poslao kopiju filma. Usprkos tomu taj je program jedna od boljih ideja koja se pojavila posljednjih godina. Nadajmo se da nas njegov djelomičan neuspjeh neće iduće godine navesti da se upitamo: »Jadranski program? Što je to?« Jednom davno, na jednome čudesnu festivalu, bijaše i jedan program zvan *Vremeplov*. U njem su se prikazivali restaurirani klasici hrvatske kinematografije. Ustvari, bješe to prošle godine, ali rekoh, prošlost je podložna zaboravu. Vremeplov? Što je to? Mrvu tih vremeplovnih filmova ipak smo mogli vidjeti u programu nazvanom *Hommage*. Spomenusmo se tako preminuloga Dušana Vukotića, jedinoga hrvatskoga oskarovca, kojemu je u spomen posvećena cijela godina, ali i još uvijek živoga Krste Papića, što je ipak bizarno. Filmovi: *Akcija stadion* od Vukotića i *Lisice* od Papića, nedostatni su da bi se uopće moglo reći, da je hrvatskih dugometražnih klasika ove godine u Puli bilo.

Djetinjasta komedija, promašena parodija i (ne)svjesni *trash*

Oko domaćih se pak natjecateljskih filmova, i prije nego što su počele projekcije, stvorilo ozračje, kako će ova godina biti

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 123

neka vrsta prijelaza k bombastičnoj sljedećoj, što je vrlo vjerojatno posljedica vidno naraslih očekivanja, jer su hrvatski filmovi doista sve bolji. Pa i sudovi postaju sve stroži. Večeri u Areni začele su se filmom *Pjevajte nešto ljubavno* Gorana Kulenovića. Poput serije *Bitange i princeze*, kojoj je Kulenović jedan od tvoraca, i ovo je humorno djelce upućeno ponajprije mlađemu naraštaju. I to onomu gradskomu i kvazialternativnomu. Film se najavljivao kao prva hrvatska filmska pripovijest o *rocku* i rokerima. No dok spomenuta serija svojim izrazito naglašenim tipovima manje ili više uspješno funkcionira kao kakva suvremena urbana *commedia dell' arte*, dotle je film neuspjela mješavina ozbiljne drame i eskapističke komedije, mračne tragedije i djetinjaste parodije, ne uspijevajući biti ništa od navedenoga. Sam je pokušaj stvaranja domaćega populističkoga filma, naravno, posve legitiman, čak i poželjan. Ali problem je ovoga djela to, da je, kao prvo, zaplet poprilično neuvjerljiv, a rasplet nepotrebno zaprepaštava, a kao drugo, da se u njemu ponavljaju već mnogoput izricani stereotipi o dobrim građanima i zlim dotepencima, o pravovjernim purgarima i hudim Hercegovcima, bez da su ti i takvi karikirani nazori umetnuti u ekvilibrirajuću zavičajnu jednakost. Zaplet je sljedeći: četvorica prijatelja imaju *bend*, ali nemaju novac, koji im je neophodan za snimanje albuma. Zato jedan od njih dolazi s prijedlogom da sviraju na svadbi. No jedan od članova, uzgred i glavni lik filma zvani Struja, tomu se žestoko opire, jer to shvaća kao rasprodaju svojih rokerskih ideala. Je li danas baš toliko teško snimiti glazbeni album za film i nije toliko presudno, jer iako živimo u društvu sveprisutne i jeftine tehnologije, svakakve su situacije zamislive, pa tako i ova. Znači, čak i to, da baš nitko od članova grupe ne poznaje nikoga, koji poznaje nekoga, tko ima svoj kućni studio i koji bi im izišao u susret, nije toliki problem, kao što je problem to, da dvadeset i nešto godišnjaci nemaju ni kune u džepu, a da se u filmu to iznosi kao samorazumljiva činjenica, koja se uopće ne raščlanjuje; a upravo bi to bilo puno zanimljivije tematizirati, kad se već time tema načela. Na tome je tragu puno lakše mogla nastati prava društvena kritika, razorna himna izgubljenim hrvatskim naraštajima. Ovako je riječ o razmjerno dopadljivoj i nadasve bezazlenoj komediji, koja je djetinjasta i simpatična do svoje zadnje trećine, da bi zatim bezrazložno skrenula u grotesku i tragediju. Ali i kao takov, Kulenovićev bi se film lako mogao izroditi u još jedan suvremeni hrvatski hit, što najavljuju nagrade publike i u Puli i u Motovunu.

Pravo čudo Lukasa Nole vjerojatno je najveće razočaranje. Pripovijest o iscjeljitelju, kojega glumi Rade Šerbedžija, razočarala je i publiku i kritiku. Od publike je dobila najnižu ocjenu: prosječnih 3.31, a od kritike drugu odozdola: mizernih 2.23. Nola je redatelj sklon eksperimentiranju, groteski i isticanju spolnosti. Ima smisla za likovnost i ritam kadrova unutar sekvence, za začudno i za bizarno. Kada bi se konačno osmjelio načiniti film blizak poetici Davida Lyncha, svoga velikoga miljenika, možda bi to više odgovaralo njegovu filmskom senzibilitetu. Kada bi se bez zadrške prepustio nadrealističkomu nizanju nepovezanih slika, izmještenih iz vremenskoga slijeda i uzročno-posljedičnih sveza, možda bi konačno došao do terena na kojem se bolje snalazi, nego da muku muči s klasičnom naracijom, s profiliranjem likova i s

Pravo čudo

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 124

ulaštavanjem dijaloga. *Pravo čudo* nije film za publiku, ali nije ni za kritiku. Stječe se dojam da Nola nije bio siguran bi li napravio ozbiljan film ili parodiju. Ozbiljan nije, jer je pun dramaturških krutosti i naivnih pojednostavljivanja, a nije ni parodija, jer je teško reći što bi uopće mogao parodirati.

Nedoumica oko toga je li redatelj hotimice nešto učinio smiješnim ili se gledatelju samo tako čini, jer je naprosto loše načinjeno, neki je put doista u hrvatskome filmu teško razmrsiva. Prvak je nehotična hrvatskoga filmskoga smeća, dakako, nedostižni Jakov Sedlar i njegovo nenamjerno remekdjelo *trasha*, čuveni *Četverored*. No u hrvatskome filmu postoji niz filmova koje bi se moglo smjestiti u zaseban žanr, istinski svjetski kuriozitet, koji bismo mogli nazvati — nesvjesni *trash*. Uz te filmove, za koje je sasvim jasno da su sve suprotno od onoga što su htjeli biti, postoje i oni koji kao da vam jednim okom namiguju, a opet ne možete biti sigurni da vam se to tek ne pričinja. U tu grupu spada i najnoviji film producenta i redatelja Vicka Ruića nazvan *Kradljivac uspomena*. Što o filmu misli kritika, dovoljno govori prosječna ocjena od 1.62. Osnovni je problem Ruićeva djela taj da ne znate što biste s njim. Zaplet je toliko zamršen, a konci pripovijedanja tako nedohvatni, da nakon što se film svrši, sve je jasno onoliko koliko je bilo i na početku. Dijalozi su izvještačeni, gluma hiperbolizirana, a pokreti kamere katkad čak u potpunosti besmisleni i dramaturški nemotivirani. Postoji mogućnost da je Ruić neshvaćeni genij, no ono što otežava takvu recepciju proizlazi iz jedne jednostavne činjenice: film je, kako god na nj naposljetku gledali, veoma dosadan. Ponajprije zbog toga nisam siguran da je analogija koja se može povući između nerazumijevanja radnje u filmu i spetljanosti zbiljskih odnosa među hrvatskim obavještajnim agencijama tijekom 1990-tih dovoljan razlog da se film može braniti s argumentom kako se tu ustvari radi o svjesnoj parodiji. Jer za Ruićev bi se film teško moglo reći da je zabavan.

Od iznenađujućeg gubitnika do iznenađujućeg dobitnika

Dok je prva polovica Festivala bila razočaravajuća, ono što je slijedilo najviši su dometi male i mlade suvremene hrvatske kinematografije. *Armin* Ognjena Sviličića na kraju je ispao najveći gubitnik. I to je šteta. Sviličiću je već drugi put izmakla glavna nagrada, iako je redatelj s trenutno najdojmljivijim kontinuitetom. Prije tri godine nije mu je preoteo Arsen Anton Ostojić svojim filmom *Ta divna splitska noć*, a koji ove godine bješe predsjednik Ocjenjivačkoga suda, već Antun Vrdoljak svojom dugom mračnom gnjavažom. Ove se godine preokret dogodio u posljednji tren, te je Sviličić, kojega su svi već vidjeli kao dobitnika, ispao tragični gubitnik. Film *Živi i mrtvi* debitanta Kristijana Milića, koji je prikazan posljednje večeri, odnio je čak osam Zlatnih arena, od kojih i onu Veliku za najbolji film. O Sviličićevu je pak filmu već puno toga napisano i rečeno. Nije on savršen, ali ono što u njem fascinira, rad je s glumcima. Zato bi golema, golema nepravda bila da Zlatnu Arenu za najbolju mušku ulogu nije dobio Emir Hadžihafizbegović. Dobio ju je i Sviličić za scenarij, što je također zasluženo, jer su njegovi likovi oblikovani kao živi ljudi, koji i govore onako kako se u životu govori, a ne onako kako se deklamira na kazališnim daskama. On je majstor neizrečenoga i tišine, vješt poticatelj prigušene glume. Nadalje, njegovi su likovi i punokrvni karakteri, koji žive na nekom konkretnom, na neki način svima nama bliskom prostoru, te koji spram toga mjesta svoga življenja

Moram spavat' anđele

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:12 Page 125

Živi i mrtvi

imaju neki odnos, počesto ambivalentan, ili su pak u krizi identiteta i egzistencijalnom propitivanju, koje je opet u suodnosu s tim istim prostorom. I *Oprosti za kung fu* i *Armin*, cjelinu gledajući, najzrelija su ostvarenja suvremene hrvatske kinematografije.

Dakle, već spomenuti film *Živi i mrtvi* tridesetosmogodišnjeg Kristijana Milića ovogodišnji je dobitnik Velike zlatne arene. Film je nastajao dugo, oko tri godine. Milić je u redateljski stolac zasjeo kada je Eduard Galić odustao od režije. Inače mu je trebao biti pomoćnik. Ono što je jednodušna ocjena svih sudova o filmu njegova je visoka zanatska i proizvodna razina. Na tome su planu *Živi i mrtvi* nešto još neviđeno za hrvatske prilike, te nedvojbeno prestavljaju zadivljujuć doseg za jednu malenu kinematografiju. Milić je u svakome slučaju redatelj nadaren za stvaranje akcijskog i žanrovskog filma, no ono što u ovome filmu manje zadivljuje njegovo je dramaturško tijelo. Istoimeni je Mlakićev roman veoma hvaljen, no koliko je filmičan, pitanje je. Likovi su filma preveć plošni i tipizirani: u grupi vojnika imamo jednoga koji o smislu rata dvoji, jednoga koji se rata boji, zatim jednoga opakoga ratnika, jednoga okrutnoga šaljivca, jednoga gradskoga momka koji kao da je ravno sa *stagea* uskočio u vojnu odoru, te jednog odmjerenog i staloženog zapovjednika, koji, naravno, mora poginuti negdje u drugoj trećini filma. Završna se poanta o tome kako je rat besmislen čini nekako bezlična i umjetna, kao da je ucijepljena u tkivo kojemu ne pripada. Fantastična komponenta filma, s prikazama dobitnika i gubitnika nekih davnih i nedavnijih ratova na ovim prostorima, za Milićev je filmski rukopis, koji je iznimno žestok, previše poetska i lirična, pa djeluje izvještačeno.

Ostaje nam dakle pričekati kakav će biti jedan istinski Milićev film. *Moram spavat' anđele* Dejana Aćimovića ugodno je iznenađenje. Kritika se oko njega podijelila, tako da je dobio relativno nisku ocjenu od 3.23, ali su mu zato Zlatna vrata Pule, nagrada o kojoj odlučuje publika, bila veoma blizu, dok ga je žiri mladih filmofila proglasio za najbolji film domaćega programa. Aćimovićev film nije bez mana, ponajprije onih vezanih uz dramaturške neuobličenosti i nedorađenosti, a ponegdje ima nelogična ili nerazrađena pripovjedna rješenja, no ipak je dobrano uspio zahvatiti ono što nije jednostavno: golemu epsku strukturu povijesti i osobnih sudbina, melodramatski uobličujući ovo potonje, dok je ono povijesno i političko gotovo neopaziva kulisa, ipak jasna, no istovremeno i izmaknuta od prvoloptaške ideologizacije. Stoga je ovo djelo, uza sve navedene nedostatke, na polju klasičnoga pripovijedanja jedan od boljih suvremenih hrvatskih filmova. Zato nije čudno, da su glumci, odnosno glumice, dobile dvije Zlatne Arene: Nataša Dorčić za glavnu žensku ulogu, a Olga Pakalović za sporednu. A možda je i najveća nepravda festivala, što onu za sporednu mušku ulogu nije dobio Miralem Zubčević, koji tumači djeda glavnoga junaka.

Na koncu, što o festivalu još reći? Možemo se samo nadati, da će oni, koji o njemu skrbe, konačno jednom odlučiti što od njega zapravo žele. Trenutno imamo tek razmažena tinejdžera koji se svake godine iznova premišlja bi li bio panker, metalac, reper, roker... ili možda broker. Te bi se na kraju jednoga dana moglo dogoditi, da se jadnik ujutro probudi i sâm sebe upita: Pulski filmski festival? Što je to?

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 126

UDK: 791.65.079(497.5Pula):791-21(100)"2007"(049.3)

Tomislav Kurelec

Pula 2007. — program *Europolis — Meridijani*

54. festival igranog filma u Puli, 12-21. srpnja 2007.

54. festival igranog filma u Puli ove je godine bitno promijenio koncepciju, težeći dati više važnosti međunarodnoj konkurenciji koja je u nekoliko prethodnih godina, unatoč visokoj vrijednosti prikazanih filmova, ostajala potpuno po strani zanimanja publike, a dobrim dijelom i kritičara. Ove je godine službeni program *Europolis — Meridijani* prikazivan većim dijelom prije početka nacionalnog i to u manjim gledalištima i bez plaćanja ulaznica, što se pokazalo uspješnim jer su dvorana Talijanskoga centra i otvoreno gledalište na Kaštelu (na kojem se dijelilo i besplatno pivo) često bili prepuni. Treba istaknuti da ni ulaznice ni pivo nisu išli na teret proračuna nego su ih financirali sponzori. Smislenoj programskoj odluci znatno su pripomogla i dva popularna filma izvan konkurencije, *La vie en rose — Édith Piaf* Oliviera Dahana, uspjela biografija slavne francuske šansonijerke, modernistički razlomljene narativne strukture, i *Otporan na smrt*, uzbudljiv, film Quentina Tarantina pun energije i virtuoznih redateljskih rješenja, koji su prije toga već prikazivani u drugim hrvatskim gradovima. Pulska premijera tih filmova nedvojbeno je povećala zanimanje publike za službenu

Bivša ljubavnica

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 127

Jesenji vrtovi

međunarodnu konkurenciju značajnih filmova koji nisu otkupljeni za prikazivanje u našoj zemlji, jer distributeri vjerojatno misle da nisu dovoljno komercijalni i privlačni za širu publiku. Da tome nije uvijek tako pokazalo je veliko zanimanje gledatelja (od kojih su mnogi čak sjedili na podu) za *Služio sam engleskog kralja* Jiřija Menzela koji je nakon dulje stanke u kojoj se bavio ponajprije kazališnom režijom (pa i u Hrvatskoj) ekranizirao roman jednog od najznačajnijih čeških pisaca 20. stoljeća Bohumila Hrabala[1] prema kojem je Menzel prije četrdesetak godina radio i svoj prvi cjelovečernji film *Strogo kontrolirani vlakovi*, za koji je osvojio *Oscara*. Hrabal je najčešća Menzelova inspiracija jer se njihovi autorski svjetovi u mnogome podudaraju, posebice u tome što su im protagonisti najčešće gotovo beznačajne osobnosti koje ne shvaćaju cjelinu događanja oko sebe, pa ta neusklađenost donosi i neobičnu perspektivu i niz komičnih situacija koje tek zaokruživanjem cjeline vrlo zabavnog djela otkrivaju složenost značenja i kompleksnu sliku prikazanog razdoblja. Ovdje je takav protagonist konobar koji je spreman za žene koje mu se sviđaju učiniti sve, a čak još i više za ostvarenje svog sna da postane milijunaš. Radnja ga prikazuje u razdoblju od međuraća preko Drugoga svjetskog rata do dolaska komunista na vlast u kojem je on nesvjestan promjena koje se zbivaju, ali koje itekako utječu na njega, vodeći ga do stjecanja milijuna koji će ga na kraju odvesti u zatvor. Menzel kao u svojim najboljim danima kroz niz sjajno režiranih i iznimno duhovitih sekvenci prikazuje vrijeme u kojem se čovjek ne može baviti isključivo svojim individualnim probicima, a da pritom ne nanosi zlo okolini, te tako ostvaruje najbolji film festivala kojemu je posebni žiri za ovu konkurenciju (sastavljen od uglednih stranih imena) dodijelio samo nagradu za režiju.

Još lošije je prošao drugi velikan starije generacije Otar Iosseliani, Gruzijac, afirmiran još u vrijeme Sovjetskog Saveza u svojoj nacionalnoj kinematografiji koju je karakterizirao specifičan humor. On od 1982. živi i radi u Francuskoj gdje stvara filmove malog budžeta i iznimno visokih vrijednosti koji ipak ne privlače širu publiku. *Jesenji vrtovi* nakon često vrlo ozbiljnih ostvarenja u francuskoj fazi predstavljaju vrsni povratak humoru koji je nekoć karakterizirao gruzijsku kinematografiju, a po dometima nimalo ne zaostaju za *Služio sam engleskog kralja*, ali ih je ocjenjivački sud potpuno zaobišao. Iosseliani je i po načinu oblikovanja pojedinih sekvenci blizak Menzelu, ali dok će Čeh čvrstom dramaturgijom (poduprtom i *off*-komentarom glavnog junaka) biti privlačan i najširoj publici, Iosseliani svoj mozaik briljantnih komičnih, nježnih, ponekad i specifičnih dramatičnih scena tek labavo uokviruje pričom o potpunoj promjeni u životu čovjeka koji je bio prisiljen dati ostavku na svoju ministarsku funkciju. Redatelj zauzvrat zato nudi upućenijim filmofilima čisti užitak gledanja redateljske virtuoznosti u originalnom prikazu vrlo različitih slojeva francuskog društva. *Zlatnu*

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 128

La vie en rose

Arenu za najbolji film ovog programa osvojio je talijanski film *Slani zrak* debitanta Alessandra Angelinija o odnosu sina, pedagoga u zatvoru, i njegova oca kojeg se niti ne sjeća i koji kao ubojica u tom zatvoru služi dugogodišnju kaznu. Sjajni glumci Giorgio Pasotti i Giorgio Colangeli, žestoki osjećaji, slojevitost značenja u razmatranju krivnje, deprimantna atmosfera, brz ritam, aduti su redatelja koji bi uskoro mogao postati veliko ime, pa se odluka ocjenjivačkog suda može shvatiti kao potpora bržem napredovanju koje Angelini svakako zaslužuje. Međutim, teško je razumjeti dodjeljivanje treće nagrade filmu Francuza Christophea Honoréa *Ljubavne pjesme* u kojem mlade Parižane zanimaju gotovo isključivo neobični ljubavni ili seksualni odnosi. Tako protagonist koji živi s dvije djevojke nakon smrti jedne od njih postaje homoseksualac. Čini se ipak da niti Honoré ne doživljava svoju temu posebno značajnom, ali mu uz provokativnost služi za uglavnom uspjelo spajanje vrlo raznorodnih stilskih elemenata — mjuzikla (što je i najbolji dio filma) i realizma potenciranog kamerom iz ruke, banalnih dijaloga i poezije, što ne rezultira cjelovitim ostvarenjem, ali ima dovoljno efektnih sekvenci da mu se ipak ne može zanijekati zanimljivost.

Međutim bilo je i znatno boljih filmova, kakav je primjerice *Irina Palm* Belgijca Sama Grabarskog, snimljen u koprodukciji pet europskih zemalja. Radnja se zbiva u Engleskoj, a glavnu ulogu bake koja se zapošljava u seks-klubu da bi osigurala novac za liječenje teško bolesnog unuka tumači izvanredno uvjerljivo negdašnja pop-ikona Marianne Faithfull kojoj je kao vlasnik kluba ravnopravan partner Miki Manojlović. Iako se autoru možda može prigovoriti da je glavni lik pomalo idealiziran, a i da klubu i prikazu sredine u kojoj se prodaje seks nedostaje mračna strana, Grabarski briljira u prikazu ljudskih drama i detaljima koji upućuju na licemjerje malograđanske sredine. Jednako visoke domete doseže i kanadski *C.R.A.Z.Y.* Jean-Marca Valléea koji bitno odstupa od uobičajenih filmova o odrastanju i u kojem jedan od pet sinova tipične građanske obitelji svojim otklonom od tzv. normalnosti izaziva rasap te zajednice utemeljene na opće prihvaćenim mjerilima koja nemaju dublji smisao, a tek kada ih se dovede u pitanje počinju se naslućivati pravi problemi. Intrigantna je i *Bivša ljubavnica*, djelo kontroverzne francuske autorice Catherine Breillat. Ona u svojim filmovima često provocira prilično naturalističkim scenama seksa, koje su međutim uvijek u funkciji dubljega sagledavanja ljudskih odnosa. Ovdje se opredijelila za kostimiranu ljubavnu priču s početka 19. stoljeća, o muškarcu tridesetih godina i nizu promjena u njegovoj desetogodišnjoj ljubavnoj vezi koje su vodile prema mržnji, ali ne i prekidu međusobne seksualne ovisnosti. Breillat dosljedno sebi upravo kroz efektne scene vođenja ljubavi daje dodatnu dimenziju filmu. Fabulu o ljubavi toga još uvijek mladog čovjeka organizira oko njegove ispovijesti baki djevojke u koju se zaljubio i kojom se ženi i

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 129

tu dominiraju krupni planovi i sjajne glumačke interpretacije (Asia Argento, Fu'ad Ait Aattou, Roxane Mesquida), dok u širim planovima uspješno i vizualno efektno evocira vrijeme radnje i atmosferu toga doba. Isprepletući te različite razine, redateljica prilično dojmljivo oblikuje dvojbe o tome je li romantična ljubav uopće moguća, jer se kod njenih junaka osjećaji i seksualnost neprestance sukobljavaju i lome osobnosti i njihov integritet. Breillat tako ostvaruje natprosječno djelo kojem tek povremeno gubljenje ritma oduzima dio atraktivnosti.

No, kako ni jedan festival ne može bez promašaja ili slabijih djela, to se dogodilo i programu *Europolis — Meridijani*, iako ih je u ovoj brojčano skromnoj konkurenciji bilo u postotku znatno manje no na uglednijim festivalima. Tako je Mađar Károly Esztergályos u *Žudnji* nastojao šokirati pričom o piscu pedesetih godina koji iz krize svog stvaralaštva i dosade bračnog života s provincijskom glumicom nastoji pobjeći kroz ljubav prema lijepom mladiću, muškoj prostitutki i ucjenjivaču, ali redatelju nedostaje sposobnosti da zbivanja u svom filmu učini bar donekle uvjerljivim. Jedini film ovog programa koji je prikazan u Areni, *Konji vrani* Ljubiše Samardžića (jer se računalo na njegovu nedvojbenu popularnost kod pulske publike), zbiva se u banatskom selu nakon Prvog svjetskog rata, ali priči koja podsjeća na TV sapunice ne manjka samo uvjerljivosti, nego i ritma. To ipak ne može narušiti dojam da smo vidjeli nekoliko vrlo vrijednih filmova koji daju smisao natjecateljskom programu stranih filmova, kao što su i ostala inozemna ostvarenja također ispunila svoju ulogu. Pretpremijerni hitovi kao drugi film večeri pomogli su hrvatskima ispuniti Arenu, a *Jadranski program* bio je prvi korak prema regionalnom okupljanju koje se ne bi trebalo iscrpiti samo u prikazivanju filmova, nego potaknuti i stvaranje ozbiljnog sajma i mjesta koje bi poticalo koprodukcije. Ipak da bi se to u potpunosti ostvarilo trebat će još dosta napora, no ni to neće biti dovoljno dok Pula konačno ne dobije prave kinodvorane.

Bilješka

1 Roman je preveden 2002. i na hrvatski, pod naslovom *Dvorio sam engleskoga kralja*, preveo Miroslav Čihak, Zagreb: Hena com. (Nap. ur.)

Služio sam engleskog kralja

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 130

Filmografija nacionalnog programa 54. festivala igranog filma u Puli

ARMIN, redatelj: Ognjen Sviličić, humorna drama, 82 min.

Produkcijska kuća: Maxima film, u koprodukciji s HRT-om; producent: Damir Terešak, Markus Halberschmidt, Mirko Galić; koproducenti: Ademir Kenović, Marcelo Busse; scenarist: Ognjen Sviličić; uloge: Emir Hadžihafizbegović, Armin Omerović, Marie Baumer, Barbara Prpić, Jens Munchow, Daria Lorenci, Enis Bešlagić, Ranko Zidarić, kamera: Stanko Herceg; montaža: Vjeran Pavlinić; scenografija: Mladen Ožbolt; kostimografija: Blanka Budak; glazba: Michael Bauer, Georg Karger, Peter Holzapfel, Zoran Kesić

KRADLJIVAC USPOMENA, redatelj: Vicko Ruić, politički triler, 100 min.

Produkcijska Kuća: Filmska udruga Vizija, u koprodukciji s HRT-om; producent: Vicko Ruić; koproducenti: Mirko Galić, Ivan Maloča; scenarist: Dino Milinović, Vicko Ruić; uloge: Nikša Kušelj, Sven Medvešek, Iva Mihalić, Darko Milas, Goran Grgić, Milan Pleština, Nataša Janjić, Tvrtko Jurić, Marko Torjanac, Marija Karan, Ivo Gregurević, Stephane Henon, Dragan Despot, Ilija Ivezić, Christian Bouillette, Anja Šovagović Despot, Nada Gaćešić Livaković, Marija Škaričić, Slaven Knezović, Ana Romano, Mladen Vasary, Doris Šarić Kukuljica, Boris Svrtan; kamera: Vjekoslav Vrdoljak; montaža: Slaven Jekauc; scenografija: Ivan Ujević; kostimografija: Željka Franulović; glazba: Matija Dedić

MORAM SPAVAT', ANĐELE, redatelj: Dejan Aćimović, obiteljska drama 100m

Produkcijska kuća: DA Film, u koprodukciji s: HRT, TV BiH, Croatia Film; producent: Dejan Aćimović; scenarist: Tatjana Aćimović; uloge: Karlo Barbarić, Nataša Dorčić, Goran Grgić, Vera Zima, Miralem Zubčević, Olga Pakalović, Ksenija Marinković, Doris Šarić-Kukuljica, Zrinka Radić, Gordana Gadžić, Neva Rošić, Ivan Brkić; kamera: Sasha Rendulić; montaža: Andrija Zafranović; scenografija: Ivo Hušnjak, Željko Luter; kostimografija: Amela Vilić; glazba: Livio Morosin

PJEVAJTE NEŠTO LJUBAVNO, redatelj: Goran Kulenović, humorna drama, 106 m.

Produkcijska kuća: Interfilm, u koprodukciji s HRT-om; producent: Ivan Maloča; scenarist: Goran Kulenović; uloge: Ivan Herceg, Ivan Đuričić, Hrvoje Kečkeš, Ivan Glowatzky, Enes Vejzović, Olga Pakalović, Robert Ugrina, Damir Lončar, Ksenija Marinković, Žarko Potočnjak, Helena Buljan; kamera: Mario Sablić; montaža: Slaven Jekauc; scenografija: Tanja Lacko; kostimografija: Sanja Šeler; glazba: Mile Kekin, Hladno pivo

PRAVO ČUDO, redatelj: Lukas Nola, ljubavna drama, 107 min.

Produkcijska kuća: Kinorama, u koprodukciji s HRT-om; producent: Ankica Jurić-Tilić; scenarist: Lukas Nola; uloge: Rade Šerbedžija, Franjo Dijak, Barbara Nola, Leon Lučev, Ivana Roščić, Milan Pleština, Ecija Ojdanić, Enes Vejzović; kamera: Stanko Herceg; mntaža: Slaven Zečević; scenografija: Velimir Domitrović; kostimografija: Ante Tonči Vladislavić; glazba: Hrvoje Crnić Boxer

ŽIVI I MRTVI, redatelj: Kristijan Milić, ratna drama, 87 min.

Produkcijska kuća: Mainframe Production, u koprodukciji s HRT-om i FTV BiH; producenti: Igor A. Nola, Domagoj Pavić, Marijo Vukadin, Miro Barnjak; scenarist: Josip Mlakić; uloge: Filip Šovagović, Velibor Topić, Slaven Knezović, Marinko Prga, Borko Perić, Miro Barnjak, Božidar Orešković, Enes Vejzović, Izudin Bajrović, Ljubomir Jurković, Robert Roklicer, Zvonko Zečević, Dragan Šuvak, Nino Sorić, Nermin Omić; kamera: Dragan Marković; montaža: Goran Guberović; scenografija: Kemal Hrustanović; kostimograf: Vedrana Rapić; glazba: Andrija Milić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 131

Nagrade 54. festivala igranog filma u Puli

Ocjenjivački sud Nacionalnog natjecateljskog programa dodijelio je sljedeće nagrade:

1. Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film filmu *Živi i mrtvi* redatelja Kristijana Milića
2. Zlatnu Arenu za režiju Kristijanu Miliću za režiju filma *Živi i mrtvi*
3. Zlatnu Arenu za scenarij Ognjenu Sviličiću za scenarij filma *Armin* Ognjena Sviličića
4. Zlatnu Arenu za najbolju glavnu žensku ulogu Nataši Dorčić za ulogu u filmu *Moram spavat', anđele* Dejana Aćimovića
5. Zlatnu Arenu za najbolju sporednu žensku ulogu Olgi Pakalović za ulogu u filmu *Moram spavat', anđele* Dejana Aćimovića
6. Zlatnu Arenu za najbolju glavnu mušku ulogu Emiru Hadžihafizbegoviću za ulogu u filmu *Armin* Ognjena Sviličića
7. Zlatnu Arenu za najbolju sporednu mušku ulogu Borku Periću za ulogu u filmu *Živi i mrtvi* Kristijana Milića
8. Zlatnu Arenu za kameru Draganu Markoviću i Mirku Pivčeviću za snimateljski rad na filmu *Živi i mrtvi* Kristijana Milića
9. Zlatnu Arenu za montažu Goranu Guberoviću (posthumno) za montažu filma *Živi i mrtvi* Kristijana Milića
10. Zlatnu Arenu za glazbu Andriji Miliću za glazbu u filmu *Živi i mrtvi* Kristijana Milića
11. Zlatnu Arenu za scenografiju Tanji Lacko za scenografiju u filmu *Pjevajte nešto ljubavno* Gorana Kulenovića
12. Zlatnu Arenu za kostimografiju Sanji Šeler za kostimografiju u filmu *Pjevajte nešto ljubavno* Gorana Kulenovića
13. Posebnu Zlatnu Arenu za specijalne efekte Goranu Rukavini i Branku Repalustu za specijalne efekte u filmu *Živi mrtvi* Kristijana Milića
14. Posebnu Zlatnu Arenu za ton Ivici Drniću, dizajneru te Damiru Valinčiću i Igoru Fabrisu, snimateljima za ton u filmu *Živi i mrtvi* Kristijana Milića
15. Vjesnikovu nagradu Breza za najboljeg debitanta Liviu Morosinu za glazbu u filmu *Moram spavat', anđele* Dejana Aćimovića

Ocjenjivački sud Međunarodnog natjecateljskog programa, u sastavu Eva Zaoralova (predsjednica) Annamaria Percavassi, Serge Sobczynski, Roland Rust, Phillip Bergson, dodijelio je sljedeće nagrade:

1. Posebnu Zlatnu Arenu za umjetnički doseg filmu »LES CHANSONS D'AMOUR« redatelja Cristophea Honoréa
2. Posebnu Zlatnu Arenu za najboljeg redatelja Jiřiju Menzelu za film *služio sam engleskog kralja*
3. Posebnu Zlatnu Arenu za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji filmu *Slani zrak* redatelja Alessandra Angelinija

Nagrade žirija mladih filmofila:

najbolji film Međunarodnog natjecateljskog programa *Služio sam engleskog kralja* Jiřija Menzela

najbolji film Nacionalnog natjecateljskog programa *Moram spavat', anđele* Dejana Aćimovića

Nagrada publike Zlatna vrata Pule

Pjevajte nešto ljubavno Gorana Kulenovića

Nagrada Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara

Armin Ognjena Sviličića

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 132

UDK: 791.64.079(497.5Motovun):791-21(100)"2007"(049.3)

Elvis Lenić

Sudbine običnih ljudi i japanske poslastice

9. Motovun Film Festival, 23-27. srpnja 2007.

Motovunski festival od samih je početaka okrenut malim filmovima koji govore o sudbinama običnih ljudi, želeći vjerojatno takvim programskim odabirom dodatno istaknuti vlastitu opuštenost i nepretencioznost. Slično izvedenih ostvarenja, uobičajeno probranih iz različitih kinematografija, nije nedostajalo ni ove godine. Znamenita češka redateljica Věra Chytilová (*Ugodni trenuci* / *Hezké chvilky bez záruky*) i njezin zemljak Jan Hřebejk (*Ljepotica u nevolji* / *Kráska v nesnázích*) bave se sudbinama žena u posttranzicijskom češkom društvu, dok Austrijanka Valeska Grisebach (*Čežnja* / *Sehnsucht*) upečatljivo prati nekoć skladan bračni par načet virusom preljuba. Prisutni su bili i neizostavni Danci. Peter Schonau Fog u *Umijeću plakanja* (*Kunsteb at graede i kor*) crnohumornim pristupom portretira disfunkcionalnu obitelj s rastrojenim ocem, koji životni smisao nalazi u čitanju posmrtnih govora (djelomice nas podsjeća na Cvitkovičev film *Odgrobadogroba*), a obiteljskim problemima posvećuje se i redateljica Susanne Bier (*Nakon vjenčanja* / *Efter brylluppet*). Spomenimo najzad i engleski film *Hallam Foe* (redatelj David Mackenzie proslavio se *Mladim Adamom*), u kojemu smo pratili patnje istoimenog tinejdžera nakon majčine smrti, dok je tumač naslovne uloge Jamie Bell i ove godine privlačio pažnju domaćih medija na motovunskim zidinama. Riječ je o dobro napravljenim filmovima, čiji autori — zahvaljujući vještom odabiru tema, vladanju dramaturškim vještinama i radu s glumcima — uspijevaju uspostaviti intenzivan kontakt sa širom publikom. Utoliko začuđuje što je glavna nagrada Propeler Motovuna pripala izraelskom filmu *Drago blato* (*Adama Meshuga'at*), jednom od bezličnijih ostvarenja ovakve tematsko-stilske orijentacije, ali to dodatno potvrđuje činjenicu da je na festivalima politika često važnija od estetike.

Otok

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 133

Potpisniku ovih redaka, koji će spomenute filmove rijetko ponovno pogledati na DVD-u ili na televiziji, privlačniji su filmovi iz egzotičnijih kinematografija ili pak oni osebujnijih estetskih nagnuća. Motovun je i ove godine ponudio djelić toga. Primjerice, mogli smo pogledati srpski animirani *film noir* čija se radnja odvija u Los Angelesu na engleskom jeziku (*Film Noir*). Iz Afrike je stigla *Suša* (*Daratt*) Mahamata Saleha Harouna, iznimno dojmljiva i vrsno izvedena drama o patnji i osveti, a japanska redateljica Naomi Kawase opčinila nas je svojom *Šumom žalovanja* (*Mogari no mori*). U natjecateljskom programu ipak subjektivno izdvajamo ruski *Otok* (*Ostrov*) Pavela Semjonoviča Lungina, u kojemu zarobljeni ruski vojnik pod psihičkom torturom nacista ubija svog kapetana. Tri desetljeća kasnije taj vojnik (izvrsni Pjotr Mamonov) živi sa svećenicima u izoliranom pravoslavnom manastiru, uživa glas velikog iscjelitelja i vidovnjaka, ali dušu mu opterećuje teško breme prošlosti. Lungin je pristupio iznimno ambicioznoj tematici grijeha, kajanja i oprosta krajnje minimalističkim narativnim pristupom, a ujedno najučinkovitijim. Zahvaljujući iznimno jednostavnoj radnji i emocijama likova svedenima na minimum, glavni naboj pružaju briljantno snimljeni kadrovi asketske prirode (tamno more, kameni otočići, snježni krajolici), naglašavajući snažnu unutarnju dramu glavnog lika. Potpuno oslobađanje od svjetovnog i materijalnog pritom izvlači suštinu junakove patnje i neobuzdanu dramatiku ruskog podneblja.

Bitna sastavnica svakog motovunskog izdanja su i njegovi nacionalni popratni programi, ove godine posvećeni Vojvodini i Japanu. Vojvođanski program nije obuhvatio samo vojvođanske redatelje, nego i one koji su snimili neke filmove na tom području. Takav je slučaj hrvatskog filmskog klasika Branka Bauera, koji u *Zimovanju u Jakobsfeldu* (1975) obrađuje zbivanja u vojvođanskom selu za vrijeme Drugog svjetskog rata iz dječje perspektive (jedna od izvrsnih uloga Slavka Štimca u dječačkoj dobi). Među vojvođanskim redateljima izdvajamo Želimira Žilnika, čuvenog po svojim dokumentarističkim dramama, koji u filmu *Kud plovi ovaj brod* (1999) koristi sličan pristup da bi putovanjem vremešnog junaka oživio lokalnu povijest burnog 20. stoljeća. Filmovi Miroslava Antića i Karolja Vičeka bave se ruralnim temama; prvi je usredotočen na propast vojvođanskog sela za vrijeme velike poplave 1947. (*Doručak s đavolom*, 1971), a drugi na univerzalni odnos oca i sina kao oprečnih zastupnika tradicionalnih i novih vrijednosti (*Parlog*, 1974). U filmskopovijesnom kontekstu naročito je zanimljiv *Pop Ćira i pop Spira* (1957), kao prvi jugoslavenski film u boji i prvi film u Jugoslaviji koji je režirala žena (Soja Jovanović). Trivijalna radnja temelji se na prvotno idiličnom odnosu dvojice popova u ravničarskom selu, koji narušava dolazak mladog seoskog učitelja, ali skromni zaplet nije pokvario zabavu mlađoj motovunskoj publici, koja je naročito uživala u banalnim dijalozima na vojvođanskoj ekavici. S obzirom da je riječ o prvom jugoslavenskom filmu u boji, naročito ugodno iznenađuje snimateljski rad Nenada Jovičića, koji u pojedinim ladanjskim prizorima uspijeva stvoriti ugođaj sličan melodramama Douglasa Sirka. Za razliku od Vojvodine, japanski program (izbornica Tanja Vrvilo) bio je žanrovsko homogeniji i usmjeren vrhuncima njihove hororske produkcije. Iako bi za dublji uvid u japansku produkciju horora trebalo složiti opsežniji program, ovakav pregled omogućio je barem djelomično upoznavanje s ključnim ostvarenjima pojedinih razdoblja. Devedesete su obilježili psihološki horori Kiyoshija Kurosawe (*Lijek* / *Kyua*, 1997) i Takashija Miikea (*Audicija* / *Ôdishon*, 1999), dok je pokojni Yasuzo Masumura krajem 1960-ih ugođaj strave prožeo erotskim nabojima (*Slijepa zvijer* / *Môjû*). Naročito je značajan *Tetsuo: željezni čovjek* (1989) u kojemu mladom službeniku iz tijela počinju izlaziti željezni dijelovi, nakon što automobilom pregazi fetišista metala. Redatelj i glumac Shinya Tsukamoto iznimno dojmljivo spaja igrani i eksperimentalni film s animiranim dijelovima, naglašavajući brojne preokupacije i strahove suvremenog čovjeka (bolesti, mutacije, odnos tijela i tehnologije, tretman seksualnosti itd). Umjetnički najintenzivniji doprinos tradiciji strave u japanskoj kinematografiji predstavlja znameniti nijemi film *Stranica ludila* (*Kurutta ippêji*) Teinosuke Kinugase, o patnjama mornara čija žena poludi nakon prekida i zatim utopi njihovo dijete. Mučen grižnjom savjesti, mornar se zapošljava u umobolnici gdje mu je smještena žena i planira zajednički bijeg. Kinugasa je *Stranicu ludila* režirao 1926. godine, očito pod utjecajem prve avangarde (francuski impresionizam, njemački ekspresionizam, sovjetski revolucionarni film) koja je tada dominirala europskom kinematografijom. Ozračje ludila koje okružuje i prožima glavnog junaka stvoreno je modernističkim stilskim postupcima (asocijativna montaža, dvostruke i višestruke ekspozicije) i povremenim odstupanjima od narativnog izlaganja, tako da film doista zaslužuje epitet začetnika japanske filmske avangarde. Posebna poslastica motovunske projekcija bila je glazbena pratnja Gerharda Grubera, inače skladatelja i pijanista za nijeme filmove, te naracija mladog benshija iz Japana. U japanskoj tradiciji gledanja nijemih filmova benshi ili katsuben osmišljava i razrađuje tekst naracije i dijaloge koji prate film, pa je motovunski gost Itchiro Kataoke oduševio glasovnim varijacijama (zavisno od perspektive filmskih likova) i verbalnim prilagodbama vizualnoj dinamici pojedinih scena. Na prvom motovunskom festivalu prikazan je Kaurismäkijev nijemi film *Juha*, također uz pijanističku pratnju, ali tu je bila riječ o suvremenom djelu koje nastoji ostaviti dojam da je nastalo u razdoblju nijemog filma, što se ipak ne može uspoređivati s Kinugasinim izvornim ostvarenjem. Projekcije filmova poput *Stranice ludila* dokazuju da Motovun još uvijek ima smisla.

Ljepotica u nevolji

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 134

GOYINI DUHOVI

(*Goya's Ghosts*, Miloš Forman, 2006)

Poput filma jednog drugog veterana, koji se u našim kinima pojavio u otprilike isto vrijeme, filma *Vjetar koji povija ječam* Kena Loacha, i Formanovo se vizualiziranje Goyinih duhova u djelu podjednako evokativnog naslova usmjerava na odnosa pojedinca i politike kao temu, odnos koji se pokazuje ultimativno katastrofalnim za pojedinca, a odatle onda i mračni, funebralni ugođaj obaju djela. Ono po čemu se Formanov film razlikuje od Loacheva jest da Loach teži tragediji dok je ugođaj u Formana onaj ironije i groteske. Forman se ovim filmom vratio rekonstrukciji prošlosti, čega se pokazao majstorom već u proslavljenom *Amadeusu* (1984), ali i ignoriranom *Valmontu* (1989), vrhunskoj adaptaciji *Opasnih veza* Choderlosa de Laclosa, filmu koji je imao tu nesreću da se pojavio nedugo nakon efektnije, iako daleko manje intrigantne ekranizacije istog romana u režiji Stephena Frearsa. Ni *Goyini duhovi* nisu prošli puno bolje od *Valmonta*, pa tako, uz časne izuzetke (poput Damira Radića), ni u hrvatske kritike. Međutim, i glavna primjedba većine kritičara protiv filma — ona da Goya nije glavni lik, junak, a onda i ona da je film dramaturški konfuzan — temeljno su promašene. Film je, naime, već naslovom pokazao da će prikazivati duhove slavnoga slikara, a ne njega, a ti duhovi, uobličeni ponajprije u liku ljepotice Inès (Natalie Portman) koja kao nevina žrtva Inkvizicije ostaje šesnaest godina zatočena te fizički i mentalno propada, dok njezina kći rođena u tamnici završava kao prostitutka, vizualno su briljantno predočeni, upravo u dijalogu s Goyinim slikarstvom. Uostalom, od scenarija kojeg je uz Formana napisao slavni Buñuelov koscenarist Jean-Claude Carrière, nije se mogao očekivati pravilni biografski film, o usponu (pa i eventualnom padu) junaka. Taj nam scenarij pripovi-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 135

jeda, a sam film vizualno predočava svijet pun nepravilnosti, nepravdi i zločina, a ipak stalan i nepopravljiv. To je svijet ironijskog modusa i u njemu nema mjesta za herojsku ličnost, pa ni onu s manama. Zato Goya nije aktivni junak već gotovo pasivni, iako moralno osviješteni promatrač. Upravo su na tenziji moralne svijesti i pasivnosti Forman i Carrière razvili Goyini karakter, a tu je tenziju sjajno uobličio danski glumac Stellan Skarsgård.

Kada shvatimo Formanov film kao ironiju, više neće biti problematični razni obrati i prepoznavanja, potonja sve tek uvjetna ili ironična, među kojima je svakako najironičnije, ali i najbliže tragičkome ono kada Inès napušteno dijete »prepozna« kao vlastito. U tom smislu svoje će mjesto dobiti i gotovo nadrealna scena u kojoj otac nepravedno zatvorene djevojke uz pomoć sinova mučenjem prisili inkvizitora (Javier Bardem) da potpiše dokument u kojem za sebe priznaje da je majmun, kao i općenito sve groteskne slike kojima film obiluje jer se upravo njima najotvorenije pokazuje kao dio one tradicije ironijskog modusa koja polazi od krilatice »raj postoji možda, a pakao svakako«, tradicije koja prikazuje ljudski život kao ropstvo iz kojeg nema izlaza, gdje su okvir radnje tamnice, umobolnice, rulja zaokupljena linčom i raznovrsna gubilišta (sve ambijenti i motivi kojima film obiluje), a likovi parodije romantičkih uloga, pa odatle opet odsutnost junaka i sudbina ljepotice koja gubi moć mentalnog rasuđivanja. Te slike najizravnije citiraju Goyine, otvarajući drugu veliku i zapravo središnju temu filma, onu same prirode predstavljanja i moći slike. Verbalizirana je ta tema dijaloškim scenama Goye i kraljice, odnosno Goye i inkvizitora, što otkrivaju subjektivnost percepcije i napose samopercepcije, ironijski potpuno razootkrivena u sceni kada kraljica šokirana prvi put ugleda svoj portret koji je u samom Goyinu stvaralaštvu postao jedan od stravičnih groteskних simbola, a najavljena već prvim kadrovima u kojima čitav filmski prostor ispunjavaju snimke pravih Goyinih groteskних i satiričkih, mahom anticrkvenih grafika iz ciklusa *Caprichos* koje se izmjenjuju s kadrovima svećenika, nedvosmislenim citatima upravo tih grafika, pa sve do završetka filma serijom kadrova Goyinih kompozicija. Česte slike kaosa, sakaćenja, umiranja konstruiraju se upravo u odnosu prema Goyinim halucinantnim radovima, naslovima kao što su *Istjerivanje đavla, Ludnica, Saturn jede svoga sina, Prometej, Medeja*, *Suđenice, Fantastička vizija (Asmodea), Skup vještica*, bilo kompozicijskim i koloristićkim analogijama i aluzijama, bilo kao njihovi višemanje izravni citati, poput scena francuske okupacije Madrida koje prizivaju velika ulja na platnu, *Drugi maj 1808. ili Juriš mameluka* i *Treći maj 1808: strijeljanje branitelja Madrida*, kao i veliki grafički ciklus *Strahote rata*, a svoje retoričko smirenje, ali i konačno estetsko uobličavanje osjećaja trajnosti izmještenog svijeta i nadmoći iluzije dosežu u završnom kadru fabule, u čijim blijedim tonovima u polutotalu slikar u crnome prati (i uzalud zaziva) poludjelu Inés koja s djetetom u naručju hoda za mrtvačkim kolima svoga jedinog ljubavnika. Film koji završetak naznačuje takvom slikom ne može biti sasvim loš.

Bruno Kragić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 136

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51 str. 134 do 145 Novi filmovi — kinorepertoar

OTPORAN NA SMRT / PLANET TERORA

(*Death Proof*, Quentin Tarantino / *Planet Terror*, Robert Rodriguez, 2007)

Početkom devedesetih javila su se u Americi dva nova redateljska imena koja su stvaralački nerv izbrusila i na percepciji eksploatacijskog filma. Quentin Tarantino snimio je 1992. *Pse iz rezervoara* (*Reservoir Dogs*), a Robert Rodriguez *El Mariachi*. Oba su filma prave posvete eksploatacijskom žanru koji su obojica filmaša sublimirali u vlastiti umjetnički izraz. Eksploatacijski su filmovi, obično u paru razdvojeni kinonajavama, prikazivani u kinima na otvorenom ili u opskurnim dvoranama zvanima *grindhouse*, u kojima su se nekoć izvodile burleske. Njihov zenit bile su 1960-e i 1970-e, točno u vrijeme kada je i seksualna revolucija bila na vrhuncu. I Quentin Tarantino i Robert Rodriguez odlazili su u takva kina. Njih su se dvojica ove godine predstavila zajedničkim projektom naslovljenim upravo *Grindhouse*. Ta je njihova posveta eksploatacijskom filmu jednoznačna i namjerna, uz to i tehnički superiorna. Riječ je o omnibusu dvaju segmenata i četiri foršpana nepostojećih filmova (redom su ih režirali Rodriguez, Eli Roth, Edgar Wright te Rob Zombie). I dok su američki gledatelji vidjeli *Grindhouse* kao jednu kinocjelinu, na ostala su tržišta, uključujući i hrvatsko, pojedini segmenti — Rodriguezov *Planet terora* (*Planet Terror*) i Tarantinov *Otporan na smrt* (*Death Proof*) stigli kao samostalni dugometražni filmovi. Producenti su zaključili da je naslovni koncept isključivo američki fenomen te da publika u drugim dijelovima svijeta neće prepoznati njegov izvorni smisao. No, taj smisao nisu prepoznali ni gledatelji u SAD-u te je film

Otporan na smrt

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 137

Planet terora

u komercijalnom smislu podbacio. Visokobudžetni projekt realiziran kao *hommage* niskobudžetnim filmovima čija je osnovna zadaća bila eksploatirati ljudsku znatiželju za seksom i nasiljem, pokazao se oprekom svojim uzorima. On skup, oni jeftini. On izgubio novac, oni solidno zarađivali. On u komfornim dvoranama, oni na otvorenom ili u *grindhouseima*. Sve ostalo pravi je potez. Poglavito u Tarantinovu slučaju jer je riječ o izvrsnom filmu.

Akcijski triler *Otporan na smrt* plijeni izvedbenom rafiniranošću, sadržajnom koherentnošću i filmofilskom zaigranošću. S obzirom da je u kina izvan SAD-a film stigao kao zasebno ostvarenje, Tarantino ga je produžio za otprilike pola sata te *de facto* ponudio redateljsku verziju. Za razliku od Rodrigueza koji se u *Planetu terora* pozabavio *romerovskom* premisom i režirao punokrvni *slasher*, Tarantino je krenuo u drugom smjeru, na otvorenu cestu i unutar zatvorenih muško-ženskih odnosa. Naizgled profano i prvoloptaški, film svakim sljedećim kadrom svjedoči da je u pitanju rad vrhunskog poznavatelja filmske umjetnosti i analitičara komercijalnih zadatosti filmske industrije. Nitko nikad nije snimio tako artistički dojmljiv i elaboriran film o filmovima kojima su negirali, prije svega, umjetničku vrijednost. Iako je i ranijim radovima Tarantino pokazivao — i dokazivao — da mu je snimanje filmova, baš kao i njihovo gledanje, vrhunska zabava, *Otporan na smrt* (raz)otkriva svestranog znalca. Ovo je Tarantinov film koji je on prvi put u karijeri osobno snimio, a doda li se tomu njegovo uobičajeno pisanje scenarija za vlastite filmove te preuzimanje jedne od uloga, izraz *one-man-show* nije puko pretjerivanje.

Film je, isto tako, *many-women-show*. Pravo reetabliranje različitih ženskih likova za čije profiliranje Tarantino koristi njihovu interakciju sa središnjim negativcem, odnosno njegovu prvotnu patološku agresiju i završnu jednako patološku regresiju. Ta dvojnost u liku kaskadera Mikea koji proganja nedužne djevojke svojim dijaboličnim automobilima »otpornima na smrt« (prvi je Chevy Nova, a drugi Dodge Charger), poslužila je i za dvodijelnu strukturu filma, također veoma efektnu i višeznačnu. U prvom dijelu priče Mike je pritajena prijetnja čiji se motiv ponašanja može samo pretpostaviti. Je li riječ o mizoginiji, seksualnoj frustriranosti, automobilu kao falusnom simbolu i supstitutu ili pak o žalu za mladošću i poslovnim angažmanima? Tarantino odgovor prepušta gledateljima, budno pazeći da se lik Mikea ni na trenutak ne ograniči na dimenziju-dvije. U tom bi slučaju i njegovi zločini kao i odgovor na te zločine bili neuvjerljiva simplifikacija. Svi karakteri u filmu doprinose bogatom profiliranju, pri čemu oni ženski formiraju svojevrsni univerzalni ženski lik sučeljen Mikeu kao svom i stvarnom i metaforičkom antagonistu. Gotovo bi se moglo reći da njegova pojava služi kao katalizator za emancipaciju žena. Naime, drugi dio filma u koji Mike ulazi kao nekažnjeni ubojica skupine djevojaka koje je raskomadao u frontalnom sudaru, i sam ima dva dijela. U početnom kaskader-ubojica traga za novim žrtvama i čini se da će u tome i uspjeti. U završnom se dijelu sreća mijenja te tri djevojke koje su mu poslužile kao lovina postaju njegove beskompromisne progoniteljice, rekombinirajući stereotipe o jačem i slabijem spolu: od toga tko se bolje snalazi za volanom do toga tko je spreman na popuštanje i oprost. Opet naoko jednostavno, a u biti itekako promišljeno.

Takva je i vizulizacija, promišljena, jednostavna i sugestivna. Slijedeći zamisao o filmu kakav bi se prikazivao u *grindhouseu*, Tarantino je stvorio iluziju oštećene vrpce diskontinuiranih i izgu-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 138

bljenih kadrova, potencirajući tako ugođaj jednokratne zabave u lošim projekcijskim uvjetima. Mada je takav ugođaj teško stvoriti u suvremenoj kinodvorani, intencija je uspjela kao još jedan duhoviti doprinos zamišljenom konceptu eksploatacijskog filma. No, film je u tom smislu daleko od larpurlartističkog eksperimenta. Režija pregledno prati zaplet malone simulirajući cestovnu vožnju s usporavanjima i ubrzavanjima kada je to potrebno. Kako svaki od dva dijela filma ima svoju kulminaciju, Tarantinu je pošlo za rukom izbalansirati prvi, melankoličniji i drugi, frenetičniji dio. Premda je završnica i ritmom i raspletom logično posložena, vrhunac je film ipak sama sredina. Konkretno, noćna scena u kojoj Mike jurne prema automobilu sirotih djevojaka prethodno isplaniravši da mu u krvi ne bude ni kapi alkohola, dok su nesretnice cijelu večer redale pića. Ovaj istodobno katarznični i zastrašujući prizor Tarantino je režirao bravurozno. Kadrovi u kojima dijelovi automobila pod silinom udarca u *slow motionu* kose mlade žene jednu za drugom, jedine su eksplicitnije slike u filmu, ali i ono viđeno prije, kao i ono viđeno poslije njih, snažno se isprepleće upravo s tom jezivom automobilskom egzekucijom. Drugo je majstorstvo scena iz drugog dijela filma u kojoj Mike proganja novu skupinu djevojaka od kojih je jedna — profesionalna kaskaderka — remenjem vezana za automobil. Ovaj briljantno kadrirani i montirani prizor automobilske potjere pripada ponajboljim trenucima žanra akcijskog filma i nema sumnje da je njime Quentin Tarantino doista odao priznanje filmovima koji su ga odredili.

Akcija je najbolji element i *Planeta terora*, iako Robertu Rodriguezu to očito nije bila namjera. On je svoj doprinos posveti eksploatacijskim filmovima zamislio kao oživljavanje podžanra horora u čijem su središtu zombiji. Kako tu od 1968. i *Noći živih mrtvaca* dominira ime redatelja Georgea A. Romera, Rodriguez je u svim sastavnicama priče odlučio pretjerati. To se pretjerivanje neprestance nalazi na granici parodije i (pod)žanrovskog filma pri čemu je Rodriguez narativno nestrpljiviji i vizualno neuredniji od Tarantina. Međutim, puno je bliži radovima kojima je posvećen, pa iako umjetnički zaostaje za *Otpornim na smrt*, njegovih je sat i pol točnija predodžba onoga što se vrtjelo na projektorima iz naslova zajedničkog filma. Za razliku od Tarantinova konteksta i cikličke strukture priče, ovdje je višeslojnost izostala. Osim ako se u filmu ne prepozna kritika aktualna američkog establišmenta koji vodeći borbu protiv terorista i zagovornika oružja za masovno uništenje i sam promiče slična sredstva u obračunima s protivnicima (film daje vlastito objašnjenje što se dogodilo Osami bin Ladenu). Doda li se tomu bojni otrov koji stanovništvo pretvara u bezglave zombije, nije teško povući paralele sa stvarnošću. No, to nije u prvom planu te su najživlje slike i dijalozi vezani uz *Planet terora* ridikulozna kasapljenja što zdravih, što zaraženih. Kada uslijed gomilanja tih kadrova gledatelj tijekom filma stekne rezistenciju na tako zamišljeno i uprizoreno nasilje, ostaje malo prostora za iznenađenje. Taj je prostor ipak popunjen dobrodošlim crnohumornim odmacima, ponekim plastičnijim likom kao što je vlasnik restorana J. T. Hague te spomenutom akcijom. Ta tri elementa najuvjerljivije spaja lik go-go plesačice Cherry Darling, vlasnice, kako sama kaže, niza nepotrebnih talenata koji će se kasnije pokazati itekako korisnima. Uz svoga nekadašnjeg mladića Ela Wraya (glumi ga veoma dobri Freddy Rodríguez), Cherry će nakon kobnog susreta sa zombijima izgubiti nogu, ali će joj redatelj umjesto proteze staviti strojnicu. Ovo je u oba filma zasigurno najdomišljatiji i najpomaknutiji potez te *Planet terora* kada je riječ o akcijskim eskapadama nudi maksimum. Rodriguez, baš kao i Tarantino, koreografira akcijske prizore, čime su obojica bliska hongkonškim majstorima žanra. *Planetu terora*, inače, prethodi kinonajava filma *Machete* koji Rodriguez uistinu snima, a s obzirom na viđeno — prevareni atentator kreće svim raspoloživim hladnim i vatrenim oružjem na svoje prijetvorne nalogodavce — redatelj se vraća počecima karijere koji su ga i proslavili. Uspoređujući taj foršpan i cijeli film nakon njega, ostaje žal što Rodriguez nije Tarantinovu segmentu priključio upravo priču o latinoameričkom egzekutoru. *Planet terora* inferiornije je ostvarenje *Otpornom na smrt*, dok su oba filma u glumačkom smislu ugodna iznenađenja, i to upravo od imena koja nisu najzvučnija. Tako Kurtu Russellu, koji je uvjerljivo utjelovio psihopata Mikea odmakavši se od likova po kojima je postao poznat, suvereno pariraju Sydney Poitier kao Jungle Julia, Vanessa Ferlito kao Arlene, Tracie Thoms kao Kim i osobito Zoë Bell, novozelandska kaskaderka, koja u filmu *de facto* glumi samu sebe. Još je upečatljivija Rose McGowan. Dok u *Otporan na smrt* zavodljivo tumači plavokosu Pam, prvu Mikeovu žrtvu u filmu, u *Planetu terora* energično interpretira središnju junakinju, crnokosu Cherry. Fizička i karakterna transformacija mlade glumice povezuje oba filma možda i bolje od proklamiranog koncepta te je Rose McGowan svakako od onih koje će profitirati nakon *Grindhousea*. Film se u prizoru s njom i Marley Shelton u ulozi dr. Dakote Block koje pokušavaju silovati zaraženi vojnici približava Tarantinovu prikazu emancipacije žena. Pritom je sam Tarantino kao ridikulozni napasnik čiji se penis pretvara u nekrotično tkivo dao osobni obol šibanju muškog šovinizma. Da je *Planet terora* u takvim autoironičnim krokijima bio dosljedniji, manje bi se primjećivalo da Rodriguez nije siguran u kojim je dijelovima filma ono trivijalno poželjno i funkcionalno, a u kojima slučajno i anakrono, pa i patetično (epilog priče). Tarantino nije imao tih problema, dobrim dijelom jer njegov film nema dodirnih točaka s fantastikom, ali je *Planet terora* svejedno neujednačeniji u tonu i predvidljiviji u dinamici.

Ni *Otporan na smrt* ni *Planet terora* ništa ne gube kao zasebni filmovi. Dapače, Tarantinov je film majstorija je za sebe i nema dvojbe da bi mu pola sata manje oduzelo i na sadržaju i na slojevitosti. S druge strane, Rodriguezov horor djelovao bi još plošnije u paru s *Otporan na smrt* te mu je solonastup u kinima, dopunjen izvrsnom najavom za film *Machete*, prava mjera. Tko je koga tu eksploatirao, teško je reći. Kada su ljudi i radnici i vlasnici sredstava za proizvodnju, eksploatacija je interno pitanje. Quentin Tarantino i Robert Rodriguez ionako su se iza kamera cijelo vrijeme zabavljali. Baš kao nekada ispred kinoplatna.

Boško Picula

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 139

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51 str. 134 do 145 Novi filmovi — kinorepertoar

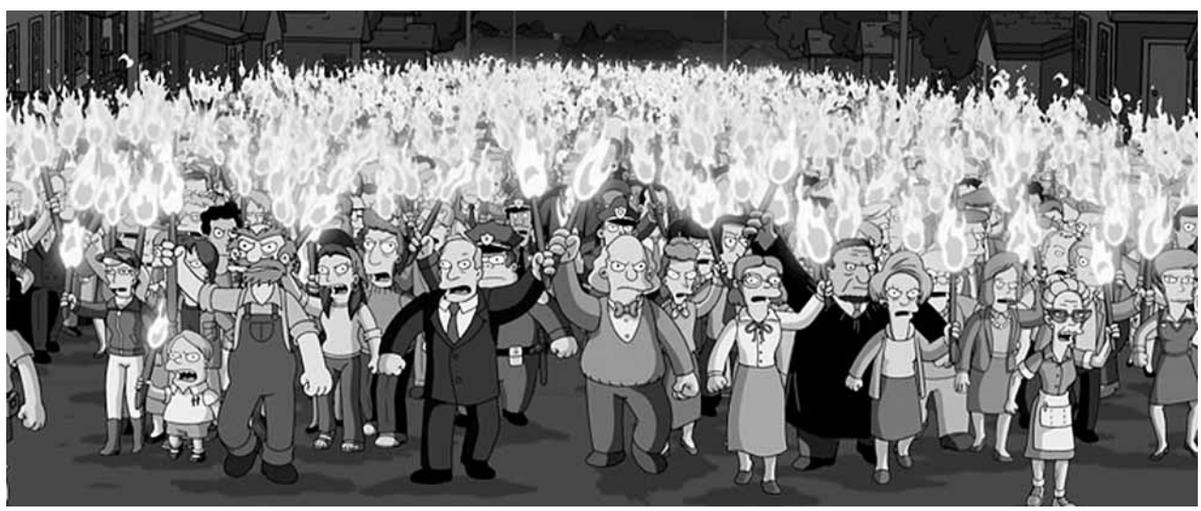
SIMPSONI

(*The Simpson Movie*, David Silverman, 2007)

Govoriti o povijesti, utjecaju na današnju televizijsku produkciju i samoj kvaliteti animirane serije o nuklearnoj obitelji iz nuklearnog gradića negdje u SAD-u besmisleno je, jer gotovo da nema nikoga tko posjeduje televizor, a da mu sve to nije odavno poznato. Serija se kroz svojih osamnaest sezona zapravo relativno malo promijenila. Odrastajući sa samim medijem koji ju je udomio, a na čiji razvoj u SAD-u je i sama nemalo utjecala, proširila se na teme koje su nekada bile nedostupne *crtiću* za masovnu konzumaciju, ali uvijek ostala *podobnom* za svaki termin i za svaku publiku. Uvijek negdje između izrugivanja i obožavanja malograđanskog života, nudila je pravi omjer anarhizma i konzervativnosti, podsmijeha organiziranoj religiji i vjerovanja u pozitivan utjecaj iste, parodiranja masovnih medija i vjere u svrhovitost površnog informiranja, otpora i predaje korporacijskim moćnicima... Sve u svemu, nikada pravovjerna američkom snu, ali istovremeno nikada dovoljno subverzivna da bi ponudila nekakav otpor. Danas ta serija nije ni najprovokativniji ni najduhovitiji ni najinteligentniji televizijski animirani proizvod, ali zahvaljujući tradiciji i kultu koji nastavlja živjeti jednakim intenzitetom, vjerojatno je još uvijek najzabavniji način da se provede dvadeset minuta pred malim ekranom.

Pomalo umoran model koji se nije mijenjao sve ove godine predstavljao je veliku opasnost za dugo očekivani dugometražni izlet Simpsona. U relativno kratkom trajanju epizoda, napuštanje naznačene narativne linije skoro svakih pet minuta zabavljalo je gledatelje, koji nikako nisu mogli pogoditi kako će se radnja razvijati, a pregršt odličnih šala držao ih je uz male ekrane. Svjesni da isti model ne mogu primijeniti na dugometražni film, scenaristi su osmislili nešto kompaktniju priču, koja je ipak ostala najslabija točka cijelog projekta. Uobičajeno nekoncentrirani, uspjeli su zaboraviti jednog od najpopularnijih likova u filmu, Spiderpig ili Svinjapauka, negdje u gorućem domu Simpsonovih, uveli su ogroman broj likova od kojih mnogi nemaju nikakvu ulogu u radnji, a razočarali su i težnjom da finale filma učine spektakularnim umjesto maštovitim. Sama težnja spektakularnosti malo je rastužila ljubitelje serije koji su od njezine dugometražne verzije očekivali jedan od najjačih aduta u ratu duhovitih scenarija i kvalitetne i jednostavne animacije protiv vojske nemaštovitih animiranih spektakala kakvi su nas zadnjih godina preplavili, predvođeni prošlogodišnjim oskarovcem u kojem pola trajanja filma gledamo tisuće i tisuće animiranih pingvina iz ptičje perspektive, ne zato što nam ti kadrovi otkrivaju nešto važno za život pingvina ili razvoj priče (upravo suprotno — u filmu se govori o potencijalnom izumiranju pingvina, što je teško i zamisliti kad ih vidite onoliko u gomilama), već naprosto zato što autori imaju dovoljno ljudi i računala da ih mogu realizirati.

Posebno je zanimljivo (a radi se o gotovo simptomatičnom slučaju za *Simpsone*) da film počinje izrugivanjem takvih blještavih scena kojima filmski autori



hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 140

često žele privući gledatelje u kina nudeći dotad neviđene efekte koje se, navodno, do kraja može doživjeti samo na velikom platnu, da bi kasnije, pomalo nezgrapnim korištenjem računalne tehnologije, ponudili nekoliko baš takvih, nepotrebnih ali atraktivnih kadrova. Što nas dovodi do autoreferencijalnosti i estetskih pomaka. Odnosno: čime to točno film opravdava svoje postojanje u tom obliku?

Najmanje pola uspjelih šala u filmu obraća se upravo samoj činjenici da se radi o filmskom nastavku televizijskog proizvoda. To je najizravnije vidljivo još za trajanja uvodne špice koja se ruga *pljugerima* zato što su platili kartu kako bi gledali ono što na TV-u dobiju besplatno. U filmu je još čitav niz šala na račun prelaska s maloga na veliki ekran, ali i kultnog statusa te serije. Istrošivši još pred deset godina oštricu animirane serije s jakim okusom stvarnosti u kojoj se svaka obitelj može prepoznati, *Simpsoni* već neko vrijeme baziraju svoj opstanak na postmodernističkom poigravanju vlastitim statusom u popularnoj kulturi. To je doduše oveća zbirka dobrih šala, ali još uvijek se čini nedovoljnim argumentom za selidbu na platno, ako se ništa više ne ponudi u smislu tehničkog napretka i kompaktnije priče.

A osim tek malo discipliranijeg scenarija i dužeg trajanja, zapravo su ponudili sasvim malo novog. U samoj tehnici animacije, jedina novost je malo obilnije korištenje softvera za animiranje u 3D okružju, čime su realizirani nešto živahniji kadrovi, ali s druge strane to je nedovoljno kvalitetno ukomponirano u dvodimenzionalan i simpatično plošan izgled serije, pa više služi kao neželjeni podsjetnik da gledamo animirani film nego što pojačava dojmove. Jasno je kako u tom postupku nema ni traga namjernom osvješćivanju gledatelja da ono što gleda nije stvarnost nego animirani film, nečega što u novije doba *Simpsonima* uopće nije strano, već je to ovdje naprosto izvedbena nezgrapnost. Pozadine su ponegdje slikane detaljnije, u više boja i s više volumena, što dodatno ističe plošne likove i daje novu dimenziju atmosfere, a i likovima se pokušalo dati više volumena naglašenijim sjenčanjem, što vjerojatno gledatelju koji nije posebno obraćao pažnju nije ni na koji način popravilo ili pokvarilo estetski doživljaj. Kadriranje je ponegdje dinamičnije, koriste se neobični rakursi, subjektivni kadrovi, ali svemu tome je mjesto u nekom drugom filmu. Ovdje su najduhovitiji i dalje tipično *simpsonovski* statični i prenatrpani kadrovi stripovske geg-estetike gdje pokret služi samo kao poveznica između ključnih trenutaka koji bi jednako efektni bili i nepokretni, otisnuti na papiru. *Simpsoni* dokazuju da su nešto slobodniji na kinoplatnu, prikazujući u jednom kadru Bartov spolni organ, nešto što im je na televiziji ipak ostalo tabuom. Međutim, duhovitost taj kadar zahvaljuje isključivo činjenici da je televizija naviknula gledatelje da ga ne očekuju. Radi se, dakle, o još jednom primjeru preispitivanja položaja jednog medija u odnosu na drugi. Bez konteksta cenzure i autocenzure, taj kadar bi bio naprosto besmislen.

Zanimljivost vezana za domaćeg distributera je da je ponudio sinkroniziranu verziju za najmlađe iako se apsolutno ne radi o filmu namijenjenom djeci koja još ne znaju ni dobro čitati. To je valjda tako za svaki animirani film. Vjerojatno bi i subverzivni *Queer Duck: The Movie*, kojem je scenarij napisao jedan od scenarista *Simpsona*, Mike Reiss, da je išao u kinodistribuciju, bio ponuđen i u sinkroniziranoj verziji. Još zanimljivije je da su mnogi roditelji ipak poveli svoje mališane da ga gledaju i, koliko sam mogao primijetiti osvrnuvši se po kinodvorani, ovi nisu bili nezadovoljni viđenim. Valjda je to posebna karakteristika koja je učinila seriju tako dugotrajnom i konstantno popularnom. Nema starosne, socijalne ili obrazovne kategorije koja neće pronaći nešto zanimljivo u njoj.

Gledajući sinkroniziranu verziju (sinkronizacija ponovno odlično izvedena), posebno upada u oči činjenica da autori očekuju od gledatelja da jako dobro poznaju glasove likova. U nekoliko kadrova čujemo glas nekog od glavnih likova iz *off-a*, a da njegova prisutnost nigdje prije nije ustanovljena. Gledajući izvornu verziju taj postupak uopće ne primjećujemo, ali kad čujemo nepoznati glas hrvatskog glumca, ponegdje ostanemo zbunjeni. Jasan je to dokaz kako su autori i više nego svjesni da su likovi kojima barataju svi do jednog kulturne ikone koje ne treba

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 141

posebno uvoditi u radnju ili iznova otkrivati, a to filmu daje nekakvu auru druženja sa starim prijateljima.

Ali te stare prijatelje srećemo u novom okružju. Kad bi se inzistiralo na traženju jedne teme oko koje je izgrađen čitav film, izbor bi morao pasti na problematiziranje medija kinofilma i njegova položaja u odnosu na televiziju i video. Zapravo, odbacimo li u seriji već tisuću puta viđene teme i postupke, gore spomenute minimalne tehničke pomake i činjenicu da je glavni razlog postojanja ovog filma ipak financijski dobitak, sve što nam ostaje vrijedno analize i promišljanja upravo je stalno inzistiranje na podsjećanju gledatelja da sve za što je ovaj put platio kinoulaznicu može besplatno dobiti i u toplini svojeg doma. Kinodvorana kao sveti hram uživanja u filmskoj umjetnosti, gdje nema nikakvih opstrukcija uživanju u atmosferi filma — ni drugih ukućana ni reklama za vrijeme trajanja — stavlja se pod upitnik tobožnjom reklamom negdje za trajanja *Simpsona* kad na ekranu vidimo napisano: »Da, sada i u kinu možemo reklamirati.« I zaista, sjetimo li se da smo nekad prije filma u pravilu gledali samo foršpane za druge filmove, učinilo mi se prilično zabavno, gotovo konceptualno zanimljivo, da su prije *Simpsona*, na projekciji kojoj sam prisustvovao, reklamirali mobilnog operatera. Da, zaista, sada i u kinu mogu reklamirati. Reklamiraju i na svakom zidu u i oko same dvorane, u svakom hodniku, WC-u, oko blagajne, pa čak i na uniformama službenika. U kinu mogu prodavati i hranu i sokove (što u SAD nije baš ni neka novost), a zašto je za gledanje filmova popularna postala upravo vrsta hrane koja je neobično bučna kad se jede i sokovi koji se glasno srču, teško je shvatiti. Jasno je ipak da ni kino više nije baš neki hram tišine i nesmetanog uživanja. »Pa zašto onda kupuješ kartu umjesto da kod kuće gledaš TV ili video, *pljugeru*?« — pitaju me scenaristi *Simpsona*.

Na kraju ostaje strah da su inteligentna pitanja koja film *Simpsoni* postavlja o smislu vlastitog postojanja cinična racionalizacija komercijalnih težnji njegovih autora i producenata. Film nas neprestano podsjeća da nam uzima novac, a ne nudi ništa osobito novo, vjerojatno očekujući da će se gledatelji zbog toga osjećati manje prevareno. Iako, ako ćemo iskreno, nitko od nas nije prevaren. Znali smo točno što možemo očekivati kad smo kupovali ulaznice i točno smo to dobili. Ništa više i ništa manje. Proizvod dizajniran točno po mjeri nezasitnog konzumenta — provjereno dobar, nov, široko reklamiran i iskren u svojem naumu.

Sve u svemu, tko je točno cinik, proizvod ili konzument, teško je utvrditi. Oba puta kad sam gledao *Simpsone* u kinima, u dva naša najveća grada, publika je s oduševljenjem i glasnim smijehom dočekala već nekoliko puta spomenuti komentar o *pljugerima* koji kupuju kino ulaznice. Nitko to nije shvatio kao poziv na bojkot kinodvorana, razlog da se smanji cijena ulaznice ni ništa slično. Najvjerojatnije nitko sebe uopće nije doživio *pljugerom*, jer u ciničnom svijetu masovne zabave davno smo izgubili osjećaj da nas filmovi koji portretiraju društvene, kulturne ili socijalne probleme pozivaju na nekakvu reakciju, akciju ili uopće da se obraćaju nama. Oni se obraćaju uvijek nekim sporednim likovima, a u vlastitim filmovima uvijek smo mi protagonisti. Kako smo naučili suosjećati s pljačkašima banaka iz serijala filmova o Oceanu, kako smo naučili navijati za njih, tako lako možemo navijati i za naš stil života, koliko god on bio suprotan našim vlastitim etičkim standardima. Napokon, u svojem životu jedino sam ja protagonist.

I zašto onda napadati glasnika kad objavljuje kako je svjestan kojem se profilu ljudi obraća? *Simpsoni* su pošteno uperili prst sami u sebe i uskliknuli: »Ja sam car, ali sam gol.« Autore se teško može kriviti što se rulja oko njih počela smijati i klicati: »Naš car je tako duhovit!« Ali car nikada ne može biti gol. On se, naravno, šali. Jer kakvi bismo mi to bili ljudi kad bi jednog golišavca zvali carem?

Jurica Staršinčić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 142

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51 str. 134 do 145 Novi filmovi — kinorepertoar

UNUTARNJE CARSTVO

(*Inland Empire*, David Lynch, 2006)

Rijetki su filmski redatelji koji nisu poklekli pred kapitalističko-konzumerističkom logikom koja nalaže visoku transparentnost proizvoda, pa čak i kad je u pitanju umjetničko djelo. David Lynch se u tridesetak godina svoje *auteurske* karijere izborio za neupitno mjesto pod holivudskim zvjezdanim nebom i može uvijek računati na vjernu četu fanova (ovdje bismo mogli upotrijebiti i integralnu, i ponešto živopisniju, verziju te riječi — fanatik) koja će svaki njegov uradak pogledati u kinu (nekoliko puta), a potom vjerojatno i nabaviti (originalne) video i audiomaterijale za vlastitu kolekciju. Uz takvo sljedbeništvo, kao i naklonost kritike — usprkos svojem statusu redatelja koji nije baš za svačiji ukus — Lynch ostaje nezaobilazna stavka na repertoarima multipleks dvorana.

Uz lik i djelo Davida Lyncha najčešće se vezuje pridjev »bizaran« ili, benignije, »nerazumljiv« — a njegovo najnovije ostvarenje *Unutarnje carstvo*, dugometražni kućni video epskih razmjera, u najmanju ruku opravdava, ako ne i hipetrofira spomenute atribute. Ono, međutim, što je najzanimljivije u slučaju Davida Lyncha nije koeficijent transparentnosti, odnosno razumljivosti njegovih filmova, već neprestano naglašavanje *izostanka* iste od strane većinskog dijela publike i kritike; neprestano kruženje oko srži (tj. značenja) njegovih djela i razvidna nemogućnost boravka u prostoru neomeđenom bodljikavom žicom tradicionalne naracije. Realistička narativna konvencija, bez obzira na prozni žanr u kojem se očitovala, nužan je preduvjet popularnosti djela, jednostavno stoga što svijet u kojem živimo počiva na iluzornom sistemu uzročno-posljedičnih veza i pripadne mu čvrste logike, a sve što se ne može bez ostatka objasniti predstavlja prijetnju našem osjećaju vlastitog integriteta, i — još važnije — integriteta i pouzdanosti »stvarnosti« u kojoj obitavamo. Alternativu ovakvoj monolitnoj slici svijeta početkom 20. stoljeća najsnažnije je pružio niz umjetničkih pravaca, počevši s modernizmom, koji se suprotstavio tradicionalnom poimanju stvarnosti, a neizbježna je bila i pojava Sigmunda Freuda koji je svojim teorijama o nesvjesnom utjecao na nadrealističke umjetnike na čijim zasadima Lynch gradi svoje fikcionalno carstvo. Ipak, čini se da se ove alter-realističke umjetničke prakse nisu baš primile za kolektivno nesvjesno, jer i stotinu godina kasnije ljudi iz kina izlaze tresući glavama u nevjerici, sveudilj obigravajući oko vruće kaše Lynchova srca tame. Implicitan zahtjev da se film kao medij čija priroda omogućava najveće moguće stilske i formalne slobode upreže u plug realističnog, koherentnog i *konačnog* svemira vjerojatno je jedan od najvećih i najtragičnijih apsurda tehnološke civilizacije.

Postavimo, međutim, još jednom pitanje kako i zašto je David Lynch uspio preživjeti pod režimom totalitarnog realizma. Tajna njegova uspjeha vjerojatno leži u odabiru tradicionalno popularnih žanrova (krimić, TV sapunica, ljubić, triler) radnju kojih locira u kontekst prepoznatljivih toponima američke ikonografije — bilo da je riječ o uvijek rado viđenom Hollywoodu, ili pak tipičnim, naizgled idiličnim gradićima, građevnim materijalom američkog mita — čiju sliku zatim reflektira u »iskrivljenom« zrcalu svoje kamere. Referirajući se na »stvarnu« (odnosno konvencionalno stvarnu, medijski oblikovanu audiovizualnu) Ameriku, Lynch na tim »klasičnim« temeljima gradi novu, fantazmagoričnu Ameriku, plod vlastitog magijskog (nad)realizma. Iznimno uspješan u generiranju efekta začudnosti (u detaljima, neprirodno krupnim planovima, glazbi, ispremiješanim i jedva koherentnim dijalozima...) Lynch potpuno i demonstrativno zanemaruje potragu za »smislom« i jedinstvenim značenjem — a to čine i njegovi (filmski) tekstovi. Pritom ne impliciram da Lynchovi radovi nemaju značenja, ni smisla — dapače, oni su saturirani značenjima, često do razine neizdrživosti — što je nesumnjivo jedna od upečatljivijih osobina *Unutrašnjeg carstva*. Do značenja se, međutim, ne dolazi linearnim putem. Zadovoljstvo značenja, dapače, sadržano u potrazi za njim, u njegovoj nedostupnosti, klizavosti, kontekstualnosti i, esencijalno, nebitnosti. Ključevi za kineske kutije djelići su slagalice (nerijetko različitih slagalica); ključ recepcije nije toliko u interpretaciji koliko u (sin)estetskom doživljaju. Lynchovi filmovi — a svakako oniričkі *threesome Izgubljene ceste, Mulholland Drivea* i posljednjeg, *Unutarnjeg carstva* — podriva imperative klasične naracije oponašajući (putem temporalnih skokova i audiovizualnog fragmentiranja pripovijedanog svijeta) (pretpostavljenu) strukturu nesvjesnog, i to nesvjesnog poprilično nestabilnih osoba. Sama tematizacija »unutrašnjeg carstva« mentalno dislociranih junaka i junakinja zahtijeva drugačije, recimo »nadrealne« narativne i audiovizualne tehnike, baš kao što je tehnika struje svijesti bila logičan izbor za modernističkog pripovjedača.

Premda se na prva dva filma neću predugo zadržavati, smatram neophodnim skrenuti pozornost na količinu tradicionalnih (odnosno konvencionalno logičnih) narativnih fragmenata kojima Lynch u njima barata, a kojih se u *Unutarnjem carstvu* gotovo u potpunosti li-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 143

šava, u službi raslojavanja naracije, temporalne logike, geografije, identiteta, odnosa subjekta/objekta gledanja — dakle, svih tradicionalnih interpretativnih uporišta. Implicitni fokalizatori *Izgubljene ceste* i *Mulholland Drivea* likovi su kod kojih je narušena ravnoteža između svjesnog i nesvjesnog, a prostor gdje se nesvjesno počinje (poput žgaravice) prelijevati u svjesno Lyncha najviše zanima. Osim metaforičke težine naslova, izgubljene ceste svojega uma kojom lik Billa Pullmana vozi sve dalje u mrak, snažna sugestija njegova psihičkog stanja je i pjesma Davida Bowieja koja prilično nedvosmisleno obilježava uvodne kredite besramno priznavajući »I'm deranged«. Želimo li u ovom kodu pratiti ostatak filma, isti nam se otvara kao studija bolesno ljubomorne, opsjednute i homicidne ličnosti koja se u trenutku ultimativne agresije, ženoubojstva, traumatično cijepa na dvoje, a šav prelaska na drugu stranu kod Lyncha je nevidljiv, baš kao i u slučaju junakinje *Mulholland Drivea*, koja (kako sugerira kadar njezine glave koja pada na jastuk na samom početku filma) čitavu filmsku priču filtrira kroz vlastito ludilo, jednako stvarno — pokazuje Lynch — kao bilo koja/čija stvarnost. Prostor traume, ukazuje nam Lynch, prostor je idealan za istraživanje i promatranje, no svoju poziciju promatrača-istraživača on ne propušta subvertirati brojnim autoironijskim i metatekstualnim referencama — najupečatljivija od kojih je nesumnjivo sekvenca u klubu Silencio u filmu *Mulholland Drive*, kad se emocionalno upečatljiva fikcija razbija na prizmi tišine, no potom iz njezinih bridova istječe u dúgi spoznaje iluzije, jednako moćne kao fikcija... i jednako iluzorne.

Unutarnje carstvo, konačno, u potpunosti opravdava vlastiti naslov. Premda je *inland empire* nadimak dijela Kalifornije, ovo carstvo itekako možemo shvatiti kao metaforičko i introspektivno carstvo Lynchova monumentalnog eksperimenta. Monumentalna su slova naslova filma, po kojima šara reflektor (naglasak na svjetlu, na vizualnom); monumentalna je vinilna ploča po kojoj klizi igla veća od života, još jedan metatekstualni detalj koji svraća pozornost na Lynchovu opsjednutost snimanjem/bilježenjem, kao i glazbom. Slijede prizori poljske prostitutke (bez lica) i mušterije, a zatim i poljske Gledateljice, koja (možda) u najokvirnijoj od nekoliko narativnih linija/prstenova, gleda televiziju i plače (prizivajući već spomenutu antologijski scenu plača u Silenciju). Kao u kakvim celuloidnim lazanjama, potom slijedi umetnuti fragment iz Lynchova filma *Rabbits* (2002), bizarnog *sitcoma* u kojem troje ljudi obučenih u zečeve (ili troje zečeva preobučenih u ljude, teško je reći) vode razgovor kao s kakve izrezane i ispreslagane dijalog-liste, uz sporadičan namontirani smijeh publike. Nadalje se susrećemo s protagonisticom, glumicom (i likom) Nikki (odnosno Susan), koju posjećuje razvidno poremećena susjeda, usta punih kriptičnih, zlogukih proročanstava. Koliko je njezino ludilo uzrokovano smću kćerke, Laure Palmer, u jednom od paralelnih svemira, teško je procijeniti, no ona je ta koja na neki način djeluje kao otponac ostatku (uvjetne) radnje — u kojoj se raslojavaju još najmanje tri narativne krivulje — što izrijekom fikcionalne (snimanje izmišljenog filma *On High In Blue Tomorrows*), što semifikcionalne (to su one u kojima je teško razlučiti likove spomenutog fiktivnog filma od »stvarnih« likova koji ih glume), kao i one koji nastavaju čardak između fikcije i stvarnosti, koji se nalazi u Poljskoj. Radnju *Unutarnjeg carstva*, sad bi već trebalo biti jasno, nije moguće prepričati. Ono što je možda važno naglasiti jest da usprkos tome (i u skladu s tezom s početka teksta) film većinu vremena uspijeva nekim čudom funkcionirati. Čak i atmosfera dobro poznata ljubiteljima *Santa Barbare* postignuta uporabom jeftine digitalne tehnologije dodaje filmu neku perverznu kvalitetu, efekt neuglačanosti i sirovosti primjeren rubnim područjima filmske naracije.

S obzirom na to da je u tako raslojenom i razvedenom tekstu prilično teško utvrditi što je »prava« radnja filma, ili tko je stvarni junak/junakinja, nameće se odgovor da je riječ o Lynchu samom. To potvrđuju i umetnuti fragmenti već spomenutog filma *Rabbits*, kao i brojne druge autointertekstualne reference (preslikani motivi iz kratkog mu filma *Darkened Room* /2002/, ali i scene-blizanke poput one gdje Nikki i Devon čitaju dijalog iz scenarija, koja priziva gotovo identičan prizor audicije iz *Mulholland Drivea*), da ne spominjemo odjavna slova u kojima se bez zečjih maski pojavljuju (u čast Lynchu, bez sumnje) Naomi Watts, Laura Harring i Nastassja Kinski, s ostatkom veselog ženskog glumačkog društvanceta, koje — u prilično antinarativnoj maniri — ekstatično đuska.

Sa svim ovim u vidu, dojam koji *Unutarnje carstvo* ostavlja na gledateljicu, više puta uzdrmanu u vlastitoj ulozi, kao u kakvom Pirandellovu komadu, ponajviše je dojam da je gledala »novog Lyncha«, radije negoli svjedočila pustolovinama tamo neke Nikki Grace. Pristupačnost DV tehnologije Lynchu je u potpunosti odriješila ruke i um, i on se zabio duboko u svoje kreativno kopno. Neki će mu možda prigovoriti da je film predug, pretrpan, a sporadično i prazan — no ukoliko ga razumijemo kao Lynchov *hommage* samome sebi, to mu se svakako može oprostiti.

Mima Simić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 144

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51 str. 134 do 145 Novi filmovi — kinorepertoar

VJETAR KOJI POVIJA JEČAM

(*The Wind That Shakes the Barley*, Ken Loach, 2006)

Filmski opus Kena Loacha ispunjen je rijetkom ustrajnošću. Vjerojatno ni jedan danas poznati filmski redatelj nije toliko dosljedno razvijao svoje tematske preokupacije. Borba za prava svih »obespravljenih, poniženih, uvrijeđenih«, kod Loacha je dobila svoje nesumjerljivo filmsko uprizorenje. Još od prvijenca *Poor Cow* (1967), njegov je opus posvećen ovoj borbi. S druge strane, često spominjana Loacheva omiljenost kod filmskih žirija svoju je ponovnu povrdu dobila prošle godine. U vrlo jakoj konkurenciji lanjskog canneskog festivala, *Vjetar koji povija ječam* postao je laureatom najvažnije svjetske filmske smotre. (Možda i pomalo nezasluženo!) Pišući ranije o ovome slučaju »Loachove omiljenosti« kod filmskih kritičara, ustanovio sam da se radi o kulturnom nadomjestku ispražnjene politike. Naime, dok je svijet u kojem živimo posve depolitiziran globalnom neoliberalnom paradigmom, na *području kulture* sve je dobrodošlo. Tako i kritički i tematski revolucionarni filmovi. Loach ne pristupa svojim tematskim preokupacijama neutralno, već je uvijek socijalno i politički anagažiran. No, u globalnom okruženju, njegovo buđenje svijesti promjene ipak je tek kulturni artefakt!

»La lotta continua« moto je koji vodi i *Vjetar koji povija ječam*. Tema irske borbe za nezavisnost, ali i revolucionarne dileme i proturječja, područje je na kojemu je Ken Loach na svom terenu. Također u Cannesu nagrađenim filmom *Skrivena namjera* (Hidden Agenda, 1990), bavio se IRA-om i njezinom borbom. Prema scenariju Jima Allena, snimio je film s dugo namjeravanom temom o irskoj borbi za neovisnost. *Skrivena namjera* ostvarenje je koje odiše nepatvorenim *pathosom*, ali i svojevrsnim skepticizmom glede rješenja pitanja što ih ova tema otvara. Sila britanskog imperija tom filmu izgleda nemilosrdno neugrozivom. Loach je svoj film bio postavio u Belfast kao grad-simbol irskog otpora imperijalizmu, a kao svoje protagoniste uključio je američke borce za ljudska prava, ali i inspektora-istražitelja katoličkog podrijetla, no protestantskog, torijevskog poslodavca. Loach priču gradi u maniri najbolje tradicije političkog trilera, te s punom sviješću o najboljim filmovima struje političkog filma šezdesetih i sedamdesetih. Vizualno, film je »tvrdo kuhan«. Loach, uobičajeno, ne koristi ni jedan senzacionalniji oblik filmskog zapisa. Devastirani krajolici, pubovi, sive zgrade, mračne ulice — prirodni su i realistički okoliš ove opore priče.

Vjetar koji povija ječam, međutim, bliskiji je jednom drugom autorovu ostvarenju. Možda napoznatiji film Loachove zrele redateljske faze, *Zemlja i sloboda* (*Land and Freedom*, 1995) u središte je postavio »revoluciju koja jede svoju djecu«. U svom scenariju za *Vjetar koji povija ječam* — što ga je ispisao zajedno s Paulom Lavertyjem — Loach je želio prenijeti naglasak s povijesnih zbivanja na tragediju individualnih sudbina. Oris velike povijesne borbe nastoji dati kroz pojedince i njihovo »ljudsko, suviše ljudsko«. U tom je postupku, preliminarno kazano, bolji od Jordanova filma *Michael Collins* (1996), gdje je naslovni lik ostao u nesrazmjeru veličine povijesne teme i nejake karakterne i dramaturške uobličenosti.

Vjetar koji povija ječam priča je o dva brata. Teddy O'Sullivan (Padraic Delaney), od svog odrastanja i bogoslovskog školovanja, kršćanski je predan borbi protiv »zlih Engleza« i njihove okupacije najdraže mu irske domovine. Oduvijek je bio uzor svom mlađem bratu Damienu (Cilian Murphy). Damien je, pak, svjetovno školovan, liječnik koji se sprema u London, u najprestižniju britansku bolnicu. Ipak, odlučuje ostati nakon što biva svjedokom nasilja i ubojstava britanskih okupatora. Uvodne sekvence filma obilježene su brutalnošću engleskih policijskih snaga. »Black and Tans« jurišni policijski odredi, kao oličenje besprizivnog nasilja, bezobzirne su okrutne sluge Lucifera — engleskog kralja. Loach se u filmu nije ni trudio dati im dimenziju ljudskosti. Naime, njega prije svega u *Vjetru koji povija ječam* (naslov je to poznate irske narodne pjesme) -zanimaju Irci. I dok su u prvome dijelu filma isti nedvosmisleno Heroji koji se stavljaju na stranu snaga Dobra samog, u drugome se polako počinju oblikovati kao ljudi, sa svim svojim slabostima i strastima. Ipak, sam prijelaz dolazi dosta naglo. Loach ga je priredio više retorički negoli filmski stvarno i uvjerljivo. Jer, prevelika polarnost snaga Dobra i Zla iz prvog dijela *Vjetra koji povija ječam* odrazila se i na crno-bijeli postav njegove druge polovice. Da je engleska tiranija prikazana s barem naznakama neke ljudskosti, i sami bi Irci izišli s više »krvi i mesa« iz svojih političkih podjela. Loach se u svom prikazu prevažne teme pomalo odrekao karakterološkog nijansiranja, eda bi istaknuo svoju *socijalnost*. U samoj pripovijesti o dva brata prisutna je dobro poznata inverzija. Damien se od skeptičkog i racionalnošću vođenog liječnika preobražava u idealista. I ne samo to. Zbog ideala socijalne pravde i izdanih načela, umire za revoluciju. Njemu nasuprot, Teddy, kojemu negdje na početku filma okupatori čupaju nokte, s tim

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 145

istim Englezi sklapa kompromisni savez i biva egzekutorom vlastitog brata. Ukoliko je to i povijesno autentično, toliko je i u postavu filma patetično! Revolucija je izdana od onih koji su je pokrenuli. Od svojih dokazanih heroja. Loach, pak, pokušava Damienovu sudbinu u filmu uzdići u načelo same borbe. U njegovoj karakterizaciji, ipak, nije bio dovoljno uvjerljiv. Damienova egzekucija prijatelja iz djetinjstva otponac je protagonistove mentalne preobrazbe. Međutim, odustajanje od životne ljubavi prema vjernoj Sinead (Orla Fitzgerald) u teksturi filma djeluje prenaglim i, rekoh već, patetičnim.

Prikaz Irske što nam ga Loach daje u *Vjetru koji povija ječam* nije idiličan. Njezina zelena polja i brda vizualno su zamagljena, dajući nam prevladavajuće tjeskobnu sliku. Irska je to izmučenih lica, izgladnjele djece i neprivlačnih žena iznurenih stalnim posluživanjem svojih muškaraca zauzetih »svetim ratom« protiv Engleza. Loacheva opsesija temom »izdaje revolucije« utjecala je dakle i na samu vizuru filma.

Zemlja i sloboda ostaje puno boljim ostvarenjem. Završna sekvenca spomenutog filma također je potencijalno patetična. No, da odmah napomenem, autori su tamo, u bliskoj suradnji s glumcima, ovu sekvencu iznijeli s upravo onoliko patetike koliko je bilo neophodno, koliko je to sama dramska postava tražila. Teatralnost je bila prisutna do one granice koliko je mogla biti filmski uvjerljivom. Trenutak izdaje tempiran je u onom trenutku kada je gledatelj mogao steći najveći stupanj identifikacije s protagonistima. Damien iz *Vjetra koji povija ječam* nema snagu Davida Carra iz *Zemlje i slobode*. Upravo na toj ključnoj točki, Loach nije ponovio uvjerljivost prethodnika. Partikularna sudbina u kovitlacu revolucije nije uzdignuta na razinu univerzalnosti!

Već rekoh, da i oponent u likovima Engleza nije »oljuđen«, ostajući filmski apstraktnim.

Primjerice, Paul Weller u svojoj kritici britanskog imperijalizma, u pjesmi *Little Boy Soldiers* (*Setting Sons*, 1979), duboko ironijski, ali i s empatijom gleda na pojedince koji su prisiljeni izvršavati naloge velikog Drugog — Britan-

skog Imperija. »It's funny how You never knew what my name was, our only contact was the form for the election« — uvod je u završno stih slanja kući lijesova mladića pokrivenih Union Jackom. Nije ovo tek ironija, već sama bit *brit-imperijalizma*. U kovitlacu, gubi se nesretni pojedinac, ne svojom voljom u njega zatočen.

Sama, pak, pripovijest o — u filmu prikazanom — kompromisnom primirju podatna je psihoanalitička »moralka« o revoluciji. Povijesno, Damien bi mogao biti Michael Collins, a Teddy — Eamon de Valera! No, ipak, Damien je tek intelektualna i, na koncu, fizička žrtva revolucije, dok je obje gore spomenute uloge shizofreno preuzeo Teddy. Naime, ne želeći iznevjeriti reputaciju velikog, herojskog vođe IRA-e, de Valera šalje karizmatičnog Collinsa u London na potpisivanje sramotnog sporazuma s Englezima. Teddy odlazi u London kompromitirajući se u očima Damiena i revoluciji vjernih njegovih suboraca. Baš kao što se Collins skinuo sa svog herojskog pijedestala nakon što je de Valera žrtvovao njegovu karizmu! No, kasnije i Teddy u uniformi irskog vojnika razotkriva sebe kao velikog Drugog irske revolucije, a kojeg povijesno utjelovljuje Eamon de Valera. Strastveni nacionalistički idealist (de Valera) iskorištava i potom izdaje pragmatičnog realista, pravu utemeljiteljsku figuru (Collins). Loach uspješno razotkriva ulogu Katoličke crkve u sramotnom sporazumu. Damien postaje protivnikom institucije koja vjekovno štiti interese bogatih i moćnih, opetovano iznevjerujući proklamirane ideale solidarnosti sa slabima, poniženima i siromašnima. Uloga svećenika kao političkog propovjednika bolno sliči ulozi pojedinaca iz te kaste i u nedavnom hrvatskom povijesnom iskustvu!

Uspješna je i sekvenca u kojoj se razotkriva mehanizam republikanskog suda. Kroz sukob revolucionarne pragmatike i socijalne pravde, Loach nedvosmisleno staje na stranu socijalno ugroženih, što i poantira na patetičnom kraju filma. Ono što ostaje gorkom istinom svih revolucija, efektno je uobličeno u jednoj rečenici što je izgovara Damien. »Bilo smo svi dobri kad smo bili *protiv*... no kada smo trebali biti *za*... ilu-zije su se raspale.« Upravo je stoga pomalo neuvjerljiva Damienova patetična žrtva na kraju *Vjetra koji povija ječam*.

Iako u svom opusu ima i boljih filmova, Loachevo posljednje ostvarenje sigurno plijeni pozornost. Loach nikako nije dio globalno prevladavajuće »kulture«, već je vjesnik davno izgubljene »politike«. Upravo negdje između ovih dvaju polova smještena je i njegova specifična, prema poniženim i uvriježenim ljudima usmjerena *umjetnost* (a ne kultura!). Umjetnost je to koja nadilazi estetičke kategorije i približuje se stvarnome življenju.

Marijan Krivak

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 146

FONTANA ŽIVOTA

(*The Fountain*, Darren Aronofsky, 2006)

»Istjera, dakle, čovjeka i nastani ga istočno od raja edenskoga pa postavi plameni mač da straži stablo života« (Postanak 3, 24). Kada film počne citatom iz *Biblije*, referira se na likove iz starogrčke mitologije, preuzme religijske motive civilizacije Maja, zahvati suvremenu znanost i medicinu te završi u maglici oko umiruće zvijezde nekoliko stoljeća u budućnosti, ambicije su njegovih autora neprijeporne. Američka fantastična drama *The Fountain*, u Hrvatskoj nespretno naslovljena *Fontana života* (engleska riječ *fountain* u ovom slučaju znači vrelo, a ne dio parkovne arhitekture), dosad je najambiciozniji film ionako ambicioznog redatelja i scenarista Darrena Aronofskog. Opravdano smatran vunderkindom američke kinematografije, Aronofsky je još kao student na Harvardu obećavao kao autor karakterno slojevitih i zapletom lucidnih filmskih priča. To je nakon nekoliko hvaljenih kratkometražnih dokazao svojim dugometražnim naslovima *Pi* (1998) i *Rekvijem za snove* (2000). U prvom je znanstvenofantastičnoj potki podario trilersku napetost i mitsku dimenziju, a u drugom tako zrelo i čvrsto profilirao likove i uspostavio njihove međusobne odnose da se činilo nemogućim da iza kamere stoji tridesetogodišnjak, životnim iskustvom posve različit od društvenog miljea koje raščlanjuje.

I dok su redateljima proslavljenima prvijencima ključni drugi filmovi u karijeri, David Aronofsky nije imao takav problem. No, realizacija sljedećeg projekta nakon *Rekvijema za snove* pokazala se problematičnom za mladog filmaša. Do filma *The Fountain* trebalo je čekati punih šest godina, previše za nekoga s mladošću u prsima i s vjetrom u leđa. Ovaj put film djeluje kao da ga je snimio netko znatno stariji od redatelja. Epska priča o transepohalnoj potrazi za esencijom života i borbi za spas ljubljene žene posve je različita od intimističkog ozračja njegovih ranijih radova. Ovo je jedan od onih filmova koji, bilo eksplicitno, bilo implicitno, tematiziraju nešto veće od života. A to veće može biti samo vječnost, temeljila se ona na vjerskom, emotivnom ili transcedentalnom ispunjenju. No, najuspješniji naslovi tog predznaka uvijek na kraju odbace metafizičku nedodirljivost svodeći ispunjenje na stvarni život i indukciju čija su polazišta gotovo prozaične stvari i situacije. *The Fountain* pak od početka zahvaća isključivo više

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 147

sfere, i to doslovce, u svemiru. Iako se na Zemlji zbiva ono što u biti zanima redatelja i njegove protagoniste, Aronofsky odbacuje prostorno-vremensku zadanost i kreće svojim putem. Tako postavljena apstrakcija o prošlosti i budućnosti koje mimo sadašnjosti nude izvore, odgovore i rješenja, nije ništa loše samo po sebi; naprotiv. Međutim, priča je odveć nekoherentna i nevješta u rukovanju simbolima da bi ono apstraktno u njoj rezultiralo konkretnom komunikacijom s gledateljima. Publika bi se zasigurno s lakoćom poistovjetila s likovima odlučnima da spase voljene osobe, samo da su oni manje blazirani u tim pokušajima.

Točnije rečeno manje blazirano napisani. Scenarij su napisali sam redatelj i Ari Handel koji su poentu o čovjekovoj opsesiji besmrtnošću i predanosti istinskoj ljubavi etažirali na tri vremenske razine, ni manje ni više nego u rasponu od jednog tisućljeća, posluživ se biblijskim motivom stabla života. Početna je točka sadašnjost ili veoma bliska budućnost u kojoj je medicina na pragu epohalnog otkrića usporavanja starenja. No, i to je prekasno za dr. Tommyja Crea čija je neprežaljena supruga Izzi podlegla fatalnom karcinomu. Opis njihova odnosa trebao je biti generator i paralelne priče iz 16. stoljeća i meditativnih zbivanja iz 26. stoljeća. Naime, da bi nešto imalo transgeneracijsku važnost, a ljubav dvoje ljudi ima sve preduvjete za to, o čemu svjedoče najrazličitija umjetnička djela kroz povijest, treba u najmanju ruku plijeniti žudnjom, zanosom i žarom. Sve je to tek naznačeno u odnosu između Tommyja i Izzi te protezanje priče na prolog u prošlosti i epilog u budućnosti djeluje poprilično ishitreno. Doduše segment koji zahvaća odlazak Tommyjeva *alter ega*, konkvistadora Tomasa među Maje u potragu za stablom života, režijski je i podzapletom najdojmljiviji, iako i dalje naivan.

Ipak, vjerski fanatizam i opći misticizam lakše je kontekstualizirati 16. stoljećem nego kasnijim razdobljima. Efektna crtica o konfliktu između Velikog inkvizitora i španjolske kraljice ima političku dimenziju o sukobu vjerskog i svjetovnog koji Aronofsky domišljato potencira kraljičinim uzdanjem u nadnaravno, odnosno inkvizitorovim nimalo duhovnim obračunima s nevjernicima. Takvih je elemenata u priči premalo da se filmu ne bi zamjerio generalni nedostatak strasti. Još je veći problem svojevrsna monotonija zbivanja i nedostatak dramskog vrhunca. Premda je redatelj zamislio da se prethodno opisani događaji i emocije središnja karakternog triptiha zaokruže u dalekoj budućnosti u orbiti oko pretpostavljene zvijezde koja reinkarnira umrle duše, upravo treći, kozmološki segment filma djeluje najpraznije. Put kozmonauta Tommyja/Toma i stabla života prema majanskom svijetu mrtvih gdje počiva Izzi, i koncepcijski je u nesuglasju s ostatkom filma. Kako Darren Aronofsky nije htio koristiti računalnu animaciju želeći postići ugođaj oniričkog, zapleo se u nevješto evociranje završetka *2001: odiseje u svemiru*. Čak bi se moglo reći da je redatelj nastojao što više podsjetiti na film Stanleyja Kubricka izabravši umjesto metafore o najpoznatijem starogrčkom putniku, parafrazu klasične priče o Orfeju i Euridici. Zamisao je očito obećavala, ali se Aronofsky jednostavno izgubio u broju i snazi izabranih simbola te u njihovu neprestanom ponavljanju. Iako film traje sat i pol djeluje znatno duljim, a nije teško zamisliti da su povlačenje prvotne inačice scenarija i produkcija skromnija od planirane, itekako utjecali na završni izgled filma.

Kako je ovo prije svega film-koncept, glumci ni ne uspijevaju doći u prvi plan. Hugh Jackman u trostrukoj ulozi Tomasa, Tommyja i Toma ima nelak zadatak da redateljeve zamisli utjelovi kroz konkretan lik(ove). Pritom je najsugestivniji kao liječnik dr. Creo iz vremenski središnjeg dijela priče. Jedino u njegovim postupcima izbija prijeko potrebni zanos, toliko važan za ovakav tip zapleta. Dr. Creo usto ujedinjuje ljubav prema umirućoj supruzi i ljubav prema rađajućem znanstvenom otkriću te je prava šteta da se Aronofsky nije usredotočio na njega i njegov odnos s Izzi. Kao što je rečeno, takav je angažman izostao te dr. Creo u završnici djeluje prije neurotično, negoli romantično, a njegova supruga kao uzgredni lik koji mu je manje važan od rada u operacijskoj sali premda sve to čini radi njezina izliječenja. Ovakve scenarističke nedosljednosti onemogućuju identifikaciju sa središnjim parom u svim njihovim izvedenicama, pri čemu oskarovka Rachel Weisz kao Izzi (i kraljica Isabela) gotovo statira. Lako je pretpostaviti da je redatelj nadahnut upravo njome (u višegodišnjoj su vezi) osmislio lik žene za koju se i živi i umire te nije jasno zašto je i na filmskom platnu nije predstavio onakvom kakvom je osjeća i doživljava. Jedna od uloga u filmu pripala je i Ellen Burstyn koja je u glumačkom smislu uvelike zaslužna za uspjeh *Rekvijema za snove*. Međutim, ni njezin se lik ne odmiče od samo dvije zacrtane dimenzije — početna profesionalna strogost i završno ljudsko suosjećanje — te *The Fountain* i u njezinu slučaju brzo presuši.

Treći film Darrena Aronofskog razočaravajuće je djelo autora iznadprosječnih radova kao što su *Pi* i *Rekvijem za snove*. No, filmaša njegovih mogućnosti vrednuje se prema drukčijim kriterijima, višim u odnosu na dobar dio kolega. *The Fountain* je u tom smislu njegov prerani (i kronološki i karijerno) izlet u metaforičke analize smisla života i snage ljubavi za koje (još uvijek) nema pravi scenski i sadržajni ekvivalent. Za takvo što trenutno nema ni potrebe jer je pokazao da je u neusporedivo samozatajnijim pričama neusporedivo suvisliji i otvoreniji. *The Fountain* unatoč svim manama predstavlja vizualni doživljaj u svim svojim poigravanjima skladom i kontrastima te nema govora da daroviti filmaši nemaju pravo na pogrešan potez. Ako Aronofsky izvuče odgovarajuću pouku, sljedećim će se projektom nadovezati na *Rekvijem za snove*, i tako izbjeći rekvijem za karijeru.

Boško Picula

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 148

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 51 str. 146 do 152 Novi filmovi — izbor DVD-a

MARIE ANTOINETTE

(Sofia Coppola, 2006)

Filmovi sa stilom koji su inkarnirale holivudske muze rafiniranog *chica*, od Garbo i Hepburn pa nadalje, nestali su kad se završilo njegovo zlatno doba. Od 1960-ih se mogu nabrojati na prste lijeve ruke. Nijedan od njih nije holivudski, jer je Hollywood tada prestao biti *drop-dead hip*. Prvi je, dakle, po mojem osobnom sudu Antonionijev *Blow Up*, koji istražuje apstraktni odnos subjektivnosti i percepcije, s kulerskim fotografom Davidom Hemmingsom portretiranim kao alter ego Davida Bayleya. Drugi je Wongov *In the Mood for Love* sa svilenim haljinama graciozne Maggie Cheung koja lebdi hongkonškim noćima u *wong-motionu*. A treći je *Marie Antoinette*, koja poput Wonga također stavlja naglasak na *mood*. Zato nije nimalo neobično da je pastelna Kirsten Dunst kao Coppolina *madame la dauphine* osvanula na naslovnicama brojnih magazina koji sebi vole atribuirati epitet biblije stila. Jedna od njih zalutala je čak i na policu *shopa* na benzinskoj crpki u teksaškoj zabiti na kojoj su se zaustavile Tarantinove cure otporne na smrt koje obožavaju prelistavati *Allure*, pomalo zatečene saznanjem da njezin trendovski orijentirani prodavač čuva ispod pulta talijansko izdanje *Voguea*. Ali njezinu šarmu nisu mogle odoljeti ni filmofilske biblije poput *Cahiersa* i *Film Commenta*, koji je naslovnicu rezervirao za Coppolin komad, dok je na poleđini istog izdanja objavio reklamu za dijamantnu kolekciju vina iza koje stoji njezin tata, slavni sineast i nešto manje znani enolog Francis Ford Coppola, što se fino podudara s dekadencijom autoričina Versaillesa, gdje se pjenušac slijevao u vodopadima.

Poput Tarantinove fetišističke opsesije ženskim stopalima, tako i špicu Coppolina filma razbija senzualni *tableau vivant* na kojem je njena *dauphine* zavaljena među kolačima poput predrevolucionarne inkarnacije partijanerice Carrie Bradshaw iz *Seksa i grada*, dok joj sluškinja stavlja crvene cipele iz njene brojne kolekcije rojalističkih Manolica. A Tarantinov duhoviti komentar s *Vogueom* u teksaškoj zabiti razotkriva u Coppolinu filmu svoj bizarni pandan u sekvenci u kojoj njena heroina citira Rousseaua i njegove dvojbe (»Pretpostavimo li da je čovjeka pokvarila umjetna civilizacija, što je onda prirodno stanje? Stanje prirode iz koga je uklonjen?«).

Umjetna civilizacija u kojoj se zatekla Coppolina heroina izgubljena ne samo u prijevodu,već i u konfuznom, ali krajnje stiliziranom svijetu nalik na oživjeli Hermesov *foulard*, koji ne podnosi njenu zbunjenu krhkost, logični je nastavak autoričina filma *Lost in Translation*, kao što se i njezin prethodni film tematski i stilski nadovezao na *The Virgin Suicides* (*Samoubojstva nevinih*). Samo što se noćna svjetlost Tokija sada projicira na napudrano lice francuskog dvora u pastelnim bojama marcipana. A snimatelj Lance Acord dokazao se, poput velikog Eda Lachmana iz autoričina debitantskog filma, kao veliki fotograf svjetlosti. Zapravo, impresivna Kirsten Dunst kao Marie Antoinette puno duguje njenoj Lux Lisbon, čije ime direktno asocira na svjetlost. Obje su zatočenice njihovih umjetnih civilizacija (Versailles vs. američka suburbija). Obje su ekološki osviještene (Marie traži da se na dvoru posade hrastovi, a Lux pokušava energičnom akcijom zaustaviti rušenje stabla). Obje se izlaskom u prirodu iz dvorca / obiteljske kuće pretvaraju u nimfe odjevene u bijele lepršave haljine, oslobođene neudobnih korzeta, o čija se lica odbija nježna svjetlost izlazećeg sunca. Marie se vraća s bala pod maskama očarana ranojutarnjom svjetlošću poput cure koju je zaslijepio izlazak sunca na njezinu izlasku iz diska, dok roditelji u panici čekaju kad će se ona vratiti doma (Lux je razotkrila svoj bal pod maskama u proslavi mature). Slična atmosfera prisutna je i na završetku njezine rođendanske proslave, s ispijanjem pjenušca pokraj umjetnog jezera u ranu zoru. A isto doba dana prisutno je i u završnici filma, kad ona odlazi kočijom u smrt.

Ali Coppola odbija prihvatiti Povijest. Ona u neodoljivoj razigranosti odbacuje Povijest nauštrb Stila. Ona u svojoj gotovo forenzičkoj pedanteriji više voli biti fokusirana na jutarnje i ine dvorske rituale, koji se ponavljaju u ceremonijalnoj monotoniji. Njena heroina, uljuljana u pastelno slatkastu klaustrofobičnu dosadu francuskog dvora koja se doima poput torte od makarona, iz koje iskače tek drečava pojava ekscentrične Madame du Barry, ne samo da inkarnira nesigurnosti sestara Lisbon, već se nakon petog buđenja uz dvorsku svitu ona počne igrati i odbija robovati dvorskim etiketama. Coppolin inteligentni spoj anakronizma i revizionizma otišao je korak dalje od stereotipa koje nam o francuskoj princezi nude udžbenici povijesti. Njena heroina čak se i obraća izravno u kameru govoreći da je »ono s kolačima totalna budalaština«. Njena *Marie Antoinette* bliža je onom što je Ken Russell učinio s Rogerom Daltreyem u *Lizstomaniji*. Zapravo, Coppolin film i nije drugo nego priča o ulasku jedne tinejdžerice u strogo kodificirano društvo koje počiva na pogledima i komentarima, u kojem trajektorija vanjskih pogleda stvara na njenom

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 149

licu neku vrstu zamke (»Sve će oči biti uperene u tebe«, kaže joj majka Marija Terezija na rastanku). To je elegija frustraciji u kojoj svaka boja i svaki zvuk evociraju unutarnji svijet djevojke koja nije shvaćala vlastite obveze. Zato Coppolu ne zanima politički aspekt njena života. Politika je prisutna tek u naznakama, ali tada ubada poput najoštrijeg skalpela, poput ambasadorova izvješća koje je uslijedilo nakon što se morala odlučiti hoće li odabrati rukave sa ili bez nabora, da bi sada dvojbe postale još veće, dakle, hoće li se u vezi s građanskim ratom u Poljskoj ponašati kao Austrijanka ili francuska *dauphine* ako dođe do svađe između njenih obitelji. A tu je i cinična epizoda u kojoj Louis XVI. odlučuje poslati sredstva za Ameriku, kad ona zatraži pomoć za njenu revoluciju. Možda se povijest doista ponavlja, jer će Antoinette započeti i okončati francusku avanturu u kočiji. No, umjesto prelistavanja povijesnih knjiga, Coppoli je važniji *mood* i više voli prelistavati po povijesnim i glazbenim trendovima i tragati za onim što je u glazbi trenutno *hip*. Film otvaraju Gang of Four s Natural's Not In This. Princezin ulazak u Versailles prate Apex Twinsi. Uz neizostavne Air (Il secondo giorno), instrumentalnim dionicama pridružuju se i klavirske partiture Dustina O'Hallorana. A za *hip* štimung zaduženi su Squarepusher i The Radio Dept. Jer, film je to koji kreira biografiju kroz *soundtrack*, pri čemu imaginarij igra dvostruku igru u kojoj ono što promatramo ili smo naučeni promatrati ima drugo skriveno lice. Premda će joj pri dolasku u Versailles jedna djevojčica uručiti isti stručak cvijeća kao i Frearsovoj *Kraljici*, koliko god njihove situacije bile dijametralne, ona nije transformirana u ledenu lutku, imobilizirana hladnoćom i tradicijom. Ona se mijenja. Ali ono što u njoj buja, to nije njena društvena i politička odgovornost, već njezin majčinski duh, ali i sama ideja vlasti. »Ovo je smiješno!«, kaže ona balzamiranoj grofici. »Ne, ovo je Versailles, *madame*!«, odgovara joj ona. Prema Coppoli, princezina svijest prestala se razvijati u njenoj četrnaestoj godini, što prije svega treba pripisati zidovima, štukaturama, kosturima iz ormara i ritualima. A sve one slobode koje će isplivati na površinu u

njenoj ljubavnoj aferi s naočitim švedskim grofom, pljeskanju na kraju opernih predstava i pokušajima da u rigidnoj hijerarhiji stvori svoj mali New Age kutak, svoju malu seosku farmu s ovčicama i kokicama, u kojoj se perje malickovski poigrava s vlatima trave, tek su hirovite minirevolucije jedne male zaigrane djevojčice s psićima, koja nije znala da se povijest rastapa pred njenim očima, ali naivno vjeruje da »kralj sigurno može narodu olakšati patnje« kad nastupe teška vremena. Ovakvi revizionizmi koji se nisu previše svidjeli dijelu politički korektne liberalne kritike podsjećaju me na reakcije koje je doživjelo remek-djelo Erica Rohmera *L'Anglaise et le duc*, kad su autora tog »velikog paranoičnog filma« u čijim se virtualnim pariškim pejzažima zrcale dvije revolucije, ona digitalna i ona francuska, optuživali da je u svojim »ambivalentnim« porukama na relaciji demokracija — vladavina terora previše podilazio rojalistima, samo zato što se usudio pokazati da je i revolucionarna masa u svojoj gladi za osvetom činila svinjarije.

Ali *Marie Antoinette* nipošto nije još jedno agresivno postmodernističko prenemaganje nekakve *ultra-chic* pozerke koja dobiva ulaznicu u trendovske krugove testom na kojem mora opisati razliku između Takashija i Harukija Murakamija, već je riječ o pametnom filmu, koji pokazuje ono što nam se danas događa na puno emblematičniji način od mnogih »ozbiljnijih« suvremenih filmova. Zato je onaj dugi statični finalni kadar razorena budoara jako važan i on možda najviše dokazuje autoričinu zrelost. Tada puca princezin mjehurić od sapunice i film postaje jako ozbiljan, a pastelne boje zamjenjuje crnina haljine, čiji se oblik idealno uklapa u pejzažnu geometriju dvorskog vrta. Još je ostalo dovoljno vremena za ispijanje posljednje čaše vina i izlazak na balkon pred uzavrelom masom kojoj, eto, kralj očito nije našao pravo rješenje da joj »olakša patnje«. Jer, došlo je vrijeme za treći izlazak sunca, nešto manje romantičan od onih prethodnih, uz posljednji pogled na limete. Vrijeme da se kaže *goodbye*.

Dragan Rubeša

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 150

NEKI TO VOLE VRUĆE I APARTMAN

(*Some Like It Hot*, 1959 / *The Apartment*, 1960, Billy Wilder)

Billy Wilder

»On je inteligentan i pronicljiv redatelj čijem radu nedostaje strasti, sklada i elegancije«, riječi su kojima je glasovita američka kritičarka Pauline Kael naknadno popratila komediju *Jedan, dva, tri* (*One, Two, Three*) Billyja Wildera iz 1961. Kao samozatajan i cinizmu izuzetno sklon filmaš, Wilder je spremno prihvatio kritiku svog ostvarenja, odgovorivši da je to uistinu tek sporadično dobar film, koji nije zabavan, ali jest brz. Dodao je i da svojim najelegantnijim djelom smatra *Privatni život Sherlocka Holmesa* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), neobičan prikaz lika najslavnijeg književnog detektiva, film kojeg je držao predugim, no neosporno skladnim. Naposljetku je ironično dometnuo da on, za razliku od Vincentea Minnellija, nikad ne snima elegantne filmove. Dakako, riječi Pauline Kael, kao i one Andrewa Sarrisa, koji je Wildera 1969. svrstao u skupinu pretencioznih redatelja koji ne razumiju prirodu filmskog medija, iz današnje se perspektive, jednako kao i prije neka četiri desetljeća, doimaju promašenima i pogrešnima. Jer, ako Wilderovim remek-djelima *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, 1944), *Izgubljeni vikend* (*The Lost Weekend*, 1945), *Bulevar sumraka* (*Sunset Blvd.*, 1950), *Stalag 17* (1953), *Sabrina* (1954), *Ljubav poslijepodne* (*Love in the Afternoon*, 1957), *Svjedok optužbe* (*Witness for the Prosecution*, 1957), *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, 1959), *Apartman* (*The Apartment*, 1960) i *Naslovna stranica* (*The Front Page*, 1974) nešto i nedostaje, to svakako nisu strast, sklad i elegancija. Makar ne spada u njegove najbolje filmove, i *Jedan, dva, tri* posjeduje navedene osobine, jednako kao i *Kolačić sudbine* (*The Fortune Cookie*, 1966) i nerijetko podcijenjena *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963), ostvarenja koja bismo mogli nazvati niskim vrhuncima Wilderova opusa.

Rođenom 22. lipnja 1906. u galicijskom selu Sucha Beskidzka u današnjoj Poljskoj, Samuelu Wilderu je ljubav prema američkoj kulturi usadila njegova majka Eugenia, koja je tijekom nekoliko godina provedenih u Americi uživo gledala cirkus Buffalo Billa Codyja, te prema legendarnom kauboju dječaku dala nadimak Billie, koji je on po dolasku u Ameriku preinačio u Billy. Kao sin vlasnika lanca kafića smještenih pokraj željezničke pruge Beč-Lemberg, od rođenja je bio predestiniran na sudbinu nomada, kojeg će život iz austrougarske Galicije odvesti u Beč (odustajanje od studija i bavljenje novinarstvom s anegdotom o neuspjelom pokušaju da intervjuira Sigmunda Freuda), potom u Berlin (profesionalni plesač, novinar tabloida i suscenarist dokumentarnog filma *Ljudi nedjeljom* Roberta Siodmaka i E. G. Ulmera), odakle pred Hitlerovim nacizmom (njegova majka, baka i očuh skončali su u logoru u Auschwitzu) bježi u Pariz, te naposljetku 1934. dospijeva u Hollywood. Dijeleći skromni stan sa slovačkim imigrantom Peterom Lorreom, Wilder će prvi veliki uspjeh doživjeti šest godina kasnije, kao za Oscara nominirani suscenarist legendarne *Ninočke* Ernesta Lubitscha. Rad na *Ninočki* kao i na prethodnom Lubitschevom filmu *Osma žena Modrobradog* Wildera će zbližiti s izvrsnim scenaristom Charlesom Brackettom, romanopiscem i književnim kritičarom, s kojim će dvije godine kasnije podijeliti oskarovsku nominaciju i za film *Zadrži zoru* Mitchella Leisena. Njihova je suradnja potrajala punih dvanaest godina te uz još nekoliko Leisenovih filmova rezultirala i *Vatrenom kuglom* Howarda Hawksa, Wilderovim redateljskim prvijencem, subverzivnom komedijom *Bojnik i malena* (*The Major and the Minor*, 1942) te se nastavila u većini Wilderovih filmova do 1950.

Kako se uobičajeno kaže, sve ostalo je povijest. Kao zacijelo jedini filmaš iz razdoblja klasičnog Hollywooda koji se maestralno snalazio u baš svim filmskim žanrovima, Wilder je u svim svojim djelima ostavio prepoznatljiv autorski pečat, tzv. Wilderov dodir, otisak emotivnog, inteligentnog i obrazovanog Europljanina, duhovitog, humanog, empatičnog i lucidnog subverzivca koji je osobnim pristupom svim žanrovima širio njihove okvire i nametao nove kanone, stvarajući ultimativna i bezvremenska djela koja se i danas, poput primjerice *film noira Dvostruka obmana* ili komedije *Neki to vole vru-*

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 151

će, sasvim s pravom drže žanrovskim vrhuncima. Upravo ironija, neuništivi duh, subverzivnost, provokativnost i crni humor najuspjelijim Wilderovim filmovima, u vrijeme nastanka izuzetno avangardnima, osiguravaju status *evergreena*, neprolaznih i uvijek aktualnih remek-djela koja odlično stare, s vremenom poput vrhunskih vina dodatno dobivaju na vrijednosti, te su i danas podjednako zanimljiva, poticajna i atraktivna kao i u doba nastanka. Slično ostvarenjima još jednog Europljanina, majstora suspensea Alfreda Hitchcocka, baš su slojevitost, sarkazam, mogućnost različitih iščitavanja i jasna nota subverzivnosti razlozi zbog kojih Wilderovi filmovi s lakoćom stječu gorljive poklonike u svakoj novoj generaciji filmofila. Imponiraju vještina i lakoća kojima autor u svoje filmove, tek na prvi pogled ležerna i neobvezna djela, među kojima su najpopularnije farsične komedije i crnohumorne drame, umeće ironijske i subverzivne žalce kojima kritizira grubost i bezdušnost u novinarskim krugovima (*Naslovna stranica*), otkriva mračno naličje i tjeskobnu patologiju prividnog holivudskog glamura (*Bulevar sumraka*), jasno aludira na pedofiliju (*Bojnik i malena*), travestiju (*Neki to vole vruće*) i seksualno oslobađanje (*Apartman*, *Slatka Irma*), te nenametljivo i intrigantno ukazuje na karijerizam i društveno licemjerje ne samo američkog društva

Neki to vole vruće

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 152

(*Apartman*). Prividno ironik i gdjekad odveć grubi cinik koji je živopisne likove i njihove dijaloge uvijek pretpostavljao složenim redateljskim zahvatima i egzibicijama, majstor tzv. nevidljivog stila koji je, prema vlastitim riječima, ozbiljnije teme i poruke u filmovima »umatao u čokoladu«, te koji unatoč naturalizaciji nikad nije u potpunosti prihvatio američke ideale i životni svjetonazor, Wilder je bio empatičar i humanist koji se kroz svoja djela predstavlja kao pesimistična i melankolična osoba koja britkim sardoničnim humorom, oštrim jezikom i drskošću prikriva vlastitu senzibilnost, mekoću, ranjivost i altruizam.

Potvrdivši od šest nominacija za Oscara 1959. godine samo onu za najbolju crno-bijelu kostimografiju (Orry-Kelly), fascinantna farsična komedija s elementima slapsticka *Neki to vole vruće* ubrzo je stekla kultni status, da bi je članovi Američkog filmskog instituta naposljetku proglasili najboljom američkom komedijom svih vremena. Sasvim razumljivo, jer riječ je o virtuozno režiranom, izuzetno dinamičnom, energičnom, pomalo lascivnom i dakako subverzivnom ostvarenju, u kojem je Wilder satiričkom oštricom podbo, izrelativizirao i podsmijehu izložio čitav tadašnji holivudski star-sistem. Spretno se poigravajući travestijom, spolnim identitetima i žanrovskim odrednicama romantične komedije, kroz priču o dvojici *jazz*-glazbenika koji se u bijegu pred gangsterima maskirani u djevojke pridruže putujućem ženskom orkestru, Wilder i njegov dugogodišnji koscenarist I. A. L. Diamond urnebesno duhovito i s figom u džepu propitkuju mačizam i društveno dominantni kult muškosti, dodirujući se tabu-tema slobodne ljubavi i homoseksualnosti. Unatoč ponekoj preforsiranoj sceni i mjestimice samodopadnom nastupu Tonyja Curtisa, riječ je o filmu bez trenutka praznog hoda, koji gledatelje osvaja iskričavim rafalnim dijalozima, *slapstick* humorom i raspoloženim, primjereno pomaknutim i autoironičnim nastupima glumaca u zacijelo najboljim ulogama njihovih karijera. Dok nezaboravna Marilyn Monroe, jedna od ikona 20. stoljeća za koju je Wilder ustvrdio da »nitko nikad nije zvučao tako plavo kao ona«, u erotiziranoj roli kao pisanoj za nju učinkovito dokazuje svoje glumačke i komičarske potencijale, film počiva na jedinstvenom Jacku Lemmonu. Vrhunski improvizator, intuitivan, razigran i dosjetljiv histrion, Lemmon sve dramske situacije i osobine lika Jerryja/Daphne maksimalno koristi da demonstrira bogatu paletu nijansi svojega glumačkog umijeća, kroz minijature poput okretanja kontrabasa, zatezanja ženskih čarapa, posrtanja na visokim petama i namještanja perike potvrđujući ludistički dar i predanost glumačkom pozivu. Antologijska zaključna replika, izreka »Nitko nije savršen« kojom bogati playboy Osgood Fielding III (Joe E. Brown) nevoljnoj Daphne odgovara na tvrdnju da uopće nije žensko i time joj/mu oduzima posljednji argument u prilog nemogućnosti njihova vjenčanja, bizarnim kontekstualiziranjem i neočekivanim konotacijama dobiva sasvim novo značenje i promeće se u jedan od najupečatljivijih filmskih završetaka u povijesti sedme umjetnosti.

Pronašavši zahvalnog suradnika u Jacku Lemmonu, Wilder je s njim godinu kasnije realizirao impresivnu crnohumornu egzistencijalističku romantičnu komediju *Apartman*, film s kojim je ušao u povijest sedme umjetnosti kao prvi čovjek koji je iste večeri osvojio tri Oscara, one za režiju, scenarij i kao producent za najbolji film. Treći Wilderov zajednički projekt s Diamondom, komediografom rumunjskog podrijetla i vrhunskim matematičarom, pravog imena Itzek Domnici, koji je inicijale svog imena odabrao prema srednjoškolskoj matematičkoj udruzi Interscholastic Algebra League, virtuozno je režirana, emotivna, dirljiva i suptilna, no istodobno vrlo razorna kritika korporacijskog kapitalizma, moralka o dobrodušnom i plahom pojedincu uhvaćenom u žrvanj karijerizma i »iskorištavanja čovjeka po čovjeku«, ali i storija koja na vrlo intrigantan način progovara o vječnoj i univerzalnoj temi odnosa među spolovima. Spretnim korištenjem crno-bijele fotografije i polutotala kojima C. C. Baxtera, skromnog činovnika koji mašta o napredovanju i vlastitom uredu, prikazuje kao sitni kotačić u bezličnom mnoštvu birokracije smještene na 19. katu njujorškog poslovnog nebodera, Wilder plemenitog i poštenog antijunaka kojem nedostaje ponosa, hrabrosti i izraženije kralježnice efektno kontrastira svijetu prijetvornih, arogantnih i amoralnih šefova predvođenih licemjernim Jeffom D. Sheldrakeom (Fred MacMurray). Dok oni svake večeri u njegov stan dovode ljubavnice, Baxter se smrzava na snijegu pred kućom i u parku, vjerujući da sve mora podrediti konačnom cilju, napredovanju i karijernom usponu. Odbijajući se suočiti s činjenicom da ga šefovi ucjenjuju odgađanjem promaknuća, te da je cijena koju za to plaća potpuni gubitak dostojanstva i elementarne ljudskosti, Baxter guta nezadovoljstvo i trpi prijekorne poglede i prigovore susjeda, sve do trenutka dok se ne zaljubi u senzibilnu Fran Kubelik. Nakon što u njoj pronađe srodnu dušu i nesretnu osobu sličnu sebi, koja samoponiženjem i gubitkom samopoštovanja plaća mrvice lažne ljubavi, u »Buddy Boyu« će se konačno probuditi dotad zatomljeni čovjek. A kad Fran zahvaljujući njemu preživi pokušaj samoubojstva, probuđeni čovjek u Baxteru konačno će se uspraviti i uz cijenu gubitka posla reći »Dosta!«

Želeći ponoviti uspjeh doživljen s *Neki to vole vruće*, za ulogu Fran Kubelik natjecala se i Marilyn Monroe, s kojom je Wilder navodno prilično teško surađivao i nije mu se osobito sviđala mogućnost njezina angažmana. Iako je zbog njezine zauzetosti konačno odabrana izvrsna Shirley MacLaine, kasnije nominirana za Oscara, Wilder se slavnoj glumici odužio rečenicom jednog od Baxterovih šefova, koji svoju ljubavnicu opisuje kao dvojnicu Marilyn Monroe.

Godine 1994, primajući Oscara za film *Zlatna vremena* (*Belle epoque*), španjolski redatelj Fernando Trueba je tijekom govora zahvale rekao: »Volio bih vjerovati u Boga kako bih mu mogao zahvaliti, no ja vjerujem samo u Billyja Wildera. Stoga hvala vam, gospodine Wilder!« Truebinim se riječima uistinu nema što dodati.

Josip Grozdanić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 153

UDK: 791.32(049.3)

Igor Bezinović

Odabrane teorije o filmu kao umjetničkom djelu

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet [Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne], 2006, »Estetika filma«, prevela s francuskog Jasna Vidić, Beograd: Clio, ISBN 86-7102-205-6*

U nizu filmoloških izdanja biblioteke Ars cinema srpske izdavačke kuće Clio prošle je godine izdan prijevod francuskog djela *Estetika filma*, izvorno tiskanoga 1983. godine. Autori knjige, predavači na sveučilištu Paris III: Sorbonne Nouvelle, napisali su knjigu udžbeničkog karaktera koja je do danas u Francuskoj prodana u preko 150 000 primjeraka. Važnost i popularnost ove knjige očito je prepoznao i srpski izdavač koji je svoje izdanje kvalitetno opremio: na primjer, višejezična bibliografija relevantne literature napisane do 1998. godine obogaćena je podacima o postojećim srpskim prijevodima navedenih djela. Osim toga, ovo izdanje sadrži i pojmovnik autorice Nevene Daković koji obuhvaća petnaest manje poznatih pojmova iz područja teorije filma, naratologije i proučavanja filma kao institucije.

Autori *Estetike filma* u izdanju iz 1999. godine ističu kako su svjesni da je njihova knjiga pisana pod utjecajem pitanja koja su bila aktualna u Francuskoj filmologiji od 1965. do 1975. godine, odnosno da je njihov tekst pod vidljivim utjecajem semioloških, ideoloških i psihoanalitičkih pitanja. Upravo se zbog toga odabir tema obrađenih u knjizi iz današnje perspektive čini pomalo neobičnim. U prva dva poglavlja knjige autori predstavljaju film kao (1) »vizualnu i zvučnu predstavu« te ističu važnost uloge (2) montaže u povijesti filma i filmskih teorija. Prva dva poglavlja, dakle, po ničemu ne odudaraju od pristupa karakterističnog za uvod u teoriju filma. Međutim, preostala tri poglavlja knjige bave se specifičnim temama: (3) ulogom naracije u filmu, (4) razmišljanjima o filmskom jeziku te (5) ulogom filmskog gledatelja, u prvome redu iz psihoanalitičke perspektive.

Teorija filma i estetika filma

Zbog toga se čini da je dioba kako pojma »estetika filma« tako i knjige *Estetika filma* preuska i napravljena prema nejedinstvenom načelu. Tu činjenicu autori mogu opravdati na dva načina. Prvo, ne skrivaju da knjiga nosi jasan prostorno-vremenski pečat i da im cilj nije pružiti cjelovitu sliku discipline. Drugo, srpsko/hrvatski pojam »estetika filma« navodi na krivi trag. Naime, u Francuskoj je »estetika filma« zapravo sinonim za »teoriju filma« (prema natuknici Dušana Stojanovića »Estetika filma« u Peterlićevoj *Filmskoj enciklopediji*). Nepreciznost francuske upotrebe pojma »estetika filma« dokazuje i ranije prevedena knjiga Henrija Agela *Estetika filma* (prvi puta izdana 1957. godine): Agel se također ne bavi primjenom estetike kao filozofske discipline na film, već se za njega »estetika filma« odnosi na kronološku klasifikaciju filmskih teorija.

Za Aumonta i suradnike, teorija filma mogla bi se podijeliti na dva pravca: na estetiku filma i na povijest teorija filma. Njihov cilj je obraditi prvi pravac teorije, za razliku od Agela koji zastupa povijesni pravac. Cilj Aumontove knjige nije predstaviti najvažnije predstavnike misli o filmu (iako se njihova imena neizbježno javljaju), već je ona ustrojena temat-

* Francuski izvornik: *Esthétique du film*, Nathan-Université, 1999.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 154

ski, čime je naglasak stavljen na problemski pristup odabranim temama. Iako bi, čini mi se, Aumontova *Estetika filma* mogla nositi i naslov »Odabrane teme teorije filma«, on inzistira na razlikovanju teorije i estetike: »Estetika filma je, dakle, proučavanje filma kao umetnosti, i proučavanje filmova u smislu umetničkih poruka« (str. 10). Bez obzira na to određenje, ni Aumont ni Agel naglasak svojih knjiga ne stavljaju na ideje »lijepoga« ili »umjetnosti«, već obrađuju niz problema i teorija vezanih uz teme koje nisu usko vezane uz estetiku (npr. probleme filmske terminologije, odnosa filma i stvarnosti, ustrojavanja filmskog jezika itd.). Ono što *Estetiku filma* odvaja od tipične teorije filma jest to što argumentacijske primjere crpi iz isključivo dugometražnih igranih filmova.

Filmologija između autonomije i interdisciplinarnosti

Ukoliko je istina da je Aumontova *Estetika filma* zapravo problemski pregled nekih problema filmske teorije, postavlja se pitanje po čemu se ona razlikuje od, primjerice, Peterlićeva udžbenika *Osnove teorije filma*, prvi puta izdanog 1977. godine (dakle šest godina prije Aumontove knjige). Sadržaj prvih dvaju poglavlja *Estetike filma* (koja obuhvaćaju oko trećinu knjige) imaju otprilike istu funkciju kao Peterlićeve *Osnove teorije filma*. U njima se obrađuju temeljni pojmovi teorije kao što su *le plan* (kadar ili plan), okvir, prostor izvan kadra, filmski prostor, kretanja kamere, objektivi, kadar-sekvenca, perspektiva, zvuk... Aumonta i suradnike, za razliku od Peterlića, ne odlikuje definiranje pojmova u zasebnim odjeljcima. Oni, naime, često uvode nove pojmove, računajući na to da će ih čitatelj-početnik razumjeti iz konteksta ili kratkog objašnjenja. Njihov je udžbenik zbog toga možda u nekim dijelovima početniku nepristupačan, a stručnjacima istovremeno nedovoljno informativan. Preostala tri poglavlja detaljno obrađuju teme koje Peterlić u svom udžbeniku samo usputno obrađuje. Kao što je već navedeno, radi se o temama naracije (teme narativnog filma, filma fikcije i realizma na filmu), jezika (teme filmskog jezika u užem i širem smislu, heterogenosti jezika i tekstualnih analiza filmova) i gledatelja (psihološki i nadasve psihoanalitički pristup).

Aumonta i Peterlića razlikuje i samo načelo pristupa filmu. Aumont načelo koje prepoznajemo kod Peterlića naziva »deskriptivnom teorijom«: »ona nastoji da prikaže pojave koje je u filmu moguće zapažati, kao i da, stvaranjem njihovih formalnih modela, zamisli one oblike koji još uvek nisu ostvareni u konkretnim filmskim delima« (str. 10). Aumontov je cilj s jedne strane pružiti deskriptivnu osnovu, a s druge pružiti interdisciplinarne osnove za razmišljanje o filmu kao o umjetnosti. Zbog tog toga on smatra da je razmišljanje o filmu ovisno o teorijskim spoznajama drugih znanosti: »Tvrditi da teorija filma može proizlaziti isključivo iz samog filma znači ukinuti svaku mogućnost za razvijanje onih pretpostavki čiju održivost tek treba podvrći analitičkom ispitivanju« (str. 9). Za razliku od Peterlića koji ističe autonomiju filma i filmologije, Aumont smatra da naglašavanje specifičnosti filma dovodi do izoliranosti filmologije i do kočenja njezina napretka. Opravdanje te tvrdnje Aumont traži i u teoriji filmskog jezika, točnije u raspravi o nespecifičnim kodovima na filmu: »Proučavati neki film znači analizirati veliki broj značenjskih konfiguracija bez ičega specifično filmskog, iz čega proizlazi i širina poduhvata i pozivanje na one oblasti kojima pripadaju ti nespecifični kodovi« (str. 184). Mogli bismo zaključiti da je Peterlićev cilj jasno odrediti pojmove nužne za pristup filmu, dok je Aumontov cilj predstaviti osnovne pravce koje te nužne pojmove uvode u nove odnose i kontekste.

Nepostojanje jedinstvene estetike filma

Pet poglavlja *Estetike filma* na žalost nemaju zajednički nazivnik te je danas teže nazrijeti koji je kriterij uvrštavanja baš tih pet poglavlja u jednu knjigu. I samim je autorima jasno da precizno određenje estetike filma ne postoji, niti im je cilj formulirati ga. Međutim, ukoliko čitatelj barata temeljnim filmološkim znanjima, treće, četvrto i peto poglavlje mogu mu poslužiti kao koristan udžbenički uvod u probleme naratologije, filmskog jezika i psihoanalize na filmu. *Zaključak* knjige zapravo je pogovor, jer linija argumentacije koja bi objedinila cijelu knjigu ustvari i ne postoji. Zanimljivo je da bi se kao svojevrsni zaključak mogla izdvojiti činjenica da je peto (posljednje) poglavlje posvećeno upravo filmskom gledatelju, te autori tvrde da je »gledaoc glavno pitanje na koje teorija filma tek treba da odgovori« (str. 223). Bujanje kognitivističkih pravaca nastalih nakon prvog izdanja *Estetike filma* možda dokazuje upravo to.

U filmologiji, kao i u svakoj znanosti, korisno je da se ponovno definiraju temeljni pojmovi i u pitanje dovode već odavno usvojene klasifikacije. Iako stare definicije i klasifikacije sigurno nisu pogrešne ni zastarjele, njihovo revidiranje u svjetlu drugih paradigmi može biti od koristi. Glavna korist pojave *Estetike filma* na našem govornom području stoga nije specifični sadržaj te knjige, već općenito stjecanje uvida u drugi pristup razmišljanju o filmu, pristup koji osnovnim pojmovima potrebnima za razumijevanje filma dodaje i pojmove iz područja naratologije, tekstualne analize i psihoanalize.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 155

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

Autostoper

(The Hitcher)

SAD, 2007 — stud. Rogue Pictures (Focus); pr. Intrepid Pictures, Platinum Dunes — sc. Eric Bernt i Jake Wade Wall; r. DAVE MEYERS; d.f. James Hawkinson; mt. Jim May; gl. Steve Jablonsky; sgf. Rob Simons; kgf. Leeann Radeka; ul. Sean Bean, Sophia Bush, Zachary Knighton, Neal McDonough, Kyle Davis, Skip O'Brien, Travis Schuldt, Danny Bolero, Yara Martinez, Lauren Cohn — 90 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Bourneov ultimatum

(The Bourne Ultimatum)

SAD, 2007 — stud. Universal; pr. Kennedy Marshall Company, Ludlum Entertainment, MP Beta Productions; izvr. pr. Doug Liman, Henry Morrison, Jeffrey Weiner — sc. Tony Gilroy, Scott Z. Burns, George J. Nolfi po istoimenome romanu Roberta Ludluma; r. PAUL GREENGRAS; d.f. Oliver Wood; mt. Christopher Rouse; gl. John Powell; sgf. Robert Cowper, Jason Knox-Johnston i Andy Nicholson; kgf. Shay Cunliffe — ul. Matt Damon, Julia Stiles, David Strathairn, Scott Glenn, Paddy Considine, Edgar Ramirez, Albert Finney, Joan Allen, Tom Gallop, Corey Johnson, Colin Stinton — 111 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

9. satnija

(9. POTA)

Rusija, Ukrajina, Finska, 2005 — pr. Production Company Slovo; izvr. pr. Ilkka Matila, Sergei Melkumov, Vladimir Oseledchik, Marko Röhr — sc. Yuri Korotkov; r. FYODOR BONDARCHUK; d.f. Maksim Ossadchy; mt. Igor Litoninsky; gl. Dato Evgenidze; sgf. Grigori Pushkin; kgf. Nadezhda Balandia i Maksim Pazilov — ul. Fyodor Bondarchuk, Aleksei Chadov, Mikhail Yevlanov, Ivan Kokorin, Artyom Mikhalkov, Konstantin Kruykov, Artur Smolyaninov, Mikhail Porechenkov, Irina Rakhmanova, Aleksei Serebrykov — 130 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Divlji valovi

(Surfs Up)

SAD, 2007 — ANIMIRANI — stud. Columbia Tri Star Motion Pictures Group; pr. Sony Pictures — sc. Don Rhymer, Ash Brannon, Chris Buck, Christopher Jenkins; r. ASH BRANNON i CHRIS BUCK; d.f. Andres Martinez; mt. Ivan Bilancio i Nancy Frazen; gl. Mychael Dana i Rob Simonsen; sfg. Sylvain Deboissy, Ronald W. Lukas i Marcelo Vignali — glas. Shia LaBeouf, Jeff Bridges, Zooey Deschanel, Jon Heder, James Woods, Diedrich Bader, Mario Cantone, Kelly Slater, Rob Machado, Brian Posehn, Dana Belben — 85 min — distr. Continental Film

Fantastična četvorka: Dolazak srebrnog letača

(Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer)

SAD, 2007 — stud. 20th Century Fox; pr. Marvel Studios, Ralph Winter Productions, Constantin Film, 1492 Pictures, Ingenius Film Partners, Dune Entertainment; izvr. pr. Michael Barnathan, Kevin Feige, Mark Radcliffe, Stan Lee — sc. Don Payne i Mark Frost; r. TIM STORY; d.f. Larry Blanford; mt. Peter S. Elliot, William Hoy i Michael McCusker; gl. John Ottman; sgf. Daniel T. Dorrance i Sandi Tanaka; kgf. Mary E. Vogt — ul. Ioan Gruffudd, Jessica Alba, Chris Evans, Michael Chiklis, Julian McMahon, Kerry Washington, Andre Braugher, Laurence Fishburne, Doug Jones — 92 min — distr. Continental Film

Gospodin Brooks

(Mr. Brooks)

SAD, 2007 — stud. Metro Goldwyn Mayer; pr. Tig Productions, Eden Rock Media, Element Films, Relativity Media; izvr. pr. Thomas Augsberger, Marc Schaberg, Adam Rosenfelt, Sam Nazairan — sc. Bruce Evans i Raynold Gideon; r. BRUCE EVANS; d.f. John Lindley; mt. Miklos Wright; gl. Ramin Djavadi; sgf. William Ladd Skinner; kgf. Judianna Makovsky — ul. Kevin Costner, Demi Moore, Dane Cook, William Hurt, Marg Helgenberger, Danielle Panabaker, Aisha Hinds, Jason Lewis, Matt Schulze — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Harry Potter i Red Feniksa

(Harry Potter and the Order of the Phoenix)

V. Britanija, SAD, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. 1492 Pictures, Heyday Films, Wigram Productions; izvr. pr. Lionel Wigram — sc. Michael Goldenberg po istoimenome romanu J. K. Rowling; r. DAVID YATES; d.f. Slawomir Idziak; mt. Mark Day; gl. Nicholas Hooper; sgf. Andrew Ackland Snow, Mark Bartholomew, Alastair Bullock, Gary Tomkins, Neil Lamont, Martin Schladler, Alex Walker, Martin Foley, Stephen Swain; kgf. Jany Temime — ul. Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Jason Boyd, Richard Macklin, Harry Melling, Kathryn Hunter, Miles Jupp, Fiona Shaw, Ralph Fiennes, Robbie Coltrane, Helena Bonham Carter, Emma Thompson, Gary Oldman — 138 min — distr. Intercom Issa

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 156

Hostel 2

(Hostel: Part II)

SAD, 2007 — stud. Screen Gems; pr. Next Entertainment, Raw Nerve Productions; izvr. pr. Scott Spiegel, Quentin Tarantino, Leifur B. Dagfinnsson i Boaz Yakin — sc. Eli Roth; r. ELI ROTH; d.f. Milan Chadima; mt. George Folsey Jr. i Brad E. Wilihte; gl. Nathan Barr; sgf. David Baxa, Martin Kubricht i Gunnar Palsson; kgf. Susanna Puisto — ul. Lauren German, Roger Bart, Heather Materazzo, Bijou Phillips, Vera Jordanova, Jay Hernandez, Jordan Ladd i dr — 94 min — distr. Continental Film

Juhu-hu

(Ratatouille)

SAD, 2007 — ANIMIRANI — stud. Walt Disney Pictures; pr. Pixar Animation Studios; izvr. pr. John Lasseter i Andrew Stanton — sc. Brad Bird; r. BRAD BIRD; d.f. Robert Anderson i Sharon Calahan; mt. Darren T. Holmes; gl. Michale Giacchino; sgf. Belinda Van Valkelburg, Robert Kondo i Dominuque Louis — glas. Patton Oswalt, Ian Holm, Lou Romano, Brian Dennehy, Peter Sohn, Peter O' Toole, Brad Garrett, Janeane Garofalo, Will Arnett — 110 min — distr. Continental Film

Kad sam bio pjevač

(Quand j'étais chanteur)

Francuska, 2006 — pr. Europa Corp, Rectangle Productions, France 3 Cinéma, Sofica Europacorp; izvr. pr. Luc Besson — sc. Xavier Giannoli; r. XAVIER GIANNOLI, d.f. Yorick Le Saux; mt. Martine Giordano; gl. Alaxandre Desplat; sgf. Emmanuelle Cuillery; kgf. Nathalie Benros — ul. Gérard Depardieu, Cécile De France, Mathieu Amalric, Christine Citti, Patrick Pineau, Alain Chanone, Alain Kruger — 112 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Kukci

(Bug)

SAD, 2006 — stud. Lionsgate; pr. L.I.F.T. Productions, DMK Mediafilms International; izvr. pr. Jim Siebel i Michael Ohoven — sc. Tracy Letts; r.WILLIAM FRIEDKIN; d.f. Michael Grady; mt. Darrin Navarro; gl. Brian Tyler; sgf. Franco Carbone; kgf. Peggy A. Schnitzer — ul. Ashley Judd, Michael Shannon, Harry Connick Jr, Lynn Collins, Brian F. O'Byrne, Neil Bergeron, Bob Neil — 102 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

La Vie En Rose — Edith Piaf

Francuska, V. Britanija, Češka, 2007 — pr. Songbird Pictures, Legende Enterprises, Okko Production, TF1 Films Productions — sc. Olivier Dahan; r. OLIVIER DAHAN; d.f. Tetsuo Nagata i Gilbert Lecluyse; mt. Richard Marizy; gl. Christopher Gunning; sgf. Beata Brendtnerovà, Laure Lepelley, Stanislas Reydellet; kgf. Marit Allen — ul. Marion Cotillard, Sylvie Testud, Pascal Greggory, Emmanuelle Seigner, Jean-Paul Rouve, Gérard Depardieu, Clotilde Courau, Jean-Pierre Martinis, Caroline Sihol — 140 min — distr. UCD

Lak za kosu

(Hairspray)

SAD, V. Britanija, 2007 — stud. New Line Records; pr. Zadan/Meron Productions, Ingenious Film Partners, Offspring Entertainment; izvr. pr. Marc Shaiman, Jennifer Gibgot, Adam Shankman, Garett Grant, Robert Shaye, Michael Lynne, Tobby Emmerich, Mark S. Kaufman — sc. Leslie Dixon; r. ADAM SHANKMAN; d.f. Bojan Bazelli; mt. Michael Tronick; gl. Marc Shaiman; sgf. Dennis Davenport; kgf. Rita Ryack i Arthur Rowsell — ul. John Travolta, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Amanda Bynes, James Marsden, Queen Latifah, Brittany Snow, Zac Efron, Elijah Kelley, Allison Janney — 117 min — distr. Intercom Issa

Next

SAD, 2007 — stud. Revolution Studios; pr. Saturn Films, Broken Road Productions; izvr. pr. Gary Goldman, Jason Koornick, Ben Walsbren — sc. Gary Goldman, Paul Bernbaum, Jonathan Hensleigh po pripovijetci Zlatni čovjek Phillipa K. Dicka; r. LEE TAMOHORI; d.f. David Tattersall; mt. Christian Wagner; gl. Mark Isham i Mark Mansbridge; sgf. Kevin Ishioka; kgf. Sanja Milković Hays — ul. Nicolas Cage, Julianne Moore, Jessica Biel, Thomas Kretschmann, Tory Kittles, Jim Beaver, Jason Butler Harner, Michael Trucco, Enzo Cilenti, Sergej Trifunović — 96 min — distr. VTI

Nevini

(Straightheads)

V. Britanija, 2007 — pr. Suspect Device, Free Range Films, DJ Films, izvr. pr. Paul Trijbits, Peter Carlton, Lee Thomas — sc. Dan Reed; r. DAN REED; d.f. Chris Seager; mt. Ewa J. Lind; sgf. Ilan Eshkeri; sgf. Kemberlee White; kgf. Justine Luxton — ul. Gillian Anderson, Danny Dyer, Ralph Brown, Kate Bunten, Antony Byrne, Anthony Calf — 88 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Oceanovih 13

(Ocean's 13)

SAD, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. Section Eight, Jerry Weintraub Productions, Village Roadshow Pictures Entertainment; izvr. pr. Susan Ekins, Gregory Jacobs, Frederic W. Brost, Bruce Berman — sc. Brian Koppelman, David Levien; r. STEVEN SODERBERGH, d.f. Steven Soderbergh kao Peter Andrews; mt. Stephen Mirrione; gl. David Holmes; sgf. Tony Fanning; kgf. Louise Frogley — ul. George Clooney, Brad Pitt, Matt Damon, Elliott Gould, Bernie Mac, Al Pacino, Don Cheadle, Casey Affleck, Eddie Jemison, Scott Caan, Vincent Cassel, Andy Garcia — 114 min — distr. Intercom Issa

Oslikani veo

(The Painted Veil)

SAD, 2006 — stud. Warner Independent Pictures; pr. Stratus Entertainment, Colleton Company, Emotion Pictures, Class 5 Films, Warner China Film Corp, Bob Yari Productions, Mark Gordon Company, Dragon Studios Production; izvr. pr. Mark R. Gordon, John Curran, Ron Nyswaner, Antonia Barnard — sc. Ron Nyswaner po istoimenome romanu Somerset W. Maughama; r. JOHNN CURRAN; d.f. Stuart Dryburgh; mt. Alexandre de Franceschi; gl. Alexandre Desplat; sgf. Mei Kunping, Xinran Tu, Yanrong Xing i Peta Lawson; kgf. Ruth Myers —

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 157

ul. Naomi Watts, Edward Norton, Liev Schreiber, Toby Jones, Diana Rigg, Anthony Wong, Li Feng, Bin Lee, Alan David, Sally Hawkins — 125 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Otporan na smrt

(Death Proof)

SAD, 2007 — stud. Dimension Films; pr. Troublemaker Studios; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein — sc. Quentin Tarantino; r. QUENTIN TARANTINO; d.f. Quentin Tarantino; mt. Sally Menke; gl. Graeme Revell; sgf. Steve Joyner; kgf. Nina Proctor — ul. Kurt Russell, Rosario Dawson, Vanessa Ferlito, Jordan Ladd, Rose McGowan, Zoe Bell, Quentin Tarantino — 114 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Paranoja

(Disturbia)

SAD, 2007 — stud. DreamWorks SKG; pr. Cold Spring Pictures, LLC; izvr. pr. Ivan Reitman, Tom Pollock — sc. Christopher B. Landon i Carl Ellsworth; r. D. J. CARUSO; d.f. Rogier Stoffers; mt. Jim Page; gl. Geoff Zanelli; sgf. Douglas Cumming; kgf. Marie-Sylvie Deveau — ul. Shia LaBeouf, Sarah Roemer, Carrie-Anne Moss, David Morse, Aaron Yoo, Jose Pablo Cantillo, Matt Craven, Viola Davis — 105 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Planet terora

(Planet Terror)

SAD, 2007 — stud. Dimension Films; pr. Troublemaker Studios, Rodriguez International Pictures; izvr. pr. Sandra Condito, Shannon McIntosh, Bob i Harvey Weinstein — sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; d.f. Robert Rodriguez; mt. Ethan Maniquis i Robert Rodriguez; sgf. Steve Joyner; kgf. Nina Proctor — ul. Freddy Rodriguez, Rose McGowan, Marley Shelton, Josh Brolin, Michael Biehn, Naveen Andrews, Quentin Tarantino, Bruce Willis — 105 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Posljednji put

(The Last Time)

SAD, 2006 — pr. Element Films, LIFT Productions; izvr. pr. Sam Nazarian, Michael Keaton, Marc Schaberg, Brendan Fraser — sc. Michael Caleo; r. MICHAEL CALEO; d.f. Tim Suhrstedt; mt. Thom Noble; gl. Randy Edelman; sgf. Frank Zito; kgf. Shawn Holly Cookson — ul. Amber Valletta, George Anton, Thomas Crawford, Alexis Cruz, Brendan Fraser, David Jensen, Michael Keaton — 96 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Pukotina

(Breach)

SAD, 2007 — stud. Universal; prod. Outlaw Productions; izvr. pr. Scott Kroopf, Adam Merims, Sidney Kimmel, William Horberg — sc. Adam Mazer, William Rotko i Billy Ray; r. BILLY RAY; d.f. Tak Fujimoto; mt. Jeffrey Ford; gl. Mychael Danna; sgf. Andrew M. Stearn; kgf. Luis Sequeira — ul. Chris Cooper, Ryan Phillippe, Laura Linney, Gary Cole, Caroline Dhavernas, Bruce Davison, Jonathan Wattton, Tom Barnett — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Seraphim Falls

SAD, 2006 — pr. Icon Productions; izvr. pr. Stanley J. Wlodkowski — sc. David von Ancken i Abbey Everett Jaques; r. DAVID VON ANCKEN; d.f. John Toll i Mike Ferris; mt. Conrad Buff; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Guy Barnes; kgf. Deborah Lynn Scott — ul. Liam Neeson, Pierce Brosnan, Michael Wincott, Ed Lauter, Robert Baker, Jimmi Simpson, James Jordan, Anjelica Huston — 115 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Shrek treći

(Shrek the Third)

SAD, 2007 — ANIMIRANI — stud. DreamWorks Feature Animation, DreamWorks Pictures; pr. PDI/DreamWorks; izvr. pr. Andrew Adamson, John H. Williams — sc. Peter S. Seaman, Jeffrey Price, Chris Miller i Aron J. Warner; r. CHRIS MILLER i RAMAN HUI; d.f. Guillaume Aretos; mt. Michael Andrews i Joyce Arrastia; sgf. Peter Zaslav; kgf. Israel Segal — glas. Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Antonio Banderas, Julie Andrews, John Cleese, Rupert Everett, Eric Idle, Larry King — 92 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Simpsoni

(The Simpsons Movie)

SAD, 2007 — ANIMIRANI — stud. Tewentieh Century Fox Animation; pr. Gracie Films, Filma Roman — sc. Mat Groening, Al Jean, Mike Scully, Mike Reiss, George Meyer, James L. Brooks, Jon Vitti, Ian Maxtone-Graham, John Swartzwelder, David Mirkin, Matt Selman; r. DAVID SILVERMAN; mt. John Carnochan; gl. Hans Zimmer; sgf. Dima Malanitchev — glas. Dan Castellaneta, Julie Kavner, Nancy Cartwright, Yeardley Smith, Harry Shearer, Hank Azaria, Marcia Wallace, Russi Taylor — 87 min — distr. Continental Film

Slom

(Fracture)

SAD, Njemačka, 2007 — stud. New Line Cinema; pr. Weinstock Productions, Castel Rock Entertainment; izvr. pr. Liz Glotzer, Howard Koch Jr, Toby Emmerich — sc. Glenn Gers i Daniel Pyne; r. GREGORY HOBLIT; d.f. Kramer Morgenthau; mt. David Rosenbloom, Jeff i Mychael Danna; sgf. Mindy Roffman; kgf. Elisabetta Beraldo i Nava R. Sadan — ul. Anthony Hopkins, Ryan Gosling, David Strathairn, Rosamund Pike, Embeth Davidtz, Billy Burke, Cliff Curtis, Fiona Shaw, Bob Gunton — 113 min — distr. Intercom Issa

Slutnja

(Premonition)

SAD, 2007 — stud. Metro Goldwyn Mayer; pr. Hyde Park International, Offspring Entertainment; izvr. pr. Andrew Sugerman, Lars Sylvest, Nick Hamson — sc. Bill Kelly; r. MENNAN YAPO; d.f. Torsten Lippstock; mt. Neil Travis; gl. Klaus Badelt; sgf. Thomas T. Taylor; kgf. Jill M. Ohanneson — ul. Sandra Bullock, Julian McMahon, Shyann McClure, Courtney Taylor Burness, Nia Long, Irene Ziegler, Kate Nelligan, Amber Valletta — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 158

Svemogući Evan

(Evan Almighty)

SAD, 2007 — stud. Columbia TriStar Motion Picture Group i Universal Pictures; pr. Original Film, Spyglass Entertainment Holdings, LLC, Shady Acres Entertainment, Relativity Media, Barber Birnbaum; izvr. pr. Dave Phillips, Matt Luber, Ilona Herzberg, Tom Hanks, Gary Goetzman — sc. Steve Oedekerk; r. TOM SHADYAC; d.f. Ian Baker; mt. Scott Hill; gl. John Debney; sgf. James Nedza i Chris Consani; kgf. Judy L. Ruskin — ul. Steve Carell, Morgan Freeman, Lauren Graham, Jonny Simmons, Graham Phillips, Jimmy Bennett, John Goodman, Wanda Sykes, Jonah Hill — 95 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Transformeri

(Transformers)

SAD, 2007 — stud. Dreamworks Pictures, Paramount Pictures; pr. Hasbro Inc, Angry Bulls Films; izvr. pr. Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner, Mark Vahradian — sc. Alex-Kurtzman Counter i Roberto Orci; r. MICHAEL BAY; d.f. Mitchell Amundsen; mt. Tom Muldoon, Paul Rubell i Glen Scantlebury; gl. Steve Jablonsky; sgf. Beat Frutiger, Sean Haworth i Kevin Kavanaugh; kgf. Deborah Lynn Scott — ul. Shia LeBeouf, Megan Fox, Josh Duhamel, Rachael Taylor, Jon Voight, John Turturro, Bernie Mac — 144 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Turisti

(Turistas)

SAD, 2006 — stud. Fox Atomic; pr. Stone Village Entertainment, Boz Productions; izvr. pr. Todd Wagner, Scott Lastaiti, Kent Kubena, Mark Cuban, Elaine Dysinger, Rick Dallago — sc. Michael Ross; r. JOHN STOCKWELL; d.f. Enrique Chediak; mt. Jeff McEvoy; gl. Paul Haslinger; sgf. Cecia Richters; kgf. Bia Salgado — ul . Josh Duhamel, Melissa George, Olivia Vilde, Desmond Askew, Beau Garrett, Max Brown — 96 min — distr. VTI?

Umri muški 4

(Live Free or Die Hard)

V. Britanija, SAD, 2007 — stud. Fox Films Ltd; pr. Rifkin/Eberts LLC, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners; izvr. pr. Arnold Rifkin i William Wisher — sc. Mark Bomback; r. LEN WISEMAN; d.f. Simon Duggan; mt. Nicolas de Toth; gl. Marco Beltrami; sgf. Beat Frutiger, Troy Sizemore, Halina Gebarowicz i James Hegedus; kgf. Denise Wingate — ul. Bruce Willis, Timothy Olyphant, Justin Long, Cliff Curtis, Jonathan Sadowski, Andrew Friedman, Kevin Smith, Yorgo Constantine, Chris Palermo — 130 min — distr. Continental Film

Ubojice usamljenih srca

(Lonely Hearts)

SAD, Njemačka, 2006 — pr. Nu Image/Millennium Films; izvr. pr. Avi Lerner, Trevor Short, John Thompson, Randall Emmett, George Furla, Gerd Koechlin, Manfred Heid, Josef Lautenschlager — sc. Todd Robinson; r. TODD ROBINSON; d.f. Peter Levy; mt. Kathryn Himoff; gl. Mychael Danna; sgf. David Eckert; kgf. Jacqueline West — ul. John Travolta, James Gandolfini, Jared Leto, Salma Hayek, Scott Caan, Laura Dern, Michael Gaston, Bruce MacVittie, Dan Byrd, Andrew Wheeler — 108 min — distr. UCD

Unutarnje carstvo

(Inland Empire)

SAD, Francuska, Poljska, 2006 — pr. StudioCanal, Inland Empire Productions; izvr. pr. Merik Zydowicz — sc. David Lynch; r. DAVID LYNCH; d.f. David Lynch; mt. David Lynch; gl. David Lynch; sgf. Christina Ann Wilson i Wojciech Wolniak; kgf. Heidi Bivens i Karen Baird — ul. Grace Zabriskie, Laura Dern, Ian Abercrombie, Karen Baird, Bellina Logan, Amanda Foreman, Jeremy Irons, Justin Theroux, Harry Dean Stanton, Karolina Gruszka, Jan Hencz — 168/180/197 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Veliki film

(Epic Movie)

SAD, 2007 — stud. Regency Enterprises; pr. New Regency Productions, Paul Sciff Productions; izvr. pr. Arnon Milchan, Jason Friedberg, Aaron Seltzer, Rodney Liber — sc. Jason Friedberg i Aaron Seltzer; r. JASON FRIEDBERG I AARON SELTZER; d.f. Shawn Maurer; mt. Peck Prior; gl. Ed Shearmur; sgf. Daniel A. Lomino; kgf. Frank Helmer — ul. Kal Penn, Adam Campbell, Jennifer Coolidge, Jayma Mays, Crispin Glover, Tony Cox, Carmen Electra, Fred Willard, David Carradine — 93 min — distr. Continental Film

Vjetar koji povija ječam

(The Wind that Shakes the Barley)

V. Britanija, Irska, Njemačka, Španjolska, Francuska, Italija, 2006 — pr. Sixteen Films, EMC Asset Management, Element Films Ltd, BiancaFilm, Tornasol Films, Regent Capital, U.K. Film Council, Irish Film Board, Matador Pictures, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, BIM Distribuzione, Cine Art, TV 3 Ireland, Pathe Distribution, Film Coopi, Diaphana Films; izvr. pr. Andrew Lowe, Nigel Thomas, Ulrich Felsberg, Paul Trijbits, Mark Woods, Brendan McCarthy — sc. Paul Laverty; r. Ken Loach; d.f. Barry Ackroyd; mt. Jonathan Morris; gl. George Fenton; sgf. Michael Higgins i Mark Lowry; kgf. Eimer Ni Mhaoldomhnaigh — ul. Cillian Murphy, Padraic Delaney, Liam Cunnigham, Orla Fitzgerald, Mary O'Riordan, Mary Murphy, Laurence Barry, Damien Kearney, Frank Bourke — 127 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Zodijak

(Zodiac)

SAD, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures, Inc; pr. Phoenix Entertainment Productions; izvr. pr. Louis M. Phillips — sc. James Vanderbilt po istoimenoj knjizi Roberta Graysmitha; r. DAVID FINCHER; d.f. Harris Savides; mt. Angus Wall; gl. David Shire; sgf. Keith Cunnigham; kgf. Casey Storm — ul. Jake Gyllenhaal, Mark Ruffalo, Anthony Edwards, Robert Downey Jr, Brian Cox, John Caroll Lynch, Chloë Sevigny, Ed Setrakian, John Getz, Elias Koteas — 158 min — distr. Intercom Issa

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 159

Juraj Kukoč

Kronika

31. 05. — 30. 06. Zagreb

Na Strossmayerovu šetalištu, u sklopu manifestacije *Ljeto na Strossu*, održan je Festival nijemog filma.

06-27. 06. Rijeka-Zagreb

U dvorani Hrvatskog kulturnog društva u Rijeci te u kinu Tuškanac u Zagrebu u sklopu Filmskih programa održane su Druge mediteranske igre, koje su uključivale reviju mediteranskog filma i retrospektivu filmova egipatskog redatelja Youssefa Chahinea.

10. 06. Setúbal

Na međunarodnom filmskom festivalu Festroia film *Karaula* Rajka Grlića osvojio je nagradu Zlatni dupin za najbolji film, nagradu Srebrni dupin za najboljeg redatelja i nagradu udruženja FIPRESCI. Film *Armin* osvojio je Srebrnog dupina za najbolji scenarij Ognjena Sviličića.

11. 06. Zagreb

Filmolog Ante Peterlić dobio je Vjesnikovu nagradu *Krešo Golik* za životni doprinos filmskoj umjetnosti.

11-16. 06. Momjan

Održan je 8. festival vizualnih i audio medija.

11. 06.-24. 07. Zagreb

U kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a održan je obimni ciklus *Povijest avangardnog filma*.

13. 06. Zagreb

U prostorijama Školske knjige održana je promocija monografije *Antun Vrdoljak*.

15-17. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je prvi Jewish Film Festival London-Zagreb posvećen filmovima židovske tematike.

16-23. 06. Zagreb

U kinodvoranama Studentskog centra i Multimedijalnog centra SC-a održan je Tjedan skateboard filma.

25-30. 06. Skoplje

U sklopu Tjedna hrvatskog filma prikazani su filmovi *Duga mračna noć, Što je Iva snimila 21. listopada 2003, Trešeta, Sve džaba* i *Snivaj, zlato moje*.

29. 06. — 04. 07. Dubrovnik

U kinima Sloboda i Jadran, kazalištu Marin Držić te na tvrđavi Revelin održan je 3. Libertas Film Festival. Glavne nagrade su osvojili filmovi *Kad padne mrak* Andersa Nilssona (igrani film), *Crno zlato* Marca i Nicka Francisa (dokumentarni film) i *Marilena, volim te* Cristiana Nemescua (kratki igrani film). Posebno priznanje dobio je film *Tražeći Orsona* Jakova i Dominika Sedlara.

05-08. 07. Vukovar

Održan je prvi Vukovar Film Festival, posvećen filmovima podunavskih zemalja.

08. 07. Novi Sad

Na 1. filmskom festivalu Srbije Arsen Dedić nagrađen je za najbolju filmsku glazbu u filmu *Belle Epoque — posljednji valcer u Sarajevu* Nikole Stojanovića.

08. 07. Sibiu

Na europskom festivalu animiranog filma Animotion glavnu nagradu osvojio je film *Plac* Ane Hušman.

09-14. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je manifestacija *Filmske mutacije — Festival / simpozij nevidljivog filma,* s nizom predavanja i filmskih projekcija potaknutih fenomenom »smrti filma« i »mutacije filmofilije«. Sudjelovali su ugledni filmski kritičari Nicole Brenez, Adrian Martin i Jonathan Rosenbaum, filmolog Raymond Bellour, filmski autori Philipe Grandrieux, Ken Jacobs i drugi.

10-14. 07. Gornja Stubica

U dvorcu Oršić održan je 5. Tabor Film Festival. Glavnu nagradu *Veronikina lubanja* osvojili su filmovi *Topljenje leda* Amy Neil (strani film) i *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha (domaći film). Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Jedan štakor manje* Alexa Weila (animirani film), *Ubil bum te* Nikole Strašeka (dokumentarni film) i *Raymond* skupine autora (eksperimentalni film), dok je nagradu publike osvojio *Argentinski tango* Guida Thysa.

12-21. 07. Pula

U Vespazijanovoj areni, dvorani Zajednice Talijana *Circolo*, Istarskom narodnom kazalištu i na utvrdi Kaštel održan je 54. festival igranog filma u Puli. Film *Živi i mrtvi* osvojio je Veliku zlatnu arenu za najbolji film te *Zlatne arene* za najbolju režiju (Kristijan Milić), sporednu mušku ulogu (Borko Perić), kameru (Dragan Marković, Mirko Pivčević), montažu (Goran Guberović) i glazbu (Andrija Milić) te posebne Zlatne arene za specijalne efekte (Goran Rukavina, Branko Repalust) i ton (Ivica Drnić, Damir Valinčić, Igor Fabris). Film *Armin* osvojio je Zlatne arene za najbolji scenarij (Ognjen Sviličić) i glavnu mušku ulogu (Emir Hadžihafisbegović) te nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara. Film *Moram spavat' anđele* osvojio je Zlatne arene za najbolju glavnu žensku ulogu (Nataša Dorčić) i sporednu žensku ulogu (Olga Pakalović) te Vjesnikovu nagradu *Breza* za najboljeg debitanta (Livio Morosin za glazbu). Film *Pjevajte nešto ljubavno* osvojio je Zlatne arene za scenografiju (Tanja Lacko) i kostimografiju (Sanja Šeler) te nagradu publike Zlatna vrata Pule. Posebnu Zlatnu arenu za najbolji strani film osvojio je film *Slani zrak* Alessandra Angelinija. U sklopu popratnih programa prikazani su nagrađeni filmovi Dana hrvatskog filma, filmovi Dušana Vukotića povodom *Godine* Dušana Vukotića, *Lisice* Krste Papića povodom Nagrade Vladimir Nazor, te u programu Prvi pogled predstavljeni budući hrvatski filmovi.

12. 07. — 14. 10. Beč

U kinima Kinozelt i Studio & Open Air Austrijskog filmskog arhiva te u kinu Metro održan je program balkanskog filma *Das Leben ist ein Wunder* u sklopu kojeg je prikazan niz hrvatskih filmova od 1950-ih do današnjih dana.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 160

13. 07. Zagreb

U 72. godini života umro je Ante Peterlić, najugledniji hrvatski filmski teoretičar, enciklopedist, filmski kritičar i redatelj, utemeljitelj hrvatske filmologije.

14. 07. Pariz

Na festivalu Paris Cinema film *Armin* Ognjena Sviličića osvojio je nagradu The Award of the Future.

15. 07. Zagreb

U 71. godini života umro je Josip Štajner, nekadašnji urednik filmskog programa današnje Hrvatske televizije i filmofil koji je svojim obimnim znanjem i osobnom bibliotekom dao doprinos stvaranju *Filmske enciklopedije* i drugih filmoloških izdanja.

23. 07. Zagreb

U *Narodnim novinama* br. 76 izašao je Zakon o audiovizualnim djelatnostima, koji je stupio na snagu osam dana nakon objave, čime je prestao važiti dosadašnji Zakon o kinematografiji.

23-27. 07. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbacan i Još manje kino održan je 9. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu Propeler Motovuna osvojio je film *Drago blato* Drora Shaula. Nagrada odAdoA (od Austrije do Albanije) pripala je filmu *Problem s komarcima i druge priče* Andreya Paounova, a nagrada udruženja FIPRESCI filmu *Hallam Foe* Davida Mackenziea. Nagradu publike osvojio je film *Pjevajte nešto ljubavno* Gorana Kulenovića. Nagrade za životno djelo *50 godina* dodijeljene su redatelju Šimi Šimatoviću i glumici Mariji Kohn.

27. 07. Eger

Na međunarodnom festivalu Slow Film Festival film *Put lubenica* Branka Schmidta osvojio je glavnu nagradu.

04-14. 08. Šipanska luka

Održan je 4. Mali filmski festival i Ljetna škola filma.

05. 08. Herceg Novi

Na 1. međunarodnom festivalu filmske režije film *Armin* Ognjena Sviličića osvojio je glavnu nagradu Zlatna mimoza i nagradu udruženja FIPRESCI.

20-30. 08. Varaždinske Toplice

Održana je 9. škola medijske kulture, tijekom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova.

26. 08. — 04. 09. Trogir

U kuli Kamerlengo, Gradskoj kino dvorani te u loži na Trgu Ivana Pavla II. održan je I. međunarodni festival filmske glazbe.

27. 08. Zagreb

U skladu s odredbama Zakona o audiovizualnoj umjetnosti osnovan je Hrvatski audiovizualni centar i za privremenog ravnatelja imenovan producent Albert Kapović. Prema Zakonu, Hrvatski audiovizualni centar priprema i provodi Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva, potiče proizvodnju, distribuciju i prikazivanje hrvatskih, europskih i svjetskih audiovizualnih djela, te raspodjeljuje sredstva za poticanje mladih autora i debitanata. Zadatak Centra je i usmjeravanje i organizacija inozemnih ulaganja u hrvatske audiovizualne djelatnosti, predstavljanje iste na međunarodnim festivalima i manifestacijama te poticanje i organiziranje domaćih i međunarodnih audiovizualnih festivala i manifestacija. Centar obavlja i referalno-dokumentacijsku djelatnost za audiovizualne djelatnosti u Republici Hrvatskoj te potiče zaštitu i proučavanje audiovizualne baštine.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 161

Duško Popović

Bibliografija

Knjige

Marcello Mastroianni

Sjećam se, da, ja se sjećam / Naslov originala *Mi ricordo, si, io mi ricordo* / Prijevod Ariella Fabrio / Biblioteka Subjekt / Izdavač Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Za izdavača Helena Sablić Tomić, Urednik izdanja Matice hrvatske Osijek Josip Cvenić, Priprema i tisak Grafika Osijek, 74 stranice, Osijek, 2006.
ISBN 953-242-028-2
110928013
CIP katalogizacija u publikaciji
GRADSKA I SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA OSIJEK
UDK 821.131.1-94=163.42
Sadržaj: Poput staroga slona / 1,000.000 cigareta / Sretan čovjek / Samozatajna veličina / Od hrama do kotla / Luksuzni turist / 88 godina! / Planine / Ruggero / Scipije Afrički / Stanlio i Olio / Cinecitta / Dobro, hvala, Komendatore / Mitologija / Da nisu godine? / Poljubac neznanke / Ruke, noge, usta, nos / Paradoxe sur le comedienu jednoj riječi / Muke: ulazak / Muke: izlazak / U hotelskoj sobi / Teatar Storchi, Modena Posljednji trenuci / Odmak / New York / Mr. Latin Lover / Male slabosti / Tarzan / Block-notes / U kolicima, i još k tome gluhonijem / Najveći muzej / Prijatelj redatelj / Nostalgija za budućnošću / Nošeno vjetrom / Mala, mala móra / Ciao, Rudy / Mastorna / Dugo putovanje s Fellinijem / Gore-dolje / 23. rujna 1996. / Najbliže selo / Maria Pia Fusco: Razgovor s Annom Marijom Tatò

Živorad Tomić

Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu / Nakladnici: Hrvatsko društvo filmskih kritičara, V.B.Z. d.o.o., Za nakladnika: Zlatko Vidačković (HDFK), Boško Zatezalo (V.B.Z.), Nakladničko vijeće HDFK: dr. Ante Peterlić, mr. Ivo Škrabalo, Glavni urednik izdanja HDFK: Zlatko Vidačković, Glavni urednik izdanja V.B.Z.: Nenad Rizvanović, Urednici: Bruno Kragić, Jurica Pavičić, Grafičko oblikovanje i priprema: Damir Lepur, 218 stranica, fotografije, Zagreb, 2007.
ISBN 978-953-201-731-1
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 640096
Sadržaj: Bruno Kragić: Užitak gledanja / Autobiografija skitnice / Shakespeare i film / Intimno mučilište Ingmara Bergmana / Dvadeseto stoljeće / Drama pred porotom / Svetac suvremene civilizacije / Krajnje čist film / Ruska kuća / Restauracija crnjaka / Dugo putovanje u raj / Perverzni ljubavni par / Ispod šešira — inteligencija / Stvarni svijet fantazije / Smrt mrtvog čovjeka / Krvavi brak / Prosjaci kralja Artura / Selo mojeg djetinjstva / Oscar za kanibala / Posljednja Hitckova faza / Podzemlje domovine / Crveni & crni / Činovnik perverzije / Policijski striptiz / Smiješni ljudožderi / Utopija u plavom / Vječno tužan momak / Posljednji vestern / Ženska pustolovina / Za tango je potrebno troje / Simetrija bračnog zla / Staromodna priča / Crvenkapica i manijak / Dva lica jednog užasa / Lijep i pametan / Misterij biologije / Ne poželi tuđu ženu / Rado gledam leševe / Gospodin Capra ide u raj / Dva filmska kralja / San o njemačkom Hollywoodu / Yasujiro Ozu / Kazalo naslova / Bilješka o autoru

Nikica Gilić

Filmske vrste i rodovi / Biblioteka SINTAGMA, Urednici: Milivoj Solar, Božidar Petrač, Glavna urednica: Grozdana Cvitan, Nakladnik Zagrebački holding d.o.o. — Podružnica AGM, Za nakladnika: Bože Čović, Lektura i korektura: Jadranka Pintarić, Grafička priprema: D&N d.o.o., 166 stranica, Zagreb, 2007.
ISBN 978-953-174-306-8
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 638337
Sadržaj: Predgovor / Uvod / Filmski rodovi / Igrani film / Dokumentarni film / Eksperimentalni film / Filmski žanrovi / Žanrovi igranog filma / Složenost žanrovske komunikacije / Pregled žanrova igranog filma / Žanrovi i ciklusi — zaključne napomene / Žanrovi dokumentarnog i eksperimentalnog filma / Žanrovi dokumentarnog filma / Žanrovi eksperimentalnog filma / Filmske vrste / Zaključak / Literatura / Bilješka o piscu

Branka Sömen (ur.)

Antun Vrdoljak, monografija / Izdavač Školska knjiga d.d., Za izdavača Ante Žužul, prof., Urednica Miroslava Vučić, Likovno oblikovanje Dubravka Rakoci, Stručni suradnik Danijel Rafaelić, Grafička urednica Danijela Karlica, Korektorica Paula Župan, Grafička priprema Grafičko-likovna redakcija Školske knjige, 172 stranice, fotografije, Zagreb, 2007.
ISBN 978-953-0-61522-9
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 637501
Kazalo: Prijatelji stari, gdje ste...? (Predgovor — Branka Sömen) / TONČIJEV ABECEDARIJ / GLUMAČKA FILMOGRAFIJA ANTUNA VRDOLJAKA / Ciguli Miguli / Opsada / Nije bilo uzalud / Cesta duga godinu dana / H-8... / Noći i jutra / Pukotina raja / Vjetar je stao pred zoru (Vetar je stao pred zoru) / Tri četvrtine sunca (Tri četrtine sonca) / Rat / Sreća dolazi u 9 / Naš auto (Naš avto) / Na plesu / Protest / Tri sata za ljubav / Družba Pere Kvržice / Priča iz Hrvatske / NOVINARSKA KARIJERA ANTUNA VRDOLJAKA / Balada o Klotildi i tvrdo pumpanim gumama / Miljenko Stančić slikar — pjesnik / Vasilije Jordan: Režirani aplauzi — montirana priznanja / O Buñuelovu filmu — Ljepotica dana / O Pasoliniju i Godardu / O Viscontijevom filmu Stranac / REDATELJSKA FILMOGRAFIJA ANTUNA VRDOLJAKA / Ključ / Kad čuješ zvona / Ljubav i poneka psovka / U gori raste zelen bor / Prosjaci i sinovi / Deps / Mećava / Povratak / Kiklop / Od petka do petka / Glembajevi / Karneval, anđeo i prah / Duga mračna noć / Dokumentarni filmovi / Namjenski filmovi — Spotovi za pamćenje / HRTV — ANTUN VRDOLJAK NA ČELU NACIONALNE TELEVIZIJE / VRIJEME ŠPORTA / REKLI SU O ANTUNU VRDOLJAKU / Tonko Maroević — Čovjek od glume / Milan Ivkošić — Tragika i slavlje običnosti / Fadil Hadžić — Spomenik ili vješala za Vrdoljaka / Boris Dvornik — Vrdoljaku ne možeš folirati / Zvonimir Boban — Teško je biti drukčiji / Slobodan Novak — S ovu stranu jaza / Biografija Antuna Vrdoljaka / Nagrade, odličja, obrazloženja

Darwin Porter

Razgolićeni Brando / Naslov originala: *Brando Unzipped*, Izdavač: Profil International, Kaptol 25, Zagreb, Za izdavača: Daniel Žderić, Urednik: Drago Glamuzina, Lektura: Katarina Glamuzina, Korektura:

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 162

Tanja Konforta, Prijevod: Snježana Ercegovac, Skeniranje i obrada fotografija: Danijel Savičić, Grafičko oblikovanje: Renata Pukl, Oblikovanje ovitka: Studio 2M, 666 stranica, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-12-0581-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 641950

Sadržaj: Prvo poglavlje / Drugo poglavlje / Treće poglavlje / Četvrto poglavlje / Peto poglavlje / Šesto poglavlje / Sedmo poglavlje / Osmo poglavlje / Deveto poglavlje / Deseto poglavlje / Jedanaesto poglavlje / Dvanaesto poglavlje/ Trinaesto poglavlje / Četrnaesto poglavlje / Petnaesto poglavlje / Dugi oproštaj / Epilog / Zahvale / Posljednja autorova bilješka / Kazalo

Enes Midžić

Pokretne slike, filmska kinematografija / Izdavač Areagrafika, Za izdavača Alem Kajmaković, Recenzenti prof. dr. sc. Ante Peterlić, prof. Goran Trbuljak, prof. Krešimir Mikić, Lektura Damir Horvat Zacskai, Slog i prijelom Marjana Kostanjčar, Ilustracije Enes Midžić, Oblikovanje naslovnice Andrea Knapić, 304 stranice, ilustracije, forografije, Zagreb, 2007.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 627368

Kazalo: Kazalo / Proslov / Pokretne slike / Kinematografija i film / Televizija i video / Snimanje, kadar i fotogram / Izum filmskog snimanja / Filmska vrpca / Thomas Edison i W. K. L. Dickson / Braća Lumière / Vid i privid slika u pokretu / Vizualna percepcija / Prostorna i vremenska razlučivost / Vidno polje / Vizualne konstante / Dojam pokretnih slika / Perzistencija vida / Kritična učestalost, stapanje susljednih slika / Prividno kretanje / Kinematografske tehnologije / Film i video / Filmska, video i računalna animacija / Razlučivost slikovnih sustava / Odrednice kakvoće filmske i elektroničke slike / Kinematografska produkcija / Produkcijski tim — ekipa / Snimatelj i njegov tim / Produkcijski parametri / FILMSKA KINEMATOGRAFIJA / Zapis i reprodukcija pokreta / Kamera, kopirka i projektor / Intermitentno kretanje / Filmska kamera / Zaslon/sektor kamere / Hvataljka i protuhvataljka / Petlja / Šum kamere / Video assist / Kamere posebnih namjena / Animacijske kamere / Brze kamere / Ultrabrze kamere / Filmsko snimanje i ekspozicija / Svjetlo, sivi klin i gustoća zacrnjenja / Karakteristična krivulja, krivulja zacrnjenja, gama krivulja / Indeks ekspozicije (EI) i logaritam ekspozicije — log E / Ekspozicija i siva karta / Standardna učestalost/frekvencija / Svijetla i tamna mijena/faza / Otvor zaslona, učestalost i ekspozicija / Izračun vremena ekspozicije / Otvor zaslona i HMI rasvjeta / Optički i vremenski trikovi snimanja / Zatamnjenje, odtamnjenje, pretapanje i dvostruka ekspozicija / Sažimanje i rastezanje vremena / Zaustavljanje pokreta i kretanje unatrag / Projekcija filma / Treperenje slike / Povećanje učestalosti svjetlosnih podražaja / Intermitentno kretanje filma u projektoru / Zasloni projektora nezvučnog i zvučnog filma / Objektivi i veličina projicirane slike / Test film / Snimljeni i projicirani okvir / Stroboskopski dojam / Brišuća panorama / Kopiranje filmova / Optičke i kontaktne kopirke / Mokro kopiranje slike / Svjetlo kopirke / Objektiv i neka njegova obilježja / Vrste objektiva / Objektivi / Fisheye objektivi / Zum objektivi filmskih kamera / Čvorne točke objektiva / Telefoto i retrofokus konstrukcije objektiva / Grješke objektiva / Vidni kut objektiva / Otvor objektiva / Iris zaslon — blenda i f broj / Svjetlosna jačina i efektivni otvor objektiva / Relativni otvor i ljestvica f brojeva / T brojevi i T ljestvica / Imenovanje otvora blende / Sjenilo objektiva — kompendij / Objektivi — tražila / Oštrina filmske slike / Rasipni kružić — kružić neoštrine / Rasipni kružić i izgradnja slike / Oštrina i dubinska oštrina / Dubinska oštrina / Hiperžarišna udaljenost / Plitki i duboki fokus / Dubina uoštrenja / Ugađanje oštrine slike / Siemensova zvijezda / Stražnje žarište / Objektivno ocjenjivanje oštrine / Moć razlaganja / Akutanca / Modulacijski prijenos funkcije — MTF / Film / Grumeni i pločasti kristali / Crno-bijeli film / Film u boji / Senzibilizacija filmova / Negativski, pozitivski i preobratni film / Vrste filmova / Pohrana filma / Namoti, kalemi i koluti / Rubni broj / Keykode / Laboratorijski postupci / Standardni postupci / Nestandardni postupci / Negativsko-pozitivski i preobratni postupak / Kolor negativ razvijanje ECN-2 / Kopiranje i kopije filma / 16mm, S16, 35mm, 65mm kolor negativsko-pozitivski postupci / Čitanje svjetla / LAD-laboratorijski ciljana gustoća / Filmski formati / Širina filma / Format i omjer / 35mm film / Edison-Dicksonov film i fotogram / Full aperture, silent frame / Reduced aperture, movietone frame, academy aperture / Style A camera aperture, style B camera aperture, style C camera aperture / 3-perf / 65/70 mm film / 16mm film / Super 16 / Perforacije i razmak perforacija / Short pitch i long pitch — perforacija kratkog i dugog razmaka / Širokoekranski postupci / Ravni postupci / 35mm ravni postupci / Super 35 / 70mm formati / Novi prijedlozi omjera slike / Anamorfotski postupci / Multi-film, panoramski i 360 stupanjski postupci / Vremenski kod — time code / Video time code / Filmski time code / Primjena vremenskog koda u montaži / Zapis i reprodukcija zvuka / Sinkronitet slike i zvuka / Označavanje početka slike i pripadajućeg zvuka / Klapa / Klapa za time code / Rad s klapom / Prva, zadnja i osobna klapa / Zvučni zapis na filmu / Optički zapis zvuka / Analogni optički zapis / Digitalni zapis zvuka / Film u elektroničkom i digitalnom okruženju / Elektronička analiza i sinteza pokreta / Omjer i okvir elektroničke slike / Kinematografski film i televizijsko prikazivanje / Lažna paralaksa / 16mm film i televizijsko prikazivanje / Pretvorba filmske slike u elektroničku sliku / Odnos filmske i elektroničke slike / Telekiniranje / Telekino uređaji / Učestalost filmske i elektroničke slike / Telekiniranje 1:1 / Ubacivanje poluslika / NTSC i ubacivanje poluslika / Postupci telekiniranja / Očitavanje središnjeg izreza slike / Središnje očitavanje i naslovni prostor / Panoramsko očitavanja slike — Pan&Scan / Očitavanje izvan okvira slike (overscan) — Letterbox / Film omjera 1,66:1 i televizijsko prikazivanje / Filmovi na TV ekranu 16:19 / Filmovi nezvučnog razdoblja i televizijsko prikazivanje / Omjer i veličina skenirane slike 35mm i 16mm fotograma / Film i digitalni film / Računalna grafika i generirane slike / Digitalni zapis, bit, bajt i piksel / Analogno-digitalna konverzija / Digitalna rezolucija filmske slike / Prijepis filmske, elektroničke i digitalne slike / Skeneri filma / Filmski rekorderi — snimači / Cineon digital film system / Digitalna previzualizacija / I na kraju / Pokušaji zaštite / Literatura / Knjige / Enciklopedije, rječnici i priručnici / Članci i studije / Kazalo pojmova i imena / Bilješka o autoru

Katalozi

Boško Picula (ur.)

54. festival igranog filma u Puli / 12.-21. srpnja 2007. / nakladnik/publisher Pula Film Festival, za nakladnika / for publisher Zdenka Višković-Vukić, odgovorni urednik / chief editor Zlatko Vidačković, urednik kataloga / catalogue editor Boško Picula, pomoćnik urednika kataloga / assistant catalogue editor Goran Ivanišević, lektura i korektura / language-editing and proofreading Katarina Marić, prijevod/translation Dora Fila, priprema i oblikovanje / preparation and shaping Medit, Pula, fotografije/photographs arhiv Medit, Pula, arhiv Pula Film Festivala, fotografije Arene / photos of the Arena Duško Marušić Čići, 108 stranica, fotografije, Pula, 2007.

Sadržaj/*Contents*: Dobrodošli u Pulu/Welcome to Pula / Uvodne riječi/Introductions / Nacionalni natjecateljski program/National Competition Programme / Festivalske nagrade i ocjenjivački sudovi/54th Pula Film Festival Awards and Official Jury / Europolis-Meridijani/Europolis-Meridans / Jadranski program/Adriatic Programme / Hommage / Popratni programi/Supporting Programmes / Dani hrvatskog filma u Puli/Croatian film Days in Pula / PoPULArni program/PoPULAr Programme / Zahvale/Special Thanks

Inesa Antić (ur.)

Motovun Film Festival 2007 / Izdavač/Publisher Motovun Film Festival d.o.o., Za izdavača / For the Publisher Igor Mirković, Urednica/Editor Inesa Antić, Autori tekstova / Writers Igor Mirković, Jurica Pavičić, Pavle Milivojev, Filip Markovinović, Tanja Vrvilo, Andrej Korovljev, Roman Vehovec, Sava Stepanov, Živko Grozdanić, Inesa Antić, Prijevod na engleski / Translation in English Duško Čavić, Lektorica/Proofreader Mirna Belina, Oblikovanje/Design Reber/Robert Rebernak, Ivana Jančiković, Fotografija na naslovnici / Cover page photo Mario Majcan, 220 stranica, fotografije, 2007.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 163

Sadržaj: uvod/introduction / glavni program/main program / nagrade/awards / ravnica na brdu filma/a plain on the movie hill / japanska jeza/japanese horror / motovun online / još manje kino/even smaller cinema / posebne projekcije/special screenings / 50 godina/50 years / događanja/events / kontakti, indeks, hvala, impressum/contacts, indeks, thank you, impressum / pokrovitelji/sponsors

Marija Ratković (ur.)

12. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva mladeži, Karlovac, 7.-9. rujna 2007. / Izdavači: Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac, Za izdavače: Vera Robić-Škarica, Zlatko Novaković, Urednica: Marija Ratković, Grafički urednik Marko Pekić, Korice i ilustracije Vjekoslav Živković, Lektorica i korektorica Martina Vičić Crnković, Autorice tekstova Sara Al Hamad, Marija Ratković, Sanja Zanki, fotografije, Karlovac, 2007.

Sadržaj: Tko je tko / Karlovac: prvi se pamte / Uvodna riječ / Damir Jelić / Hrvoje Turković / Marija Ratković / Ocjenjivački sud / Vedran Šamanović / Leon Lučev / Arsen A. Ostojić / Majda Rijavec / Vjekoslav Živković / Prijavljeni filmovi / Animirani film / Dokumentarni film / Igrani film / Otvorena kategorija / TV-reportaža / Revijske projekcije / Prva revijska projekcija / Druga revijska projekcija / Treća revijska projekcija / Specijalni program / Mijenjanje strana / Armin / Vlak u snijegu / One Take Factory / Nagrade / Pregled prijavljenih radova / Adresar prijavljenih klubova

Časopisi

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 58, godina 2007. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), Marija Ratković, 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: Ljiljana Šišmanović: Žanrovsko u filmovima Zorana Tadića / Umjesto predgovora / Bilješka o Zoranu Tadiću / »Režija nije samo zanat« (razgovor sa Zoranom Tadićem) / O žanru / Kriminalistički film / Žanrovsko u izabranim trilerima iz autorskog opusa Zorana Tadića / Ritam zločina / Treći ključ / San o ruži / Osuđeni / Čovjek koji je volio sprovode / Orao / Žanrovsko u filmovima Zorana Tadića — tablični prikaz / Filmovi Zorana Tadića u nastavi filma? / Sažetak / Filmografija Zorana Tadića / Literatura / O autorici

Zapis, glasilo Hrvatskog filmskog saveza — posebni broj, ljeto 2007 / Deveta škola medijske kulture / Varaždinske Toplice, 20-30. kolovoza 2007. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, Urednica posebnog broja: Vera Robić-Škarica, Izvršna urednica: Diana Nenadić, Lektorica: Saša Vagner-Perić, Grafičko uređenje 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

Kazalo: In memoriam Anti Peterliću (1936-2007.) / Petar Krelja: Čovjek s mjerom (ili: kako je Ante ušao u svoju knjigu) / Hrvoje Hribar: Besprijekoran um, nenamirena strast / Filmski i medijski hibridi / Petar Krelja: Trajni zagrljaj igranog s dokumentarnim / Krešimir Mikić: Film i druge umjetnosti / Irena Paulus: Opera, operna arija i film / Krešimir Mikić: Sažeti pregled povijesti video (računalnih) igara / Film svijeta / Rada Šešić: Indijski film između tradicije i suvremenosti / Iz povijesti hrvatskoga filma / Petar Krelja: 1001 crtež Dušana Vukotića / Analiza filma / Marija Ratković: Dramaturgija filma Konopac Alfreda Hitchcocka / Krešimir Mikić: Jedan od mogućih pristupa filmu Ledeno doba (5. razred osnovne škole) / Radionice / Vedrana Vrhovnik: O radiofonskoj radionici / Dražen Ilinčić: O radionici reportaže / Preporučena literatura / Program Škole medijske kulture s rasporedom predavanja / Polaznici seminara i radionica 9. škole medijske kulture

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 164

Preminuli

Ante Peterlić, filmolog (Kaštel Novi, 18. V. 1936 — Zagreb, 13. VII. 2007). Diplomirao je anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1959) i studirao na Kazališnoj akademiji (danas Akademija dramske umjetnosti). Bio je asistent režije (M. Relja, F. Vodopivec, O. Gluščević, K. Papić) i dramaturg (Zora film, 1961-63), a 1969. režirao je, u nezavisnoj produkciji Filmskog autorskog studija FAS, modernistički film *Slučajni život,* srodan duhu francuskog Novog vala. Od 1959. bavio se filmskom publicistikom, od 1966. do 2006. predavao je teoriju i povijest filma na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (od 1984. kao redoviti profesor) te kao honorarni predavač na Akademiji dramske umjetnosti, a 1976. na Harvardovu sveučilištu. Prvi je u SFRJ (1974) doktorirao filmskom temom (*Pojam i struktura filmskog vremena,* izašla kao knjiga 1976). Glavni urednik *Filmske enciklopedije* (I-II, 1986-90) i urednik struke film u *Hrvatskoj enciklopediji* (I-IX, A-Sk, 1999-2007); autor više knjiga: *Osnove teorije filma* (četiri izdanja: 1977, 1982, 2000, 2001) prva je i do sada jedina cjelovita teorija filma u Hrvatskoj, a *Ogledi o devet autora* (1983) i *Studije o devet filmova* (2002) detaljne su stilističko-semantičke analize izabranih redateljskih opusa, odnosno pojedinih filmova. U knjizi *Déjà-vu* (2005) sabrao je novinske kolumne o temama iz povijesti filma. Bio je glavni voditelj Škole medijske kulture Hrvatskoga filmskog saveza, savjetnik za igrani film pri Ministarstvu kulture, te predsjednik Vijeća za film i kinematografiju. Veliku popularnost stekao je 1980-ih kao voditelj i koscenarist televizijske obrazovne serije *Što je film?* (1985-87, redatelj Zlatko Sudović). Bio je jedan od moderatora filmofilske emisije TV Zagreb *3, 2, 1, KRENI!* Dobio je nagradu Društva hrvatskih filmskih radnika, godišnju nagradu Bartol Kašić, nagradu Vladimir Vuković Hrvatskog društva filmskih kritičara za životno djelo (1998), nagradu Vladimir Nazor za životno djelo na filmu (1999), Vjesnikovu nagradu Krešo Golik za životno djelo na filmu (2007) i Nagradu grada Zagreba za životno djelo (2007). God. 2006. Filozofski fakultet tiskao je zbornik *3-2-1, kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića* (ur. N. Gilić).

Hrvoje Sarić, filmski snimatelj i redatelj, inovator (Knin, 3. II. 1922 — Zagreb, 2. III. 2007). Studirao na Tehničkom fakultetu u Zagrebu; god. 1944. zaposlio se u Hrvatskom slikopisu, gdje je bio asistent snimatelja na filmovima *Lisinski* i *Radium*. Potkraj 1944. odlazi u partizane i osniva fotosekciju za zagrebačko područje; od 1945. snima 16mm filmove za Propodjel. Kasnije je bio snimatelj filmskih reportaža (od 1946. *Filmski pregled*; do 1953. vodio hrv. dopisništvo *Filmskih novosti* za koje je snimio oko 200 izvještaja) te dokumentarnih i kratkih igranih filmova; surađivao je s A. Babajom, Z. Berkovićem, O. Gluščevićem, M. Reljom i dr., a ističu se filmovi *Iz tame u svjetlost* Milana Katića (1947) i *Elektrifikacija* B. Belana (1948). Od 1960. režirao je desetak kratkometražnih filmova (*Plava magistrala*, *Bio je potres*, *Cijena katastrofe*, *Nove obale*, *Zagreb 1967-69*, *Put k naprednom govedarstvu*, *Živjeti čulom prostora*). Snimao je industrijske i dokumentarne filmove za potrebe Plive (deset godina) i tvornice Rade Končar (četrnaest godina) te dokumentarni materijal za potrebe Grada Zagreba. Osobito je zapažen njegov snimateljski rad u filmovima *Zle pare* V. Stojanovića (1956), *Pod sumnjom* B. Belana (1956), *Lakat (kao takav)* A. Babaje (1959), *Piko* S. Weyganda (1959), *Izgubljena olovka* F. Škubonje (1960) i *Moj stan* Z. Berkovića (1962). Osmislio je više tehničkih snimateljskih rješenja, npr. za zaštitu hrvatske filmske baštine za potrebe Hrvatske kinoteke (po vlastitoj inovacijskoj metodi prebacio je supstandardne nijeme filmove s formata 9,5mm, 8mm i super 8mm, s brzine od 16 kvadrata u sekundi na današnji standard od 24 kvadrata u sekundi, na profesionalnu standardnu filmsku vrpcu od 35mm i 16mm). God. 1972. izumio je i patentirao sinkro-rotacijsku fotokameru, prvu u svijetu, pod nazivom SRF 360°. God. 1998. konstruirao je i prvu potpuno elektronsku konstrukciju pod devet BETACAM videokamera koje snimaju u krugu od 360 stupnjeva, dok se slika projicira na kružnom platnu pomoću devet LCD projektora na bazi tekućih kristala; ta je konstrukcija omogućila snimanje filma *Jedan dan na hrvatskomu moru* (V. Brešan) kojim se Hrvatska predstavila na Svjetskoj izložbi EXPO 1998. u Lisabonu. Snimio je i više koprodukcijskih igranih filmova, kao direktor fotografije, uglavnom u Rimu i Ljubljani.

(T.Š.)

Josip Steiner (Štajner; Joža, Jožica), urednik i filmograf (Zagreb, 1946 — Zagreb, 15. VII. 2007). Dugogodišnji urednik u filmskoj redakciji TV Zagreb. Suradnik *Filmske enciklopedije* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (gl. urednik A. Peterlić, I-II, 1986-90) za koju je pisao članke o filmskim časopisima te bio suradnik na literaturi. Bio je pasionirani kolekcionar filmske i filmološke literature (pretpostavlja se da je njegova biblioteka najveća zbirka filmske literature u Hrvatskoj). Bibliografski i filmografski sudjelovao i u više drugih izdanja (*Filmski godišnjak SR Srbije*; *Filmografija jugoslovenskog filma; Ogledi o devet autora* A. Peterlića, 1983).

Zoran Tadić, filmski redatelj i scenarist (Livno, 2. IX. 1941 — Zagreb, 9. IX. 2007). Studirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmom se bavio od 1961, isprva kao kritičar i publicist, a potom kao asistent režije i koscenarist (*Slučajni život*, A. Peterlić, 1969). Od 1968. samostalno režira. Režirao je deset kratkometražnih filmova te šezdesetak televizijskih dokumentarnih, igranih i kulturnih filmova.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 165

Filmom *Ritam zločina* (1981) u niskobudžetnoj televizijskoj produkciji debitirao kao redatelj dugometražnog igranog filma. Uslijedio je niz trilera izraslih iz kulturnosocijalnog konteksta, uvijek usredotočenih na manju skupinu likova i s jakim naglaskom na njihovoj tjeskobi: *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) i *Orao* (1989). Iako svi spajaju metafizičnost s građom iz svakodnevice, ipak je vidljivo kretanje od metaforičnosti prvih do socijalne i političke izričitosti kasnijih. Bio je redoviti profesor filmske režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Objavio je knjigu *Sto godina filma i nogometa* (2003), a tekstove o hrv. dokumentarnom filmu u novije je vrijeme objavljivao u *Hrvatskom slovu*, *Vijencu* i *Zapisu*.

Filmografija: *Hitch... Hitch... Hitchcock!* (dokumentarni; kolažni) (1969), *Amerikanka* (dokumentarni) (1970); *Poštar s kamenjara* (dokumentarni) (1971), *Kazivanje Ivice Štefanca, mlinara* (dokumentarni) (1973), *Druge* (dokumentarni) (1972), *Pletenice* (dokumentarni) (1973), *Dernek* (dokumentarni) (1974), *Zemlja* (dokumentarni) (1975), *Preporuča se za realizaciju* (dokumentarni) (1978), *Kašinska 6* (dokumentarni) (1981), *Ritam zločina* (1981) [TV verzija *Dobri duh Zagreba*, 16mm], *Nepokoreni grad* (TV serija; epizode *Čovjek u sjeni* i 72-96) (1981), *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989), *Orao* (1990), *Treća žena* (1997), *Ne daj se, Floki* (cjelovečernji film) (2000; premontirana TV serija iz ranih 1980-ih).

(T.Š.)

Ante Peterlić i Zoran Tadić

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 166

K r u n o H e i d l e r

POŽEGA 2007.

Zagreb film je još 1970-ih proizvodio jednominutne filmove

Štovani gospodine Starešinčiću,

Sa zanimanjem sam pročitao vaš tekst o 15. hrvatskom festivalu jednominutnih filmova u Požegi, objavljen u 50. broju *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*.

U trećem pasusu teksta napisali ste da su se Požežani prvi dosjetili festivalu jednominutnih filmova. Želim Vas upozoriti da je ideja festivala jednominutnih filmova stara preko 40 godina. Prvi međunarodni festival jednominutnih filmova organizirali su Kanađani šezdesetih godina. Koliko me sjećanje služi, prvu nagradu je dobio film o vojniku kojeg na frontu granate raskomadaju, kirurzi ga pokrpaju i zamotanog u zavoje vrate na front. Taj festival je lansirao ideju jednominutnih filmova i produkcija je krenula u cijelom svijetu, pa naravno i kod nas.

Prvi jednominutni crtani film napravio je Borivoj Dovniković u produkciji Zagreb filma. Film je proizveden 1969. i zvao se *Orator*.Nakon toga je krenula proizvodnja takvih filmova i Zagreb film je proizveo desetke jednominutnih animiranih filmova. Najpoznatija serija je bila *Maxi Cat* koju je radio pokojni Zlatko Grgić, dok je većina autora Zagreb filma radila filmove na različite teme. Detaljnije podatke možete naći na *web*-stranicama Zagreb filma (http://www.zagrebfilm.hr/animiranifilmovi.pdf). Evo primjer za 1972. godinu:

Ding-dong (Maxi Cat), Z.Grgić, 0'52"
Izvrnuta priča (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'01"
Klupko (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'00"
Kocka (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'04"
Metla (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'00"
Mišolovka (Maxi Cat), Z. Grgić, 0' 52"
Padobran (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'02"
Ribolov (Maxi Cat) Z. Grgić, 0'48"
Ručak (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'00"
Vrata (Maxi Cat), Z. Grgić, 1'07"
Z..... (Maxi Cat), Z.Grgić, 1'05"
Gljiva (mini film), Z. Grgić, 1'05"
Konj (mini film), P. Štalter, 0'55"
Kubus (mini film), P. Štalter, 1'09"
Na križu (mini film), R. Gvozdanović, 1'34"
Svečana večera (mini film), R. Gvozdanović, 1'09"

Srdačno Vas pozdravljam.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 167

Enes Midžić

LOVRO MATAČIĆ I *BORCI ZA HRVATSKU*

Istine i laži načelnika Rafaelića

U *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 50/2007. objavljen je tekst »Povodom Midžićeva *Prebiranja po filmovima Hrvatskog slikopisa...*«,[1] koji potpisuje Danijel Rafaelić, Načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva, Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom arhivu. Načelnik Rafaelić osjeća »moralnu potrebu reagirati« jer je, kako kaže, »dužnost svakog znanstvenika da reagira ako se javnosti predočuju krivi, netočni ili jednostavno napola istraženi podaci«.

U istraživačku kulturu svake sredine spada i stalno preispitivanje podataka i njihova interpretacija u svjetlu novih saznanja, koja ne proizlaze uvijek iz novih materijalnih otkrića već i iz spoznaja i razumijevanja građe i vremena. Kako sam svojim člankom dao prvi prikaz filma *Borci za Hrvatsku* (1944) i popunio neke praznine novim podacima, koji nisu javno poznati, zabilježeni u literaturi ili u Hrvatskoj kinoteci, otvoren sam raspraviti sve nedoumice na razini koja je primjerena akademskim normama. Međutim, tekst g. Rafaelića je pamflet koji ne bi bio vrijedan odgovora da nije došao iz Hrvatske kinoteke, iznesen autoritetom *Načelnika odsjeka* te tiskan u ozbiljnom stručnom časopisu. Ipak, stvari su mnogo ozbiljnije od njegove reakcije na moj ulazak u zabran nečijih privatnih interesa, jer se sada može govoriti i o (ne)kompetenciji, nedostatnom istraživanju i manjkavom dokumentiranju u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu.

Neupućenost i konfuznost g. Rafaelića vidljiva je već u uvodnom dijelu u kojem me hvali za »uistinu važno otkriće Pathéovih filmova snimljenih u Hrvatskoj«. Takvi filmovi nisu otkriveni, a ja sam se bavio filmovima A. Promioa, koje je Hrvatska kinoteka potom i otkupila. Na to g. Rafaelić sasvim izvan teme konstatira da sam se pritom izgubio »u nepotrebnoj i neutemeljenoj polemici s dr. Dejanom Kosanovićem (koji je, uz Ivu Škrabala, za istraživanje hrvatske filmske povijesti učinio daleko najviše)«.

Polemika, koja nema veze s Pathéom ni Promioom (a ni sa Škrabalom), vođena je između ostaloga oko navoda da je hrvatsko filmsko gradivo iz razdoblja NDH »ratni plijen« u vlasništvu Jugoslovenske kinoteke.[2] Osporio sam te tvrdnje, jer ako ih ne pobijamo prešutno ih prihvaćamo.[3] Privatna osoba ne mora prihvaćati moje pobijanje teze o »ratnom plijenu«, ali dužnosnik u Hrvatskoj kinoteci ne može ih paušalno i neargumentirano proglašavati neutemeljenima (i to šest mjeseci nakon završetka polemike). Morao bi i paziti kakvu poruku time odašilje.

Iz mog teksta g. Rafaelić izdvaja sedam (polu)rečenica koje razmatra u pet točaka (Ad 1-5) te uz jednu korisnu dopunu uglavnom mijenja i patvori njihov sadržaj i smisao. Pozivajući se na »pridržavanje (visokih) znanstvenoistraživačkih pravila igre« g. Rafaelić iskazuje visoki stupanj nepoznavanja filmova, literature i podataka na koje se poziva.

Ad 1: Istina je, nisam eksplicitno naveo da je film *Borci za Hrvatsku* proizveo Hrvatski slikopis (Croatia film), premda je to iz teksta razvidno. Međutim taj podatak načelnik Rafaelić nije ispravio tamo gdje ga je bio dužan ispraviti, u dokumentima Hrvatske kinoteke.

Ad 2: Na moju konstataciju da se najveći dio filmskog gradiva NDH već 18 godina u 16mm, VHS i DVD kopijama nalazi u Hrvatskoj (a o čijem se sadržaju malo zna), g. Rafaelić suprotstavlja tvrdnju da se spomenuto gradivo isključivo nalazi u Beogradu i da se ne može govoriti o sustavnoj zbirci dok se stvari ne razriješe sukcesijom bivše Jugoslavije. Priča o zbirci umjesto o sadržaju građe zamjena je teze i pokušaj opravdanja zašto javnosti nije predočeno što se to nalazi u endehaškim filmskim materijalima koje imamo i zašto nema poznatih istraživanja na tu temu. To se ne može pravdati sukcesijom i čekati da se iz Srbije vrate otuđeni izvornici, što oni ne žele već očekuju da kupimo kopije.[4] Ako pak ne radimo s kopijama koje imamo i veća »beogradska zbirka«, na koju se g. Rafaelić poziva, proučavala bi se s kopija. U struci se zna da su negativski i pozitivski izvornici iz tog razdoblja na zapaljivom nitratnom filmu koji neumitno propada, pa tako i oni u Beogradu tek u krajnjem slučaju mogu poslužiti za izradu novih kopija. O tome piše dr. Mate Kukuljica u knjizi koju je izdao Hrvatski državni arhiv.[5] Te bi stvari načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva morao znati.

Ad 3: Napisao sam da knjigu Marijana Mikca *Film u NDH* (Madrid 1971) »nije (prema popisu literature) koristio ni Ivo Škrabalo za svoju povijest hrvatske kinematografije«. To je bilo važno za razumijevanje vremena u kojem je pisana i politički napadana Škrabalova knjiga *Između publike i države (*Znanje, Zagreb 1984), koju eksplicitno i navodim u svom tekstu. Unatoč tom izričitom navodu D. Rafaelić ga ne uvažava i osporava te se poziva na njeno drugo prošireno izdanje *101. godina filma u Hrvatskoj*, koje je tiskano četrnaest godina kasnije.[6] D. Rafaelić, koji je asistent mog uvaže-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 168

nog kolege Ive Škrabala, usporedbama se knjiga mogao uvjeriti u istinitost moje tvrdnje, ali iz nepoznata razloga to propušta.

Ad 4: Tvrdnjom »Nitko iz Hrvatske kinoteke nikada nije gospodinu Midžiću ponudio pregled endehaških filmskih žurnala« načelnik Rafaelić implicira da ja ne govorim istinu. Tu drskost ne želim posebno eksplicirati. Osobno ne vjerujem da bi u Hrvatskoj kinoteci netko imao obvezu o mojim razgovorima izvještavati g. Rafaelića.

Pita se g. Rafaelić da zašto bi mi uopće i bio dozvoljen uvid u te materijale kad je sve o tim materijalima poznato, što je zabrinjavajući stav državnog službenika, koji očito ne razumije funkciju arhiva i slobodu pristupa dokumentaciji. Poziva se i na odluku Uprave Hrvatskog državnog arhiva da se to »iznimno osjetljivo« gradivo ne pokazuju javnosti, sve dok se ne riješi službeni status tog materijala u procesu sukcesije bivše Jugoslavije. I na taj mi način nepovlasno pokušava osporiti pravo uvida u materijal, ne razumijevajući što predstavlja pojam javnosti.

Ad 5: Moja uvodna rečenica »Tu počinje dio priče iz razdoblja NDH koja je dosta jasna u glazbenom smislu, ali ipak s nekim skrovitim detaljima, koji iako dokumentirani nisu do danas objavljeni«, krunski je dokaz g. Rafaeliću da hrvatskoj javnosti poturam otkriće nečeg što je već davno otkriveno i poznato. Da bi to dokazao g. Rafaelić se zapleće u mrežu netočnih i izmišljenih podataka te piše:

> »Ovakvo Midžićevo najavljivanje 'otkrivanja' novih stvari uistinu čudi. Naime. Postavlja se pitanje što je tu novo?
> 1. Lovro Matačić u filmu *Borci za Hrvatsku*.
> Ovo 'otkriće' već nekoliko godina nije nikakav novum. Ta se činjenica hrvatskoj javnosti prvi puta 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. (Usp. npr. izdanja emisije *TV kalendar* od 14. veljače 2004. /Rođen Lovro Matačić/ i 5. siječnja 2005. /Umro Lovro Matačić/).«

Nijedna od ovih konstatacija g. Rafaelića nije istinita. Iako je suradnik Lordana Zafranovića i predstavljač njegovih filmova, promijenio je naziv Zafranovićeva filma, izmislio termin javnog prikazivanja u Hrvatskoj i izmislio u njemu pojavu Lovre Matačića. Da je g. Rafaelić pročitao *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.* (str. 458-461), znao bi da Zafranovićev film nije (do tada) prikazan hrvatskoj javnosti. Nadalje, iz poglavlja o NDH, u kojem je tek naznačen naslov filma *Borci za Hrvatsku*, mogao je zaključiti da u Zafranovićevom filmu nema Matačića, jer bi inače taj intrigantni i kulturno-povijesno važni podatak prof. Škrabalo zasigurno u svojoj knjizi naveo.[7] No ako mu prof. Škrabalo nije vjerodostojan, trebao je sam pogledati film, a ne izmišljati podatke kojima pokušava dokazati svoju tezu.

Film *Zalazak stoljeća: Testament Lordana Zafranovića* (L. Zafranović, Kino dokument, 1993) nije predstavljen hrvatskoj javnosti 1994. kako tvrdi g. Rafaelić, a prvu inačicu filma iz 1991.[8] nisu vidjeli ni hrvatski filmski kritičari koji su to izričito tražili od HRT-a (Škrabalo, 1998). Autor ga je odbio prikazati 1995. godine na pulskom festivalu[9], hrvatska ga je javnost mogla prvi puta pogledati tek 1999. u pulskom kinu Zagreb[10], a u ovom mileniju prikazan je i u Zagrebu.[11] U njemu se film *Borci za Hrvatsku* spominje dva puta i prikazana su dva inserta za koja se navodi da su iz tog filma (2 s + 40 s), te jedan nespecificirani insert (40 s). Ti se inserti ne mogu sasvim razlučiti od ostalog materijala. *U filmu »Zalazak stoljeća: Testament Lordana Zafranovića«, trajanja 190 minuta, nema niti jednog kadra Lovre Matačića i nema nikakvog znaka kojim bi se Lovro Matačić povezao s filmom »Borci za Hrvatsku«. Dakle ni riječi o onome što g. Rafaelić tvrdi da se tim prilozima hrvatskoj javnosti obznanjuje »Lovro Matačić u filmu Borci za Hrvatsku«.*

Slična je priča i s podacima u *TV kalendaru* HRT-a od 14. veljače 2004. */Rođen Lovro Matačić/* i 5. siječnja 2005. */Umro Lovro Matačić/*, odnosno u spikerskom tekstu, u kojem je ovako je opisano razdoblje od 1941. do 1945: »Drugi svjetski rat novo je razdoblje u Matačićevoj karijeri. Djeluje u Zagrebu i Beču, nosi vojnu odoru domobranstva i dobiva čin potpukovnika kao šef vojne glazbe NDH. U to je dramatično doba s vrhunskim orkestrima nastupio u gradovima tadašnjeg trećeg Reicha.«[12] U cijeli su prilog uklopljena dva anonimna i nespecificirana kadra iz tog filma s Matačićem, a u jednom od njih pojavljuje se u uniformi. *U navedenim TV kalendarima nema ni spomena o filmu »Borci za Hrvatsku« niti o Matačićevoj ulozi u njemu. Dakle ni ovim prilogom nije hrvatskoj javnosti obznanjen »Lovro Matačić u filmu Borci za Hrvatsku«.* Kako se film ne spominje, niti je poznat, ni stručna javnost, a ni dotični »ekspert« iz kinoteke, koji taj podatak nije do danas registrirao ni dokumentirao,[13] nisu mogli uspostaviti vezu s filmom *Borci za Hrvatsku*. G. Rafaelić je inače i suradnik *TV kalendara* HRT-a.

Ad 5.2. Nesuvislim navodima koje je naslovio s »Ekspoze o Marijanu Zuberu« čudi se g. Rafaelić kako sam u filmu *Borci za Hrvatsku* prepoznao glas Lovre Matačića (kojeg sam osobno poznavao), a nisam pored njega prepoznao glas spikera endehaških žurnala Stjepana Jakševca (kojeg nisam poznavao). To mu izgleda služi da s mnogo teksta ukaže kako je upravo on Stjepana Jakševca prezentirao hrvatskoj javnosti u *TV kalendaru* HRT-a, te da je ekspert na tom području. Uz to je previdio da je u filmu uz Jakševca i Matačić, pa nijednog od njih nije zabilježio u dokumentaciji Hrvatske kinoteke, što mu je morala biti primarna zadaća.

Načelnik Rafaelić me je proglasio amaterom koji svojim »otkrivanjima« i »naklapanjima« obmanjuje javnost, te mi šalje na kraju poruku da se držim dalje od toga i da se ne bavim time. Upozorava me da sam trebao konzultirati »profesionalca koji može otkloniti mnoge istraživačeve nedoumice«, »kako ne bih javnosti prezentirao netočne zaključke, krive podatke ili jednostrane sudove«.

Konzultirani su kompetentni ljudi, a nema o tome podataka ni u literaturi ni u stručnim člancima. Pred dvije godine najavljivana je knjiga g. Rafaelića o kinematografiji u NDH, ali

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 169

u tome ga je u tom radu, kako pišu, spriječio rad na filmu o Orsonu Wellesu.[14] I u nacionalnom arhivu, gdje je g. Rafaelić zaposlenik, previše je nepoznanica. To nije spomenuto u mom članku, jer nisam baš želio u javnost izlaziti sa činjenicama koje su nepovoljne za stanje u toj ustanovi.

O podacima u Hrvatskom državnom arhivu — Hrvatska kinoteka

U Hrvatskom državnom arhivu — Hrvatska kinoteka jedini postojeći i relevantni dokument o filmu *Borci za Hrvatsku* matični je karton otvoren 1991. godine.[15] Vlasnik 16mm kopije je HTV, a jedna se 16mm kopija nalazi u depou kinoteke kao i VHS i DVD presnimke filma, koje su iz istog izvora iz kojeg je i moja, kupljena na otvorenom tržištu.

Načelnik Rafaelić tvrdi da je sve poznato, identificirano i pregledano i pita se što bi to ja uopće mogao novo naći. I tu se nazire pokušaj prikrivanja. U matičnom kartonu Kinoteke Hrvatske naišao sam na zabrinjavajuće velik broj netočnih, poluistraženih, krivo interpretiranih podataka i temeljnih nepoznanica. Što to znači za zainteresirane istraživače (i vjerodostojnost dokumentacije i istraživača u Kinoteci) nije potrebno ni spominjati. Navodim ih kako se pojavljuju u matičnom kartonu filma *Borci za Hrvatsku*:

— Film je proizveden u zemlji koja označena s *Ju*/*Hr*, ali moralo bi negdje pisati i *NDH*, kako bi se znalo kojoj »zbirci« pripada.

— Navedena je godina proizvodnje *1943*. Prema jedinom navodu u literaturi godina proizvodnje je 1944. (Škrabalo, 1998: 122).

— Kao producent naveden je *Hrvatski slikopis*, što se može pomiješati s istoimenim časopisom, pa bi trebalo pisati *Hrvatski slikopis (Croatia film)*.

— Film je kategoriziran kao dokumentarni, a radi se o igrano-dokumentarnom (promidžbenom) filmu.

— Navodi se da je izvornik na 16mm filmskoj vrpci, ali nema podataka otkud je pak taj sekundarni izvornik. Činjenica je da je to »kopijine kopije kopija« napravljena 1989. godine u Zagrebu iz »beogradske zbirke«. Izvornik je u Jugoslovenskoj kinoteci u Beogradu (najvjerojatnije na 35mm vrpci). To su bitni i nezaobilazni podaci u svakom istraživanju.

— Nisu utvrđeni autori filma: scenarist, redatelj, snimatelj, montažer. To su nezaobilazni podaci za svaki film.

— Nisu utvrđeni i navedeni glumci (»Grga Krmpotić«, Stjepan Jakševac i njih još desetak, što profesionalaca, što naturščika).

— Nisu navedene autentične ličnosti koje se pojavljuju, kao glumci i/ili protagonisti (Lovro Matačić — kao potpukovnik i dirigent te »zapovjednik hrvatske oružane snage generalni poručnik« Čanić).

— Lovro pl. Matačić je naveden u rubrici glazba (autor glazbe). Znači li to da je Matačić kompozitor glazbe koja je naručena za taj film, da su tek korištene njegove ranije kompozicije ili je bio glazbeni urednik filma? Ili sve to?

— Krešimir Baranović naveden je kao autor baletne glazbe. Ali koje? Treba navesti *Licitarsko srce*. Koji orkestar izvodi glazbu?

— Nema ni spomena da su u filmu uz Baranovićevu baletnu glazbu prikazani i prizori iz baleta *Licitarsko srce* koji se izvodi u Beču. Nema navoda da Matačić pritom dirigira. Koja je to izvedba, bečka ili zagrebačka? Koji su to baletni umjetnici, solisti? Da li je Baranovićeva glazba snimljena sinkrono s baletnom izvedbom ili naknadno sinkronizirana?

— Ne navodi se da u filmu postoji jednostavna animacija (tko su ilustratori, animatori i trik snimatelj).

— Nema naznake tko je narator, spiker. (Stjepan Jakševac?)

— Iz prikazu i opisa ne može se iščitati sadržaj filma, a ni njegova propagandna poruka. Osim propusta s *Licitarskim srcem* nedostaje i cijeli prvi dio filma, povijesni uvod. Ne spominju se igrane i dokumentarne scene s potpukovnikom Matačićem, dijaloške scene domobranskih pitomaca u Stockerau, u bečkoj kavani i na zagrebačkom kolodvoru. Upravo dijaloške scene posebno su zanimljive s obzirom na tehniku zvučnog snimanja i propitivanje o ljudima koji su to radili i s čijom tehnologijom. Nedostaje da je prikazana eskadrila domobranskih zrakoplova. Nema spomena o snimci vojnika u Sarajevu.

— Nisu ispravljeni ni netočni podaci o lokalitetima. Navodi se prizor u kavani hotela Dubrovnik u Zagrebu, a radi se o kavani u Beču. Filmski i faktografski neuvjerljiv je navod da se posljednji prizori borbi odvijaju oko Dubrovnika. Nisu navedene ni snimke vojnika nad Dubrovnikom.

Pa gdje su ti rezultati s područja koje »sustavno istražuje posljednje četiri godine«, a radi se o građi za koju g. Rafaelić tvrdi da je »tek jedan (manje kvalitetan) dio čitave priče«. Zašto temeljni, poznati i istraženi podaci o filmu nisu zabilježeni u matičnom kartonu? To ne predstavlja nikakvo osobno autorsko znanstveno istraživanje koje prvo čeka objavu u znanstvenim časopisima, već je redoviti posao zaposlenika-istraživača. Možda je netko, plaćen i zadužen za istraživanje, te podatke zadržao za sebe, i nije ih predao Hrvatskom državnom arhivu?

Iz ove je vizure moguće pretpostaviti i zašto se poziva na embargo »iznimno osjetljivog« materijala, zabranu pristupa i obeshrabrivanja drugih bavljenja tom materijom. Više je godina bilo prigode ispraviti te praznine, a ne paušalno bez argumenata napadati one koji o tome pišu. Nadam se da podaci o filmu *Borci za Hrvatsku*, na koje sam ukazao i svojim člankom, biti do idućeg posjeta nekog istraživača ažurirani u dokumentaciji.

Kako je tako nešto uopće moguće? Hrvatska kinoteka je posljednjih godina drastično kadrovski i stručno osiromašena i ostala u relativno kratkom vremenskom razdoblju bez vrsnih znalaca, stručnjaka i znanstvenika, s kojima je bilo sjajno surađivati. Nije nađena zamjena za dva doktora znanosti, jednog magistra i jednog inženjera, što je šokantno za tako malu ali značajnu instituciju.[16] I ne samo za nju.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 170

I na poslijetku

Ipak, ne treba D. Rafaelića osuđivati, prevelika su očekivanja postavljena pred tog mladog čovjeka. U instituciji koja je ostala bez znanstvenika imenovan je načelnikom odsjeka, a u medijima se nekritički stvara slika da se radi o sineastu, redatelju, scenaristu, znanstveniku, povjesničaru filma, teoretičaru filma, filmologu, filmskom istraživaču, filmskom arheologu, filmskom kritičaru, uredniku, sveučilišnom asistentu, nastavniku povijesti filma itd. Teško je uz to medijsko opterećenje, redoviti posao, festivale i simpozije, pripremu doktorata i pisanje knjiga ispuniti sve te obveze, a ne izgubiti se. Zahtjevna je to distribucija pažnje i interesa da stvari ne bi izmakle kontroli i čovjeku većeg iskustva. Ne treba ograničavati ambicije mladih ljudi, ali vjerujem da će mu vrsni i odgovorni stručnjaci u Hrvatskom državnom arhivu i mentor na izradi doktorskog rada biti dobri vodiči na putu savladavanja radnih zadaća, temeljnih etičkih normi struke i izgradnje karijere.

Pa kada je u naslov ovog članka znakovito uklopljeno ime filma *Istine i laži* (Orson Welles 1974) neka i posljednja rečenica bude filmska, jer time se i bavimo, zar ne? »Nitko nije savršen.« (*Neki to vole vruće*, Billy Wilder, 1959)

Bilješke

1 Enes Midžić, »Prebiranje po filmovima Hrvatskog slikopisa i *Borci za Hrvatsku*: slikopisni prilog životopisu Lovre Matačića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 49/2007.

2 Dejan Kosanović, »Filmska limenka nije sasvim prazna«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 47/2006.

3 Enes Midžić, »O *Šibenskoj luci*, ratnom plijenu u limenkama i uništavanju hrvatske filmske građe«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 48/2007.

4 »Što se tiče tzv. fonda NDH, odnosno filmova snimljenih za Drugoga svjetskog rata u Hrvatskoj, a o kojem Hrvatska kinoteka postavlja pitanje, Zelenovićev (direktor Jugoslovenske kinoteke Radoslav Zelenović, op. E. M.) je stav da je 'dio tih filmova dobiven u depozit, dio otkupljen ili dobiven kao ratni plijen. Kinoteka ne osporava da se ti filmovi mogu kopirati, ali je većina tih filmova zaštićena kao kulturno dobro značajno za historiju i kulturu srpskog naroda'. Prema njegovim riječima, a Hrvatska trenutačno vodi bilateralne pregovore s Jugoslavenskom kinotekom, negativi tzv. fonda NDH, kao i negativi Filmoteke 16, Hrvatskoj neće biti vraćeni, nego će, uz nadoknadu, biti omogućeno njihovo kopiranje.«, Andrea Radak, »Kopije umjesto povrata«, *Slobodna Dalmacija*, 14. studenog 2002.

5 Mato Kukuljica, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka

6 Ivo Škrabalo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. — 1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

7 Prof. Ivi Škrabalu sam oko 1995. godine posudio kazetu sa Zafranovićevim filmom, koji je presnimka s Televizije Slovenije.

8 Jedna je inačica rađena na HTV-u bila gotova 1991, a ona nikad nije prikazana osim na internoj projekciji u kinu Jadran za g. Obrada Kosovca i gđu. Miru Boglić, koji su imali ozbiljne kritičke primjedbe na film.

9 Lordan Zafranović, intervju Ninoslavu Kopaču, SDK Prosvjeta 2005, http://www.skdprosvjeta.com/news.php?id=322; Ivo Škrabalo, 1998.

10 Branka Sömen, »Zafranovićev zalazak«, *Vjesnik*, 3. kolovoza 1999.

11 Film je na Zafranovićevoj retrospektivi projiciran u dva dijela s bete, koja je presnimka s DVD-a, koji je Hrvatskom filmskom savezu dao Lordan Zafranović.

12 *TV kalendar* od 14. veljače 2004. /Rođen Lovro Matačić/ i *TV kalendar* od 5. siječnja 2005. /Umro Lovro Matačić/. Tekst: Krešimir Brandt. Jedan od ta dva kalendara, koji su istovjetni, nije mogao biti pronađen u arhivi redakcije, a nema ga ni u arhivu televizije. Umjesto njega dan mi je na uvid spikerski tekst.

13 Matični karton filma *Borci za Hrvatsku,* Kinoteka Hrvatske, 9963/ br. 2554 D, dat. arh. 18. 11. 1991. odnosno 10505/ br. 2354. ..., dat. arh. 4. 2. 1992.

14 Nenad Polimac, »Pavelić u boji iz beogradskih arhiva«, *Globus*, 779/2005.

15 Kinoteka Hrvatske, 9963/ br. 2554 D, dat. arh. 18. 11. 1991. odnosno 10505/ br. 2354. ..., dat. arh. 4. 2. 1992.

16 Preminuli su dr. sc. Vjekoslav Majcen i ing. Zoran Lhotka, Kinoteku je napustio mr. Dario Marković, a dr. sc. Mato Kukuljica je umirovljen.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 171

Sažeci

ANTE PETERLIĆ (1936-2007)

Hrvoje Turković

Paradigma Peterlić

UDK: 791.32-051Peterlić, A.

Autor ovoga teksta, ugledni teoretičar filma Hrvoje Turković, piše o preminulom utemeljitelju hrvatske filmologije Anti Peterliću iz izrazito osobne perspektive. Kako je već u više navrata davao ocjenu Peterlićeve uloge u našoj znanosti i kulturi, Turković se odlučio za autobiografsko-stručni prikaz značenja što ga je za njegovo formiranje imao Peterlićev slojeviti rad. Opisujući kronološki svoje kontakte s filmom i prve kritičarske i teoretičarske pokušaje, Turković naglašava i povezanost sa Zoranom Tadićem i Petrom Kreljom, drugim »hičkokovcima«, pripadnicima grupe kojoj je pripadao i Peterlić, no upravo je susret s Peterlićevim tekstovima i predavanjima za Turkovića predstavljao poseban doživljaj, pa je Turković pristupao Peterliću kao neupitnom autoritetu, uzoru kojem valja težiti.

Prije svega, Peterlić je s lakoćom demonstrirao ono što je Turković s pravom smatrao velikim problemom ne samo svog pisanja nego i filmske kritike i publicistike općenito: povezivao je filmsku formu i sadržaj u smislenu cjelinu, dokazujući mogućnost suvisle tekstualne analize takvih fenomena (nasuprot uobičajenoj domaćoj pa i inozemnoj kritici koja se dominantno posvećivala sadržaju filma). Peterlić je rješenje tog problema našao tako da je razotkrivao značajke cjelokupnog autorskog svijeta i svjetonazora, očitog i u formalnim postupcima (pokretima kamera, izboru planova, trajanju kadra...). Prvi su, međutim, Turkovićevi pokušaji na Peterlićevu tragu doveli do tipične (pomalo mladenačke) fascinacije inače vrijednim modernističkim filmom (Živojina Pavlovića, Zagrebačke škole crtanog filma, Federica Fellinija, itd.), koja je išla čak i do isključivosti. No, pod Peterlićevim je utjecajem Turković shvatio kako i u klasičnom narativnom stilu ima podjednako zanimljivih i suptilnih postupaka kao i u modernističkom stilu. Ante Peterlić je osobito impresionirao Turkovića analizom u kojoj je s lakoćom uspoređivao filmove Jean-Luca Godarda i Howarda Hawksa, predstavnika dijametralno suprotnih tipova filmskog stvaranja i ta je lakoća za Turkovića predstavljala jasan znak da je moguće proučavati film bez predrasuda i diskriminatorskih zabluda.

Posebno je zanimljivo da je Peterlićeva analiza objavljena u istom broju časopisa *Polet* u kojem se Turković bio žestoko obrušio na shematičnost i ograničene mogućnosti klasične filmske fabule. Uskoro je Turković prisustvovao i Peterlićevu predavanju posvećenom upravo kritičkom razobličavanju pomodne i površne tendencije diskriminiranja fabularnog filma (u kojoj se i Turković s nelagodom prepoznao). Surađujući u brojnim kasnijim prigodama i uređujući jedan drugome tekstove (Turković je priredio i temat u ovom časopisu povodom 60. godine Peterlićeva života) dvojica filmologa su se bolje upoznali i kao ljudi, no tek je na nedavnoj promociji zbornika *3-2-1, KRENI!* posvećenog Peterlićevu 70. rođendanu, Peterlić bio doznao kakvu je golemu ulogu uzora i glavnog filmološkog autoriteta imao u Turkovićevu stručnom formiranju.

Summaries

ANTE PETERLIĆ (1936-2007)

Hrvoje Turković

Peterlić Paradigm

UDK: 791.32-051Peterlić, A.

The author of the text, distinguished film theorist Hrvoje Turković, writes about the deceased founder of the Croatian film studies, Ante Peterlić, from an extremely personal point of view. Since on many occasions he emphasized Peterlić's role in the Croatian science and culture, Turković decided to give an autobiographical and professional overview of the influence of Peterlić's complex work on his formation. Describing his contacts with film in a chronological order and his first attempts at critical and theoretical works, Turković also emphasizes his connection with Zoran Tadić and Petar Krelja, members of the »Hitchcockian group« that Peterlić belonged to as well. However, precisely Peterlić's texts and lectures represented something special to Turković so he thought of Peterlić as an unquestionable authority or a role-model.

First of all, Peterlić easily demonstrated what Turković rightfully considered a big problem not only related to his writing, but also to film critics and publicist writing in general: he linked film form and contents into a meaningful unit proving that a sound textual analysis of these phenomena is possible (as opposed to the usual national and foreign critics who mostly dealt with film contents). Peterlić solved this problem by disclosing important features related to the author's entire world and philosophy of life that are also evident in formal actions (camera movement, camera angle, frame duration...). However, Turković's first attempts lead to a typical (somewhat adolescent) fascination with the modernist film (Živojin Pavlović, Zagreb School of Animated Films, Federico Fellini, etc.), which went all the way to exclusivity. However, under Peterlić's influence Turković realized that in the classical narrative style there are just as interesting and subtle procedures as in the modernist one. Turković was particularly impressed by Peterlić's analysis in which he easily compared the films of Jean-Luc Godard and Howard Hawks, representatives of opposite types of film production. This was a clear sign for Turković that it was possible to study the film without prejudice or discrimination.

What is particularly interesting is that Peterlić's analysis was published in the edition of the magazine *Polet* in which Turković heavily criticized schematicality and limited possibilities of the classical film plot. Soon Turković attended a lecture given by Peterlić that was dedicated precisely to the unmasking of the faddish and superficial tendency to discriminate against the film with a story-line (Turković recognized himself with unease). The two film scholars later cooperated with each other on many occasions and edited each other's texts (Turković also edited the article in this magazine that marks Peterlić's 60th birthday) so they got to know one another at a personal level. However, only at the recent promotion of the anthology *3-2-1, kreni!* did Peterlić realize what a huge role as a role model and the most important authority on film he played in Turković's professional formation.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 172

Ante Peterlić

Zreli i nijemi film: 1920-e — vrhunac i kraj nijemoga filma

UDK: 791.11"192"

Tekst je ulomak iz nezavršenog autorova rukopisa *Povijesti filma* koji će izaći kao knjiga *Povijest filma: klasično razdoblje*. Knjiga će obuhvatiti čitavu povijest nijemoga filma (počeci, *slapstick*, Griffith, europski avangardni film, itd.), potom zvučni film klasičnog razdoblja (plodno razvijan tijekom 1930-ih), kao i značajne proplamsaje modernističkog filmskog mišljenja u klasičnom razdoblju zvučnoga filma (*Građanin Kane* i drugi filmovi Orsona Wellesa).

Razdoblje od kraja I. svjetskog rata do širenja zvučne tehnologije povjesničari tretiraju kao novo i izdvojeno razdoblje povijesti filma, u kojem se narativni i drugi dosezi nijemoga filma razvijaju do iznimne sofisticiranosti, produkcija je u rukama izrazito sposobnog i iskusnog kadra, a formira se i razrađen sustav zvijezda i žanrova. Riječ je o razdoblju zrelog nijemog filma, koja istodobno označava i vrhunac i kraj nijemoga filma, jer će zvučna tehnološka revolucija u razdoblju od 1927. do početka 1930. skoro potpuno istisnuti nijemi film, barem u industrijski razvijenijim zemljama. Autor objašnjava temeljne dosege nijemoga filma, posebnu pozornost posvećujući i utjecaju D. W. Griffitha, koji je de facto formirao klasični fabularni stil, ali ima velike zasluge i za razvitak asocijativnog filma, pa je jedan od njegovih baštinika i veliki Sergej Mihajlovič Ejzenštejn (a utjecao je i na Vsevoloda Pudovkina i druge autore).

Objašnjavajući dihotomiju »iluzionističkog« (igranog, dokumentarnog) i »neiluzionističkog« (eksperimentalnog, radikalno modernističkog) nijemog filma, autor posebnu pozornost pridaje i filmovima Weimarske republike, iznimno razvijenoj njemačkoj filmskoj produkciji koja se mogla nositi s najboljim stranim kinematografijama, ako ne uvijek na filmskom tržištu, tada na planu umjetničkog uspjeha. Dakako, utjecaj weimarskog filma (Fritza Langa, Friedricha Wilhelma Murnaua i drugih velikana), napose filmskog ekspresionizma, osjeća se i u klasičnom zvučnom filmu, potom zvučnofilmskom modernizmu (npr. u stvaralaštvu njemačkog redatelja Wernera Herzoga), pa sve do tzv. postmodernističkog filma (npr. filmovi redatelja Tima Burtona i Ridleyja Scotta). No, uz priznate i poznate velikane, autor obrađuje i manje poznate autore i filmove tipične i značajne za sve struje tog razdoblja filmske povijesti (uz ekspresionizam i *Kammerspielfilm*, ulični film te filmove Nove stvarnosti, kao i dokumentarne filmove).

Dakako, autor dotiče i značajan problem tržišne dominacije američkog filma, uspostavljene već u razdoblju nijemoga filma (a utvrđene s pomoću prevlasti zvučnoga filma), ističući pritom kako nije prihvatljivo odbacivati mogućnost umjetničke vrijednosti u komercijalno najisplativijoj kinematografiji jer se umjetnička vrijednost ne mjeri komercijalnim kriterijima.

Ante Peterlić

Mature and Silent Film: 1920s — Peak and End of Silent Film

UDK: 791.11"192"

The text is an extract from the unfinished manuscript *Povijest filma* (*History of Film*) that is to be published as a book entitled *Povijest filma: klasično razdoblje* (*History of Film: Classical Period)*. The book will encompass the entire history of the silent film (the beginnings, slapstick, Griffith, the European avant-garde film, etc.), the classical period sound film (developed during the 1930s), as well as some important flourishes of the modernist film during the sound film's classical period (*Citizen Cane* and other films by Orson Welles).

Historians consider the period from the end of World War One until the spreading of the sound technology a new and separated period of film history in which narrative and other aspects of silent film developed to extreme sophistication. The production was in the hands of the extremely capable and experienced personnel and a complex system of stars and genres was being developed. This was the period of the mature silent film which at the same time marked the peak and the end of the silent film because the sound technological revolution between 1927 and the beginning of 1930 crowded out the silent film almost completely, at least in industrially developed countries. The author explains basic achievements of the silent film. He dedicates special attention to the influence of D.W. Griffith who in fact created the classical plot style but is also relevant for the development of the associative film. One of his inheritors is also the great Sergei Mihailovich Eisenstein (and he also influenced Vsevolod Pudovkin and other authors).

Explaining the dichotomy of the »illusionary« (feature film and documentary) and the »non-illusionary« (experimental, radically modernist) silent film, the author dedicates special attention to the films of the Weimar Republic, a particularly developed German film production that could go hand in hand with best foreign productions, if not always on the film market, than certainly at the level of artistic success. Of course, the influence of the Weimar film (Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau and other important figures), film expressionism apart, is also felt in the classical silent film, then in the sound film modernism (for example, in the works of the German director Werner Herzog), and all the way to the so called postmodernist film (for example, the films by Tim Burton and Ridley Scott). However, apart from the recognized and famous authors, the author also tackles less famous ones and films typical of all trends of that period of the film history (apart from expressionism there is also *Kammerspielfilm*, street film and new reality films, as well as documentaries).

Of course, the author also touches upon an important problem of the American film domination that started already at the time of the silent film (and this position was later reinforced with the sound film domination). He points out that it is not acceptable to discard the possibility of artistic values in the most profitable film since the artistic value is not measured by the commercial criteria.

IN MEMORIAM

Petar Krelja

Hrvatski Chabrol (Zoran Tadić, 1941-2007)

UDK: 791.633-051Tadić, Z.

Nekrolog Zoranu Tadiću, jednom od najuglednijih hrvatskih filmskih redatelja, preminulom 9. rujna 2007. Autor teksta, također istaknuti filmski redatelj, kritičar, ali i Tadićev bliski prijatelj, potaknut televizijskim emitiranjem Tadićeva najpoznatijeg filma *Ritam zločina* (1981) povodom smrti, krećući iz početnoga, dugog i statičnog kadra ovoga Tadićeva dugometražnog prvijenca razvija svojevrsnu teleologiju Tadićeva opusa, koju podupire činjenica da Tadićevi najpoznatiji filmovi, nastali tijekom 1980-ih, čine svojevrsnu seriju, utemeljenu na socijalnoj kritici društva i njezina komentara iz fantastičke perspektive. U ovom kontesktu, tekst veća poglavlja posvećuje jednom od Tadićevih ranih kratkih dokumentarnih filmova, *Pletenice* (1973), te njegovim igranim kinofilmovima *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) i *Orao* (1990), koji se svi tumače kao varijacije na teme i motive otvorene Tadićе-

IN MEMORIAM

Petar Krelja

Croatian Chabrol (Zoran Tadić, 1941-2007)

UDK: 791.633-051Tadić,Z.

This is an obituary to Zoran Tadić, one of the most prominent Croatian film directors who deceased on 9 September 2007. The author of this text is also a distinguished film director and critic but Tadić's close friend as well. Prompted by the television broadcast of Tadić's best known film *Rhythm of Crime* (*Ritam zločina*, 1981) marking the anniversary of his death and starting from the initial, long and static frame of the Tadić's first feature film, Krelja develops a teleology of Tadić's work of sorts that is backed by the fact that Tadić'c best known film, made during the 1980s, represents a series of sorts, based on social criticism and its comment from the perspective of fantasy. In this context, the text is mostly dedicated to one of Tadić's early short documentaries, *Pletenice* (1973), and his feature films *Treći ključ* (1983), *San o ruži* (1986), *Osuđeni* (1987), *Čovjek koji je volio sprovode* (1989) and *Orao* (1990). They are all considered to be the

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 173

vim ključnim djelom *Ritam zločina* (1981), kojem je posvećen najveći dio teksta, koji na kraju naziva Tadića »hrvatskim Chabrolom«. Obojica lucidni i dosljedni analitičari naopakog vremena, Chabrol se uvijek bavio duboko aberantnom stranom bogate građanske klase, sklone »bezrazložnim« okrutnim zločinima, a Tadić dokumentira virus destrukcije i zločinačkih radnji u najnižoj, socijalno krajnje ugroženoj klasi. Kod obojice, čini se, u igri su i neke daleke, destruktivne sile koje činitelje zla nesvjesno primoravaju da čine to što čine, nerijetko u dosluhu s nekim napuklinama svojstvenim svoj složenosti njihovih psihičkih i mentalnih ustroja.

Nenad Polimac

Josip Steiner (1946-2007)

UDK: [7.097:791]:929Steiner, J.

Nekrolog Joži Steineru, zagrebačkom filmofilu, bibliofilu i kolekcionaru, vlasniku najveće filmske biblioteke u Hrvatskoj, suradniku *Filmske enciklopedije* Ante Peterlića te dugogodišnjem uredniku u Filmskom programu Televizije Zagreb, gdje je bio najzaslužniji za dugogodišnje emitiranje filmske klasike i retrospketiva najuglednijih redatelja svjetske kinematografije.

OGLEDI I OSVRTI

Josip Grozdanić

Youssef Chahine: život posvećen filmu

UDK: 791.633-051Chahine, Y.

Youssef Chahine jedan je od najznačajnijih egipatskih filmskih redatelja, koji je svojim filmovima, ponajviše zahvaljujući osebujnom autorskom senzibilitetu i specifičnim i inovativnim pristupom odabranim temama, ali i odgoju u kozmopolitskom duhu Aleksandrije, efektno uspio lokalne i uže nacionalne teme univerzalizirati. Upravo je kozmopolitizam, odigrao presudnu ulogu u stvaranju Chahineove svijesti tijekom formativnih godina njegova života, usađujući duh liberalizma i tolerantnosti koji će snažno obilježiti mnoge njegove filmove. U nizu socijalno angažiranih drama tijekom 1950-ih kao što su *Veliki klaun* (*El mouharrig el kabîr*) i *Dama iz vlaka* (*Sayyidet el qitâr*), Chahine se obradama društvene nepravde i oslikavanja naličja buržoaskih krugova, predstavlja kao ljevičar s istančanim socijalnim nervom. Godine 1958. nastaje intrigantna socijalna kriminalistička melodrama *Kairski kolodvor* (*Bâb el hadîd*), Chahineov prvi veliki film, a po mnogima i najuspjelije ostvarenje čitavog njegova opusa. Nakon što se filmom *Alžirka Jamila* (*Gamîlah*, 1958) kao prvi arapski redatelj prihvatio provokativne teme borbe Alžiraca za neovisnost, a epskom biografskom dramom *Saladin* (*El Nâsser Salah Ad-din*, 1963), jednim od najvećih povijesnih spektakala egipatske kinematografije, dao posvetu legendarnom sultanu koji je u 12. stoljeću Jeruzalem oslobodio od križara, Chahine se, šokiran egipatskim porazom u šestodnevnom ratu s Izraelom 1967. u pokušavanju razumijevanja uzroka poraza i prihvaćanja realnosti, okrenuo promišljanju egipatskog društva. Tako je 1969. nastala drama *Zemlja* (*El 'Ard*), adaptacija tada popularnog istoimenog romana teologa Abdela Rahmana al-Sharqawija, epska priča o »malom čovjeku« suočenom s pogubnim posljedicama feudalizma u ruralnoj provinciji. Djelo je u recentnim anketama među egipatskim filmskim kritičarima proglašeno najboljim egipatskim filmom svih vremena, a njegova je zahtjevna realizacija trajala punih osam godina. To je izrazito angažirana, emotivna, vizualno dorađena, ali i preopširna kronika o borbi mještana malog sela protiv izvanjskih eksploatatora i lokalnih zemljoposjednika. Ostvarenjem *Vrabac* (*El 'Osfour*) iz 1973. Chahine se okreće osobnim temama te razvija prepoznatljivi stil, prihvaćajući modernističke stilske i redateljske postupke. Svijest o smrtnosti i dragocjenosti života, kao i drugačiji, modernistički umjetnički senzibilitet, svoj će jasan odraz pronaći u filmovima iz glasovite *Aleksandrijske tetralogije*, u koju se uz naslove *Aleksandrija... zašto?* (*Iskandariyyah... lih?*, 1978), *Aleksandrija opet i zauvijek* (*Iskanderiyyah Kamân we Kamân*, 1990) i zasad posljednji Chahineov film *Aleksandrija... New York* (*Iskanderiyyah... New York*, 2004), ubraja i crnohumorna egzistencijalistička drama *Egipatska priča* (*Haddoutah masriyyah*) iz 1982.

variations of themes and motifs first tackled in Tadić's key work *Ritam zločina*. The text gives most attention to this film and Tadić is finally pronounced »the Croatian Chabrol«. Tadić and Chabrol were both lucid and consistent analysts of their twisted times. Chabrol always depicted a deeply aberrant facet of rich classes, inclined to »groundless« cruel crimes, while Tadić documented a virus of destruction and crime amongst the lowest, socially endangered class. It seems that both deals with some faraway destructive forces that unconsciously make evil makers do what they do. Many times these forces plot with some fault lines characteristic of the complexity of their psychological and mental structures.

Nenad Polimac

Josip Steiner (1946-2007)

UDK: [7.097:791]:929Steiner,J.

This is an obituary to Joža Steiner, a film scholar, book-lover and collector from Zagreb, the owner of the biggest film library in Croatia. Steiner also collaborated with Ante Peterlić on his *Film Encyclopedia* and he was a long-term editor of the Zagreb Television Film Programmes. He was responsible for the broadcast of film classics and retrospectives of the world's most prominent directors.

ESSAYS

Josip Grozdanić

Youssef Chahine: Life Dedicated to Film

UDK: 791.633-051Chahine, Y.

Youssef Chahine is one of the most important Egyptian film directors who succeeded at making local and narrowly national themes universal due to his unique sensitivity and specific and innovative approach to selected themes, but also to his growing up in the cosmopolitan Alexandrian spirit. Precisely cosmopolitanism played a crucial role in the creation of Chahine's mentality during the formative years of his life by instilling the spirit of liberalism and tolerance in him. This will strongly mark many of his films. In a series of socially engaged dramas during the 1950s, such as *The Great Clown* (*El mouharrig el kabîr*) and *The Lady in the Train* (*Sayyidet el qitâr*), Chahine tackles social injustices and depicts the dark side of bourgeois circles and therefore presents himself as a leftist with a refined feel for social problems. In 1958 he makes an intriguing social detective melodrama *Cairo Station* (*Bâb el hadîd*). This is his first big film considered by many his most successful work. After his *Jamila, the Algerian* (*Gamîlah*, 1958), in which he as the first Arab director tackles a provocative theme of the Algerian struggle for independence, and the epic biographic drama *Saladdin* (*El Nâsser Salah Ad-din*, 1963), one of the biggest historic spectacles of the Egyptian cinema, in which he pays tribute to the legendary sultan who liberated Jerusalem from the crusaders in the 12th century, Chahine turned to the analysis of the Egyptian society. This was provoked by the shock he felt at the Egyptian defeat in the Six-Day War with Israel in 1967 after which he tried to understand the cause of defeat and accept the reality. I 1969 he made a drama entitled *The Land* (*El 'Ard*). This was an adaptation of the then popular novel with the same name written by the theologian Abdel Rahman al-Sharqawi, an epic story of a »little man« faced with fatal consequences of feudalism in a rural province. The film was pronounced the best Egyptian film of all time according to a recent survey conducted among Egyptian film critics. It took eight years to finish the film due to its complexity. This is an extremely engaged, emotive, visually advanced but also overly comprehensive chronic on the struggle of villagers against foreign exploiters and local landowners. Chahine turns to personal themes in 1973 with the film *The Sparrow* (*El 'Osfour*). He develops a recognizable style by accepting modernist procedures related to style and directorship. The awareness of death and preciousness of life, as well as a different, modernist artistic sensibility, will find their clear reflection in the films from the famous *Alexandria Trilogy* that apart from the titles such as *Alexandria... Why?* (*Iskandariyyah... lih?*, 1978), *Alexandria Again and Forever* (*Iskanderiyyah Kamân we Kamân*, 1990) and for now the latest Chahine's film *Alexandria... New York* (*Iskanderiyyah... New York*, 2004), also encompasses the existentialist drama entitled *An Egyptian Story* (*Haddoutah masriyyah*) from 1982.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 174

Dejan D. Marković

Blistava svetla, veliki grad — američki *film noir*

UDK: 791.221.51(73)(091)

Ogled o američkom *film noiru* 1940-ih i 1950-ih, s osvrtom na suvremeniji trend obnove *film noira* u filmovima tzv. *neo noir trenda*. Prvi dio teksta govori općenito o *film noiru*, njegovim tumačenjima i kritičkim pristupima kao metaforičkoj slici SAD-a nakon Drugoga svjetskog rata. Nakon rata, američke kinodvorane nudile su »za svakoga ponešto«, kako su govorili slogani — detektivski filmovi, melodrame, ljubavni filmovi, mjuzikli prepuni pjesme i plesa, seksipilne i nasilne priče. Ali bili su tu i drugačiji, »crni« filmovi, koji su prikazivali neobičnu, drukčiju poslijeratnu Ameriku; filmovi mračni i misteriozni, većinom B-produkcije, neki ipak i s A-talentima, kojima je zajednička jedna stvar: oni žive na margini. Zavodljive, neodoljive priče o životu na ulici, tajanstvenim likovima, korumpiranim policajcima, moralno neprihvatljivoj ljubavi i lošoj sreći; filmovi koji govore o mračnoj i nehumanoj strani ljudske prirode, naglašavajući brutalne, bolesne, degenerirane, opskurne, mračne i sadističke strane ljudskog iskustva. Opresivna atmosfera opasnosti, pesimizam, anksioznost, sumnja u to da ama baš sve može da krene kako ne treba, odbojna stvarnost, besciljnost, fatalizam, poraz i padanje u klopku bile su stilizirane karakteristike *film noira*. Po Paulu Schraderu, »najbolji *film noir* postavlja pitanje: 'Zašto baš ja? Zašto se ovo događa baš meni?' A veoma mračan odgovor koji on pruža, skoro neprihvatljiv odgovor, glasi: 'Bez ikakvog razloga. Bez ikakvog posebnog razloga.'« Jedna od osnovnih ideja *film noira* je: Mi ne znamo što se događa. Ali znamo da je nešto *zlo* tamo, *vani*. Pojedinac se osjeća kao da je uhvaćen u mrežu. Što se više bori, on pada u sve dublju noćnu moru. Zajednički osjećaj krivnje često je jedina zajednička veza između opsjednutih, otuđenih, ranjivih, progonjenih ili paranoičnih likova *film noira*, koji su obično »sudbinski« osuđeni da budu izolirani i marginalizirani, u svjetovima filmova kakvi su *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), *Duboki san* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Iz prošlosti* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), *Uzduž i poprijeko* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949) i *Na usamljenom mjestu* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950) itd.

Iako se ne može poreći da su *noir* filmovi iz sredine i s kraja 1940-ih uzeli za svoju materiju neke od moralno manje prihvatljivih stvarnosti američkog života, te da su javno prepoznali određenu vrstu cinizma koji ga karakterizira, mi ih, šest desetljeća kasnije, doživljavamo kao razumljivu reakciju na surovost rata i nesigurnost godina koje su uslijedile. Međutim, ne čini ih samo društveni i psihološki realizam najboljim filmovima toga perioda. Početkom 1950-ih, *film noir* počeo se udaljavati od tog romantičnog senzibiliteta prema oštrijem društvenom realizmu, i postupno podlegao banalnostima razgolićavanja velegrada i proučavanju psiholoških slučajeva. Čak i sjajni filmovi poput *Na opasnom terenu* Nicholasa Raya (*On Dangerous Ground*, 1951) i *Veliki kombo* (*The Big Combo*, 1955) Josepha H. Lewisa pomalo gube na vrijednosti pod težinom moralističkih instrukcija i lekcija o građanskoj odgovornosti. Pop-romantični pristup iz 1940-ih izražavao je kompleksniji stav prema aktualnim stanjima američkog iskustva od ozbiljnog, direktnog stila koji je dominirao 1950-ih i koji istrajava u povijesnim rekreacijama Eisenhowerovih godina, kao i npr. *L. A. povjerljivo* Curtisa Hansona (*L.A. Confidential*, 1997).

Drugi dio teksta podrobnije se osvrće na ključne elemente koje *film noir* čine prepoznatljivim: povijesnu kontekstualizaciju, cinizam, subverzija konvencionalnih standarda Hollywooda koja se nalazi u srcu svakoga *film noira*, arhetipsku ikonografiju *film noira*, lik okorjelog usamljenika i njemu suprotstavljenu *femme fatale*, melankoliju i očaj kao temeljna i tipična stanja duha i *film noiru*, *voice over* kao ključnu narativnu tehniku, upotrebu osvjetljenja nastalu iz tradicije ekspresionizma i američkog ratnog dokumentarizma, te na snimanje na lokacijama radi svjedočenja o velegradu kao pozorištu radnje u *film noiru*.

Nenad Pata

Grigorij Čuhraj — redatelj koji je prvi probio »staljinski led«

UDK: 791.633-051Čuhraj, G.

Poglavlje iz rukopisa knjige *Filmski velikani u Zagrebu* posvećeno Grigoriju Čuhraju — slavnom sovjetskom filmskom redatelju koji se prvi usudio

Dejan D. Marković

Glittering Lights, Big City — American *Film Noir*

UDK:791.221.51(73)(091)

An essay on the American *film noir* of the 1940s and 1950s as well a review of the more modern tendency of the *film noir* re-establishment in films, the so-called *neo-noir trend*. The first part of the text tells about *film noir* in general, interpretations and approaches to *film noir* as a metaphorical image of the USA after the World War Two. After the war the American cinema offered »little something for everyone«, as the slogans said — detective films, melodramas, romantic films, musicals full of song and dance, sexy and violent stories. However, there were also some different, »dark« films, which presented an unusual, different, after-war America; dark and mysterious film, mostly of B production, but some with A talents, that had one thing in common: they are marginalized. Seducing, adorable stories about life on the street, mysterious characters, corrupt policemen, morally unacceptable love and bad luck; films that talk about the dark and inhuman part of the human nature, emphasizing brutal, sick, degenerated, obscure, dark and sadistic sides of the human experience. Oppressive atmosphere of danger, pessimism, anxiety, the feeling that absolutely everything can go wrong, repulsive reality, aimlessness, fatality, defeat and falling into a trap, these were the stylized characteristics of the *film noir*. According to Paul Schrader, »the best *film noir* raises the question: 'Why me? Why is this happening to me?' And a very dark answer that it gives, an almost unacceptable answer, is: 'There's no reason. No special reason at all.'« One of the basic ideas of *film noir* is: We don't know what is going on. But we know there is something *evil* there, *outside*. One gets a feeling of being caught in a net. The more one struggles, the deeper in the nightmare he falls. The common feeling of guilt is often the only link between obsessed, alienated, vulnerable, persecuted or paranoid characters in *film noir*. They are usually »destined« to be isolated or marginalized in the worlds of films such as *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949) and *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950) etc.

Although it can not be denied that the *noir* films from the mid- and end-1940s tackled some of the morally less acceptable realities of the American life and publicly recognized a certain type of cynicism that characterizes it, we perceive them, six decades later, as an understandable reactions to the brutality of war and the insecurity of years that followed. However, it is not only the social and psychological realism that makes them the best films of that period. At the beginning of 1950s *film noir* started moving away from that romantic sensitivity towards a harsher social realism. Gradually it succumbed to the banalities of decomposition of big cities and exploration of mental cases. Even great film such as *On Dangerous Ground*, 1951, by Nicholas Ray and *The Big Combo,* 1955, by Joseph H. Lewis lose some of their value under the weight of moralistic instructions and lessons on civil responsibilities. The pop-romantic approach from the 1940s expressed a more complex attitude to the current conditions of the American experience than the serious, direct style that dominated in the 1950s that persists in the historical reactions of the Eisenhower years, as well as in *L.A. Confidential*, 1997, by Curtis Hanson.

The second part of the text analyses key elements that make *film noir* recognizable: historic context, cynicism, subversion of Hollywood conventional standards which lies in the heart of every *film noir*, iconography, the character of a hard-line loner and a *femme fatale,* melancholy and desperation as basic and typical feelings in *film noir, voice over* as the key narrative technique, use of light from the tradition of expressionism and American war documentaries, and location shootings to use big city as the scene of action in *film noir.*

Nenad Pata

Grigori Chukhrai — Director Who First Broke the »Stalin ice«

UDK: 791.633-051Čuhraj,G.

An abstract from the manuscript *Filmski velikani u Zagrebu* (*Great Film Directors in Zagreb*) dedicated to Grigori Chukhrai — a famous Soviet film

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 175

ekranom proniknuti u filmski zabran, filmovima *Četrdesetprvi* (*Сорок первый*, 1956), *Balada o vojniku* (*Баллада о солдате*, 1959), *Čisto nebo* (*Чистое небо*, 1960). Čuhraj je bio jedan od istaknutih filmskih redatelja i glumaca koji su sudjelovali u emisiji *3-2-1 KRENI*. Njihovo gostovanje je samostalno organizirala ekipa Filmskog programa TV Studija Zagreb, koja je omogućavala i pripremala njihov dolazak u Zagreb. U vrijeme svog boravka u zagrebu i gostovanja u emisiji Čuhraj je završio *Močvaru* (*Трясина*, 1978), film o majci koja za Velikog domovinskog rata skriva sina da ne pogine na frontu. Tekst opisuje organizaciju redateljevog dolaska i donosi razgovor s njim — o njegovom ratnom iskustvu i načinu na koji ga je prenio u svoje filmove, naraštaju sovjetskih redatelja kojem je pripadao i koji je svojim filmovima razbio staljinističke kanone, te o filmu općenito.

Marijan Krivak

Ivanovo djetinjstvo i Andrej Rubljov kao paradigma za iščitavanje kršćanskog humanizma Andreja Tarkovskog

UDK: 791.633-051Tarkovski, A.

Samosvojnim i duboko misaonim pristupom mediju filma, ruski redatelj Andrej Tarkovski je pridonio svojevrsnom moralnom raščišćavanju tla za jedan osebujan iskaz na području filmske umjetnosti kojemu je stran svaki pseudointelektulizam, no koji organski pripada onome što se tradicionalno naziva humanizmom i brigom za čovjeka. Tarkovski vjeruje u besmrtnost duše i dublju smislenost ljudske egzistencije te samtra da i za autora i za gledatelja film mora biti činom moralnog pročišćenja. Tu moralno-humanističku vokaciju i umjetnički individualizam Tarkovski je možda najs(p)retnije izrazio u prva dva svoja filma-studije: *Ivanovu djetinjstvu* (1962) i *Andreju Rubljovu* (1966), iako i njegovi ostali filmovi — *Solaris* (1972), *Zrcalo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgija* (1983) i *Žrtva* (1986) — slijede humanističku liniju i odišu vizionarskim slikama. Autor dalje u eseju detaljnije interpretira prva dva redateljeva filma. *Ivanovo djetinjstvo* (*Иваново детство*, 1962), cjelovečernji prvijenac Andreja Tarkovskog, iznimno je svjedočanstvo buđenja novoga, oduhovljenijeg senzibiliteta prikazivanja ljudske jedinke u fatalnom okruženju ratnih stradanja, prožeto dubokim humanizmom i umjetničkom samosviješću. Film ostaje kao vrhunac one linije u sovjetskom filmu koja je raskrstila s postulatima socijalističkog realizma i koja je inaugurirana filmovima poput *Ždralovi lete* Mihaila Kalatozova, *Balada o vojniku* Grigorija Čuhraja i *Čovjekova sudbina* Sergeja Bondarčuka. Pristup Tarkovskog ratnoj tematici, iako slavi i prikazuje junaštvo sovjetskih vojnika u domovinskom ratu pokazuje rijedak osjećaj za meditativno, višeslojno raščlanjivanje tjeskobama obuzetog i ranjivog pojedinca u ratnoj kataklizmi. Film *Andrej Rubljov* (*Андрей Рублёв*), koji je nastao da bi se u SSSR-u prikazao tek 1971, maestralno je ispričana epopeja, svojevrsna ovodobna »svetačka legenda« koja prati život slikara ikona iz 15. stoljeća Andreja Rubljova i to kroz epizode različitih duljina trajanja, s likom Rubljova u raznim fazama svojega života, odnosno u trenucima kada se pred njim pojavljuju neka bitno egzistencijalna pitanja i suštinske dileme.

Srećko Horvat

Aporije samoubojstva

UDK: 791.633-051Steel, E.(049.3)

Esej tematizira etičke implikacije dokumentarnoga filma *Most* Erica Steela (*The Bridge*, 2006) koji je kamerom zabilježio devetnaest samoubojstava na Golden Gateu u San Franciscu tokom 2004. godine. *Most* izaziva niz pitanja, od neizbježnoga o voajerizmu, budući da je Steel tajno snimao samoubojstva, pa do smisla i značenja samoubojstva u zapadnoj kulturi. Po Platonu, samoubojstvo je kukavičko i protudržavno djelo, dok je prohibiciju samoubojstva s tri temeljna argumenta u teološku i filozofijsku diskusiju uveo Toma Akvinski: 1) samoubojstvo je u suprotnosti s prirodnim samoljubljem čiji je cilj očuvati ljudsko biće, 2) samoubojstvo šteti društvu čiji je individua sastavni dio, 3) samoubojstvo krši našu dužnost prema Bogu jer nam je Bog dao život na dar. Srednjovjekovna praksa oskvrnuća leša samoubojice, konfiskacije njegove imovine i nemogućnost pokapanja na kršćanskom groblju nije samo provedba te filozofije u djelo, već i direktno apliciranje Božjih atributa na Crkvu. Schopenhauer u svom spisu o samoubojstvu detektira da se u svim glavnim monoteističkim religijama, a posebice u kršćanstvu, director who first dared to put the forbidden on the screen in the films *Forty-First* (*Сорок первый*, 1956), *Ballad of a Soldier* (*Баллада о солдате*, 1959), and *Clear Sky* (*Чистое небо*, 1960). Chukhrai was one of the prominent film directors that took part in the show *3-2-1 GO*. Their visits were organized independently by the crew of the Zagreb TV Studio Film Program that also facilitated and prepared their trips to Zagreb. During his stay in Zagreb and his guest appearances at the show, Chukhrai completed the film *Swamp* (*Трясина*, 1978). It features a mother who hides her son during the war for independence in order to save his life. The text describes the organization of the director's trip and than presents the conversation with him — on his war experiences and the way he transcribed that into his films, the generation of Soviet directors he belonged to that broke the Stalin canons, and on film in general.

Marijan Krivak

Ivan's Childhood and *Andrei Rublev* as a Paradigm for the Interpretation of Tarkovsky's Christian Humanism

UDK: 791.633-051Tarkovski, A.

By taking a very authentic and deeply contemplative approach to the film, Russian director Andrej Tarkovsky made his contribution to a moral ground cleaning of sorts for a rather specific film expression that knows of no pseudo-intellectualism but that organically belongs to what is traditionally called humanism and care for human beings. Tarkovsky believes in soul immortality and a deeper meaningfulness of human existence and he thinks that for both the author and the viewer the film has to represent an act of moral purification. This moral and humanistic vocation, as well as artistic individualism, were perhaps best expressed in his first two study films: *Ivan's Childhood* (1962) and *Andrei Rublev* (1966), although his other films — *Solaris* (1972), *Mirror* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) and *The Sacrifice* (1986) — follow the humanistic line and breath with visionary images. The author then analyses the director's first two films. *Ivan's Childhood* (*Иваново детство*, 1962) is Tarkovsky's first feature film. It demonstrates the awakening of the new, more spiritual sensitivity of presenting a human being surrounded by the fatality of war. It is infused by deep humanism and artistic self-confidence. The films represents the peak of the line in the Soviet film that broke with the postulates of socialistic realism and which was inaugurated with films such as *The Cranes Are Flying* by Mihail Kalatozov, *Ballad of a Soldier* by Grigori Chukhrai and *Fate of a Man* by Sergei Bondarchuk. Although he praises and presents the heroism of Soviet soldiers in the war, Tarkovsky's approach to war themes demonstrates a very rare feeling for the meditative and multi-layered analysis of an anxious and sensitive individual in the war cataclysm. *Andrei Rublev* (*Андрей Рублёв*), presented in USSR only in 1971, is a fabulously narrated épopée, a »saints legend« of sorts that follows the life of an icon painter from the 15th century, Andrei Rublev, through episodes of different duration, with the image of Rublev from different life phases, i.e. moments in which he is faced with some important existential issues and essential doubts.

Srećko Horvat

Suicide Apory

UDK: 791.633-051Steel, E.(049.3)

The essay tackles ethical implications of the documentary *The Bridge*, 2006, by Eric Steel who recorded nineteen suicides on the Golden Gate Bridge in San Francisco during 2004. *The Bridge* raises many questions, from the inevitable one on voyeurism, since Steel recorded suicides secretly, to the sense and meaning of suicide in the western culture. According to Plato suicide is a cowardly and anti-state act. Thomas Aquinas brought suicide prohibition to the theologian and philosophical discussion with three basic arguments: 1) suicide is contrary to the natural self-love whose aim is to preserve a human being, 2) suicide damages society to which an individual belongs as an integral part; 3) suicide violates our obligations to God since God gave us life. The medieval practice of suicide's body mutilation, confiscation of his property and refusal of burial at a Christian cemetery is not only a demonstration of this theory in practice, but also a direct application of God's attributes on the Church. In his essay on suicide, Schopenhauer detects that all monotheistic religions, especially

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 176

samoubojstvo poima kao zločin i postavlja pitanje: koje se kazne može bojati čovjek koji se ne boji smrti same? U skladu sa svojom filozofijom svijeta kao volje i predodžbe Schopenhauer anticipira Foucaulta i kaže da bi se samoubojstvo trebalo pojmiti i kao eksperiment — pitanje koje čovjek postavlja Prirodi kako bi je prisilio na odgovor. U današnjoj biopolitičkoj konstelaciji u kojoj vlast nad tijelom više nema Crkva nego Država; samoubojstvo je tabuizirano, a samoubojice se, paradoksalno, naziva »žrtvama«. Primjerice, u hrvatskom Kaznenom zakonu, kao i u većini zemalja svijeta, ne postoji odredba kojom bi se sankcioniralo samoubojstvo, ali u Zakonu o zaštiti osoba s duševnim smetnjama jasno se kaže da se prisilni smještaj osobe može odrediti kad ona predstavlja opasnost za svoj život ili život druge osobe. Samoubojice su, dakle, uvijek svrstane u krug mentalno bolesnih. U Steelovu filmu također možemo vidjeti niz scena kako su ljudi bili sprečavani da se ubiju, a zatim bi završili u bolnici ili na psihijatriji. Samoubojice, radilo se o islamističkim pilotima, auto-bombašima ili naprosto depresivnim tinejdžerima i očajnim skakačima s mosta, u tom su smislu oni koji ne odgovaraju standardima Zapada i kulture racionalizma. Oni su Drugi. Subjekti i objekti koji su drugačiji, koje ne shvaćamo, koji nas plaše i koji, premda sebi donose smrt, predstavljaju prijetnju, baš zato jer toliko ne možemo proniknuti u njihove razloge. Osim ovim tabuom, esej problematizira voajerstvo i moć slike — u *Mostu*, premda su redatelj i snimatelji svaki put kada bi primijetili nekog potencijalnog samoubojicu navodno nazvali policijsku ophodnju, što se može vidjeti na nekim snimkama, samoubojstvo jednog mladića praćeno je u stopu. Filmaši nisu poduzeli ništa. Krucijalna je točka u tom kontekstu moć slike. Naime, ne samo da kroz kameru objekt postaje udaljeniji i nestvarniji, nego je sama slika ta koja nas očarava i sprečava intervenciju.

Christianity, regard suicide as a crime and he asks the question: what penalty can frighten a man who is not afraid of death itself? In accordance with his philosophy of world as a will and perception Schopenhauer anticipates Foucault and says that suicide may also be looked upon as an experiment — a question which man puts to Nature and compels her to answer. In today's biopolitical constelation in which it is no longer the Church but the State that has the authority over the body, suicide is a taboo, and those who commit suicide are, paradoxically, called »victims«. For example, in the Croatian Penal Code, as in most countries in the world, there is no suicide sanctioning provision. However, the Act on Protection of Persons with Mental Problems clearly stipulates that a forced accomodation of persons presenting danger to their own lifes and lifes of others can be performed. Therefore, suicidal persons are always considered to be mentally ill. Steel's film gives many examples of how persons were stopped in their attempt to commit suicide and then taken to hospital or mental institution. Suicidal persons, be it Islamic pilots, suicide car bombers, or simply depressive teenagers or desperate bridge jumpers, are in that sense those who do not meet Western standards and the culture of rationalism. They are Others. Subjects and objects that are different, that we don't understand, that frighten us and who, although they bring death upon themselves, present a threat, precisely because we can not understand their reasons. Apart from this taboo, the essay tackles the problem of voyeurism and power of images in *The Bridge*. Although the director and the cameraman allegedly called the police each time they noticed a potential suicide, which can be seen in some scenes, the suicide of one man was followed closely. Film makers did not do a thing. Crucial point in this context is the power of the image. Not only does the camera make the object become farther and more unreal, but the image itself enchants us and prevents intervention.

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (III)

Sanja Kovačević

Arsen Anton Ostojić: »Najvažniji dio redateljskog posla je pisanje scenarija«

UDK: 791.633-051Ostojić, A.A.(047)

Treći iz niza razgovora Sanje Kovačević s hrvatskim filmskim scenaristima posvećen je Arsenu Ostojiću, redatelju i scenaristu filma *Ta divna splitska noć*, nominiranom za najbolji prvi ili drugi europski film (Discovery-Fassbinder Award Europske filmske akademije). Intervju se biografski osvrće na Ostojićevo obrazovanje i filmske početke, a detaljno se komentiraju metode pisanja scenarija i dramaturški rad te tretman likova u njegovu filmu.

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS (III)

Sanja Kovačević

Arsen Anton Ostojić: »The Most Important Part of Director's Work Is Scriptwriting«

UDK: 791.633-051Ostojić, A.A.(047)

The third session of interviews with Croatian scriptwriters by Sanja Kovačević is dedicated to Arsen Ostojić, the director and scriptwriter of *A Wonderful Night in Split* nominated for the Discovery-Fassbinder Award. The interview gives a review of Ostojić's education and the beginning of his work on film. Scriptwriting methods, dramaturgy and character treatment in his film are discussed in detail.

NOVE KNJIGE

Igor Bezinović

Odabrane teorije o filmu kao umjetničkom djelu

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2006, »Estetika filma«, prevela s francuskog Jasna Vidić, Beograd: Clio, ISBN 86-7102-205-6

UDK: 791.32(049.3)

Autori *Estetike filma* u izdanju iz 1999. (prvo izdanje izašlo je 1983.) ističu kako su svjesni da je njihova knjiga pisana pod utjecajem pitanja koja su bila aktualna u Francuskoj filmologiji od 1965. do 1975, odnosno da je njihov tekst napisan pod vidljivim utjecajem semioloških, ideoloških i psihoanalitičkih pitanja. Upravo se zbog toga odabir tema obrađenih u knjizi iz današnje perspektive čini pomalo neobičnim. U prva dva poglavlja knjige autori predstavljaju film kao (1) »vizualnu i zvučnu predstavu« te ističu važnost uloge (2) montaže u povijesti filma i filmskih teorija. Prva dva poglavlja, dakle, po ničemu ne odudaraju od pristupa karakterističnog za uvod u teoriju filma. Međutim, preostala tri poglavlja knjige bave se specifičnim temama: (3) ulogom naracije u filmu, (4) razmišljanjima o filmskom jeziku te (5) ulogom filmskog gledatelja, u prvome redu iz psihoanalitičke perspektive. Zbog toga se čini da je dioba kako pojma »estetika filma« tako i knjige *Estetika filma* preuska i napravljena prema nejedinstvenom načelu. Prvo,

NEW BOOKS

Igor Bezinović

Selected Theories of Film as Art Work

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2006, »Estetika filma«, Belgrade: Clio. ISBN 86-7102-205-6

UDK:791.32(049.3)

The authors of *Esthétique du film* from the edition of 1999 (first edition was published in 1983) point out that they are aware that their book was written under the influence of issues which were relevant in the French film studies from 1965 to 1975, that is, that their text was written under the noticeable influence of semiological, ideological and psychoanalytical issues. This is why the choice of subjects tackled in the book seems a bit unusual from the today's perspective. In the first two chapters of the book the authors present the film as a (1) »visual and sound performance« and they emphasize the role of (2) editing in the history of film and film theory. So, the first two chapters do not clash with the approach that is typical of the introduction to film theory. However, the other three chapters tackle specific subjects: (3) the role of narration in films, (4) film language and (5) the role of spectators, first of all from the psychoanalytic perspective. This is why it seems that the division of both the term »film aesthetics« and the book *Esthétique du film* is too narrow and made according to a non-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 177

ne skrivaju da knjiga nosi jasan prostorno-vremenski pečat i da im cilj nije pružiti cjelovitu sliku discipline. Drugo, srpsko/hrvatski pojam »estetika filma« navodi na krivi trag. Naime, u Francuskoj je »estetika filma« zapravo sinonim za »teoriju filma«. Za Aumonta i suradnike, teorija filma mogla bi se podijeliti na dva pravca: na estetiku filma i na povijest teorija filma; njihov cilj je obraditi prvi pravac teorije. Cilj Aumontove knjige nije predstaviti najvažnije predstavnike misli o filmu (iako se njihova imena neizbježno javljaju), već je ona ustrojena tematski, čime je naglasak stavljen na problemski pristup odabranim temama. Iako bi, čini mi se, Aumontova *Estetika filma* mogla nositi i naslov »Odabrane teme teorije filma«: on inzistira na razlikovanju teorije i estetike. Bez obzira na to određenje, naglasak knjige nije stavljen na ideje »lijepoga« ili »umjetnosti«, već se obrađuje niz problema i teorija vezanih uz teme koje nisu usko vezane uz estetiku (npr. problemi filmske terminologije, odnosa filma i stvarnosti, ustrojavanja filmskog jezika itd.). Pet poglavlja *Estetike filma* na žalost nemaju zajednički nazivnik te je danas teže nazrijeti koji je kriterij uvrštavanja baš tih pet poglavlja u jednu knjigu. I samim je autorima jasno da precizno određenje estetike filma ne postoji, niti im je cilj formulirati ga. Međutim, ukoliko čitatelj barata temeljnim filmološkim znanjima, treće, četvrto i peto poglavlje mogu mu poslužiti kao koristan udžbenički uvod u probleme naratologije, filmskog jezika i psihoanalize na filmu. *Zaključak* knjige zapravo je pogovor, jer linija argumentacije koja bi objedinila cijelu knjigu ustvari i ne postoji. Zanimljivo je da bi se kao svojevrsni zaključak mogla izdvojiti činjenica da je peto (posljednje) poglavlje posvećeno upravo filmskom gledatelju, te autori tvrde da je »gledatelj glavno pitanje na koje teorija filma tek treba da odgovori«. Bujanje kognitivističkih pravaca nastalih nakon prvog izdanja *Estetike filma* možda dokazuje upravo to.

uniform principle. First of all, they do not hide that the book has a clear spacial and time seal and that their goal is not to give a coherent discipline overview. Secondly, Serbian/Croatian term »film aesthetics« leads one to the wrong track. In France, »film aesthetics« is actually a synonym for »film theory«. For Aumont and his associates, film theory could be divided in two lines: film aesthetics and the history of film theories; their goal is to examine the first line. The goal of Aumont's book is not to present most important representatives of film theories (although their names inevitably appear). The book is thematically structured and this places an emphasis on the problem approach to selected themes. Although, it seems to me, that Aumont's *Esthétique du film* could also be entitled »Selected themes of film theory«, he insists that the theory and the aesthetics should be distinguished. Regardless of this determination the book does not place emphasis on the ideas of »beautiful« or »art«, but it tackles various problems and theories related to themes that are not closely linked to aesthetics (for example, problems of film terminology, relation of film and reality, structuring of film languages etc.). Unfortunately, the five chapters of the book do not have the same denominator, so it is difficult to tell what the criteria for putting precisely these chapters in one book was. It is also clear for the authors that the precise definition of film aesthetics does not exist and their goal is not to formulate one. However, if a reader has some basic knowledge on film, the third, fourth and fifth chapter can serve him as a useful textbook introduction to the problems of narration, film language and psychoanalysis in film. The book's *Conclusion* is in fact an afterword because an argumentation line which would integrate the whole book does not exist. It is interesting that a sort of conclusion could be the fact that the fifth (last) chapter is dedicated to the film spectator and the authors claim that »the spectator is the main question to which the film theory has yet to give answers«. The flourishing of cognitive trends that appeared after the first edition of *Esthétique du film* may be the proof of this.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 178

O suradnicima u 51. broju

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira komparativnu književnost; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Reviji za sociologiju* i *Čemu*. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Srećko Horvat, diplomirao je filozofiju i lingvistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Europskom glasniku*, *H-Alter*, *Orisu*, *Re*, *Tvrđi*, *Vijencu*, *Zarezu* i dr. Zagreb.

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.

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.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije* u LZ *Miroslav Krleža;* s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Suurednik časopisa *15 dana*. Glavni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Objavljuje u *Zapisu*, *15 dana*, *Vjesniku* i dr. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. 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.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima, a 2004. objavio knjigu *Filmska kronika — zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Radio u Brodogradilištu Uljanik, a sada predaje na Tehničkoj školi u Puli. Surađuje u *Glasu Istre* i *Hollywoodu*. Autor dokumentarnih filmova *Cuki* (2001) i *Praščina* (2002).

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, esejist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992 živi u Kanadi. Objavljivao u *Filmskoj kulturi*, *Oku*, *Quorumu*, *Književnoj reči*, *Književnim novinama* i *Letopisu Matice srpske*. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd 2003). Vancouver.

Nenad Pata (Dubrovnik, 1930), diplomirao jugoslavistiku i talijanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1965). Glavni urednik Obrazovnog i dječjeg programa Radio Zagreba (1973-76) te glavni urednik Filmskog programa TV Zagreb (1976-88). Urednik TV emisija *3, 2, 1, kreni!*, *Velike kinematografije* i *Jedan autor, jedan film* te 23 epizode TV serije o Zagrebačkoj školi crtanog filma. Dobitnik nagrade za najboljeg producenta za film *Ritam zločina* na festivalu u Bruxellesu. Objavio knjige *Život u fantaziji crtanog filma* (1984), *Majstori zagrebačkoga crtanog filma* (1996) te *Iz dana u dan u Zagreb filmu* (2006).

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936 — Zagreb, 2007), diplomirao anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu; doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu, gdje je do 2006. bio redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Režirao cjelovečernji igrani film *Slučajni život* (1969). Objavio mnoštvo filmoloških članaka i studija u brojnim časopisima, te knjige *Pojam i struktura filmskog vremena* (1976), *Osnove teorije filma* (1977, 2001), *Ogledi o devet autora* (1984), *Studije o devet filmova* (2002) i *Dejá-vu: zapisi o prošlosti filma* (2005). Glavni urednik *Filmske enciklopedije* JLZ *Miroslav Krleža* (I-II, 1986-90).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*, suradnik na HTV-u. Zagreb.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje o filmu od 1972. Radio u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima i za distributersku tvrtku Continental film. Bio urednik časopisa *Film* (1975-79), uredio monografiju *Branko Bauer* (1985). Objavljuje u *Gordoganu*, *Globusu* i *Jutarnjem listu*. Zagreb.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb — filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003). Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studi-

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 179

je na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Stareščinčić (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.

hfl_51.qxp 2007-11-02 15:13 Page 180

VIJENAC

U filmskoj rubrici *Vijenca* pročitajte:

FELJTON — HRVATSKI FILMSKI REDATELJI Tomislav Šakić (igrani film), Tomislav Čegir (dokumentarni film), Joško Marušić (animirani film) i Diana Nenadić (eksperimentalni film)

FESTIVALSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

KINOPREMIJERE pišu: Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Katarina Marić

KINO TUŠKANAC Marijana Krivaka

VIDEO VODIČ Katarine Marić

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić

ESEJI o filmskim temama

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, najave TV premijera, programi Filmskog centra

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin, Rim) i hrvatskih filmskih festivala i revija

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

Objetnica
40 godina Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika
TELEGRAM
Nedostižan autoritet
Armin, red. Ognjen Sviličić
Diskretni govor tijela
VIJENAC
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.

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!