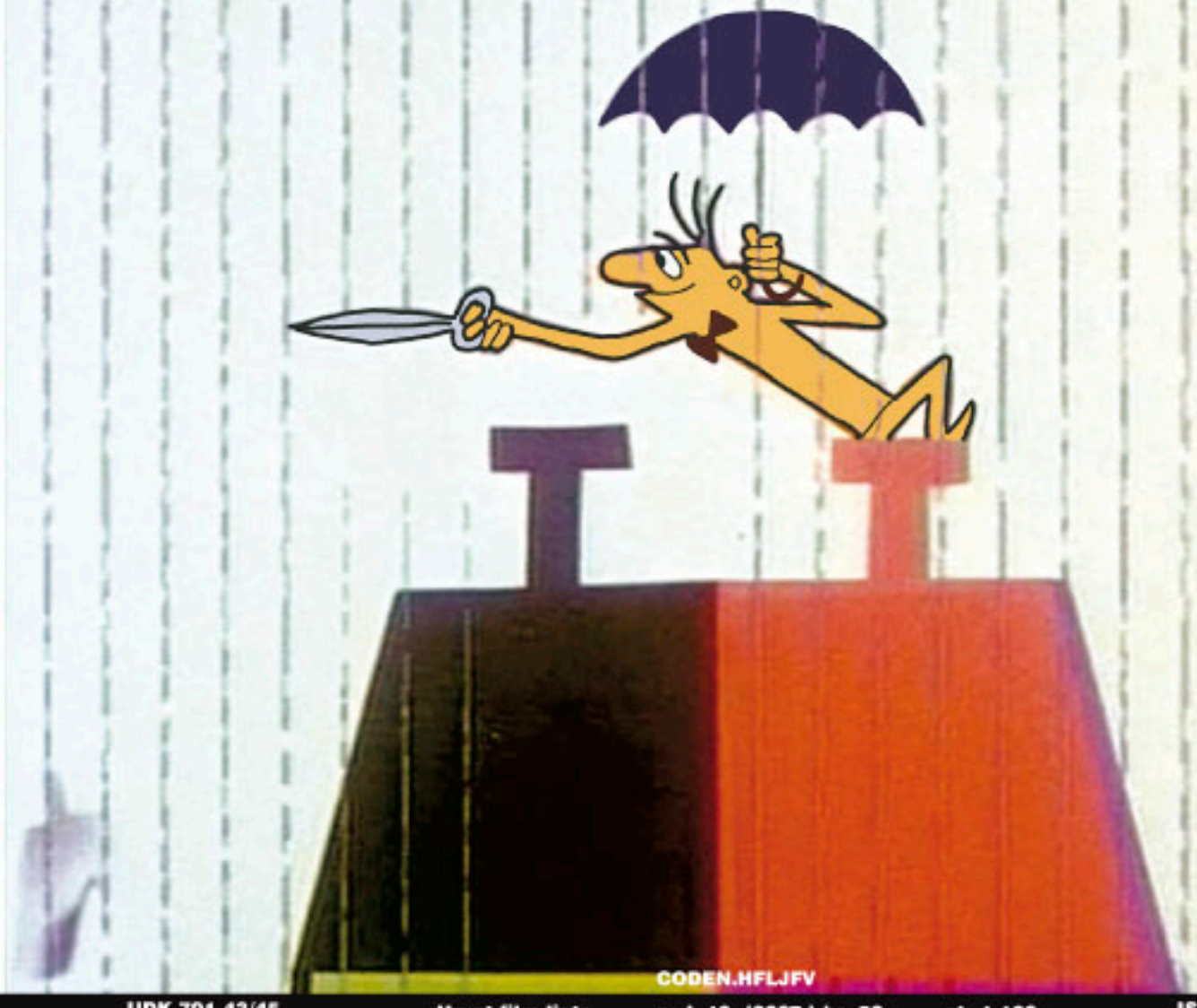
Hrvatski filmski

LJETOPIS

50 kn, 12 €

Zagreb 52/2007



CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 13. (2007.) br. 52 str.1-160 ISSN 1330-7665

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 1

Hrvatski filmski LJETOPIS 52/2007.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Daniel Rafaelić: *Raj Amerika* u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj **4**

Juraj Kukoč: Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje **14**

Midhat Ajanović: Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma **22**

Jurica Staršinčić: Animirani filmovi Dušana Vukotića **37**

Tanja Vrvilo: Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima **44**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Riccardo Concetti: O vilama i kopačima blaga: filmski pokušaji Roberta Michela **55**

Dejan Kosanović: *Kopač blaga od Blagaja*, drugi put **65**

OGLEDI I OSVRTI

Petar Krelja: Događaji su se odigrali filmskom brzinom **70**

Marijan Krivak: Fenomen Kaurismäki **84**

Iva Žurić: Peter Weir — majstor začudnog u australskoj divljini **90**

Josip Grozdanić: Nazovi H radi Hitchcocka **96**

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (IV)

Sanja Kovačević: Goran i Snježana Tribuson: »Pišeš da se drugi prepoznaju« **104**

FESTIVALI I REVIJE

Josip Grozdanić: Art i populizam (5. Zagreb film festival, listopad 2007) **116**

NOVI FILMOVI

Kinorepertoar: *Michael Clayton* (Tomislav Kurelec), *Nestali zarobljenik* (Igor Bezinović), *Neustrašiva* (Mima Simić), *Panov labirint* (Dragan Rubeša), *Pjevajte nešto ljubavno* (Goran Kovač) **120**

Izbor DVD-a: *Oslobađanje* (Tomislav Kurelec), *Točno u podne* (Damir Radić), *Zemlja plime* (Mima Simić) **132**

LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) **143**

Kronika (Juraj Kukoč) **147**

Bibliografija (Duško Popović) **149**

PISMA

Ivo Škrabalo **152**

SAŽECI 153

O SURADNICIMA 158

EDITORIAL 3

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Daniel Rafaelić: American Heaven in the Independent State of Croatia **4**

Juraj Kukoč: Use of Feature Film Techniques in Ante Babaja's Documentary *Jedan dan u Rijeci* **14**

Midhat Ajanović: Ideological Panorama of the Zagreb School of Animated Film **22**

Jurica Staršinčić: Animated Films by Dušan Vukotić **37**

Tanja Vrvilo: Films by Ivan Martinac: Tactility in Splices **44**

STUDIES

Riccardo Concetti: On Fairies and Gold Diggers: Robert Michel's Attempts at Film Making **55**

Dejan Kosanović: *Kopač blaga s Blagaja*, Again **65**

ESSAYS

Petar Krelja: Just Like in the Movie **70**

Marijan Krivak: Kaurismäki Phenomenon **84**

Iva Žurić: Peter Weir — Master of the Extraordinary in Australian Wilderness **90**

Josip Grozdanić: Dial H for Hitchock **96**

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS (IV)

Sanja Kovačević: Goran and Snježana Tribuson: »You Write So That Others Could Recognize Themselves« **104**

FESTIVALS

Josip Grozdanić: Art and Populism (5th Zagreb Film Festival, October 2007) **116**

NEW FILMS

CINEMA: *Michael Clayton* (Tomislav Kurelec), *Rendition* (Igor Bezinović), *The Brave One* (Mima Simić), *El laberinto del fauno* (Dragan Rubeša), *Pjevajte nešto ljubavno* (Goran Kovač) **120**

DVDs: *Deliverance* (Tomislav Kurelec), *High Noon* (Damir Radić), *Tideland* (Mima Simić) **132**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Cinema (Krešimir Košutić) **143**

Chronicle (Juraj Kukoč) **147**

Bibliography (Duško Popović) **149**

LETTERS

Ivo Škrabalo **152**

SUMMARIES 153

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 158

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 2

Hrvatski filmski
LJETOPIS 52/2007.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 13. (2007), br. 52
Zagreb, prosinac 2007.

Nakladnik:
Hrvatski filmski savez

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Uredništvo:
Nikica Gilić, Bruno Kragić, glavni urednik (bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, izvršni urednik (tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, odgovorni urednik

Dizajn:
Luka Gusić

Prijevod sažetaka:
Sandra Palihnić

Tajništvo:
Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Adresa:
Hrvatski filmski savez (za *Hrvatski filmski ljetopis*), 10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
http://www.hfs.hr

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka / Cijena: 50 kuna / Godišnja pretplata: 150.00 kn / žiroračun: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872 / Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 € / Cijena oglasnog prostora: 1/4 stranice 5.000,00 kn, 1/2 stranice 10.000,00 kn, cijela stranica 20.000,00 kn

Godište 13. (2007) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba / Nakladnik je upisan u Upisnik HGK o izdavanju i distribuciji tiska pod rednim brojem 396.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom arhivu i Filmoteka 16 / Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković / Prvi broj izašao je 25. lipnja 1995.

Časopis je evidentiran u International Index to Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgija

Naslovnica: Jurica Staršinčić (crtež iz crtanoga filma *Piccolo* Dušana Vukotića, 1959)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 13 (2007), No 52
Zagreb, December 2007
Copyright 1995: Croatian Film Club's Association
Publisher:
Croatian Film Clubs' Association

Publishing Manager:
Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Editorial Board:
Nikica Gilić, Bruno Kragić, editor-in-chief (bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, managing editor (tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, supervising editor

Design:
Luka Gusić

Translation of summaries:
Sandra Palihnić

Office:
Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Adress:
Hrvatski filmski savez (*Hrvatski filmski ljetopis*), 10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
http://www.hfs.hr

Prepress:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:
Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies
Price: 18 €
Subscription abroad: 60.00 USD, 60.00 €
Account Number: 2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

CCC is subsidized by the Ministry of Culture, Republic of Croatia and Zagreb City Office for Culture

Founded by Croatian Society of Film Critics, Croatian State Archive — Croatian Cinematheque, Filmoteka 16/Founding editors: Hrvoje Turković, Ivo Škrabalo, Vjekoslav Majcen

Hrvatski filmski ljetopis (*The Croatian Cinema Chronicle*) is indexed in the International Index to Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium

Front Page: *Piccolo* (Dušan Vukotić, 1959)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 3

Uvodnik

Redoviti čitatelji *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* mogli su primijetiti da su se dosad uredništvo, odnosno glavni urednici rijetko odlučivali na uvodnike pa se tako zadnji pojavio još u obljetničkome 40. broju, kao svojevrsno pozdravno pismo Hrvoja Turkovića, koji je kao glavni urednik potpisao prvih četrdeset brojeva. Pripadnik uredničkog trijumvirata prvoga broja, Hrvoje Turković, ostao je u uredništvu kao odgovorni urednik, karakterističnom dobrohotnošću spreman i dalje »štititi« časopis. Pažljiviji zagledatelji u impresum mogli su pak uočiti da je u prošlom broju iz uredništva »ispao« Ivo Škrabalo, čijom je inicijativom *Hrvatski filmski ljetopis* uopće i pokrenut. Ako je netko pomislio da je riječ o još jednom minisukobu u našoj kulturnoj zajednici, ipak se prevario. Ivo Škrabalo odlučio se povući, ali je uredništvo omaškom propustilo objaviti njegovo pismo (koja stoga objavljuje u ovom broju), pokazavši time još jednom vlastitu inferiornost spram svojih prethodnika, ali pruživši sebi tako istodobno mogućnost da se gospodinu Škrabalu još jednom zahvali za njegov svestran doprinos ne samo ovom časopisu, nego i hrvatskoj filmskoj kulturi općenito. Želeći ipak zadržati Ivu Škrabala barem na neki način među imenima u impresumu, od ovog broja uveli smo i kategoriju utemeljiteljskog uredništva, kategoriju koja uostalom nije nimalo proturječna dokumentacijskoj naravi časopisa.

S druge strane razlog za uvodnik može se naći u nekim općenitijim stvarima. Ova je godina hrvatskoga filma bila obilježena prije svega smrtima Ante Peterlića i Zorana Tadića, koji su uza sve mnogobrojne svoje odlike bili i prijatelji *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* (pa se profesor Peterlić nakratko, u posljednjih godinu dana, bio pridružio uredništvu, želeći time i institucionalizirati svoju podršku časopisu) te stoga nije naodmet prisjetiti ih se još jednom.

Hrvatski filmski ljetopis također, kao što se može primijetiti, prolazi kroz stanovite transformacije — skraćivanje rubrike kinorepertoara i festivala možda je zasad najvidljivija — a one su sastavni dio uredničke politike koja od »svetog trojstva« što čini časopis, akademskih (ili nešto ležernijih, ali nadamo se uvijek argumentacijski suvislih) studija i eseja, kroničarskog i recenzentskog praćenja aktualnosti i dokumentiranja, nekako najviše naginje ovome prvom (pa stoga smatra da primjerice kritike, a s obzirom i na ritam časopisa, trebaju biti više esejističke i analitičke, da gledatelju dodatno osvijetle film kojeg je već gledao, a ne da mu daju preporuke koji bi film trebao gledati, što ostaje dnevnicima, tjednicima i internetu). Ipak, *Hrvatski filmski ljetopis* vjerojatno će još duže vremena zadržati svoju hibridnu narav, zasigurno dok je još uvijek na časnom, ali i nezahvalnom mjestu jedinog specijaliziranog hrvatskog stručnog filmskog časopisa (iako nas tu polako, ali nezaustavljivo sustiže *Zapis* Hrvatskoga filmskog saveza koji već dugi nije samo informativni bilten, a od ove godine to više nije isključivo ni formalno). Naravno, (financijska) nesigurnost časopisa i dalje je konstanta, ali dolje potpisanog kao notornog konzervativca tješi da neke konstante ipak opstaju. Nadam se da će kao konstanta opstati i izlaženje (te još više čitanje) *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*.

B. K.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 4

UDK: 791.623.1(497.5)2"1941/1945"

Daniel Rafaelić

Raj Amerika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj

Zasigurno jedna od prvih teza koja se provlači kroz većinu razgovora i povremenih napisa o kinematografskom djelovanju u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj svakako je zabrana prikazivanja svih američkih filmova. No, ako se okrenemo (preživjelim) povijesnim izvorima, ubrzo ćemo shvatiti da jedan američki film ne samo da nije bio zabranjen, već je državni aparat sam poticao njegovo gledanje. Bio je to film Johna Forda *Plodovi gnjeva* (*Grapes of Wrath*) iz 1940. godine.

Zabrana američkog filma u NDH?

Odmah nakon uspostave NDH, donošenjem rasnih zakona na temelju kojih se Židove isključilo iz kulturne sfere života Hrvatske[1], evidentne su postale i kinematografske posljedice takvog kriminalnog ponašanja vlasti. Američki filmovi jednostavno su stavljeni izvan prometa s obrazloženjem da je »uvoz inozemnih slikopisa u bivšu državu vršen (...) po volji trgovaca, koji su slikopisima trgovali po istim načelima, po kojima se trguje svakom drugom robom. Tu su glavnu riječ imali židovi, koji u bili vlasnici ili ravnatelji gotovo svih slikopisnih zavoda. Židovi su u tim zavodima zauzimali i sve druge značajnije položaje. Oni su davali svoj značaj slikopisnim poslovima. Od uvezenih slikopisa nalazili su se na prvom mjestu slikopisi iz Sjedinjenih američkih država«.[2] Dakle, američki je film u NDH postao nepoželjan najprije iz antisemitskih razloga, da bi svega šest mjeseci kasnije, nakon što je NDH 14. prosinca 1941. objavila rat SAD-u[3], to postao i zbog jasnih vojno-propagandnih razloga. Međutim, da li se zaista radilo o klasičnoj zabrani? Situacija je u praksi bila znatno drugačija, te se uvelike razlikovala od one načelno proklamirane.

Hrvatska vojska i američki film

»HRVATSKI VOJNICI GLEDAJU S UDIVLJENJEM njemačke ratne filmove« — tako je glasio naslov velikog članka objavljenoga u dnevniku *Nova Hrvatska* (207, 23. XI. 1941, str. 7) u kojemu se detaljno opisuje kako hrvatska vojska oduševljeno prihvaća njemačke filmske žurnale s detaljnim prikazima borbi, kao i njemačke ratne filmove (iako se nigdje u članku ne kazuje pobliže o kojim se točno filmovima radi).

Međutim, u iznimno važnome dijelu svoje knjige *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Marijan Mikac spominje operatora »Poglavnikovog kinematografa« Dragutina Đuričića, koji je u svoje slobodno vrijeme odlazio izvan Zagreba i hrvatskoj vojsci puštao filmove bez naplaćivanja ulaznica.[4] Međutim, navodi dalje Mikac, Đuričić nije puštao uobičajene filmove: »Od prvih mjeseci Nezavisne Države Hrvatske do svršetka rata su hrvatski vojnici, ustaše i domobrani, gledali sjeverno-američke filmove... Činio je to velikim oduševljenjem. Kako je bio operater Paramounta poznavao ih je dobro« (Mikac, 1971: 75). No, ne treba pomisliti da se radilo o ilegalnim aktivnostima. Projekcije su se održavale uz znanje i suradnju Promičbeno-odgojnog odjela zapovjedništva Poglavnikovih tjelesnih zdrugova i nadstojnika dopukovnika Kambera (Mikac, 1971: 75). Mikac ovaj kuriozitet završava tvrdnjom da je to jedini slučaj u povijesti kako jedna država prikazuje svojim vojnicima propagandne filmove druge države. Iako u vrlo detaljnom fondu Glavnog ravnateljstva za promičbu / Državnog izvještajnog i promičbenog ureda pri Predsjedništvu vlade NDH, koji se čuva u Hrvatskom državnom arhivu, još uvijek nisam pronašao dokument koji bi potvrdio Mikčeve tvrdnje, gotovo je nemoguće u njih sumnjati, ako znamo da su se takvi događaji odvijali, ali i dokumentirali kroz čitavo trajanje NDH.

Jedan od tih srećom dokumentiranih slučajeva svakako je onaj iz nedjeljne večeri 26. IV. 1942, kada je IV. Tabor Ustaške mladeži u Zagrebu prikazao svojim članovima komedije Charlieja Chaplina[5] te popularnog dvojca Stanlija i Olija. Jasno da je ovakav postupak izazvao protest Marijana Mikca, Nadstojnika odsjeka za slikopis u Državnom izvještajnom i promičbenom uredu pri Predsjedništvu vlade NDH, bez čijeg se znanja — i znanja Odsjeka općenito — ovo dogodilo. Stoga Mikac piše pismo IV. Taboru Ustaške mladeži, od kojeg traži podatak koji su točno filmovi pušteni, gdje su na-

Reklama za Danica slikokaz (Hrvatska kinoteka)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 5

Reklama za A.B.C. slikokaz (Hrvatska kinoteka)

bavljeni, te jesu li već prije puštani. Posebno iznenađuje ton zadnjeg dijela pisma, u kojem Mikac traži očitovanje namjerava li Tabor održati slične projekcije i ubuduće, te ako da, kojih točno naslova.[6] Najviše od svega čudi da, iako dopis ima status službenog dokumenta, IV. Tabor Ustaške mladeži nije ukoren, niti se igdje spominje zabrana prikazivanja američkih filmova.[7]

O. Dominikanci, OP

Početkom svibnja 1941. godine, uputio je Dominikanski samostan na zagrebačkoj Koloniji dopis Ravnateljstvu za film, sa zamolbom za dopuštenje prikazivanja filma Cecile B. De Millea *Kralj kraljeva*[8], kojeg dominikanci posjeduju jednu kopiju.[9] U dopisu se također navodi da je film odobren za prikazivanje (i prikazivan) još 1939. godine, ali da se pojavila potreba ponovnog prikazivanja filma za dominikanska »razna pobožna društva«.[10] Posebno je zanimljivo da je na dopisu, u samom Ravnateljstvu za film, nadodana i posebna napomena. Upozorava se, naime, da je glumac Schildkraut (koji je glumio Judu Iškariotskog) Židov, ali isto tako da je film religioznog karaktera kao i to da se već prikazivao u Zagrebu. Kako bilo, dominikanci su čak dva mjeseca čekali odgovor. Konačno, 29. VII. 1941. godine, Ravnateljstvo za film odobrilo je prikazivanje filma, bez ikakvih dodatnih uvjeta.[11]

Diplomatski rat oko američkih filmova i likvidacija njihovih predstavništava

Marijan Mikac ipak spominje i neke, gotovo prozaične probleme koje je imao s Nijemcima, i to ne samo oko američkih filmova — već i oko fotografija njihovih glumaca. Kulturni ataše u njemačkom veleposlanstvu u Zagrebu, Mitterhammer, zahtijevao je od Mikca da iz svog ureda ukloni fotografije Grete Garbo, Mauricea Chevaliera, Garyja Coopera, Clarkea Gablea, Bette Davis i drugih, zaostalih tamo na zidu još od predratne Filmske središnjice Banovine Hrvatske (Mikac, 1971: 29). Mikac je uspješno odbio pritiske, pravdajući se kako ih je on osobno poklonio Filmskoj središnjici, dok je još (prije uspostave NDH, naravno) bio zaposlen u tvrtki Paramount film d.d. Zagreb. U tom kontekstu zanimljiv je njegov dopis iz 12. I. 1942. u kojem on zahtijeva od zagrebačkog kina Union[12] da odmah skine sve fotografije američkih filmskih glumaca, koje su tamo, očito, visjele tijekom (čak) osam mjeseci postojanja Nezavisne Države Hrvatske.

No, ubrzo je od stanovitog SS-Sturmbahnführera, opunomoćenika Reichsführera SS za Hrvatsku, zapovjednika njemačkog sigurnosnog redarstva i sigurnosne službe, stigao mnogo ozbiljniji zahtjev.[13] Tražilo se da se Nijemcima predaju svi filmovi (njih 146) u vlasništvu bivših zagrebačkih podružnica Metro-Goldwyn-Mayera i Twentieth Century Foxa, dočim se oni u vlasništvu podružnica Warner Brosa i Paramounta nisu spominjali. Tada je započela diplomatska igra odugovlačenja i izbjegavanja pritisaka. Novim Ravnateljem Ravnateljstva za promičbu imenovan je Ivo Bogdan (umjesto dotadašnjeg Matije Kovačića), koji je odmah podržao Mikčev stav o odbijanju predaje filmova, pišući Nijemcima da se radi o problemu za čije je rješavanje potrebno još vremena, budući da su ti filmovi imovina strane države. No, Nijemci nisu popustili, nego su uspjeli ishoditi pozitivnu odluku Glavnog ravnateljstva za javni red i sigurnost NDH. Napokon, Ivo Bogdan o svemu obavještava Predsjednika Vlade NDH, dr. Nikolu Mandića, zbog čega su, ovaj put, i Nijemci prisiljeni čekati konačnu odluku. Nakon čak deset mjeseci stigla je odluka i očitovanje premijera:

> »Predsjedništvo Vlade obaviješteno je od strane naslova, da su predstavnici njemačkog sigurnostnog redarstva (Sicherheitspolizei) u Zagrebu tražili, da im se izruče u svrhu izkorišćavanja u sigurnostno-redarstvene svrhe, američki slikopisi vlasničtvo američkih slikopisnih tvrtki Metro Goldwyn i Fox film, koje su prije uzpostave Nezavisne Države Hrvatske djelovale na našem državnom području, a čiji se slikopisi nalaze pohranjeni kod tog glavnog ravnateljstva.
>
> Ovaj zahtjev njemačkog sigurnosnog redarstva imade se *a limine* odbiti iz sliedećih razloga:
>
> Pravilo je međunarodnog prava, da vlasničtvo državljana zaraćene države, u ovom slučaju vlasničtvo američkih državljana, koje se nalazi kod nas, ostaje slobodno kao i vlasničtvo naših vlastitih državljana. Radi očuvanja tog vlasničtva, obično se određuje prinudna uprava (sekretar) radi njegovog očuvanja, da se nakon svršetka rata preda vlastnicima, naravno uz recipročni postupak protivne strane. Hrvatske državne oblasti tako su i postupile, i po-

Reklama za Danica slikokaz (Hrvatska kinoteka)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 6

Reklama za Europa slikokaz (Hrvatska kinoteka)

stavile povjerenike gore navedenim tvrtkama, a pošto je po našim redarstvenim propisima zabranjeno prikazivanje američkih filmova, to su filmovi pohranjeni kod Ravnateljstva za hrvatski slikopis[14] (Croatia film) u Zagrebu.

Ništa se dakle nije promijenilo u pitanju privatnog vlasništva navedenih američkih slikopisa, te bi svako samovlastno disponiranje i zahvat u vlasništvo ovih filmova bio protivan ne samo međunarodno pravnim propisima — što bi moglo izazvati retorziju od strane američkih oblasti u pitanju vlasništva naših državljana u Americi — nego bi se to protivilo i našim pozitivnim zakonskom propisima. Zahvat u privatno vlasništvo ovih američkih slikopisnih tvrtki mogao bi uslijediti samo kao represalija na jednak postupak druge zaraćene strane, no mi nemamo dokaza, da je protivna strana ovako postupala.

Meritorna odluka u pitanju vlasništva i povratka gore navedenih američkih slikopisa moći će se donieti tek nakon svršetka rata, radi toga neka naslov postupi kako je gore navedeno.

Prijepis ovog dopisa dostavljen je znanja radi njemačkom sigurnostnom redarstvu«.[15]

Na dopis je, nastavlja Mikac, Ivo Bogdan dodao i opasku: »Gornje stavlja se naslovu do znanja time, da poduzme sve, da engleski i američki slikopisi budu pohranjeni i sačuvani od uništenja.«

Time je dakle i zakonski otklonjena mogućnost da se američki filmovi, iako izvan distribucije, odnesu iz Hrvatske. Ipak, kako bi sve bilo u skladu sa zakonom, baš kao što se navodi u Mandićevu dopisu, u međuvremenu (najvjerojatnije u onih deset mjeseci koliko je Nikola Mandić sastavljao svoju odluku), 7. II. 1942. godine obavljena je i »likvidacija američkih slikopisnih /filmskih/ poduzeća u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj«.[16] Naime, kako spomenuta predstavništva američkih filmskih producentskih kuća u Hrvatskoj nisu imala, uslijed obustave prikazivanja, nikakav promet, a novac se i nakon objave rata dostavljao spomenutim tvrtkama (plaće osoblja; režijski troškovi), donesena je odluka da se tvrtke Fox film d.d. Zagreb, Metro Goldwyn Mayer d.d. Zagreb, Warner Bros. Film d.d. Zagreb i Paramount Film d.d. Zagreb poslovno likvidiraju.

Iz dopisa o likvidaciji razvidni su i problemi na koje je država naišla želeći okončati postojanje ovih tvrtki. Najprije se navodi kako su vlasnici dionica američki državljani »za koje se zakonskim putem nije moglo utvrditi, da li pripadaju židovskoj rasi«. U slučaju da je to jasno, onda bi, baš kao što je to sustavno bilo rađeno u prvim danima postojanja NDH s kinovlasnicima Srbima i Židovima[17], i ove tvrtke bile ukinute putem Državnog ravnateljstva za ponovu / Ureda za podržavljeni imetak kod Državne riznice. Također se vidi da se tvrtke ne mogu sudskim putem likvidirati budući da nije mo-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 7

guće sazvati izvanrednu glavnu skupštinu dioničara, niti time započeti likvidacijski proces.

Stoga je donesena odluka da se, zbog navedenih razloga, likvidacija provede u obliku »obustave poslovanja«, gdje spomenute tvrtke imaju obvezu s danom 14. II. 1942. zaključiti svoje poslovne knjige i sastaviti čiste bilance. Još je utvrđeno kako ne postoje vjerovnici prema spomenutim tvrtkama osim, logično, potraživanja njihovih američkih središnjica koja se odnose na postotak od zarade distribuiranih filmova ili na dobavljanje nikad u NDH prikazanih i time neplaćenih američkih filmova. Zaključuje se da se »prema tome nema nikome ništa platiti, niti se takav zahtjev sudskim putem može postići«. Jedino utvrđeno potraživanje je ono državno (NDH), koja će se nenaplaćenim porezima pozabaviti sa svakom tvrtkom posebno. Sva imovina ovih poduzeća (aktiva) predana je Državnom izvještajnom i promičbenom uredu pri Predsjedništvu vlade (DIPU), budući da je ono u NDH bilo nadležno i za filmsku struku. Također, ovom odlukom prestaje angažman povjerenika koji su — baš kao i svim poduzećima kojima vlasnici nisu bili Hrvati, dodijeljeni odmah po uspostavi NDH.[18] Jedino što su još imali izvršiti bila je predaja cjelokupne imovine tvrtki u ruke DIPU. Time je njihov angažman bio završen. Preostalo osoblje tih tvrtki, odlučeno je, zaposlit će se, u Državnom slikopisnom zavodu »Hrvatski slikopis« (Croatia film), koji je također osnovan svega petnaestak dana ranije — umjesto ukinutog Ravnateljstva za film. Time je pravno-financijski status američkih filmskih predstavništava riješen.

No samo jedan će film, od mnoštva onih koji su se nalazili u fondu zagrebačke tvrtke 20th Century Fox, savršeno poslužiti za endehašku antiameričku propagandu. Bili su to *Plodovi gnjeva*.

Plodovi gnjeva (Grapes of Wrath)

Kada je John Steinbeck objavio svoj roman *Plodovi gnjeva*, koji obrađuje, neposredan u svojoj naturalističnosti, temu o obitelji primoranoj otići sa svojih posjeda na nadničarenje u Kaliforniji, gdje žive u uvjetima koji najčešće nisu bili gori od onih u sabirnim logorima,[19] roman je, usprkos činjenici da je objavljen već u vrijeme izmaka velike ekonomske krize u SAD-u, postao bestseler.[20]

Producent Darryl F. Zanuck vrlo je rano pokazao velik interes za otkup prava na ekranizaciju, iako je roman u nekim državama SAD-a bio čak i zabranjen.[21] Stoga je, prije početka ozbiljnijeg rada na filmu, Zanuck naložio da se provjere uvjeti u kojima se nalaze radnici na plantažama Kalifornije. Shvativši da su uvjeti čak mnogo lošiji od Steinbeckovih opisa, eventualne ograde su nestale, i rad na scenariju napokon je mogao početi. Nunnalyju Johnsonu povjerena je zadaća da Steinbeckov roman pretoči u scenarij. Vrlo brzo počelo se nagađati tko će zaigrati glavne uloge. Ona najvažnija, Toma Joada, nije bilo dvojbe, trebala je biti dodijeljena Tyroneu Poweru ili Donu Amecheu, zvijezdama Foxa.[22] Međutim, kada je Zanuck angažirao Johna Forda kao redatelja, svaka je križaljka oko glavnog glumca prestala. Henry Fonda pristao je na Fordov (ali i Steinbeckov!) nagovor preuzeti ulogu iako je to značilo da se obvezuje nepovoljnim ugovorom i na stanoviti broj sljedećih Foxovih filmova koji nisu bili pretjerano glumački zahtjevni.[23] Koliko je bio u pravu kad je potpisao ugovor, Fondi će biti jasno još godinama kasnije, budući da će se uloga Toma Joada u *Plodovima gnjeva* često spominjati kao najbolja u njegovoj karijeri. Baš kao i ona fantastične Jane Darwell kao Mame Joad. Direktor filmske fotografije, Gregg Toland, iste će 1940. godine, započeti pisati novu povijest kinematografije zajedno s Orsonom Wellesom i filmom *Građanin Kane*. Čak sedam nominacija i dva osvojena Oscara[24] potvrdili su uspjeh filma *Plodovi gnjeva*, unatoč sve brojnijim glasovima za zabranom. Iako ga John Ford nije smatrao svojim omiljenim filmom[25], *Plodovi gnjeva* i danas se smatra jednim od važnijih američkih filmova.[26]

Raj Amerika

Malo se koji filmofil u NDH nije iznenadio, kada je 1. veljače 1943. godine kupio najnoviji broj jedinog filmskog časopisa na hrvatskom jeziku *Hrvatski slikopis*. U ozračju višemjesečnog iščekivanja hrvatske premijere njemačkog filma u boji (!) *Zlatni grad* (*Die Goldene Stadt,* Veit Harlan, 1942) te pod dojmom velikih planova za izgradnju filmskog studija između Samobora i Svete Nedjelje, na 14. stranici objavljeno je nešto dotad neuobičajeno. Pod naslovom *Jedna se zemlja izpovieda*... istaknut je bio kratki uvodni tekst: »Kako

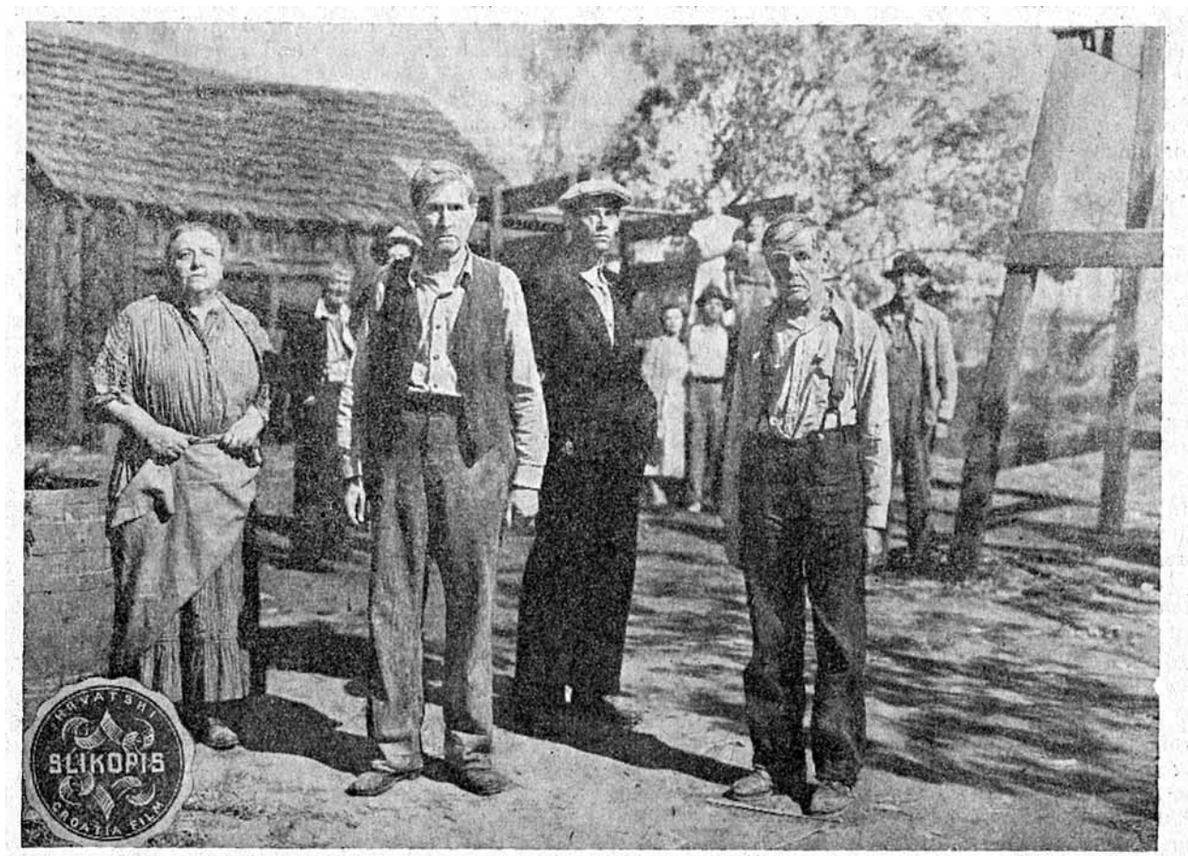
Oglas za Slikokaz Gaj Varaždin (Hrvatska kinoteka)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 8

su Rooseveltovi Amerikanci prikazali sami sebe. — Slikopis, koji je bio izrađen u Americi i tamo tri puta zabranjen, dopro i u Europu kao dokumenat strahovite optužbe protiv strahovlade 'mogućnika', čiji je vjerni sluga današnji borac za 'novi red' — Franklin Roosevelt.« Bilo je to po prvi put da se u *Hrvatskom slikopisu* najavljuje jedan američki film. To je ujedno i prvo mjesto gdje se *Plodovi gnjeva* pojavljuju s novim naslovom: *Raj Amerika*.[27] Iako zamišljen kao savršena propagandna priprema hrvatskih kinoposjetilaca za skorašnje prikazivanje filma u kinima, u tekstu se nigdje ne spominje da će film zaista igrati u hrvatskim kinima, već se navodi kako je »kapital (...) htio spriječiti prikazivanje ovog slikopisa u svietu, ali je on ipak prodro i u Europu. Ali on je ipak postao dokumenat jednog diela današnjice. Neka Europa upozna Ameriku onako, kako su je prikazali sami Amerikanci — američki pisac (John Steinbeck), američki redatelj (John Ford) i američki glumci (Henri Fonda, Dorris Bowdon i dr.)!« Također, stvara se kontekstualno iščekivanje da film, nakon Europe, stigne i do NDH. Tekst završava (ponovno) istaknutim upozorenjem: »Ovaj slikopis nije 'neprijateljska promičba'! U njemu Amerikanci sami odkrivaju svietu pravo lice Amerike! Ovaj slikopis je istina o sudbini malih ljudi u zemlji lažne demokracije, a ta istina izgleda drugčije, nego hvalisanje Rooseveltovih političara!«[28] Zanimljivo, autori teksta preskočili su napisati da je film samo preuzet iz zagrebačke podružnice Foxa, te da je u Zagreb stigao vjerojatno još početkom 1941. godine.

Gotovo sigurno, najveći problem za Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis« predstavljalo je uvjeravanje javnosti da će gledanje jednog američkog filma napokon biti dopušteno (i poticano). Upravo zbog toga, nije se smjelo pogriješiti ni na jednom planu predstavljanja toga filma.

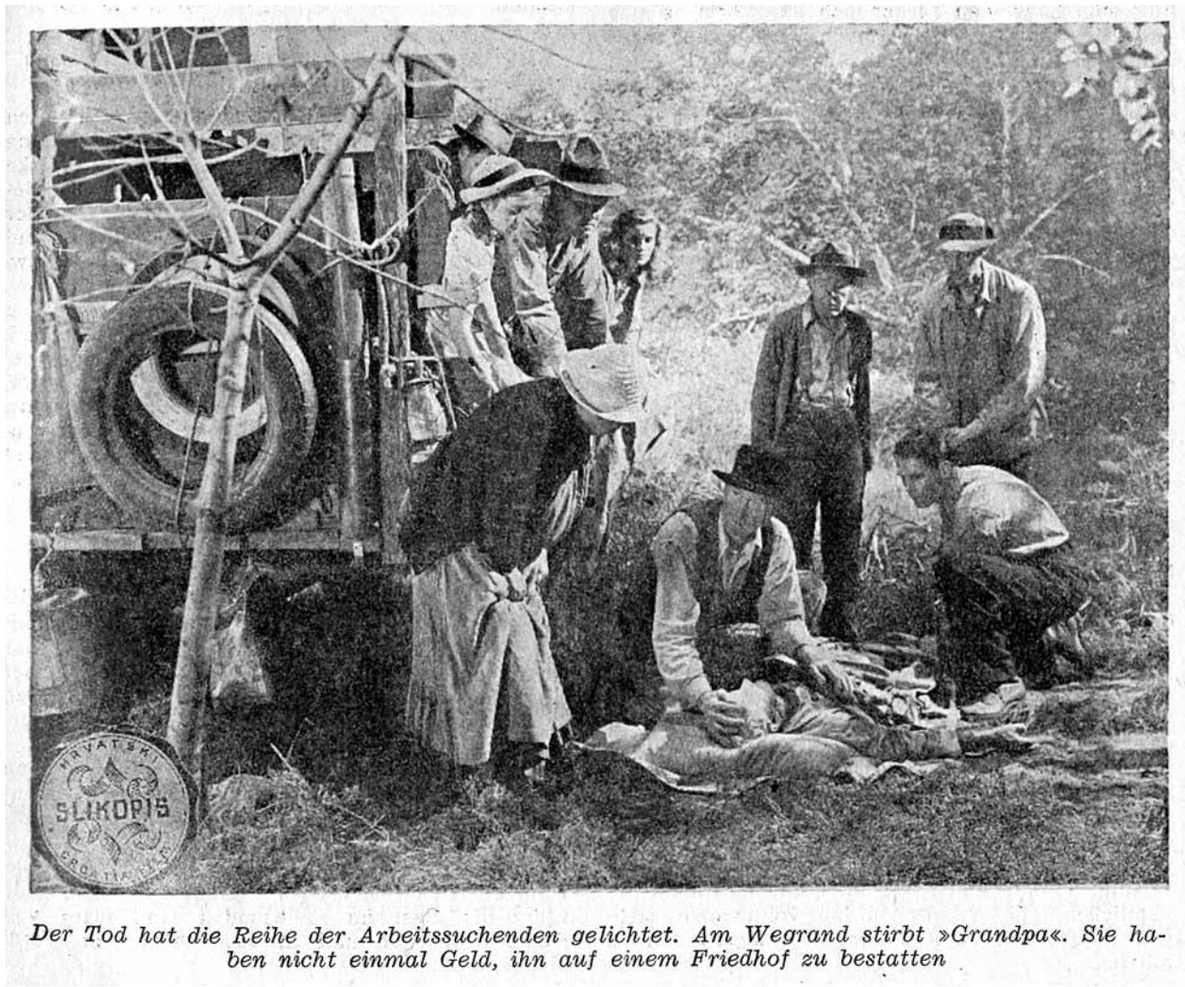
Postoji, međutim, podatak koji nas navodi na razmišljanje kako se film trebao u hrvatskim kinima pojaviti još krajem 1942. godine. Naime, 14. studenog 1942. Marijan Mikac napisao je dopis voditeljima kinematografa Danica (g. Benković) i A.B.C. (g. Šolc) navodeći kako se »za slikopis 'PLODOVI MRŽNJE' ne smije (...) vršiti nikakva reklama, pa čak ni u samom slikokazu ne smiju se izlagati slike, plakati i diapozitivi niti objavljivati diapozitiv, dok god podpisani ne izda pismenu dozvolu«. U slučaju da su se reklame već (!) pojavile, nastavlja, moraju se odmah ukloniti. Mikac također najavljuje i strogi nadzor nad provođenjem ove odluke prijeteći prekršiteljima novčanom kaznom od čak 10 000



Blankes Unverstehen und Trauer sprechen aus den Zügen dieser Menschen, die von der anonymen Macht des Geldes von ihrer Scholle vertrieben werden

Neue Ordnung - Plodovi gnjeva s logotipom Hrvatskog slikopisa (Hrvatska kinoteka)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 9



Der Tod hat die Reihe der Arbeitssuchenden gelichtet. Am Wegrand stirbt »Grandpa«. Sie haben nicht einmal Geld, ihn auf einem Friedhof zu bestatten

Neue Ordnung - Plodovi gnjeva s logotipom Hrvatskog slikopisa (Hrvatska kinoteka)

kn.[29] Iz kojeg se razloga prva službena reklama za *Plodove gnjeva* pojavila tek u veljači 1943, nije jasno.

Novinska promidžba filma *Raj Amerika* (*Plodovi mržnje*)

U svakom slučaju, kad je jednom mašinerija pokrenuta, više nije bilo povratka. Tako se u *Novoj Hrvatskoj* 10. II. 1943. pojavljuje oglas za početak pretprodaje ulaznica za film *Raj Amerika (Plodovi mržnje)*, koji će biti prikazivan u kinu Danica.[30] Već sljedeći dan, *Nova Hrvatska* na istoj stranici objavljuje čak dva oglasa za film — prvi koji je u novine dalo kino *A.B.C.*[31] i drugi, onaj kina *Danica*. Iz ovih oglasa saznajemo da će se premijera održati u oba kina, 12. II. 1943. godine, no itekako je vidljiva njihova neusklađenost u načinu reklamiranja filma. Dok se Danica pridržava službenog prijevodnog naziva filma (*Raj Amerika — Plodovi mržnje*), kino A.B.C. film naziva »PLODOVI MRŽNJE... (»RAJ« AMERIKE — THE GRAPES OF WRATH).[32] Napokon, na sam dan premijere, oba su oglasa i naslova usklađena (iako A.B.C. dodaje i originalni engleski naziv), no ovaj je put (opet kod A.B.C.-a) glumica Dorris Bowdon preimenovana u Browdon.[33]

Filmska kritika

Iako je sva filmska kritika u NDH (po uzoru na onu u nacističkoj Njemačkoj) svedena tek na puku informativnost ili (isključivo!) hvalu, osvrt stanovitog F.-a u *Hrvatskom narodu* više je nego zanimljiv. On tako navodi da »gledalište s napetom pažnjom gleda taj dokumenat, vješto i smjelo pisani slikopis, kojega režira John Ford, a u glavnim ulogama nastupaju talentirani glumci Henry Fonda, Dorris Browdon[34] i Jane Darwel. (...) Vidi se naličje — a možda to jest i pravo lice! — tog prekooceanskog 'carstva demokracije', koje maniak Roosevelt i njegova glavničarsko-bankarska banda želi proširiti na čitav sviet. Prikazivanje tog slikopisa u našim slikokazima mora biti najsrdačnije pozdravljeno, jer prikazuje Ameriku, sagrađenu na krvi i suzama radnika, u pravom svietlu. A baš bi ta i takva Amerika htjela zaustaviti građenje Nove Europe, koja se sada rađa na ratnim poljima. Općinstvo je odmah ocienilo taj potresni slikopis, te na svakoj

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 10

Prizor iz izvornog američkog slikopisa »Raj Amerike« (Plodovi mržnje), koji se ovih dana počeo prikazivati u našim slikokazima.

Plodovi gnjeva s logotipom 20th Century Foxa (Hrvatska kinoteka)

predstavi napunja obadva gledališta upravo do posljednjeg mjesta.«[35]

Tjednik *Spremnost* obavještava čitatelje o važnosti filma, ističući i neke nepoznate detalje biografije Henryja Fonde: »Važno je naglasiti, da u tome slikopisu igraju samo amerikanski glumci, koji su nakon snimanja imali mnogo neprilika. Tako je na primjer glavno lice Tom, kojeg igra Henri Fonda, najprije dobivao mnogo novaca od novčara, koji su bili tim slikopisom pogođeni, da odustane od snimanja. No, kad on to nije htio na to pristati, tada su mu stali slati prieteća pisma, u kojima su mu se prietili najgorim, ako ne pristane na njihove ponude. Ali, ovaj je čovjek prezirom odbio sve ponude, bez straha za život!«[36] Tjednik također objavljuje originalnu fotografiju iz filma, s vidljivim oznakama studija 20th Century Foxa, ali bez uobičajenog logotipa Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«.

Iako se nigdje ne navodi ukupni broj posjetilaca koji su vidjeli film, jasno je da ni nakon dva tjedna prikazivanja interes nije opao. Stoga je Ustaški stožer grad Zagreb odlučio organizirati besplatnu projekciju filma za svoje pripadnike. Predstava se održala 28. II. 1943. u kinu Danica, u 11 ujutro, a uvodnu je riječ održao Mirko Cerovac. Zanimljivo je da članak *Nove Hrvatske* u izvještaju o uspjehu filma dodaje sljedeće: »Prošlih dana prikazivan je upravo s neviđenim uspjehom u dva zagrebačka slikokaza američki slikopis 'Raj Amerika' ('Plodovi mržnje')... Za slikopis 'Raj Amerika' vlada razumljivo veliko zanimanje.«[37]

Promidžbeni materijali

Od materijala koji su ostali od filma, sačuvan je plakat gostovanja filma izvan Zagreba. Kino Gaj u Varaždinu prikazalo ga je tri puta (31. VIII. — 2. IX. 1943). Na plakatu, koji se čuva u Zbirci Stapmata u Hrvatskom državnom arhivu[38], film se ne zove *Raj Amerika* već samo *Plodovi mržnje (Gra-*

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 11

pes of Wrath). Na žalost, danas ne znamo je li originalni plakat — ili koji drugi — bio napravljen za zagrebačko prikazivanje. Međutim, Hrvatska kinoteka čuva jedinstveni reklamni letak, koji najvjerojatnije nije *nikad* iskorišten u promotivne svrhe filma. Naime na njemu se, uz ostalo, navodi da je prikazivan u kinu Europa (što se nije nikad dogodilo). Zove se samo *Plodovi mržnje* i velikim je slovima istaknuto da se radi o filmu tvrtke 2oth Century Fox. Posebno je zanimljiva fotografija, koja više navodi na pomisao da se radi o filmu punom ljubavne strasti, nego o teškoj socijalnoj melodrami. Vjerojatno se radilo o ishitreno izrađenom letku, koji nije dočekao svoju upotrebu.

Značaj *Raja Amerike*

Uspjeh filma očito je iznenadio mnoge.[39] Čak mu je i mjesečnik *Neue Ordnung* (koji je izlazio na njemačkome) posvetio dvije cijele stranice. Iako je čitav prostor posvećeno iznimno detaljnom prepričavanju sadržaja filma, njegov najvažniji dio je uvod. U njemu se, uz informaciju o ogromnom odazivu hrvatske kinopublike, navodi i podatak koji nije objavljen ni u jednim hrvatskom novinama — da je kopija filma pronađena u prostorijama zagrebačke podružnice Foxa.[40] U ovom iznimno važnom članku za ovu temu, objavljena je i promotivna fotografija filma ali, ovaj put, s logotipom Državnog slikopisnog zavoda »Hrvatski slikopis«.

Naizgled nevažan detalj hrvatskog logotipa na fotografiji u njemačkim novinama otkrio je mnogo o značaju prikazivanja Fordova filma u NDH. Naime, poslije nedavnog istraživanja u Bundesfilmarchivu u Berlinu, došao sam do zaključka da je prikazivanje američkog filma u ustaškoj državi zapravo jedinstveni slučaj u svim zemljama saveznicima (satelitima) Trećeg Reicha.[41] Posljednji američki film prikazan je u Njemačkoj još u svibnju 1940. godine, punih pola godine poslije napada na Poljsku.[42] Praktički od tog datuma, američki se film prestao prikazivati u okupiranoj Europi (uz povremene iznimke završno sa 1941).[43] To znači da je ustaški propagandni aparat, bez (kao dotad čestih) konzultacija s Njemačkom, na svoju ruku odlučio započeti snažnu antiameričku kampanju. Postavlja se pitanje: zašto baš tad, a ne na primjer odmah nakon objave rata u prosincu 1941?

Da bi stvari postale jasnije, dovoljno je pregledati tisak iz druge polovice 1942. i prve 1943. godine. Od 9. IX. 1942. godine, kada je prvi put savezničko zrakoplovstvo bombardiralo Zagreb (što je filmski zabilježeno i uvršteno, kao četvrta storija, u 38. broj filmskog žurnala *Hrvatska u rieči i slici* od 22. IX. 1942), zračni napadi postali su redovita noćna mora ne samo stanovnika NDH (jer bombe su padale i po drugim gradovima, ponajviše Zadru, Kninu i Splitu), nego i propagandnih stručnjaka. Zatečeni nemogućnosti uzvraćanja, izlaz su tražili u antiameričkoj kampanji. U promidžbenom smislu *Plodovi gnjeva* u tome su savršeno mogli pomoći, jer kako je rat odmicao, a bombardiranja se intenzivirala, antiameričke poruke u endehaškim žurnalima postajale su sve bizarnije. Najbolji primjer tome je to 113. izdanje žurnala *Hrvatski slikopisni tjednik*, u kojem su prikazane posljedice bombardiranja Zagreba u veljači 1944. godine: »Šumski maršal Tito naredio je i bombardiranje Splita, Zadra i Šibenika«, dočim u Zagrebu »američki crnci koje je Roosevelt poslao da oslobađaju Europu, dali su si ovdje punog oduška«! Bilo je sasvim jasno da je zavladala panika i da se ideja NDH urušava sve više. Stoga američki film s naglašenom socijalnom temom, zabranjivan i na matičnom tržištu, zaista nije mogao, mislilo se, bolje utjecati na stvaranje antiameričkih osjećaja među hrvatskim građanima. No, kao da se na trenutak zaboravila činjenica da su domaći kinoposjetitelji i prije rata upravo obožavali američki film, te da ga se većina sjećala s nostalgijom. Stoga je sasvim jasan i logičan golemi odaziv publike na *Plodove gnjeva*. On zasigurno ne leži u protestu protiv SAD-a, već se može, prije svega, tumačiti ogromnom željom da se (ponovno) pogleda film proizveden u SAD, što se regularno tada nije moglo preko dvije godine.

Pokazali smo dosad kako prikazivanje američkih filmova u NDH nije bilo zabranjeno na onaj uobičajeni, klasični način. Njegove sporadične pojave pokazivale su da je on i dalje uživao velik ugled među hrvatskim gledateljima, koji su, za razliku od nekih drugih država tadašnje Europe, i dalje masovno odlazili u kinematografe. Radilo o prije svega o eskapizmu, bijegu od surove (gladne, rasističke, hladne, ratne) stvarnosti. Pa ako su usput dobili priliku gledati i zabranjene plodove, tko sretniji od njih. Stoga možemo mirno ustvrditi da *Plodovi gnjeva* nisu ispunili zadovoljavajuću propagandnu antiameričku ulogu. Prije će biti da se tadašnja kinopublika poistovjetila s likovima filma po principu: »vidiš, i njima je teško... i oni su gladni... i oni nemaju posla — baš kao i mi«. Ostaje na kraju samo žaljenje da nitko nije rekao Johnu Fordu, kada je dobio orden Josipa Broza Tita, da je jedan njegov film pokušao biti iskorišten kao propagandno oružje one strane protiv koje se i on svojevremeno borio u ratu.

Bilješke

1 »ZAKONSKA ODREDBA o zaštiti narodne i arijske kulture hrvatskog naroda. § 1. — Židovi po rasi ne smiju nikakvom suradnjom utjecati na izgradnju narodne i arijske kulture, pa im se zabranjuje svako sudjelovanje u radu, organizacijama i ustanovama društvenog, omladinskog, športskog i kulturnog života hrvatskog naroda uopće, a napose u književnosti, novinarstvu, likovnoj i glazbenoj umjetnosti, urbanizmu, kazalištu i filmu. § 2. — Provedba ove zakonske odredbe povjerava se nadležnim ministarstvima bogoštovlja i nastave, udružbe i unutarnjih poslova. § 3. — Ova zakonska odredba stupa na snagu danom proglašenja u *Narodnim novinama*. U Zagrebu, 4. lipnja 1941. Broj: CXLVII-333-Z. p. 1941. Poglavnik: DR. Ante Pavelić, v. r., Ministar bogoštovlja i nastave: DR. Mile Budak, v.r., Ministar udružbe: DR. Jozo Dumančić, v.r., Ministar unutarnjih poslova: DR. Andrija Artuković, v.r.«, *Hrvatski narod*, 111, 5. VI. 1941.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 12

2 Marijan Mikac, »Slikopis (FILM)«, u: Filip Lukas (ur.), *Naša domovina*, sv. 2, Zagreb 1943, str. 68.

3 Više o objavi rata vidi u Matković, 2002: 173. Sam čin prikazan je, kao četvrta storija filmskog žurnala *Hrvatska u rieči i slici* br. 10, posljednjega iz 1941. godine.

4 Mikac, 1971: 75. Radi se o Dragutinu Đuričiću, bivšem radniku zagrebačke (predratne) podružnice Paramount Picturesa, gdje je bio zaposlen i sam Marijan Mikac — usp. Mikac, 1971: 48-49. O osnivanju Poglavnikovog privatnog kinematografa svjedoči i pismo Marijana Mikca Državnom tajništvu za promičbu, od 26. VIII. 1941: »Slobodan sam predložiti uređenje kućnog kinematografa u Poglavnikovu domu u Tuškancu ili na Trgu Stjepana Radića. Ovaj kino je po mišljenju podpisanog neophodno potreban, da bi Poglavnik mogao upoznati najbolja djela suvremene filmske umjetnosti, aktuelne snimke međunarodnih događaja, kao i naša nastojanja na filmskom području. Aparat za ovaj kino već imamo. Trebalo bi jedino izvršiti na njemu male adaptacije. Dobava filmova stranih poduzeća vršila bi se putem ovog Ravnateljstva. Filmovi bi bili ustupljeni besplatno. Kako saznajem, upravo se uređuje Poglavnikova vila u Tuškancu, pa bi bilo dobro prilikom gradnje uzeti u obzir uređenje kućnog kina. Posao operatera mogao bi vršiti činovnik ovog Ravnateljstva g. Dragutin Đuričić ili koja druga povjerljiva osoba. Napominjem da smo aparaturu, kojom raspolažemo, zaplijenili od Paramount filma. Ona se u trenutku zapljene nije nalazila u upotrebi, jer je poduzeće prilikom osnivanja NDH bilo u likvidaciji. Osim toga imamo još jednu aparaturu Metro 6m, koju smo namijenili za ocijenu filmova. Dvije dalje aparature su izvan upotrebe, i to jedna kod Twentieth Century Fox filma, a druga kod Warner Bros. Filma. Za dom spremni! Marijan Mikac«. Pismo se čuva u Hrvatskom državnom arhivu: HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1941, 1201. Mikčev prijedlog o uređenju Poglavnikovog vlastitog kinematografa, kao svoju ideju prezentira Paveliću Državni tajnik za promičbu Josip Milković. Poglavnik je 30. IX. 1941. prihvaća, odabravši svoju vilu na Tuškancu za tu namjeru; HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1941, 3143.

5 U pismu naveden kao *Charly*.

6 HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/19, kut. 27, 1942, 6407.

7 Zanimljivo je na ovom mjestu spomenuti prikazivanje dvaju američkih filmova u Srbiji tijekom njemačke okupacije. Prvi je bio Disneyjev animirani klasik *Snjeguljica i sedam patuljaka*, prikazivan kao bajka braće Grimm *Schneewitchen*, bez spomena da se radi o američkom filmu. Drugo je prikazivanje ušlo u legendu — *Veliki diktator* Charlieja Chaplina tajno je ubačen u filmski projektor te prikazan njemačkoj vojsci u kinu Central u Valjevu. Ista je kopija, nakon nemira, zaplijenjena i, navodno, dospjela do samog Hitlera, koji je film tako vidio prvi put. Detaljnije o ovom (teško vjerojatnom), ali i prethodnom slučaju vidi više u Savković, 1994: 56-57. i 69-71.

8 Radi se o nijemom filmu iz 1927 godine, u kojem H. B. Warner glumi Krista, Dorothy Cumming Mariju a Joseph Schildkraut Judu Iškariotskog.

9 Još 1938. godine u sklopu Dominikanskog samostana osnovano je kino Stela, čiju je projekcijsku aparaturu 21. V. 1938. godine blagoslovio zagrebački nadbiskup Alojzije Stepinac. Do kraja 1942. kino Stela prikazalo je 126 filmova s ukupno 856 predstava koje su se održavale nedjeljama, blagdanima i subotama uoči blagdana. Kino je imalo zadaću da spriječi »utjecaj loših filmova gradskih kinematografa na odgoj mladeži«. Više o kinu Stela vidi u spomenici *50. godišnjica povratka Dominikanaca u Zagreb 1927-1977*, 1979, str. 16. Inače spomenuti samostan teško je oštećen u veljači 1944. godine tijekom savezničkog bombardiranja Zagreba. Tada je u ruševinama samostana poginulo i šest redovnika — posljedice bombardiranja vidljive su u prvoj storiji filmskog žurnala *Hrvatski slikopisni tjednik*, br. 113, od 27. II. 1944.

10 HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/9, kut. 19, 1941, 186.

11 HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/9, kut. 19, 1941, 186.

12 Kino Union, koje će se od početka 1942. godine zvati Una, nalazilo se u Zvonimirovoj ulici br. 53, mjestu gdje se i danas nalazi ugaslo kino Mosor.

13 Daljnji dio teksta donosim prema Mikac 1971, 75-79.

14 Sic!

15 Kako dokumenti o ovom diplomatskom ratu još nisu pronađeni u HDA (ako su uopće sačuvani), Mikčeva knjiga jedini je (zasad) izvor podataka za ovaj slučaj. Stoga navedeni dokument preuzimam sa stanovitom rezervom, ali kako je jedini dostupan (ili postojeći?), objavljujem ga — ovdje — u cijelosti, iz Mikac, 1971: 77-78.

16 HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1942., 2117.

17 Mirko Cerovac, *Slikopis (Film)*, Zagreb 1943, 90-91.

18 Tako je Vladimir Benković bio imenovan povjerenikom tvrtke Fox film d.d. Zagreb; dr. Franjo Dujmović za Metro Goldwyn Mayer d.d. Zagreb; Josip Kaić za Warner Bros. Film d.d. Zagreb i Franjo Dürr za Paramount Film d.d. Zagreb.

19 Takvu tešku situaciju američkih nadničara sustavno su iskorištavali njemački propagandisti, objavljujući goleme članke o njihovoj bezizlaznoj situaciji, kao i o općenito teškom socijalnom položaju većine stanovnika SAD-a. Usp. npr. K. H. Sundermann, »Das Wanderarbeiterproblem in dem USA«, *Neue Ordnung*, 35, 1. III. 1942, str. 7.

20 Thomas, 1983: 91.

21 Thomas, 1983: 92.

22 Springer, 1974: 98.

23 Springer, 1974: 98.

24 Dobitnici su bili Jane Darwell za sporednu žensku ulogu i John Ford za režiju — usp. Vuletić, 1997: 144-145.

25 Razgovor Jeana Mitryja s Johnom Fordom u Ilić, 1967: 84-93.

26 Plodovi gnjeva (Grapes of Wrath) — pr. 20th Century Fox, 1940. — r. John Ford — sc. (prema romanu Johna Steinbecka) Nunnaly Johnson — k. Gregg Toland — mt. Robert L. Simpson — gl. Alfred Newmann — sgf. Henty Little — kgf. Gwen Wakeling — ul. Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casey), Charley Grapewin (Djed), Dorris Bowdon (Rose-o-Sharon) i dr. — 35 mm — c/b — 3521 m (128 min.). Tom Joad vraća se ranije sa odsluženja zatvorske kazne za ubojstvo u samoobrani. Nalazi obitelj pred odlaskom sa vjekovnog ognjišta zbog veleposjednika koji su zemljište prodali. Prisiljeni su otići u potragu za poslom. Put ih, sa svime što imaju natovarenim u kamion, dovodi na plantažu naranči u Kaliforniju, gdje, baš poput drugih bivaju izloženi nekontroliranom izrabljivanju. Tom Joad, međutim, ne miri se sa situacijom.

27 Treba primijetiti da se i izvorni naslov prevodi s *Plodovi mržnje*, a ne *gnjeva* ili *bijesa*.

28 Svi citati prema *Jedna se zemlja izpovieda* u: *Hrvatski slikopis*, 2, Zagreb 1943, str. 14.

29 HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1942, 17530.

30 *Nova Hrvatska* 35, 10. II. 1943., 10. Inače, zagrebačko kino Danica prvotno je (1926. godine) bila lokacija kabareta Excelsior, da bi nakon gašenja promijenio funkciju, i postao kino Luxor. Ono je 1942. preimenovano u Danica. Kino je bilo smješteno na križanju današnje Gajeve i Tesline ulice. Usp. Mrduljaš, 1984: 96. itd.

31 Kino A.B.C. prvotno je u NDH funkcioniralo kao Gradski slikokaz, zatim kao Central, da bi napokon postao A.B.C. Danas to kino (iako tek povremenu u funkciji) radi pod imenom Central.

32 *Nova Hrvatska*, 36, 11. II. 1943, 15.

33 *Nova Hrvatska*, 37, 12. II. 1943, 12.

34 Sic!

35 F., »Američki slikopis o pravom licu Amerike«, *Hrvatski narod*, 657, 14. II. 1943, str. 2.

36 V. G., »'Raj Amerika'. Prikazivanje dokumentarnog američkog slikopisa u Zagrebu«, *Spremnost*, 51, 14. II. 1943, str. 7. Potrebno je ovdje napomenuti da spomenuti naslov nije pogreška autora teksta u *Spremnosti*. Naime, pojam »dokumentarni slikopis« ovdje se koristi kako bi se razlikovalo taj film od ostalih tzv. zabavnih slikopisa. U to vrijeme, razlikuje se četiri glavne filmske vrste: zabavni, prosvjetni, dokumentarni i školski. Za razliku od danas, pojam dokumentarnog filma u to vrijeme bio je nešto drugačiji. Detaljnije o tome vidi npr. »Vrste slikopisa«, *Hrvatski slikopis*, 2, 1943, str. 8. Značajno detaljni-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 13

je o problematici vrsta filmova toga vremena piše Cerovac, 1943: 27-75. (posebno uvodno razmatranje: »Razna shvaćanja o vrstama slikopisa«).

37 p-y, »U nedjelju 28. veljače prikazivat će se slikopis 'RAJ AMERIKA' za pripadnike ustaških tabora u Zagrebu«, *Nova Hrvatska*, 49, 26. II. 1943, str. 4.

38 HDA, Zbirka Stampata, plakati, Plodovi mržnje, inv. br. 99/305.

39 Pokušaj tiskanja knjige Johna Steinbecka *Plodovi gnjeva* na krilima uspjeha filma nije sretno završio. Takva je aktivnost zabranjena odlukom Grge Pejnovića, pročelnika Odsjeka za tisak i slikopis, od 7. VI. 1944. godine bez dodatnog objašnjenja — usp. HDA, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, Odjel za tisak, kutija 12, 1944, 1193.

40 W. A. OE., »Die Früchte des Zorns. Gedanken zu dem Gleichnamigen Roman von John Steinbeck«, *Neue Ordnung*, 87, 28. III. 1943, str. 8-9.

41 Kada je objavljen detaljan popis prikazanih filmova u NDH po zemljama proizvodnje (vidi *Hrvatski slikopis*, 3, 1. III. 1944, str. 28), jedini američki film smješten je u rubriku »ostalo-razno«.

42 Bio je to film *Ponoćni taxi* (*Midnight Taxi*) Eugenea Forda iz 1937. godine. Više o prikazivanju američkih filmova u nacističkoj Njemačkoj (ali i obrnuto) vidi Culbert, 2007. Inače, više o njemačkom pogledu na ulogu američkoga filma u svijetu, kao i o njegovoj izraženo antinacističkoj komponenti, vidi Fritz Hippler, »Deutschland und der amerikanische Film«, *Film Kourier*, 54, Berlin, 5. III. 1941, 1-2.

43 Što naravno ne znači da ga njemački ministar za propagandu i narodno prosvjećivanje Joseph Goebbels nije nabavljao, proučavao i pohranjivao u Reichfilmarchiv, osnovan 1935. godine. No, to je tema za neku drugu priliku.

Izvori

x, Jedna se zemlja izpovieda, *Hrvatski slikopis*, 2, Zagreb 1943, 14.

Vrste slikopisa, *Hrvatski slikopis*, 2, Zagreb 1943, 8.

V. G., »Raj Amerika«. Prikazivanje dokumentarnog američkog slikopisa u Zagrebu, *Spremnost*, 51, Zagreb 14. II. 1943, 7.

p-y, U nedjelju 28. veljače prikazivat će se slikopis »RAJ AMERIKA« za pripadnike ustaških tabora u Zagrebu, *Nova Hrvatska*, 49, 26. II. 1943, 4.

W. A. OE., Die Früchte des Zorns. Gedanken zu dem Gleichnamigen Roman von John Steinbeck, *Neue Ordnung*, 87, 28. III. 1943, 8-9.

K. H. Sundermann, Das Wanderarbeiterproblem in dem USA, *Neue Ordnung*, 35, 1. III. 1942, 7.

Hrvatski narod, 657, 14. II. 1943, 2.

Nova Hrvatska, 207, 23. XI. 1941, 7; 35, 10. II. 1943, 10; 36, 11. II. 1943, 15; 37, 12. II. 1943, 12.

Hrvatski državni arhiv, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1941, 1201; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1941, 3143; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/19, kut. 27, 1942, 6407; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/9, kut. 19, 1941, 186; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/9, kut. 19, 1941, 186; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1942, 2117; 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, IIIK/11, kut. 27, 1942, 17530.

Hrvatski državni arhiv, Zbirka Stampata, plakati, Plodovi mržnje, inv. br. 99/305.

Hrvatski državni arhiv, 237, Predsjedništvo vlade NDH GRP, Odjel za tisak, kutija 12, 1944, 1193.

Literatura

50. godišnjica povratka Dominikanaca u Zagreb 1927-1977, Zagreb 1979.

Mirko Cerovac, 1943, *Slikopis (Film)*, Zagreb: Državni slikopisni zavod »Hrvatski slikopis«

Fritz Hippler, 1941, »Deutschland und der amerikanische Film«, *Film Kourier*, 54, Berlin, 5. III. 1941, 1-2.

David Culbert, 2007, »German films in America, 1933-45: Public Diplomacy and an Uncoordinated Information Campaign«, u: Roel Vande Winkel i David Welch (ur.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Hampshire — New York: Palgrave Macmillan, str. 306-317.

Philippe Haudiquet, 1966, *John Ford*, Paris: Seghers

Momčilo Ilić (ur.), 1967, *8 reditelja — 8 razgovora: Bunjuel, Viskonti, Drajer, Bergman, Breson, Louzi, Ford, Drju i Likok*, Beograd: Institut za film

Marijan Mikac, 1943, »Slikopis (FILM)«, u: Filip Lukas (ur.), *Naša domovina*, sv. 2, Zagreb:

Marijan Mikac, 1971, *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Madrid: Drinina knjižnica

Igor Mrduljaš, 1984, *Zagrebački kabaret: slika jednog rubnog kazališta*, Zagreb: Znanje

Hrvoje Matković, 2002, *Povijest Nezavisne Države Hrvatske*, drugo, dopunjeno izdanje, Zagreb: Naklada Pavičić

Miroslav Savković, 1994, *Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata 1941-1945*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

John Springer, 1974, *The Fondas. The Films and Career of Henry, Jane and Peter Fonda*, New York: Citadel Press

Tony Thomas, 1983, *The Films of Henry Fonda*, Seacaucus NJ: Citadel Press

Marina Vuletić, 1997, *Oscar: između tradicionalnosti i progresivnosti: 1927.-1997.*, Zagreb: Vedis

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 14

UDK: 791.229.2(497.5)(091)

Juraj Kukoč

Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje

Jedan dan u Rijeci (1954), debitantski film Ante Babaje, dokumentarni je film koji je naručio grad Rijeka. On odgovara svojoj namjenskoj svrsi, jer su u 14 i pol minuta trajanja prikazane sve specifičnosti vezane za grad Rijeku i njegove stanovnike, a dodirnuta je i njegova recentna povijest.

Uz panoramske vedute grada (fotografija 1) prikazani su njegovi najvažniji dijelovi (luka, riva, brodogradilište *3. maj*, predio grada Žabica s autobusnim kolodvorom, riječke uske ulice kale, tržnica, ribarnica, Hrvatsko narodno kazalište, glavna ulica Korzo, Pomorska zbirka Narodnog muzeja, Trsat, most preko Rječine koji odvaja zapadni dio Rijeke od Sušaka, tvornička zona). Osim toga, prikazom mjesta Volosko dodirnuta je i okolica Rijeke. Zatim, prikazano je bogatstvo riječkih prometnih veza (brodovi, autobusi, trolejbusi, vlakovi), ali i stanovnici koje iz okolnih mjesta u grad idu pješke. Prikazana su neka karakteristična riječka zanimanja (pomorac, radnik u brodogradilištu, mljekarica, domaćica, ali i prostitutka!), riječki ritam života (rano dizanje, posao, tradicionalni odmor nakon ručka, večernje opuštanje), radne aktivnosti Riječana (rad u luci, rad u brodogradilištu) i aktivnosti u slobodno vrijeme (boćanje, kartanje, opijanje, ribolov, izlazak u kazalište, izlazak u noćni klub, izleti na Trsat). U filmu su prisutne sve dobne skupine i prikaz njihovih pripadajućih životnih stilova (djeca i školovanje, mladi i ljubavne veze, odrasli i rad, penzioneri i njihovo »gubljenje vremena«). Uočen je i žučljivi primorski temperament Riječana te njihova sklonost ogovaranju.

Osim ovih edukativnih dijelova, prisutan je ideološki propagandni ton — obvezatni dio poslijeratnih namjenskih filmova. Slavljenje socijalizma uobličeno je kroz naratorovu odu riječkoj industriji i ulozi »malog čovjeka« u razvoju socijalizma, a naratorova ideološka poruka posjeduje i elemente patriotizma, jer je zapadni dio Rijeke tek 1947. pripojen »matici zemlji«.

No unatoč izvršenju svoje namjenske obveze, *Jedan dan u Rijeci* uopće ne izgleda kao namjenski propagandni film. Dapače, on izgleda kao zabavna, lepršava igrarija, čijoj naravi odgovara definicija sporedne književno-publicističke vrste *kozerije*. Kozerija je definirana kao »obično novinski članak ili feljton u slobodnom, ležernom subjektivnom tonu i jeziku, u kome se na zanimljiv i zabavan, duhovit, često i humorom protkan način govori o raznim aktualnim zbivanjima, pojavama i ličnostima, o čemu bi se inače moglo raspravljati naučno i studiozno« (Živković, 1985: 123). Babajin dokumentarni film također je ležeran, subjektivan, zabavan i humoran, pa i ironičan i blago ciničan[1]. On govori o riječkim aktualnostima, temi o kojoj bi se u dokumentarnom filmu moglo pričati puno »ozbiljnije«, pa čak i znanstveno i studiozno, ostavljajući dojam izrazite nepretencioznosti. Kako su autori uspjeli »uvjeriti« gledatelja da se ne radi o filmu čija je namjera obrazovati ga i ideološki poučiti? Kako su uspjeli kamuflirati njegovu namjenu, odnosno, kako su uspjeli od suhoparne teme napraviti lepršavo djelo?

Jedan dan u Rijeci djelomično koristi dojam realističnosti da bi olakšao neizbježni uteg ideologizacije. Naime, u njemu junak nije oduševljena narodna masa već niz individualaca, pretežito lišenih emfatične karakterizacije koja bi naglašavala njihovu požrtvovanost, oduševljenje i predanost idealima socijalizma. Film ne prati veličanstvene uspjehe zajednice, već prizemnu svakodnevicu tih ljudi. On je utemeljen na »'kriškama života', što asocira na inspiriranost neorealizmom« (Peterlić, 2002: 14). No, neorealizam je pravac u igranom filmu. što nije uzgred spomenuti, jer nas upućuje na temeljnu odliku Babajina dokumentarca — usmjerenost ka igranom i pripovjednom te pretvaranju opisanih individua u »likove« igranog filma. U prvom redu uporabom postupaka igranog filma, odnosno, uporabom pripovjedačkih postupaka (naracija ili pripovijedanje jedna je od temeljnih odlika igranog filma) autori filma postigli su tematsko-stilsku razigranost djela, kojom su prikrili »dosadne« propagandne i opisno-obrazovne dijelove filma.

Ovakvo djelo bilo je moguće stvoriti u specifičnom kontekstu hrvatske i jugoslavenske kinematografije. Naime, nakon Drugog svjetskog rata temeljna zadaća kinematografije bila

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 15

je propagandna, a u cilju postizanja propagandnog efekta mnogošto je bilo dopušteno. Igrani filmovi smjeli su, pa čak i morali, biti patetični, sentimentalni i izrazito odmaknuti od realnosti. Isto je pravilo vrijedilo i za dokumentarni film, koji po svojoj definiciji treba težiti upravo suprotnom![2] No uočljiva artificijelnost i fabuliranje u dokumentarnom filmu nisu samo bili oruđe propagande, već je, paradoksalno, njihova legitimnost dala filmotvorcima priliku za odmicanje od ideologiziranosti i propagande. Dok su neki dokumentaristi ova oruđa koristili da bi izradili dosadne, nategnute pamflete, drugi su ih — poput Babaje — iskoristili da naprave zabavna, stilski razigrana djela s izrazito potisnutom propagandnom notom.[3]

Usmjerenost ka igranome u filmu *Jedan dan u Rijeci* tolika je da je moguće dovesti u pitanje njegovu pripadnost dokumentarnom rodu[4]. Ipak, njegova funkcija jest dokumentarna: opisati Rijeku i svakodnevicu njezinih ljudi. Zbog toga *Jedan dan u Rijeci* jest dokumentarni film. On vrsno najviše pripada *prireĎivačkom ili rekonstrukcijskom dokumentarcu*, u kojem se stvarni događaji i uobičajene ljudske aktivnosti prikazuju uz pomoć njihove glumljene rekonstrukcije, koja se gledatelju »podvaljuje« pod dokumentirani prikaz stvarnosti. No u Babajinu filmu te rekonstrukcije ponekad su vrlo očito iskonstruirane, glumljene, dok u prireĎivačkom dokumentarnom filmu one u pravilu ostvaruju uvjerljiv dojam istinosnog dokumentarnog snimka. Zbog toga *Jedan dan u Rijeci* ima i obilježja granične dokumentarne vrste zvane *poludokumentarni film*, koju karakterizira miješanje igranih i dokumentarnih dijelova.[5]

U ovom tekstu pokazat ću koji su to postupci igranog filma, odnosno, pripovjedački postupci koje koristi film *Jedan dan u Rijeci* da bi stvorio lepršavu, zaigranu, kozersku strukturu. Među njima ću posebnu pozornost posvetiti stilskim figurama[6], jer one čine jedan od najkompleksnijih, »najviše igranofilmskih« elemenata pripovjedne strukture. Na kraju, pokazat ću na koji način ta tematsko-stilska zaigranost, kozerija, stvorena uporabom ovih postupaka, pomaže sakriti propagandne i opisno-poučne dijelove filma.

Dokaz prisutnosti pripovjednosti jest, svakako, prisutnost priče. U filmu nam se predstavljaju jednodnevni doživljaji nekoliko stanovnika Rijeke i okolice, većina kojih su prikazani u obliku rudimentarnih priča.[7] Evo što je sve rečeno ili ispričano o tim »likovima«:

1) Ive, radnik u riječkom brodogradilištu *3. maj*, živi u mjestu Volosko kraj Rijeke. Kao i svaki dan, ujutro se umije i krene na posao, a na putu prema poslu prođe pokraj kuće svoje djevojke. Tog dana je poljubi preko prozora, ali ne uspije dobiti ništa više od poljupca. Na posao u Rijeku ide brodom, a putem čavrlja s ostalim putnicima. U Rijeci tog dana dovršava radove na brodu *Drvar* i sudjeluje u veselju prilikom porinuća broda. Poslijepodne se vraća u Volosko trolej-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 16

busom pa brodom, gdje on i djevojka toga predvečerja provode vrijeme zagrljeni gledajući smiraj dana u Kvarnerskom zaljevu.

2) Barba Pepin i njegova žena Marija, oboje umirovljenici, ujutro kupuju ribu na ribarnici. Pepin se prepire s prodavačima i objašnjava Mariji kako pripremiti brancina koji su upravo kupili. Nakon toga Pepin sa svojim prijateljima pomorcima na klupi u parku raspravlja o nekadašnjim pomorskim pustolovinama, a Marija sa svojim prijateljicama stojeći na ulici ogovara sugrađane i sugrađanke. Kad odzvoni dvanaest, shvati da kasni s pripremom ručka te panično odjuri doma, a njezine prijateljice počnu nju ogovarati. Na ulazu u kuću sretne Pepina, koji tada shvati da ručak još nije gotov i naljuti se. Navečer Pepin u kavani igra briškulu. Gubi i naljuti se, jer mu tog dana sve ide po zlu. U kavani se napije i s prijateljima teturajući ode doma.

3) Kapetan remorkera Dušan ujutro priprema akciju vuče broda Exilona u riječku luku, nakon čega izvršava akciju. Poslijepodne ruča sa svojim sinom Nikom na brodu, a navečer sa sinom i ženom ide u kazalište.

4) Niko ujutro ide u školu. Na putu u školu šuta limenku i njome udari u nogu barbu Pepina. Pepin ljutito baci limenku u stranu, a Niko pobjegne. U razredu Niko odgovara na učiteljeva pitanja koristeći šalabahter. Poslijepodne ruča s ocem Dušanom i lovi ribu, a navečer s ocem i majkom ide u kazalište.

5) Nosač Ferdo ujutro se druži s lučkim radnicima, a nakon toga dočeka stranog turista, koji je došao brodom u Rijeku da bi kamerom snimio riječke znamenitosti. Vodi ga po cijelom gradu i pokazuje mu lokacije vrijedne snimanja. Nakon toga ide na ručak.

6) Prostitutka se ujutro vraća s posla. Navečer ponovno izlazi na posao i odlazi u noćni klub u potrazi za mušterijama.

7) Mljekarice ujutro pješke idu iz svojeg mjesta u Rijeku na tržnicu. Tamo prodaju mlijeko. Poslijepodne se opet vraćaju doma.

7) Kao »lik« u filmu možemo odrediti i brod Exilonu, jer pratimo njegov put tog dana. Ujutro brod dolazi ispred luke i njegov telegrafist uspostavlja kontakt s lučkim vlastima. Nakon toga ga remorker vuče u luku. Popodne se u luci istovaruje teret s broda. Navečer mornari s Exilone odlaze u noćne klubove.[8]

U prikazu aktivnosti svojih »likova« Babajin dokumentarni film, istina, koristi tipični dokumentarni postupak prateće kamere. No njegova prisutnost je tek nominalna, jer ne odgovara tipičnoj uporabi tog postupka. Naime, prateća kamera u dokumentarnom filmu upotrebljava se da bi se opisala nečija aktivnost u njenim pojedinostima, što u Babajinu filmu nije slučaj. Svaka prikazana aktivnost prisutna je vrlo kratko i služi da se dobije osnovna informacija o aktivnosti, a ne njezinu podrobnom opisu, što je karakteristično za fabularni igrani film u kojem je opis kratak zato da ne bi zasmetao razvoju radnje.

Ovi zaključci još uvijek nisu dovoljni da bi nas uvjerili da *Jedan dan u Rijeci* nije klasičan dokumentarni film. Naime, sve prikazane aktivnosti bilo bi moguće snimiti pratećom kamerom i moglo bi se raditi o stvarnosnim aktivnostima. Istina, pomalo je neobično što se one izmjenjuju u tako brzom ritmu, ali u tom slučaju mogli bismo jednostavno zaključiti da se radi o dinamičnom dokumentarnom zapisu životne svakodnevice. Međutim, spomenute aktivnosti prikazane su brojnim postupcima karakterističnim samo ili poglavito za igrane filmove. Oni su najbrojniji u sekvenci koja opisuje Marijino kašnjenje sa spremanjem ručka i Pepinovu ljutnju (ta sekvenca već i na papiru izgleda previše aranžirana da bi bila dokumentarno vjerodostojna), pa će i primjeri koje ću davati vrlo često biti izvučeni iz nje.

Pripovjedački postupak koji je prisutan tokom cijelog filma jest prisutnost sveznajućeg pripovjedača, koji se pojavljuje u obliku izvanprizornoga glasa. Prisutnost naratora, doduše, tipičan je dokumentarni postupak i on u Babajinu filmu djelomično nadoknađuje manjak opisnih informacija izazvan nedostatkom izjava ljudi i manjkom opisnih kadrova. Međutim, narator u ovom filmu više pripovijeda nego opisuje. On se dosljedno koristi pripovjedačkim diskursom (»Mladi Ive već se sprema na posao; (Ive) dobiva svoj poljubac, ali ništa više; A Teta Marija? Ona brižno ćakula; Barba Pepin i brancin su se grdo pogledali; Samo će barba Pepin ostati bez ručka; Zatim će sve utonuti u drijemež« itd.). Pritom preuzima izrazito aktivnu ulogu prema onome o čemu priča, udaljivši se time od, za dokumentarni film tipične, objektivne narato-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 17

rove perspektive. Vrlo se često koristi raznim verbalnim stilskim figurama — ironijskim eufemizmom (prostitutku zove dama), ironijskim hiperbolama (nosača Ferdu, koji natuca pokoji strani jezik, zove poliglotom; odnos između nosača i njegovog klijenta snimatelja zove koprodukcijom), ironijskim alegorijama i metaforama (Nikino udaranje limenke predstavlja kao utakmicu; za Nikino neznanje na nastavi kaže da bi i u ovom slučaju bio potreban remorker). Zatim, često preuzima ulogu direktnoga govora (npr. time prenosi Ferdine riječi strancu ili Pepinove riječi Mariji), ulazi u psihu ljudi (»I Ive je ponosan«), eksklamacijski se obraća gledatelju i daje mu upute (»Evo Žabice!«; »I naša je dama tamo!«; »Evo i našeg znanca, Exilone!«) itd.

Uz glas pripovjedača, prisutan je i izvanprizorni glas koji čita stihove pjesnika Drage Gervaisa. Ti stihovi manje su u službi jačanja liričnosti filma, a više u službi jačanja pripovjedačke linije filma. Naime, Gervaisova poezija prisutna u filmu pripovjedne je naravi (npr. pjesma *Tri nonice* govori o staricama koje ogovaraju druge da bi, nakon što jedna od njih ode, počele ogovarati nju; pjesma *Briškula* govori o događovštinama za vrijeme igranja briškule). Također, Gervaisova poezija, poput spomenutoga sveznajućeg pripovjedača, zauzima ironični stav prema ispripovijedanom. Svim ovim verbalnim pripovjedačkim postupcima i verbalnim stilizacijama u film se unosi izrazita živost i razigranost, ponajviše humornog karaktera.

No u filmu se ne pripovijeda samo verbalno, već i slikom. Jedan od najizričitijih dokaza igranosti, odnosno pripovjednosti filma jest gluma, a nje u Babajinu filmu ima napretek. U dokumentarnom filmu često je teško uočiti kad je neka prikazana aktivnost zatečena, stvarnosna, a kad je ipak glumljena, kao što je slučaj u priređenim dokumentarnim filmovima, ali u filmu *Jedan dan u Rijeci* na nekoliko mjesta gluma je vrlo očita. Ponajviše je očita u pretjeranim gestikulacijama barbe Pepina (npr. biranje ribe na ribarnici, igranje briškule) i njegovoj mimici (Pepinova ljutnja kad shvati da neće dobiti ručak — fotografija 2) te u mimici njegove žene Marije i njezinih prijateljica dok glume ogovaranje. Također, mnoge reakcije, pa makar nisu naglašeno glumljene, izgledaju previše iznimne da bi bile zaticajno snimljene (npr. susret Ive i njegove djevojke na prozoru, bacanje vode iz lavora za prostitutkom)[9]. Ti, često stilizirani, glumljeni dijelovi dodatno ojačavaju humorni ton filma.

Osnaženju pripovjednog karaktera predočenoga pripomažu i mnogi snimateljsko-montažni postupci. Učestalo se koristi postupak *master plus inserti* (scena počinje opisnim kadrom šireg plana, nakon čega se »bližim« kadrovima koncentriramo na bitne sastojke radnje). Taj postupak tipičan je za fabularne igrane filmove. Doduše, on nije toliko neuobičajen za

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 18

dokumentarni film (gdje se koristi za opisno koncentriranje s općeg na detalje), ali se u Babajinu filmu on koristi i za uvodno predstavljanje »likova«. Na primjer, nosač Ferdo uveden je u film na sljedeći način: kadar u polutotalu prikazuje desni dio unutrašnjosti kavane. Kamera počne voziti na lijevo i otkrije u prvom planu Ferdu (osvijetljenog umjetnim svjetlom) kako sjedi za šankom i priča s nekim (fotografija 3). Nakon toga u sljedećem kadru vidimo Ferdu u bližem planu. U tom trenutku narator predstavlja Ferdo. Ferdo je predstavljen baš kao lik igranoga filma. Naime, za opis Ferde kao objekta portretnog dokumentarca ovakav način predstavljanja je suvišan, osim u slučaju da okolina kavane igra bitnu ulogu u njegovu portretu, što ovdje nije slučaj. U ovom slučaju predstavljanjem okoliša nakon kojeg slijede dva upozoravajuća snimateljska postupka (vožnja i bliži plan) sugerira se da nas od cijelog tog okoliša zanima samo Ferdo, jer će se očito oko njega ispreplesti nekakva priča, što se kasnije i dogodi. Ostali »likovi« nisu uvedeni s toliko upozoravajućih signala, ali za predstavljanje još dvaju likova korišten je princip *master plus inserti* (Dušan i Ive), osnažen uputama naratora.

Još snažniji snimateljsko-montažni pripovjedački postupak prisutan u filmu jest složeno raskadriravanje prilikom prikaza nekih događaja. Jedan od takvih primjera jest susret Nike i barbe Pepina. Scena počinje kadrom u polutotalu koji prikazuje Niku dok šutira limenku na putu u školu. Sljedeći kadar je detalj nečijih nogu u koje udara limenka. Nakon toga u kadru srednjeg plana vidimo da noga pripada Pepinu koji ljutito baca limenku u stranu i grdi Niku, dok on bježi prema školi. Zadnji kadar prikazuje Niku kako bježi ulicom. Ovakav stvaran događaj bilo bi skoro nemoguće snimiti na ovaj način. Tražile bi se barem dvije kamere i iznimna umješnost snimatelja. Ovakvo raskadriranje izraziti je aranžirani postupak igranog filma, koji se izbjegava u dokumentarnom filmu zaticajnog smjera. On je uporabljen da bi se ovoj sceni dao komični zaigrani ton. Naime, detaljem nogu sakriven je identitet »pogođenog« čovjeka. Iznenadno otkriće da se radi o barbi Pepinu, koji nam je već otprije poznat kao žučljiv čovjek, cijeloj situaciji daje komičan prizvuk, osnažen ironijskim komentarom pripovjedača. (fotografije 4 i 5)

Sličan montažni postupak odlaganja informacije radi komičnog efekta uporabljen je u sceni Nikina odgovaranja u školi. U prvom kadru vidimo Niku sprijeda kako spremno odgovara na učiteljičino pitanje. No u sljedećem kadru u kontraplanu shvatimo da Niko uspješno odgovara samo zbog toga što se ispred njega nalazi otvorena bilježnica koju u prethodnom kadru iz drugog kuta nismo vidjeli. (fotografije 6 i 7) I u ovoj sceni komika je osnažena ironijskim komentarom pripovjedača. U obje scene uporabljeni su »ne-dokumentarni« stilizacijski postupci, jer nam u oba navrata u početku nije omogućeno dobivanje potrebne informacije (u detalju noge i u prvom kadru Nikina odgovaranja). Ove postupke moguće je imenovati *stilskom figurom odlaganja*.

Dvije sekvence u kojima se paralelno prati Pepinovo i Marijino provođenje prijepodneva, koje kulminira njihovim susretom, rasadnik su snimateljsko-montažnih pripovjedačkih postupaka i stilizacija. Njima se stvara priča koja svojom razvijenošću čak nadilazi razinu rudimentarnosti. U prvoj sekvenci pratimo Pepina kako razgovara sa svojim drugovima pomorcima te Mariju kako razgovara sa svojim prijateljicama, nonicama, a prateći stihovi Drage Gervaisa (pjesma *Tri nonice*), ukazuju nam da one ogovaraju svoje sugrađane. Paralelnoj montaži dodan je analoški paralelizam. Naime, obje grupe predstavljene su na sličan način. U oba slučaja prvi kadar je master (polutotal) kojeg prati slično pripovjedačevo predstavljanje »likova« (»A oni?, A one?«), nakon čega slijede kadrovi bližih planova. Ovime se anticipira povezanost ovih dviju radnji.

U drugoj sekvenci prvo vidimo Pepina kako se rastaje od drugova da bi krenuo na ručak. Nakon toga ponovno gledamo Mariju i prijateljice u polutotalu kako ogovaraju sugrađane, a stihovi Drage Gervaisa nastavljaju potvrđivati tu činjenicu. Kadar detalja sata na zvoniku i zvuk udarca zvona otkrivaju nam da je 12 sati, nakon čega iz gornjeg rakursa vidimo Mariju kako trči, a stihovi nam otkrivaju da hita doma. U sljedećem kadru vidimo preostale »nonice« kako, vidljivo glumeći, ogovaraju. U istom kadru stihovi Drage Gervaisa upozoravaju nas da su one sada počele ogovarati Mariju, a dojam burleskne komike osnažen je oštrim donjim rakursom nonica i retorički pojačan činjenicom da je došao nakon kadra iz gornjeg rakursa (fotografije 8 i 9). Osim toga, kamera u tom kadru vožnjom prema gore otkriva iznad nonica sat na zvoniku koji nas još jednom upozorava na »fatalno« Marijino kašnjenje. Između prvog kadra (polu-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 19

total babica) i trećeg kadra (detalj sata) umetnut je nemotivirani detalj glave brancina kojeg su Pepin i Marija kupili na tržnici, a sada stoji u Marijinoj košari. Tek kasnije shvatimo da je ovaj kadar zapravo prvo upozorenje na Marijino kašnjenje s ručkom. No on ima još jednu anticipacijsku funkciju. Nakon kadra nonica iz donjeg rakursa vidimo u srednjem planu barbu Pepina kako upravo ulazi u kuću, uvjeren da ga žena čeka sa skuhanim ručkom. No Pepin nešto spazi i zastane te u sljedećem kadru (njegovom subjektivnom kadru) vidimo Mariju kako se trčeći približava. Sljedeći kadar je krupni plan Pepina u kojem se on, vidljivo glumeći, namršti jer je shvatio da ručak još uvijek nije gotov. Nakon toga u još jednom njegovom subjektivnom kadru uočimo detalj glave brancina, anticipiran prethodnim sličnim kadrom. Pošto je cijela situacija vrlo dobro pripremljena prethodnim verbalno-vizualnim signalima, narator ne treba objašnjavati Pepinovu ljutnju. On samo izgovori: »Barba Pepin i brancin su se grdo pogledali«, čime pretvara dva zadnja kadra u prikaz (pseudo)komunikacije između Pepina i brancina uz pomoć postupka plan-kontraplan. (fotografije 2 i 10)

Ovu scenu mnogobrojni postupci karakteristični za igrani film (master plus inserti, paralelizmi, donji rakursi, subjektivni kadrovi, upozoravajući detalji, plan-kontraplan, karikirana gluma) čine najkomičnijom i najrazigranijom scenom u Babajinu filmu. Među mnogobrojnim stilizacijama treba izdvojiti detalj glave brancina. On predstavlja izraziti otklon, koji je planski postavljen u tom trenutku da bi nas upozorio na buduće događaje, zbog čega ga možemo nazvati *stilskom figurom ukazujućeg detalja.*

Nadalje, *Jedan dan u Rijeci* posjeduje zanimljivu uporabu montažnih spona. Protežne montažne spone (pretapanje, zatamnjenje i odtamnjenje, zavjese) najčešće se koriste se da bi se njima označile elipse — veći vremensko-prostorni skokovi između scena i sekvenci. Zanimljivo, u Babajinu dokumentarnom filmu elipse su obilježene protežnom montažnom sponom samo jednom. Radi se o prostornom skoku između scene prostitutke na ulici i scene Nike i njegovih roditelja u kazalištu, koji je obilježen zavjesom.[10] Sve ostale montažne spone upotrebljavaju se u Babajinu filmu, začudno, unutar scena i sekvenci. Tako su unutar sekvence Ivina odlaska na posao pretapanjima povezane njegove jutarnje kućne aktivnosti s njegovim hodanjem prema luci. Na isti su način unutar sekvence tegljenja broda Exilona povezane faze tog procesa te unutar sekvence večernjeg Pepinova izlaska označen protok partije karata. Što se postiglo ovakvom uporabom montažnih spona? S jedne strane, pretapanjima unutar scena istaknulo se »curenje« vremena i time nadoknadio nedostatak signala protoka vremena među sekvencama. Označavanje protoka vremena važno je za ovaj film, jer je *Jedan dan u Rijeci* koncipiran kao priča o dogodovštinama Riječana u toku jednog dana, pa je potrebno istaknuti protok vremena od jutra preko popodneva do večeri. No zašto autori montažne oznake protoka vremena nisu postavili na za to najpotrebnija i najlogičnija mjesta — prijelaze među scenama i sekvencama — gdje je vremenski razmak među kadrovima najveći? Film je, kako smo već spomenuli, strukturno uobličen kao stalna izmjena međusobno neovisnih »priča«, odnosno, portreta Riječana, a izmjene tih priča odvijaju se na prijelazima između scena i sekvenci. Uporabom kratkih montažnih spona — rezova, a ne protežnih montažnih spona, na tim mjestima osnažen je dojam dinamične izmjene »priča« i njihove međusobne povezanosti. Time je dodatno osnažen osjećaj pripovjednosti Babajina dokumentarnog filma.

Među protežnim montažnim sponama u filmu posebno je zanimljivo drugo pretapanje u sekvenci Pepinova večernjeg izlaska, jer ono uopće ne služi sugeriranju vremenskog skoka. Naime, tim pretapanjem sugerira se prolazak izrazito kratkog perioda vremena, između dizanja sa stola Pepina i njegovih drugova te njihova izlaska iz kavane. No njegova uporaba na ovome mjestu planski je određena. Naime, Gervaisovi prateći stihovi sugeriraju nam da su se Ferdo i njegovi drugovi napili, što je i vidljivo iz njihovih usporenih, gegavih pokreta. Ovom »nepotrebnom« montažnom sponom sugerira se da je između operacije ustajanja sa stola i izlaska iz kavane prošlo više vremena nego što bi to bilo uobičajeno, jer su Ferdo i prijatelji zbog pijanog stanja prilično usporeni. Također, izgled spone pretapanja ukazuje na zamagljeni pogled, tipičan kod pijanih osoba. Dakle, ova montažna spona ne služi ukazivanju prostorno-vremenskog skoka među kadrovima, već sugeriranju osobina pijanog stanja, zbog čega odgovara *stilskoj figuri metonimije.*

Za kraj ovog popisa »nedokumentarnih« tematsko-stilskih postupaka Babajina filma ostavio sam jedan izdvojeni, specifični postupak. Radi se o postupku *filma u filmu*, prisutnom

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 20

u sekvenci obilaska grada Ferde i stranog turista. Nakon dva uvodna kadra, u kojima prvo vidimo stranog turista kako kamerom snima gradske zanimljivosti, a onda njegova vodiča Ferdu, slijede kadrovi za koje se sugerira da su snimani turistovom kamerom (prvi i zadnji kadar »turistovih snimki« označeni su maskama odnosno, crnim okvirom koji se raširi, čime se imitira širenje blende u kameri — fotografija 11). Tim kadrovima predočene su panorame Rijeke i njegove znamenitosti. Prikaz snimaka koje je kamerom snimio neki od aktera filma, odnosno, postupak filma u filmu[11], prisutan je u dokumentarnom filmu iz dvaju razloga — da se prikažu neke informacije koje nikako drugačije ne bismo mogli dobiti i/ili da se opišu karakter i sklonosti autora snimke. Nijedno ni drugo ovdje nije slučaj. Što se prvog razloga tiče, ove »turistove snimke« komotno je mogao snimiti snimatelj filma. Dakle, nije nam bila potrebna pomoć turista i njegove kamere. Što se drugog razloga tiče, snimke nam nisu otkrile ništa o karakteru turiste. Dakako, u ovom slučaju radi se o lažiranim »turistovim snimkama« i lažiranom turistu (vidi fusnotu 9). Te snimke zapravo pripadaju snimatelju filma. Zašto je onda u filmu uporabljen lažiran postupak filma u filmu? Njime se pojačavaju pripovjednost filma (jer se uvodi »lik« turista) i razigranost cjeline, ali time nismo do kraja objasnili razlog njegova postojanja u cjelini filma.

Dodatno objašnjenje ovog postupka dio je odgovora na pitanje s početka teksta: kako su autori uspjeli »uvjeriti« gledatelja da se ne radi o filmu čija je namjera obrazovati ga i ideološki poučiti? Već sam na početku općenito odgovorio na ovo pitanje rekavši da su *uporabom postupaka igranog filma, odnosno, uporabom pripovjedačkih postupaka autori filma postigli tematsko-stilsku razigranost djela, kojom su prikrili »dosadne« propagandne i opisno-podučavalačke dijelove filma.* Nakon toga popisao sam te postupke i istaknuo čemu su oni konkretno služili (jačanju pripovjednog karaktera, komici, razigranosti, itd.) Sada ću uz pomoć primjera opisati na koji su način tim postupcima prikriveni spomenuti »dosadni« dijelovi, odnosno, kako su uz pomoć tih postupaka publici predočeni edukativni i propagandni sadržaji na lagan i zabavan, odnosno, pripovjedan način. Na primjer, riječka luka i njezina uloga u pomorskoj trgovini opisani su kroz praćenje dvaju »likova« — kapetana Dušana i broda Exilona — a drugi ponos riječke privrede, brodogradnja, prikazana je praćenjem lika Ive, radnika u brodogradilištu. Riječka ribarnica opisana je kroz komičnu priču o Pepinovu kupovanju ribe, a školovanje je prikazana kroz komičnu priču o Nikinu odgovaranju u školi. Prikaz Hrvatskog narodnog kazališta i noćnog kluba opravdan je prisutnošću likova u tim prostorima. Prikaz riječkih kala opravdan je naratorovim spominjanjem žena koje su u tim ulicama »bordižale« očekujući povratak svojih muževa. Opis bogatstva prometnih veza opravdan je praćenjem životne svakodnevice likova koji idu i vraćaju se s posla, a tradicija igranja briškule u konobi kroz komičnu priču o Pepinovoj zloj sreći. Pepinovom sklonošću nerviranju i Marijinom sklonošću ogovaranju dan je (stereotipni) prikaz primorskog temperamenta i naravi.

Tehnike prikrivanja »dosadnih« opisnih kadrova povremeno su vrlo suptilne. Takav je slučaj u kadru u kojem kamera vožnjom prelazi s kapetana Dušana, koji stoji za kormilom broda, na riječku luku, time je opisujući. Dok traje panorama luke, narator govori da se radi o »kapetanovoj uobičajenoj slici«, odnosno, da on svaki dan gleda isti prizor. Dakle, opisna panorama sakrivena je u polusubjektivnom kadru Dušanova pogleda na luku. Jedan od suptilnih primjera prikrivanja opisnih kadrova jest i spomenuti film u filmu. Autorima filma očito je bilo ostalo dosta »nepokrivenih« lokacija, čije opisivanje nisu uspjeli motivirati pojavljivanjem nekog lika i njegove priče u tom prostoru. Zbog toga su izmislili zabavni »lik« turista koji se, žarom dokumentarista, upinje snimiti sve poznate riječke lokacije i kroz njegov su pogled, odnosno, pogled njegove kamere prikazali Žabicu, Trsat, most preko Rječine, Pomorsku zbirku Narodnog muzeja i riječke kale.

U ovaj film u filmu autori su ubacili i neizbježan ideološko propagandni dio filma, i to tako da su ga ubacili u usta nosača Ferde koji govori turistu što treba snimiti i upućuje ga na most preko Rječine koji simbolizira pripajanje Rijeke matici zemlji. Ideološka patetika naratorova govora time nije izbjegnuta, ali je znatno ublažena. Da bi je još više ublažili, autori su Ferdov govor završili duhovitom opaskom: »E, sad mi je, dragi šjor paron, dosta i vas i vašega kofera i koprodukcije! Homo doma!« Ova kozerska opaska zgodno podcrtava dojam nepretencioznosti koji su autori filma htjeli postići. Umorni od tendenciozno ideologiziranih i suhoparnih podučavalačkih filmova, stvorili su lepršavo, humorno djelo kojim su nužni propagandno-edukativni cilj postigli na gledatelju puno ugodniji, kozerski način.[12]

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 21

Bilješke

1 Stil kozerije određuje se i kao oštriji, iskričaviji (usp. Chevalier, 1997: 56).

2 »Dokumentarni je film smio zapostaviti faktografsku dokumentarnost u svrhu 'uvjerljivije' dramaturgije, pa otuda u njemu često ima fabuliranja i prozirnog namještanja situacija... U tim okvirima gotovo se i ne treba čuditi takvim apsurdima da su se u ateljeu gradili objekti za dokumentarne filmove.« (Škrabalo, 1998: 151).

3 Babaja je dopuštenje za stvaranje ovakvog filma dobio nakon što se obvezao da će za naručioca — grad Rijeku — snimiti još jedan, puno pretenciozniji, dokumentarni film, koji se trebao baviti udjelom Rijeke i Riječana u narodno-oslobodilačkoj borbi. No novci za stvaranje tog filma, srećom po Babaju, nisu nikad osigurani.

4 I sam je Babaja svoj film okarakterizirao kao »glumljeni dokumentarac... previše aranžiran... lažan« (radić i Sever, 2002: 144). Damir Radić išao je tako daleko da ga je okarakterizirao kao »igrani film koji se 'pravi', 'glumi' da je dokumentarac« (Radić, 2000: 37). No, da ne bismo krivo shvatili, i Babaja i Radić, unatoč rezervama, imaju pozitivno mišljenje o filmu. Danas se uglavnom smatra da je to ostvarenje, nakon *Tunolovaca* (1948) Branka Belana, drugi estetski iznimno vrijedan film nastao u socijalističkoj Hrvatskoj.

5 Uzgred, *Jedan dan u Rijeci* nosi i obilježja portretnog dokumentarnog filma, jer su u njemu »portretira«, odnosno opisuje život nekoliko stanovnika Rijeke.

6 Prema Turkoviću, stilizacije su otkloni od uobičajenog filmskog prikazivanja, a stilske figure podvrsta su stilizacija, odnosno, »stilizacije koje su dostatno ustaljene i stoga tipski prepoznatljive da se mogu posebno označavati, posebno imenovati«. No stilskim figurama ne pripadaju stereotipizirane stilizacije poput pretapanja ili donjeg rakursa, jer stilska figura funkcionira kao izraziti, nerutinski otklon od uobičajenog (Turković, 1995: 562-563).

7 S obzirom da se radi o međusobno neovisnim (proto)pričama povezanim prostorom i vremenom, donekle bi njihovu strukturu mogli opisati igranofilmskim terminom *mozaička dramaturgija*. Samo donekle, jer se ovdje ipak ne radi o razvijenim pričama kakve susrećemo u dugometražnim »mozaičkim« filmovima.

8 Neki likovi filma »slučajno« se sretnu ili nađu u istom prostoru (barba Pepin i Niko na ulici, barba Pepin i mljekarice na tržnici, mornari s Exilone i prostitutka u noćnom baru), što je učestali postupak mozaične dramaturgije u igranom filmu. Također, film posjeduje svojevrstan okvir, Ivin odlazak i povratak u Volosko, što je tipično za igrani film.

9 Razotkrivanju glume mogu nam pomoći i neki izvanfilmski podaci. Tako, npr., znamo da »stranca«, kojeg Ferdo vodi po gradu, zapravo glumi profesionalni glumac Zlatko Madunić.

10 No i ova montažna spona više je motivirana duhovitom analogijom između njezina naziva *zavjesa* i medija kazališta nego željom da se razgraniči prostor i vrijeme.

11 To nije jedino moguće određenje postupka filma u filmu, ali je ovo najčešće u dokumentarnom filmu.

12 Zanimljivo, *Jedan dan u Rijeci* svjetonazorski je jedinstven film u Babajinu opusu. Naime, radi se o jedinom doista veselom, optimističnom Babajinu filmu u kojemu autori iskazuju vjeru u ljudsku dobrotu i ljepotu življenja, a ljudske slabosti prikazuju dobrohotno, s tek povremenim proplamsajima cinizma. Svi ostali Babajini dokumentarni i igrani filmovi više su ili manje tmurni prikazi ljudske egzistencije i niskosti ljudskog karaktera.

Literatura

Chevalier, Tracy (ur.), 1997, *Encyclopedia of the Essay*, London — Chicago: Fitzroy Dearborn Pub.

Peterlić, Ante, 2002, »Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma«, u: *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Peterlić, Ante (ur.), 1986-90, *Filmska enciklopedija*, 1-2, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«

Radić, Damir i Sever, Vladimir, 2002, »Razgovor s Antom Babajom«, u: *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Radić, Damir, 2000, »Filmovi Ante Babaje«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 21, str. 37-48.

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

Turković, Hrvoje, 2003, »Opisnost naracije — temeljna opisna načela«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 35, str. 168-177.

Turković, Hrvoje, 1995, »Teorija otklona«, u: Živa Benčić i Dunja Fališevac (ur.), *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Živković, Dragiša (ur.), 1985, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 22

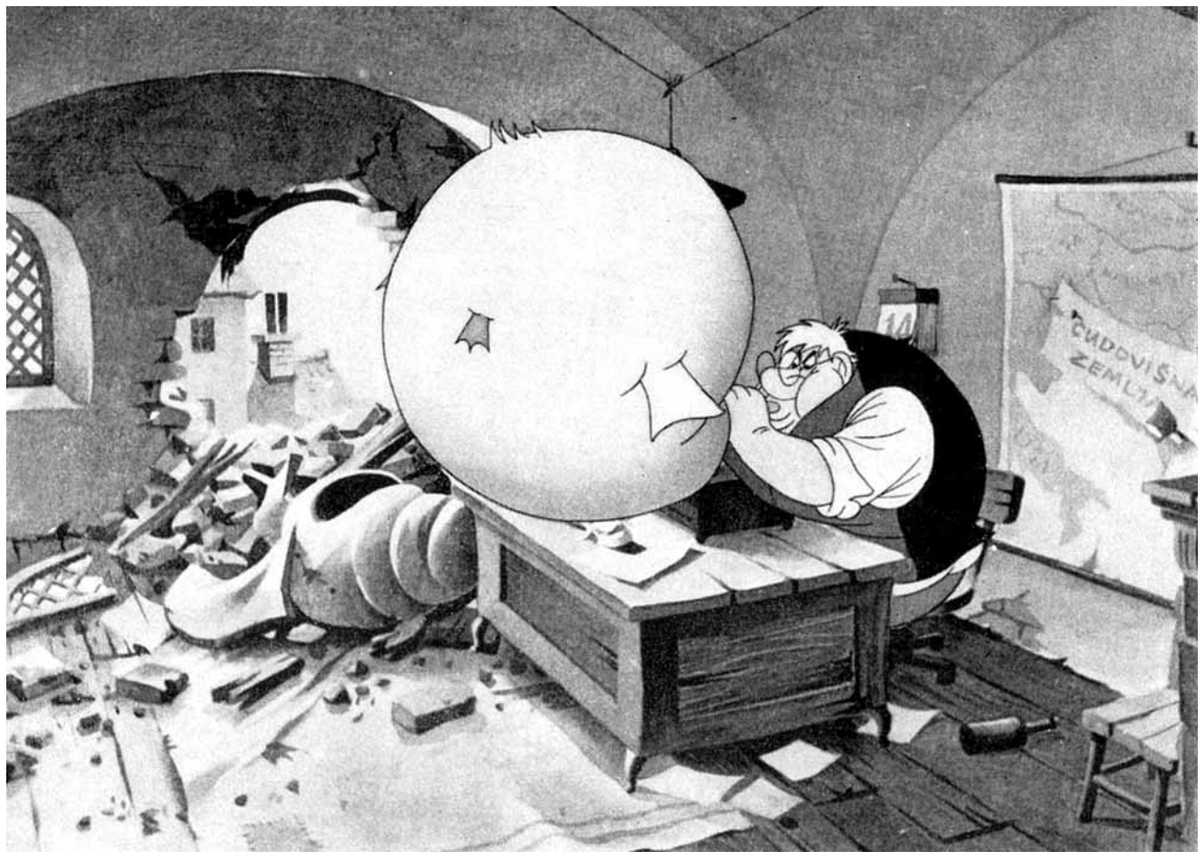
UDK: 791.288 (497.5 Zagreb) (091)

Midhat Ajanović

Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma

1. Pogled iz staklene kupole

Da je povezivanje pojma »animacija« isključivo s filmskim medijem pogrešno, kako se to činilo desetljećima, postajemo sve svjesniji jer je animacija u našoj svakodnevici svakim danom sve prisutnija, a samo malen njezin dio nastao je upotrebom kinematografske tehnike. U svojoj opsežnoj studiji o povijesti vizualnih specijalnih efekata *The Vatican to Vegas* (2004), Norman M. Klein, međutim, posebnu pažnju poklanja predfilmskim animacijama, osobito onima koje su izvođene na sceni kao dio iluzionističkog kazališta, gdje su s pomoću različitih mehaničko-optičkih sredstava pokretani i oživljavani neživi predmeti i stvarana iluzija pokreta i metamorfoze. Među animacijskim postupcima nastalima stapanjem magije predindustrijskog doba i tehnoloških izdanaka industrijske revolucije, čega je rezultat recimo znanstvena fantastika, ističe se panorama (od grčkog *pan*: sve; i *horama*: pogled) koju Klein vidi kao »dio enciklopedijskih impulsa 19. stoljeća« (Klein, 190) navodeći kao primjer dugovječni panoramski teatar The Colosseum, otvoren 1826. u Londonu, koji je uz povremene prepravke radio sve do 1875. (Klein, 184). Panorama je zapravo bila velika kružna scenska prostorija s oslikanim zidovima i osvijetljena sa stropa. U sredini prostorije nalazila se publika, koja je odatle promatra prizore na ekranu čiji je raspon bio 360 stupnjeva i gdje su najčešće davani scenski prikazi slavnih bitki, kao primjerice one kod Waterlooa ili Gettysburga. Vizualna simulacija



Veliki miting (Norbert Neugebauer, 1951)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 23

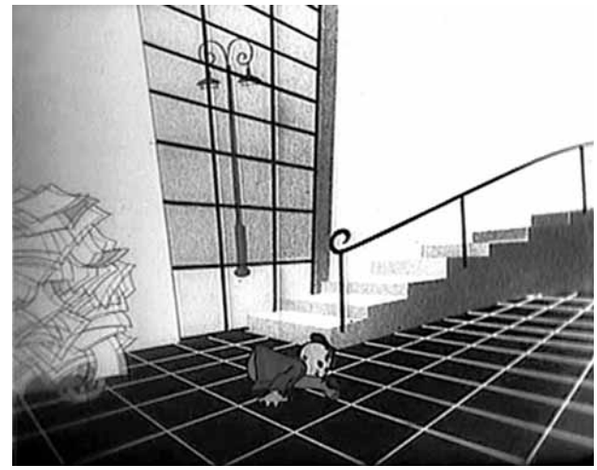
realnosti stvarana je uz pomoć mobilnog svjetla koje je naglašavalo pojedine detalje, reljefne strukture slike, raznim optičkim trikovima, a korišteni su i pirotehnički efekti da bi se stvorila atmosfera i ugođaj realnosti kroz simuliranje pokreta i dubinskih perspektiva, kako bi se posjetitelj mogao osjetiti istodobno promatračem i sudionikom predočenog događaja. Prema Kleinu, najvažnija osobina panoramske vizije bila je što je davala mogućnost, »sveobuhvatnog pogleda«.

Nakon što su modernije tehnologije istisnule panoramski teatar, pojam panoramski pogled premjestio se s vremenom iz područja konkretnog u sferu pojmovnog i ostao oznaka za način gledanja na stvari u kojemu je slika stvorena nakon što je pogledom obuhvaćen puni krug. Panorama je prisutna u novinarskom i svakodnevnom govoru, pa se tako recimo govori o »panorami događaja«, ali je i etabliran kao kružni pokret filmske kamere bez reza, što je zahvat osobito aktualiziran u posljednjem desetljeću nakon pojave i omasovljenja suvremenih digitalnih pokretnih slika, gdje je panoramski pokret »kamere« jedno od uobičajenih izražajnih sredstava.

Ovaj članak predstavlja jedan pokušaj da se na primjeru triju filmova Zagrebačke škole crtanoga filma ilustrira panoramski način viđenja svijeta »sveobuhvatnim pogledom«, nastalim prvo u ideologijskoj domeni, da bi se postupno oblikovao kao estetski princip. Naime, slijed sociohistorijskih okolnosti nastalih u jugoslavenskom društvu nakon Drugoga svjetskog rata uvjetovao je pojavu iluzornog »sveobuhvatnog pogleda« kod zagrebačkih autora crtanoga filma, koji su u brojnim svojim djelima kreirali panoramsku sliku nastalu iz pozicije koja se doimala kao središnja, ili jednostavno kao ideološka kupola od stakla usred blokovski podijeljenoga svijeta.

Veliki međunarodni uspjesi i objektivna vrijednost onoga što je stvarano u zagrebačkom studiju između kasnih 1950-ih i ranih 1980-tih uglavnom su se zasnivali na vrhunski ovladanoj tehnologiji takozvane cel-animacije, stiliziranom pokretu, ali i, teza je ovog teksta, efektnim globalnim metaforama realiziranima karikaturističkim sredstvima, simplificiranim i shematiziranim prikazom hladnoratovski podijeljenog svijeta, ali i njegovom ideologijskom satirom iz pozicije ideološko-političkog diskursa koji nazivamo titoizam, a koji je vladao pod »staklenom kupolom«. Glad za vlašću u socijalističkim društvima i opsjednutost novcem u kapitalističkim, kao i stalna opasnost od sveuništavajućeg sukoba jednih s drugima, bila su središnja tematska područja jugoslavenskoga crtanog humora u svim formama, a osobito su mu bili skloni animatori koji su »sveobuhvatnim pogledom« kružili po »panoramskoj« slici svijeta svojega doba. Njihove globalne metafore, koje su satiričnim prikazom pojava što su obilježile »hladni rat« — kakve su bile trka u naoružanju, ali i neravnopravnost malih i siromašnih, zanemarivanje ekologije, alijenacija modernog čovjeka u rastućim betonskim džunglama — vjerno su izražavale strahove i strepnje pred budućnošću kod svojih suvremenika.

Dakako, kao i svaki model, i ovaj je vremenom iscrpio svoje mogućnosti. Već 1970-ih klasična je, *seven minutes* cel-animacija počela stagnirati u odnosu na druge, nove tehnike, u kojima su oduševljeni i inovativni animatori stvarali svoja originalna djela, prodirući sve više u »dubinu« ekrana i nagovještavajući ono što danas poznajemo kao 3-D digitalni film. Animirani filmovi zasnovani na dvodimenzionalnoj karikaturalnoj stilizaciji i humoru sličili su ispričanoj priči i polako nestajali, sve dok takav pristup u obliku njegova drastično omasovljenog surogata u različitim računalnim programima nije doživio neku vrstu renesanse krajem 1990-tih, ali sada naravno u radikalno drugačijem ozračju od onoga vremena kada su Vukotić i drugi žarili i palili po svjetskim festivalima, a ondašnji međunarodni filmski autoriteti poput Griersona, Sadoula ili Martina etablirali »školu« kao filmskopovijesni fenomen.

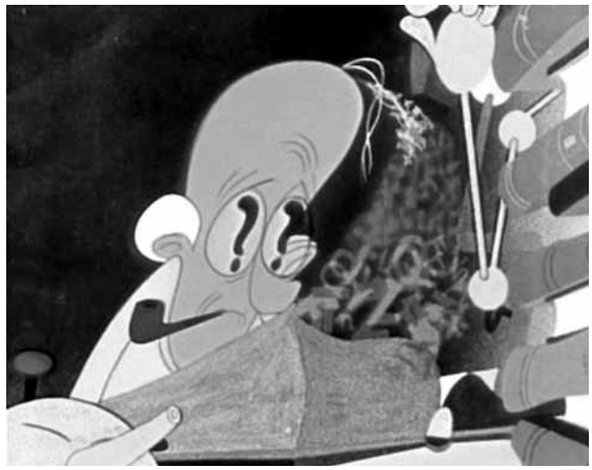


Kako se rodio Kićo (Josip Sudar, 1951)

2. Anti-informbirovska karikatura u Jugoslaviji

U filmu *Otac na službenom putu* (1985) Emira Kusturice, s kojim je autor po prvi put pobijedio na festivalu u Cannesu, središnji sukob gradi se na tumačenju poznate karikature autora Zuke Džumhura, objavljenoj u beogradskoj *Politici* 1948, koja prikazuje Karla Marxa kako sjedi za pisaćim stolom dok na zidu njegove radne sobe visi slika Josifa Visarionoviča Staljina. Autorova namjera bila je izbrusiti poruku kroz anakroničnu fikciju, gdje je slika onoga koji se rodio mnogo godina kasnije visi na zidu tvorca historijskog materijalizma, poruku jasno kritičku prema Staljinu i takozvanoj *Rezoluciji Informbiroa*. Istodobno, iz karikature se čita i implicitna propagandna podrška vladajućoj strukturi jugoslavenskih komunista koji su se tome suprotstavili i, u konačnici, Tita kao vladara koji sjedi u svom vremenu, a na zidu mu je Marxova slika. U uvodnoj sceni filma vidimo glavnog junaka filma, Bosanca Mešu koji se vraća u Sarajevo vlakom iz Zagreba. Zajedno s njim u kupeu je njegova slovenska ljubavnica Ankica Vidmar. Meša čita *Politiku* nailazi na spomenutu karikaturu i glasno komentira: »E, vala ga pretjeraše!« Dan kasnije Ankica Vidmar u filmu predstavljena kao prva žena-pilot u Novoj Jugoslaviji nalazi se u automobilu sa dvojicom policajaca od kojih je jedan brat Mešine supruge koji se glasno smije istoj karikaturi, ocjenjujući ja kao duhovitu. Ankica kaže da ih »ima koji ne misle da je tako«. Na pitanje

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 24



Nestašni robot (Dušan Vukotić, 1956)

tko to tako misli ona bezazleno odgovara: »Vi ga znate vrlo dobro.« Ta Ankičina nesmotrenost koštat će skupo njezina ljubavnika, koji će sljedećih nekoliko godina provesti na »službenom putu« u robijašnici specijaliziranoj za Titove političke protivnike. Kusturica će svoj »antititoizam« dovesti do ekstrema deset godina kasnije u svojem drugom canneskom trijumfu *Underground* (1995), kada u formi groteske, dakle iskrivljene slike svijeta koja, za razliku od karikature, nema veze sa stvarnošću, koristeći se falsificiranjem povijesti nesvjesno ili — sudeći po njegovim intervjuima i javnim istupima kada se pojavio kao glasnogovornik originalne verzije nacionalističkog staljinizma oličenog u post-titoističkom lideru Miloševiću — svjesno stvorio lažnu sliku Jugoslavije. Kusturica to čini prije svega kroz tendenciozno tumačenje titoizma kao glavnog generatora krvavog raspada zemlje u kojoj je rođen kao sin ministra u Titovoj vladi i gdje je zahvaljujući stipendiji koja je nosila Titovo ime uopće mogao postati filmskim redateljem. Potom Kusturica oslobađa svake odgovornosti stvarne uzročnike krvavog raspada zemlje: srpski nacionalizam i velikosrpsku ideologiju.

U vrijeme nastanka filma *Otac na službenom putu* kritika titoizma još se uvijek mogla tumačiti kao dobrodošao korak ka slobodnijem propitivanju nekih razdoblja iz povijesti socijalizma u tada postojećoj Jugoslaviji, osobito stradanja običnih ljudi tijekom nekoliko burnih godina koliko je trajao sukob s Informbiroom[1]. Zanimljivo je da u originalnom scenariju Abdulaha Sidrana nema detalja s karikaturom, već je Kusturica tu scenu domišljato dogradio, smatrajući crtež vizualno atraktivnijim i filmskom mediju prikladnijim od verbalne replike, ali i načinom da se plastično predoči koliko je karikatura igrala važnu ulogu u vremenu kojim se film bavi[2]. Štoviše, u još jednoj nadgradnji Sidranova predloška, Kusturica je dopisao da lik starijeg sina u Mešinoj obitelji vrijeme provodi praveći crtane filmove direktnim ocrtavanjem »blanka«, eksponirane filmske vrpce, prikazujući time simbolički rađanje jednog važnog fenomena u jugoslavenskoj kulturi tog doba.

Jugoslavija, zemlja koju danas već polako prekriva prašina zaborava, trajala je 74 godine u dva poluvremena i s jednim četverogodišnjim prekidom tijekom Drugoga svjetskog rata, kada su Sile Osovine na njezinu teritoriju formirale nekoliko marionetskih država. U prvom dijelu svoje kratkotrajne povijesti Jugoslavija je bila pod apsolutističkom vlašću srpske kraljevske dinastije između 1918. i 1941, i u stalnom previranju između praktičke hegemonije srpske političke i vojne oligarhije i pokušaja manjih nacija uvučenih u Kraljevinu, što je bio ishod i posljedica Prvoga svjetskog rata, da se izbore za ravnopravniju poziciju. Druga Jugoslavija bila je Titova ljevičarska diktatura koja je trajala od 1945. do 1980, koju su u najbitnijem obilježili događaji iz 1948. i istupanje zemlje iz takozvanoga socijalističkog bloka, skupine država vazalski podčinjenih Moskvi, što je podrazumijevalo određeno približavanje Zapadu. Posljedica toga bio je snažan pritisak i blokada Sovjetskog Saveza protiv Jugoslavije, što je uzrokovalo veliku krizu u cijeloj regiji. Tijekom političke i ekonomske krize uzrokovane pritiscima iz Moskve propagandna karikatura bila je važno sredstvo u procesu masovne distribucije ideološkog uvjerenja s ciljem da se pridobiju mase i da Staljina, dojučerašnjeg saveznika Jugoslavije i pokrovitelja borbe Titovih partizana u ratu, prihvate kao neprijatelja. »Prilagoditi stvarnost masama, ali i prilagoditi mase stvarnosti«, kako to lucidno formulira Walter Benjamin (1969: 67), ili kreiranje percepcije, a potom i mišljenja putem katkad drastično pojednostavljenoga crtanog humora u simbolici i izrazu bio je proces stimuliran od vlasti. Humoristični crtež postao je tražena i masovno producirana roba iz koje je između ostalog izrasla i Zagrebačka škola crtanog filma kao najvažnija pojava u filmskoj kulturi te kratkoživuće države, što je oboje poslužilo Kusturici kao dobrodošli detalji u namjeri da realistično dočara duh vremena o kojemu govori.

Jedna od posljedica ovakve jugoslavenske politike i njezina međunarodnog položaja bio je i postupni raskid s ideologijom takozvanog socijalističkog realizma u umjetnosti i razvoj kulturnog modela značajno slobodnijeg u odnosu na vladajuće ideološke dogme nego je to bio slučaj drugdje u istočnoj Europi. Od ostatka takozvanih socijalističkih zemalja Jugoslavija se štoviše izdvajala i bržim ekonomskim rastom, ubrzanom urbanizacijom i industrijalizacijom, kao i kvalitetom svakodnevnog života, što je podgrijavalo iluziju o staklenoj kupoli iz koje je moguće kritički promatrati panoram-

* Odatle i domaće inzistiranje na nazivu Zagrebačka škola crtanoga filma, premda je međunarodni engleski naziv doista Zagrebačka škola animiranoga filma (Zagreb School of Animated Film; Zagreb School of Animation), čime se ističe podjela rada karakteristična za socijalističke kinematografije — Zagreb-film je u svojem Studiju za crtani film bio zadužen za klasičnu, cel-animaciju, tj. crtani film (*cartoons*), kao i za dokumentarni film u svojem Studiju za dokumentarni film, Jadran-film za igrani film, Croatia-film za distribuciju, a Zora-film za kratki i nastavni film, pri čemu su, uz najčešće animirane element-filmove, rađeni i lutka-filmovi u Zorinu Studiju za lutka-film, a koji su ostali izvan obzora fenomena Zagrebačke škole. Sudovićeva četverosveščana monografija (1978-86) stoga inzistira na riječi »krug« umjesto »škola« u svome naslovu, jer uključuje ne samo pretpovijest do pojave Škole, nego i produkciju Zora-filma, Interpublica i dr. (Nap. ur.)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 25

sku sliku svijeta. Ne manje važan bio je i sam zemljopisni položaj zemlje koja se nalazila na samoj granici između blokova i u čijem su istočnom dijelu živjeli narodi koji su baštinili pravoslavnu religiju i kulturu, a u zapadnom katoličku, s Bosnom i Hercegovinom u sredini čiji je sastav stanovništva bio miješan.[3]

Naravno, to je i dalje ostala jednostranačka, dakle nedemokratska država u kojoj su međunacionalne napetosti samo zamrznute snažnom ideologizacijom cijelog društva. Nakon smrti Tita i s njime partizanskog mita, te pada takozvanog komunizma u Istočnoj Europi, stvari su brzo vraćene na početak, i ubrzo je postalo jasno da u pretežitom dijelu srpske političke i vjerske elite ideja o Jugoslaviji kao zemlji u kojoj žive Srbi i »drugi« (pri čemu je status autohtone narodne zajednice neupitan samo u slučaju Slovenaca) nikad nije izgubila na intenzitetu, već je samo bila slabije vidljiva u ideološkoj magli. Već sredinom 1980-ih srpski nacionalisti preuzimaju vlast u Komunističkoj partiji, Jugoslavenskoj narodnoj armiji i saveznim institucijama t započinju rat s ciljem da osvoje što više teritorije za buduću etnički čistu srpsku državu. Početkom 1990-ih staklena kupola razbila se u komadiće: formiraju se nacionalne države na temelju bivših jugoslavenskih republika, s jednom velikom mrljom od krvi i srama u sredini, čija se sudbina u vrijeme pisanja ovog teksta i dalje čini sasvim nedefiniranom i neizvjesnom.

3. Walter Neugebauer — iz stripa u film

Jezgru Zagrebačke škole crtanoga filma činili su dakako novinski crtači karikaturisti, strip-crtači i ilustratori koji su to ostajali i kao režiseri te u pravilu nisu pokazivali interes za lutka-film, animaciju plastelina, objekata, direktnu metodu ili bilo koju drugu animacijsku tehniku osim cel-animacije izvedene karikaturalnim crtežom ili, kako se to popularno kaže, crtanoga filma.* Naravno, bilo bi sasvim pogrešno opisivati cijeli fenomen kao nešto monolitno i ograničeno samo na dvodimenzionalne, karikaturalne satire — no ono što je prepoznato kao »škola« sadržano je u jedinstvenom stilskom pristupu kroz anegdotalno filmsko pripovijedanje, preuzimanje grafičkog izraza iz novinske karikature, ilustracije i stripa, tretiranjem scenografije kao spljoštenog dvodimenzionalnog prostora, kao i u zajedničkim idejnim karakteristikama koje se u prvome redu očituju u viđenju svijeta kao panorame promatrane kritičkim sveobuhvatnim pogledom.

Naročito važna osobina Zagrebačke škole crtanoga filma u usporedbi s animacijskim centrima u zemljama takozvanog socijalizma bio je utjecaj stripa koji je došao preko Atlantika, ali i iz važne domaće strip-tradicije. Grafički jezik karakterističan za strip u velikoj je mjeri definirao vizualni stil američkoga crtanog filma, bilo da se radi o gigantskom Disneyjevu studiju ili Disneyjevim konkurentima u Terrytoons, Warner Brothersu, MGM-u, UPA-i i drugdje. Dok je u ostatku »socijalističkog« svijeta strip dugo vremena bio sumnjiv kao nešto »kapitalističko« i stoga protjeran iz javnosti, u Jugoslaviji se američki i zapadnoeuropski strip masovno objavljivao, a osobito u Hrvatskoj razvijena je domaća produkcija koja je u djelima nekih autora (Andrija Maurović) katkad predstavljala sam vrh onoga što se u pojedinim periodima uopće stvaralo u svijetu.

Jedan od prvaka hrvatskog i jugoslavenskog stripa Walter Neugebauer nametnuo se kao autor oko kojeg se 1949. formirala ekipa prvoga crtanog filma, stvorenog u redakciji humorističnog tjednika *Kerempuh*. Svoj autoritet među kolegama i uredništvu *Kerempuha* taj tada dvadesetdevetogodišnji Zagrepčanin, rođen u Tuzli, gdje je živio samo tijekom najranijeg djetinjstva, stekao je nedostižnim izvedbenim kvalitetom svojih strip-radova. On je svoju karijeru započeo već kao četrnaestogodišnjak i odmah, već u prvom objavljenom radu *Doživljaji Nasredin Hodže*, objavljenom u *Oku* 1936, dostiže zavidnu profesionalnu razinu. U sljedeće tri godine surađuje s velikim brojem listova u Zagrebu i Beogradu, da bi sa starijim bratom Norbertom, koji je bio scenarist njegovih stripova, pokrenuo vlastiti časopis *Veseli vandrokaš*. Kasnije, tijekom ratnih godina i NDH, braća će pokrenuti i nepolitički strip-časopis *Zabavnik* gdje, osim svojih, objavljuje i tuđe stripove. U stripovima kakvi su *Patuljak Nosko*, *Mali Muk*, *Gladni kralj*, *Tarzanovim stopama*, crtanima na osnovu bratovih duhovitih scenarija u stihovima, Neugebauer je ne samo sasvim ovladao disneyjevskom školom karikaturalnog crteža, već je i u mnogo čemu nadmašio kvalitetu tadašnjih stripova potpisivanih s »Walt Disney«. Njegova je linija meka i elastična, figure žive, uvijek uhvaćene usred pokreta, kao da su animirane. Primjetno je i nastojanje da se pomoću pokreta postigne grafički i ritmički kontinuitet između sličica stripa, tako da prelazak iz jedne u drugu doživljavamo bez prevelikog reza, baš kao da je svaki pojedini kadar stripa takozvani animacijski ekstrem (*key position*).

Nakon što su komunisti preuzeli vlast, strip je neko vrijeme bio sumnjičen kao »imperijalistički« medij pa se braća angažiraju na projektu proizvodnje prvih crtanih filmova i uključuju u rad Filmskog poduzeća — direkcije za Hrvatsku, gdje realiziraju probni film *Crvić* i propagandne filmove *Usmene novine* i *Svi na izbore*.

Međutim, stvarna profesionalna crtanofilmska produkcija rodila se u *Kerempuhu* koji Horn s puno razloga naziva »odskočnom daskom mnogih vrhunskih jugoslavenskih anima-

Abra Kadabra (Dušan Vukotić, 1958)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 26

tora« (1976: 706). Tjednik je svoju ogromnu nakladu i utjecaj stekao objavljivanjem antisovjetskih karikatura i stripova u kojima se ismijavalo Staljina, koje su svojom popularnošću stvorile tržište i potrebu za karikaturama i dale šansu velikom broju crtača. Kao jedini satirični časopis u poslijeratnoj Hrvatskoj, *Kerempuh* je okupljao mnoge karikaturiste i autore stripova koji su se pokušavali izdržavati crtajući antistaljinističke satire i parodije u crtanoj formi. Kao tipičan primjer humora koji se njegovao u *Kerempuhu* može se navesti parodija Ripleyjeve klasične novinske rubrike »Vjerovali ili ne«, koju je kreirao tada mladi crtač Borivoj Dovniković koji će u idućim desetljećima postati jedan od vodećih autora Zagrebačke škole crtanoga filma. Tako primjerice u jednoj od Bordovih verzija »Vjerovali ili ne« imamo »informaciju« o tome da »čovjek bez kičme živi u Sofiji, Bugarska. Po zanimanju je predsjednik bugarske vlade«. U jednoj drugoj vinjeti prikazan je veliki koncentracijski logor potpisan tekstom: »Najveće snage mira koncentrirane su u Sovjetskom Savezu«. Kao što je poznato, golema naklada *Kerempuha* donijela je i nenadane prihode pa je mladi urednik *Kerempuha* Fadil Hadžić riskirao i donio odluku da novac iskoristi tako što će jedan dio uložiti u osnivanje satiričnog kazališta, a drugi u neistraženu avanturu — stvaranje crtanoga filma.

Nakon godinu dana savladavanja tehnike animacije i rada na filmu, završen je dvadesetominutni *Veliki miting* (1951), čija je produkcija iznimno važna za kasniji razvoj hrvatske animacije. Oko projekta su se, naime, okupili ljudi koji će kasnije činiti jezgru Zagrebačke škole crtanoga filma. Usprkos svojem neiskustvu kada je riječ o animaciji, grupa je tijekom više od godine dana rada na ovom filmu uspjela ovladati svim tehničkim finesama i praktičnim detaljima unutar tako kompliciranog posla kakav je izrada klasičnog animiranoga filma, za što zasluge, nedvojbeno je, pripadaju Neugebaueru prije svih.

4. *Veliki miting* — socijalistički realizam u disneyjevskom ruhu

Funkcija Waltera Neugebera na špici je opisana kao »glavni crtač i likovna režija« dok je doprinos njegova brata Norberta formuliran kao »sadržajna režija i gagovi«. Ideja za film došla je međutim od Mirka Trišlera, a zanimljivo je da je film imao originalno glazbu Eduarda Gloza koju je, pod autorovim ravnanjem, izvodio Državni simfonijski orkestar, dok je kao direktor ekipe naznačen Fadil Hadžić, a kao producent redakcija *Kerempuha*.

Na izvedbenoj razini film funkcionira kao hibrid sastavljen od disneyjevske figuracije, ali ne s isključivo antropomorfnim likovima, već su, s iznimkom patki koje imaju simboličku i alegorijsku funkciju, glavni likovi humanoidne figure, dok se u drugom dijelu pojavljuju životinje žabe. Da je film zamišljen i oblikovan unutar novinske redakcije, vidljivo je iz odabrane teme i sadržaja, gegova, središnje, političke poruke i sredstava kojima je ona oblikovana. Film se otvara tekstom koji je (prema svjedočenju Borivoja Dovnikovića) napisao Fadil Hadžić[4] i koji nam nudi tumačenje i povijesnu pozadinu pojma »novinarska patka«, da bi nas se potom u istom dugačkom tekstu pripremilo za ono što ćemo vidjeti riječima: »Ovaj naš film vodi ravno u gnijezdo jedne slične patke, u Bukurešt, gdje šef Inform-reklame, Pavel Judin, po mudro-rukovodstvenim direktivama iz Moskve napuhava ovu goluždravu pticu na jadno zadovoljstvo jednih i smijeh drugih«. Nakon teksta slijedi odtamnjenje na prostrani trg s građevinom koja podsjeća na Kremlj, dok se u zvučnoj kulisi čuje kucanje pisaćeg stroja i gakanje patki. Kamera nas uvodi u zgradu tako da vidimo natpis iznad vrata »Za čvrst mir i narodnu demokraciju« — iz slova na natpisu izlijeću patke dok se u *off*-u čuje kolporter koji izvikuje : »Kupite *Pravdu*!« Po hodnicima nečega što je očito novinska redakcija šeću se mnogobrojne patke, da bismo u sceni nakon toga vidjeli urednika Judina u njegovu uredu, kako povremeno potežući iz boce votke piše svoj tekst. Svaki put kad završi s pisanjem jedne stranice, papir se transformira u patku. Kada telefon zazvoni, iz njega izađe patka i snese jaje na koje potom sam Judin sjeda da bi se iz njega izlegla nova patka. Ovako veliki broj patki u scenariju filma jamačno je veselio Waltera Neugebauera, fanatičnog obožavatelja i sljedbenika Disneyja, koji ih je crtao po ugledu na svog uzora tako da većina patki u filmu, osobito ona u posljednjoj sceni, sasvim nalikuje na Paju Patka.

U prvoj promjeni plana vidimo Judina s leđa dok u njegov ured ulazi dostavljač, unoseći nekoliko buntova s novinama, glasilima nekadašnjeg komunističkog sazviježđa kakve su *Rude pravo* ili *Unita*. Iz paketa koji ispadaju dostavljaču iz ruku i padaju na Judinovo stopalo naravno izlijeću patke. Judin iz raspadnutog paketa uzima jedan članak i čita ga u radiomikrofon. Sada Neugebaueri kreiraju duhovit geg; patka-članak ne može ući u mikrofon da bi postala pečena i kao takvu je antropomorfizirani mikrofon proguta, nakon čega vijest-patka klizi kroz električne žice do antene smještene na vrhu zgrade odakle se emitiraju kružni valovi šireći novinarske patke.

U sljedećoj sceni ponovno smo u Judinovu uredu i sada prvi put na njegovu zidu vidimo kartu Balkana, ali se na njoj ne vidi Jugoslavija jer je taj dio karte prekriven papirnom tapetom na kojoj piše »čudovišna zemlja«. U uredu se pojavljuje mali suradnik, novinar Patkin, kojem Judin pokazuje mjesto na karti gdje se nalazi Skadarsko jezero i izdaje mu zapovijed da ode na miting u čast »velikog Envera Hoxhe« koji nije dopustio da se »isuši albanski dio Skadarskog jezera«. Svrha ovog vica je jasno da pokaže svu glupost informbiroovske propagande koja, dakle, tvrdi da je jezero isušeno s jugoslavenske strane. Ulice Bukurešta koje vidimo u sljedećoj sceni pune su štakora što se razbježe pred Patkinom koji je na putu prema garaži i iz nje izvlači avion u obliku patke, čiji se kljun odmah preobrazi u propeler. Novinar sjeda u avion i uzlijeće na svoj zadatak praćen zvucima revolucionarne budilice. Dok je avion-patka među oblacima, na zemlji vidimo dva vlaka, jedan prazan koji dolazi iz SSSR i drugi prepun raznog materijala i sirovina koje se jedva vuče prema Moskvi, što je očito primjena jedne od tipičnih propagandističkih karikatura kojom se želi sugerirati kako Sovjetski Savez brutalno eksploatira svoje satelitske države.

Novinar slijeće na obale Skadra gdje se održava veliki miting žaba i komaraca. Glavna žaba krekeće svoj govor usmjeren protiv Jugoslavije, dok među slušateljima koji defiliraju

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 27

ispred govornice noseći transparente s natpisima poput »Živjelo mudro rukovodstvo«, »Živijo Enver« (pretpostaviti je da je namjerno nepravilno napisano) ili »Hoćemo močvaru«. Potom stupaju odredi žaba i komarci u lažnim zavojima i gipsu koji nose natpis »Žrtve jugoslavenskog terora«. Baš u tom trenutku zagrmi i zapuše nenadana oluja. Žabe se skriju u močvaru, a novinara koji se želi vratiti u Bukurešt nevrijeme otpuše nad Jugoslaviju. On sada kroz dalekozor vidi bijele putove, novu tvornicu na kojoj je ispisana velika parola »Tvornicama upravljaju radnici«, modernu građevinu na kojoj piše »Seljačka radna zadruga«, naselje sastavljeno od velikih bijelih zgrada, hidrocentrale, potom popis udarnika: Sirotanović, Bičić, Zagoršek, Škorić, Zidarić, Škobić.

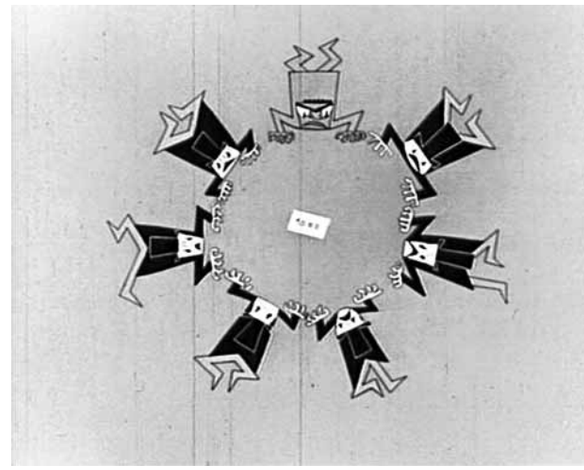
Već je suton kada se izludjeli novinar uspijeva dokopati Bukurešta i svoje redakcije, slupavši mehaničku patku prilikom slijetanja. Autori očito nisu imali povjerenja u to da će publika razumjeti jezik slike pa su imali potrebu prepričati sve što smo prethodno vidjeli tako što će nam u krupnom planu pokazati novinarove zabilješke[5] koje Judin čita, ostavljajući nam i više nego dovoljno vremena za njih.

U završnoj sceni vidimo kako pobješnjeli Judin baca novinara u zatvor, a onda sjeda i sam piše njegov tekst. Patku koju je sada stvorio Judin pokušava napuhati do gigantskih razmjera, no ovaj put je pretjerao. Zračni pritisak iz patke ga nadjača i on sam prvo biva napuhan, da bi potom eksplodirao. Eksplozija uništava cijelu zgradu, a Judin naravno umire. Na grobu mu je patka i natpis »Za čvrsti mir i narodnu demokraciju«.

Veliki miting definitivno ostaje originalan primjer socijalističkog realizma u specifičnim uvjetima i mediju. Film je ostvario svoju svrhu na dvjema razinama: iškolovana je prva grupa profesionalnih animatora, čime su udareni temelji razvoju animacije u Zagrebu, i uz to je bio izuzetno gledan i popularan, što znači da je ispunio zadaću da širi propagandnu poruku ugrađenu u nj. Istodobno, film na idejnoj ravni uvodi jednu vrstu kritičke panoramske percepcije, ovaj put Istočnog bloka, s tim što će se »kamera« ubrzo okrenuti na drugu stranu. Činjenica da je *Veliki miting* realiziran kombiniranjem disneyjevske estetike i socijalističkog realizma imat će i određenu simboličku vrijednost, budući je film došao upravo u vrijeme kada se u Sovjetskom Savezu Disneyja oštro kritiziralo i na koncu raskinulo s disneyjevskim utjecajem u produkciji animiranih filmova. S druge strane, jedna od konstanti animacije u Zagrebu bit će otvorena sklonost američkim filmovima, naravno ne samo Disneyju, već kasnije UPA-i, WB-u i ostalim studijima s druge strane Atlantika.

5. Odstupanje od disneyjevskog modela u Duga filmu

Na krilima uspjeha toga »prvog umjetničkog crtanog filma« u Hrvatskoj/Jugoslaviji, direktor i glavni urednik *Kerempuha* Fadil Hadžić osniva prvo specijalizirano poduzeće »za proizvodnju crtanih i lutka filmova Duga film« u Zagrebu, odlukom i financiranjem Vlade Republike Hrvatske[6]. Hadžić se s kompletnom ekipom *Velikog mitinga* seli u novu firmu i postaje njezin direktor. Početkom 1951. raspisuje se javni natječaj za animatore, kopiste i koloriste. Prijavilo se



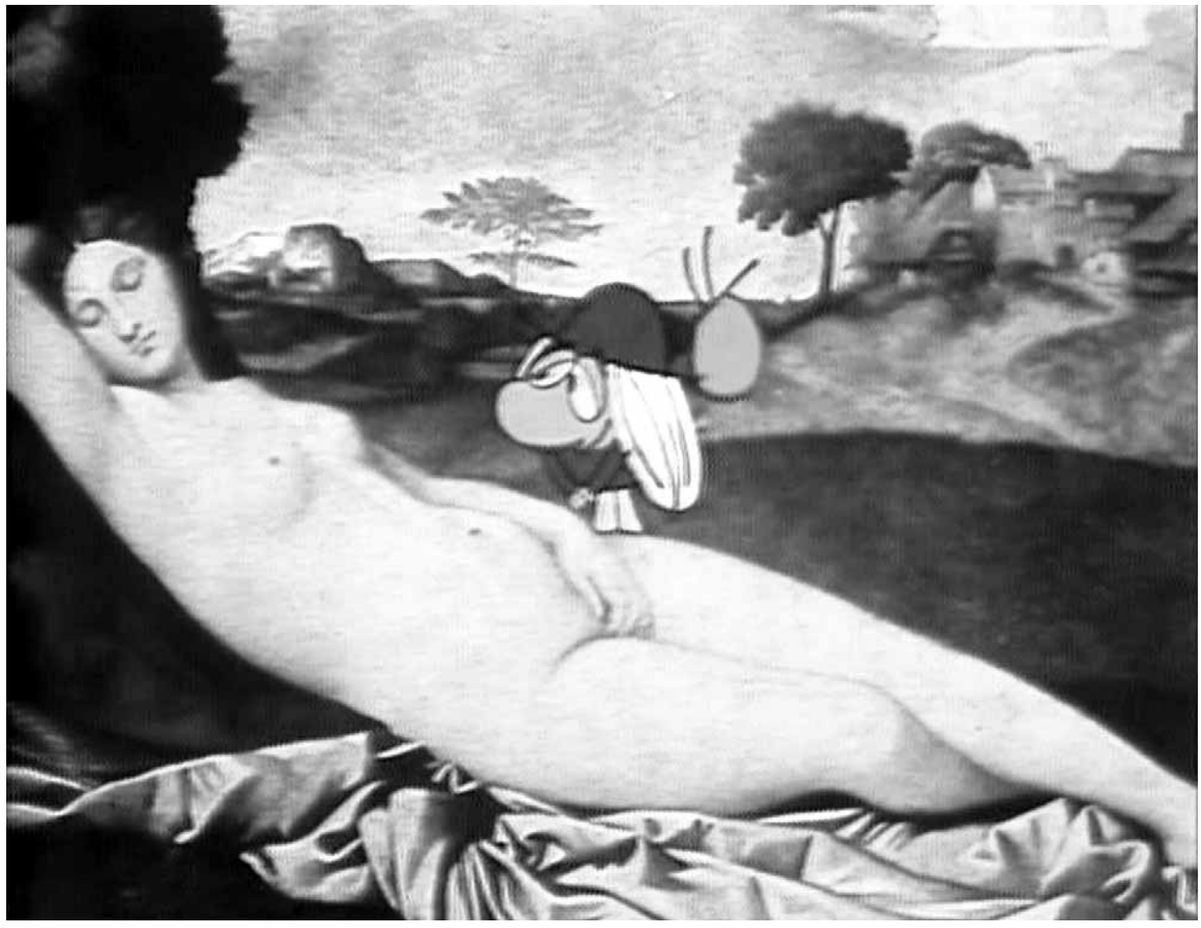
Koncert za mašinsku pušku (Dušan Vukotić, 1958)

više od dvije stotine kandidata, od kojih je odabrano osamdesetak. Nove kadrove uvježbali su članovi ekipe *Velikog mitinga* — crtači/animatori Walter Neugebauer, Vladimir Delač i Borivoj Dovniković, te šef kopističko-kolorističkog odjela Ladislav Šantak. Duga film je okupio neke od najvažnijih umjetnika (Kostelac, Vukotić, Dovniković, Grgić, Kolar, Marks, Kristl, Jutriša, Bourek...) koji će udariti temelje Zagrebačkoj školi crtanoga filma i nadgraditi ih prvom od tri najvažnije etape u njezinoj evoluciji. Tijekom kratkog života studija Duga film, između 1951. i 1952, proizvedeno je pet još uvijek crno-bijelih filmova visokog profesionalnog standarda. Animatori su potpuno ovladali takozvanom »produkcijom na pokretnoj traci«, što će reći radom u efikasnom timu gdje su uloge striktno izdijeljene na glavnog animatora, crtača, fazera, režisera, scenografa, kolorista, kopista, snimatelja i na druga specijalistička zanimanja.

Ideja je bila da se formiraju dvije grupe, jedna pod izravnim nadzorom umjetničkog direktora Waltera Neugebauera, koja je trebala nastaviti raditi unutar u *Velikom mitingu* već ovladanih disneyjevskih konvencija[7], te druga kojoj je zadaća bila da iznađe »nacionalni stil« — rukovođenje tom grupom povjereno je dvadesetpetogodišnjem Dušanu Vukotiću, studentu arhitekture rođenom u istom bosanskohercegovačkom gradiću gdje se rodio i Hadžić, Bileći.

Ista ekipa koja je realizirala *Veliki miting* stajala je iza prvog filma u produkciji novog poduzeća — *Veseli doživljaj* (1951) — gdje je ponovljen i usavršen disneyjevski izraz. Vrijedi napomenuti da su unutar Neugebauerove grupe svoje prve samostalnije filmske radove realizirala i dva velika imena hrvatskoga humorističnog crteža. Vladimir Delač, izraziti predstavnik crteža čiste linije u maniri Hergéa, potpisan je kao glavni crtač i animator u *Reviji na dvorištu* (1951, redatelj Andro Lušičić). Delač će kasnije u životu nacrtati velik broj stranica stripa, ali se na žalost neće vratiti animaciji. Za razliku od njega, Bordo Dovniković je nakon prvog autorskog djela *Gool!*[8] (1952, redatelj Norbert Neugebauer), u kojem je bio glavni crtač i animator, napravio jednu od naj-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 28



Možda Diogen (Nedeljko Dragić, 1967)

dugovječnijih i najuspješnijih karijera u ne samo zagrebačkoj animaciji.

Ipak, za budućnost animacije u Hrvatskoj i formiranje Škole veću važnost imala je pojava Vukotića koji je od svojega prvog, a Dugina drugog filma *Kako se rodio Kićo* (1951, kao redatelj potpisan Josip Sudar[9]), stvorio naznake nečega što će postati obilježje zagrebačkoga crtanog filma: komični lik sada nije ludi antropomorfizirani zec ili patak čije oči stalno iskaču iz duplji, već mali nacrtani čovjek, antiheroj čije se avanture odigravaju u svakodnevnom životu — Kićo. Ta chaplinovska crtana figura trebala je biti glavni lik prve domaće animirane serije, pa je tako godinu dana kasnije Vukotić završio i drugi film o Kići, *Začarani dvorac u Dudincima* (1952), ovaj put kao potpuno samostalan autor, na špici je potpisan kao crtač, animator i redatelj.

Ideja o malom karikaturalnom čovjeku koji u vlastitom životu igra ulogu boksačke vreće po kojoj lupaju svi iz njegove okoline, koji su udruženi crnohumornu zavjeru protiv njega, kasnije će se razviti u lajtmotiv velikog broja filmova »made in Zagreb«. Osim toga, Vukotić je ovdje, u okviru svojih tadašnjih likovno-animacijskih sposobnosti, polako počeo odstupati od disneyjevske tradicije i stila, nagovijestivši takozvanu »reduciranu animaciju« koju će usavršiti u seriji od trinaest reklamnih filmova realiziranih nakon zatvaranja Duga filma. Naime, već u proljeće 1952. hrvatska vlada likvidirala je Duga film, smatrajući crtani film luksuzom u tadašnjoj teškoj ekonomskoj situaciji uzrokovanoj blokadom SSSR-a i istočnog bloka. Od brojnih započetih projekata, jedini je do kraja realiziran prvi hrvatski/jugoslavenski crtani film u boji, *Crvenkapica* (Nikola Kostelac, 1954), a produkciju je dovršio novoosnovani Zora film. Osim kao film u boji, *Crvenkapica* ima povijesnu važnost i kao prvi koji je nagrađen na nekom međunarodnom festivalu, u Berlinu 1954.

Jugoslavensko približavanje Zapadu, ali i postojanje prijeratne tradicije (braća Maar), rezultira i rađanjem novoga tržišta — za animirane reklamne filmove. Tako je »disneyjevska grupa« iz Duga filma, na čelu s braćom Neugebauer, osnovala Studio za crtani film pri Interpublicu, namjeravajući se baviti isključivo reklamnim i informativnim animiranim filmom. Oni su prvi u zemlji počeli raditi naručene filmove za inozemstvo (među ostalim za uglednog njemačkog proizvođača automobila BMW). Grupa oko Dušana Vukotića i Nikole Kostelca, uključujući nekoliko kolega i suradnika iz

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 29

Duga filma, Aleksandra Marksa, Vladimira Jutrišu i Vjekoslava Kostanjšeka, producira tridesetosekundne reklamne crtane filmova u boji, u kojima je u potpunosti primijenjen novi estetski model nastao pod očitim utjecajem studija UPA. Ron Holloway (1972: 12) navodi da su zagrebački animatori došli u kontakt s filmovima iz UPA-e zahvaljujući novootvorenoj prodavaonici tiskovina na engleskom jeziku, među kojima su se našli časopisi koji su objavljivali slike iz Cannonova filma *Gerald McBoing Boing* (1950) i putem filma *Bračni krevet* (*The Four Posters*, Irving Reis, 1952), prikazanog u Zagrebu, koji je sadržavao animirane dijelove koje je realizirao vodeći autora UPA-ina studija John Hubley[10]. U svakom slučaju, radeći većim dijelom u stanu Nikole Kostelca, što je jedan od razloga zbog kojih Holloway smatra da se kod zagrebačkih animatora prije radilo o »obitelji, grupi ljudi koji vole raditi jedni s drugima« (1972: 15) nego o »školi«, ocrtane su osnove reducirane animacije kao metode kojom se postiže maksimalna ekspresivnosti u pokretu uz minimum potrebnih crteža. U tekstu iz *Filmske kulture* (1960) »Jugoslavenska škola crtanog filma«, sam Vukotić analizira reduciranu metodu, definirajući je kao »kreativno postavljenu animaciju«, što je omogućio radikalno smanjen broj crteža potrebnih za jedan crtani film sa, u početku 12 — 15 000 na 4 — 5000, »a da pritom film nije izgubio ništa od svog vizualnog bogatstva« (cit. prema Sudović, 1978, III: 122).

Ne propuštajući napomenuti da je uvođenje reducirane animacije dijelom bilo posljedica ekonomske oskudice, nedostatka celuloidnih folija za crtanje i specijalnih boja za njih, Holloway ističe velike prednosti reduciranom animacijom »oslobođenog crteža«:

> Limitiranjem broj crteža, likovi su oslobođeni realističnog pokreta i dan im je vlastiti život, čime je intenziviran filmski tempo i svaka scena obogaćena novim izražajnim sredstvima. Značenjski valeri uključeni su u karikaturalni pokret, detalji su počeli determinirati akciju, a jasnoća u ekspresiji došla je kao posljedica precizno kalkuliranog tajminga. (1972: 13)

Najvažniji rezultat nastojanja mladih animatora bila je ta da je rukovodstvo Zagreb filma, poduzeća kojeg je Društvo filmskih radnika Hrvatske osnovalo 1953, tri godine kasnije angažiralo grupu Vukotić-Kostelac na projektu osnivanja Studija za crtani film, gdje je nakon nekoliko godina stanke nastavljen kontinuirani rad na animiranom filmu u Hrvatskoj, a čiji su vrhunski dometi više nego temeljito opisani u domaćoj i međunarodnoj filmskoj literaturi.

6. *Verfremdungseffekt* i *jump-cut* u crtanom filmu

U jednoj od prvih međunarodnih publikacija posvećenih Zagrebačkoj školi, Hollowayjevoj knjizi *Z is for Zagreb* (1972), Dušan Vukotić označen je kao »najvažnije ime jugoslavenske animacije«, što je reputacija koju će Vukotić zadržati do kraja života. Autor uz čije se ime najčešće veže činjenica da je bio prvi europski autor animiranih filmova koji je dobio najrazvikaniju filmsku nagradu Oscar koja, koliko god da među ekspertima i među samim animatorima nije na cijeni, s obzirom da mnoga velika djela ove filmske vrste (spomenimo samo *Bajku nad bajkama* Jurija Norštejna ili remek-djela Jerzyja Kucie) nikada nisu nagrađeni Oskarom, tako da su nagrade na specijaliziranim festivalima kakvi su Annecy, Ottawa ili Zagreb objektivno mnogo vrednije. Ipak, katkad se dogodi da Američka filmska akademija dodjelom svojeg kipića simbolički obilježi cijelu epohu u animaciji. Tako je bilo na dodjeli Oscara 1962. kada je, umjesto — kako je bilo uobičajeno — nekog filma produciranog u Disneyju, WB-u, UPA-i ili MGM-u, prvi put u povijesti trijumfirao neki neamerički animirani film: *Surogat* (1961), jedan od filmova iz impozantne serije briljantnih djela koje je Vukotić stvorio tijekom najplodnijeg desetljeća svoje karijere, otprilike od sredine 1950-ih do sredine 1960-ih godina.

Vukotić je došao u Zagreb u vrijeme najžešćeg sukoba Jugoslavije i bloka socijalističkih zemalja i počeo objavljivati vlastite karikature i kratke humoristične stripove, koji su izražavali snažne antiimperijalističke satirične poruke usmjerene u pravcu kako Zapada, tako možda još više Istoka. Sklonost globalnim metaforama izraženima sredstvima karikature vjerojatno potječe iz tog kratkog, ali važnog perioda u njegovoj karijeri, što navodi Hollowaya da procijeni Vukotića kao najjačega kad se nađe na terenu satire i karikature, što uostalom vrijedi i za većinu ostalih zagrebačkih autora. Mnoge njegove karikature bile su, osim toga, ironični komentari o nezadrživoj najezdi prizemne kulture, banalnosti i konzumacijskog društva. Tako se njegova strip-serija *Špiljo i Goljo* iz 1953, o dvojici pećinskih ljudi, iz današnje perspektive doima kao prethodnica Fredu i Barneyu iz slavne američke animirane televizijske serije *The Flinstones* (*Obitelj Kremenko*, od 1957). Volja za moći u socijalističkim društvima, kao i (osobito) konzumacijska fiksacija novcem u kapitalističkima, ostat će Vukotićeva glavna preokupacija i kad se uskoro nađe za animatorskim pultom.

Već negdje oko 1950, kada se Jugoslavija osjetnije približila i otvorila prema Zapadu, ideološka matrica u zemlji dijelom se korigira i počinje se stvarati predodžba o zemlji otvorenoj prema svijetu, što je ostavilo ogromnog utjecaja na Vukotićev stvaralački svjetonazor i filozofiju. Tako su se u kinematografima većih jugoslavenskih gradova mogli vidjeti kako američki, tako i filmovi producirani u istočnom bloku, uključujući tu i animirane, prije svega filmovi prvaka čehoslovačke animacije Jiřija Trnke, kakvi su *Dar* (1946) ili *Perak i SS* (1947). Utjecaj Trnkinih crtanih filmova, prikazivanih u Zagrebu, priznaje i sam Vukotić u intervjuu *Filmskoj kulturi* iz 1962:

> Ako već moram da kažem nešto o svom radu, onda na prvom mjestu želim istaći da su mi neki crtani filmovi velikog čehoslovačkog umjetnika Ji150i Trnke bili veliki podstrek, jer su potvrđivali moje uvjerenje da u ovoj umjetnosti postoji još mnogo nerečenog i neotkrivenog. (cit. prema Sudović, 1978, III: 136)

Trnkin utjecaj osobito se osjeća u Vukotićevu filmu *Nestašni robot* (1956), prvome koji je realizirao 1956. u Zagreb filmu, u kojemu je — premda još uvijek bojažljivo oprezan u

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 30

animaciji — najavio svoj skorašnji iskorak ka originalnosti, jednako u izrazu i na tematskom planu, kreirajući lik dobrog robota, što je jedan od prvih takvih slučajeva u popularnoj kulturi uopće, anticipirajući kasniji veliki uspjeh Osamua Tezuke sa serijom *Tetsuwan Atomu* (Japan, 1963), čija uvodna epizoda po svojim morfološko-animacijskim karakteristikama podsjeća na Vukotićevo djelo. Direktna replika na Trnku dolazi u sljedećem filmu, *Cowboy Jimmy*, koji Holloway (1972: 14) prikladno uspoređuje s Trnkinim lutka-filmom *Pjesma prerije* (1949) i koji je bio prvi iz trilogije crtanih filmova kojima Vukotić parodira američke filmske žanrove i sve veću amerikanizaciju cijelog svijeta. Već u tom filmu bivaju sasvim jasno integrirana sva centralna obilježja Vukotićeva stila: reducirana animacija, ritmički strukturiran pokret i likovi konstruirani kao geometrijski simboli koji se kreću na pozadini najčešće realiziranoj kao aplikacija nekih od aktualnih trendova moderne umjetnosti.

Vukotić upotrebljava shematski crtež, a njegov je karikaturalni izraz egzaktan i čist; on je svjestan da se umjetnost karikature ne bavi nijansama i nejasnoćama — ne može se karikirati nepoznato, u karikaturi je snijeg uvijek bijel, komad ugljena uvijek crn. Kao rođeni karikaturist, Vukotić je osobito naklonjen parodiji: njemu je jasno da se ne može karikirati nepoznato te se on stoga uvijek bavi motivima koje je lako identificirati i konvencijama koje se direktno prepoznaje kao takve, pa će njegova omiljena meta ostati komercijalizacija ljudskog društva i trivijalno u čovjekovoj svakodnevici. Vukotić ne upotrebljava dijaloge, dok su šumovi i glazba naprosto ugravirani u animaciju i crtež, postavši njezinim organskim dijelom, tako da likovi međusobno komuniciraju isključivo crtanofilmskom pantomimom. Animacijska metamorfoza skoro da je marginalan postupak u njegovim filmovima. Umjesto metamorfoze Vukotić se više oslanja na statični geg, kombinirajući često iznimno efektno nekompatibilne slikovne elemente koji svojom snažnom proturječnošću, čak i u vlastitom svijetu karikature, stvaraju neku vrstu brechtovskog očuđenja. Naime, kada već uspostavimo logičke koordinate u nacrtanom svijetu, on nas razbudi postavljanjem maštovitih i originalnih inkongruentnih detalja i optičkih igri u filmsku sliku.

Godine 1958. Vukotić će realizirati čak tri filma, *Abra Kadabra*, u kojem eksperimentira s proporcijom kadra (film je bilo moguće prikazati i cinemaskopu i u normalnom formatu ekrana), *Osvetnik*, koji je adaptacija Čehovljeve priče, te *Koncert za mašinsku pušku*, drugom parodijom hollywoodskih žanrova — sada gangsterskog filma — i svojim prvim remek-djelom u kojemu će do kraja razviti svoje potencijale originalnog filmskog karikaturista.

U svoja dva iduća ostvarenja Vukotić će dovesti do perfekcije svoje usklađivanje karikaturalistički stilizirane filmske slike s ritmičkom reduciranom animacijom, gdje su utjecaji modernih umjetnika kakvi su Klee, Kandinsky ili Chagall vidljivi kako na površinskom, vizualnom omotaču tih filmova, tako i u prostoru njihove unutrašnje pokretačke energije. Tim dvama filmova — *Piccolo* (1959) i *Surogat* (1961) — on će pobuditi veliku pažnju svjetske festivalske publike i stručnjaka te definitivno ući u filmsku povijest i tamo vjerojatno ostati dok god ljudi budu izučavali tu disciplinu.

Za razliku od njegovih parodijskih filmova, gdje je kritički sveobuhvatni pogled bio usmjeren ka zapadnoj hemisferi planete, Vukotić u *Piccolu* gradi univerzalnu satiru, vidljivo inspiriranu remek-djelom Normana McLarena *Susjedi* (*Neighbours*, 1952), usmjerenu protiv trke u naoružanju koja kritizira obje strane u takozvanom hladnom ratu, kakvih je bilo dosta u tradiciji zagrebačke animacije (na primjer *Na livadi*, 1957, Nikole Kostelca). Na početku te alegorije vidimo dvojicu susjeda koji žive u istoj kući, u besprijekornoj harmoniji i slozi, i tu će Vukotić kreirati jednu od svojih najuspješnijih karikaturističkih ideja koje sadržavaju *Verfremdungseffekt*: jedan od susjeda škarama siječe kišne mlazove iznad svog susjeda. Film u kojem mala usna harmonika — pikolo — koju jedan od susjeda počne svirati, pa drugi postane zavidan i nabavi veći i glasniji instrument, što izaziva lančanu reakciju koja na kraju dovede do rušenja zajedničke kuće, virtuozno je montiran. Brutalni rat između dojučerašnjih mirnih i druželjubivih susjeda u kojemu sudjeluju i njihovi rođaci (sunarodnjaci), kao orkestar i zbor koji nastoje nadglasati one druge. Cijela audio-vizualna montažna kompozicija koja prikazuje rat glazbenim instrumentima kao oružjem sugerira Vukotićevo poznavanje ponečeg od Ejzenštejnovih ideja o »vertikalnoj« montaži, sinkroniziranju konfliktnih pravaca, dinamici i ritmu, te harmoniziranju slike i zvuka, boje i pokreta.

Surogat je bila satira o vulgarizaciji emocija dehumaniziranog čovjeka i o općim egzistencijalnim uvjetima u modernom konzumacijskom društvu, kakvo se primicalo Jugoslaviji kao posljedica njezina otvaranja prema Zapadu, te nesadržajnost uzrokovana brutalnim materijalizmom. Sve što vidimo oko nas prividno je i artificijelno, i jedini smisao našeg postojanja svodi se na konzumaciju. Čovjek kao biće konzumacije posjeduje samo jednu bitnu osobinu, zamjenjivost. Eksperimentalni postupak koji dominira filmom je redukcija pokreta na način stvaranja svojevrsnog animacijskog skokovitog reza (*jump cut*), kada se figura u zamišljenom prostoru jednostavno premjesti s jednog mjesta na drugo, bez ikakvih međufaza u pokretu. Figura se naprosto pojavi u novoj poziciji u kadru bez da se uopće kreće od točke A do točke B, što je, bez pretjerivanja, u vrijeme nastanka filma bio revolucionarni pomak u shvaćanju animacijske estetike.

Pokraj nekoliko uistinu briljantnih trenutnih gegova, kao kada glavni lik presvlači gaćice tako što pred gledateljima filma sakrije glavu u pijesak dok mu je stražnjica sasvim otkrivena, Vukotić u ovom filmu demonstrira i svoje vladanje kumulativnim gegom zasnovanim na stvaranju neočekivanih obrata. Naime, u našem svakodnevnom životu uvijek postoje očekivanja i prognoze, počevši od najjednostavnijih, da ćemo iz ugla vidjeti to i to, ili da će se nakon zelenog upaliti crveno svjetlo na semaforu. Ali ako iza ugla čeka netko s palicom ili ako je signal u kvaru pa čekamo nerazumno dugo, već smo na tragu karikaturističke situacije. Vukotić nas brzo navikne da su figure i predmeti koje vidimo u *Surogatu* napuhane balon-lutke koje se prije ili kasnije raspuknu na sitne komadiće, ali ključni geg filma dolazi na samom

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 31

kraju filma u formi neočekivanog obrata; glavni lik, svemogući »napuhavač«, i sam strada kada nagazi na čavao i biva ispuhan.

Nakon *Igre* (1962), za ono doba vrlo vješte kombinacije animiranih dječjih crteža i igranog filma, što mu je donijelo novu nominaciju za Oscara i pregršt drugih nagrada, trideset i osmogodišnji Vukotić orijentira se na rad na igranom filmu i pedagogiju. Svaki od njegovih povremenih povrataka animaciji, kao još jedna kombinacija crtanog i igranog filma *Mrlja na savjesti* (1968), animirani *Opera cordis* (1968) ili *Ars gratia artis* (1970) ili trik-efekti u igranom filmu *Maestro i Margareta* (Aleksandar Petrović, 1972), potvrdili su da je odluka da se odrekne filmova rađenih kvadrat po kvadrat dogodila prerano i da vjerojatno nije do kraja iskoristio sve svoje potencijale kao animator. Vukotić je umro 1990-tih, dok su se zemlja i svijet kojem je on istinski pripadao srušili i raspali nalik završnim scenama u *Piccolu*.

7. *Koncert za mašinsku pušku* — karikatura fiktivne Amerike

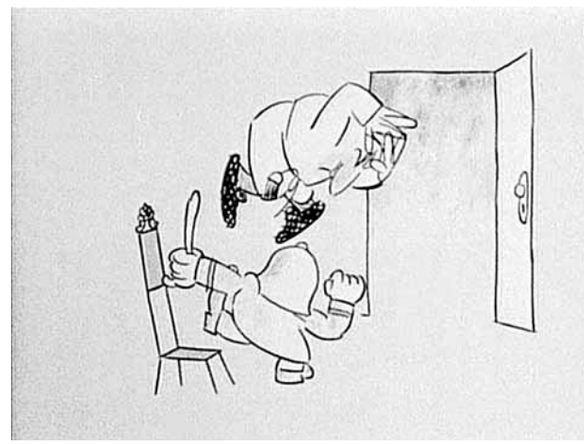
Kako je rečeno, »kreativno postavljena animacija«, izbrušeni karikaturalni jezik i ideološki panoramski pogled pojavili su se u savršenom izdanju u *Koncertu za mašinsku pušku*, što taj film čini oglednim primjerom za razumijevanje Vukotićeva animacijskog stila. O Vukotiću kao temeljitom autoru koji ne trpi improvizacije govori i činjenica da je on gotovo doslovce materijalizirao u film ono što je napisao u scenariju za *Koncert za mašinsku pušku* (usp. u Sudović, 1978, II: 55-57). Dosljedno pridržavanje scenarija pri izradi filma nije bila osobina mnogih drugih zagrebačkih autora, primjerice Kristla ili Dragića, čiji su se »scenariji« sastojali od nekoliko nabacanih rečenica prema kojima oni poslije nisu osjećali gotovo nikakvu obvezu. Vrijedi spomenuti i to da su dva istaknuta autora u kasnijem razvoju Škole, Boris Kolar kao crtač i Zlatko Grgić kao animator, surađujući na filmu značajno pridonijeli njegovoj vizualnoj kvaliteti i stilizaciji pokreta.

Film se otvara standardnim trenutnim vizualnim gegom u kojem vidimo strojnicu u futroli za violinu. Nakon toga slijedi stilizirani prikaz velikoga grada, po izgledu zgrada u pozadini pretpostaviti je New Yorka, dok u prednjem planu vidimo geometrijski skicozno predočen gusti promet, gdje se po isprekidanoj crti u monotonom ritmu kreću krajnje jednostavno nacrtani automobili. U sljedećoj sceni najednom se automobili postroje kao vojnici da bi napravili špalir za veliku limuzinu u kojoj sav u bijelome sjedi »poslovni čovjek«, kako ga Vukotić zove u scenariju, ali razvidno je iz filma netko tko očito ima političku i svaku drugu moć. »Poslovni čovjek« drži fotoaparat koji je usmjerio prema velikoj zgradi banke, ali gumb na kameri ne pritišće on već njegov uniformirani sluga. U sljedećoj sceni, u kojoj glavni junak ulazi u svoj ured, vidimo primjer »kreativnog postavljanja« — na praznoj pozadini samo rasporedom nekoliko detalja, radni stol u prvom planu, vrata u drugom planu kroz koja ulazi lik stvoren je dojam prostranosti. Slijedi nov i efektan trenutačni geg u kojem »poslovni čovjek« kao odijelo skida svoje cijelo tijelo, bijelo i dobro, ispod kojeg se ukazuje njegovo pravo ja, crno i zlo. Jasno, parodirajući američke žanrove Vukotić je preuzeo i vizualne kodove u kojima je bijelo odjeveni junak dobar, a onaj koji nosi crno zao. Pritiskom na gumb on otvara garderobu u kojoj kao odijela poslagani njegovi ljudi za jednokratnu upotrebu. Svakom od njih daje violinske futrole (a od početka filma znamo što se nalazi u njima), a jednom od njih i fotografiju banke.

Da je Vukotić majstor crtanofilmske pantomime pokazuje govor tijela glavnog lika koji odsijecajući prstom vlastitu glavu, koja se za trenutak odvoji od tijela, objašnjava gangsterima što im je zadaća. Gangsteri dolaze pred banku zauzevši borbene položaje i opkoljavaju zgradu, dok jedan od njih postavlja držač za note ispred sebe u koji, osim kajdanke s kompozicijom »Koncert za mašinsku pušku«, stavlja i onu fotografiju. Čuvar banke, koji se u skladu s načelima crtane pantomime za trenutak transformira u pištaljku, počinje zviždati i na svim katovima zgrade iskrsnu naoružani policajci. Gangster-dirigent ponovi pokret odsijecanja glave koji je naučio od svog šefa i počinje dirigirati. I u zvučnoj kulisi i u montažnom ritmu film poprima strukturu džeza. Scena pucnjave u kojoj u početku veliki broj policajaca pada kao snoplje impregnirana je s nekoliko vizualnih gegova tipičnih za Vukotića, od kojih je posebno efektan onaj u kojemu se jedan od razbojnika prikrada banci hodajući po crti što je tvori rafal iz strojnice njegovog kolege.

Brojčano nadmoćni policajci ipak nadvladavaju gangstere, od kojih se samo dirigent spašava bijegom u otvor za kanalizaciju. Kada se dirigent pojavi pred šefom nakon neuspjele pljačke, ovaj mu pretraži sve džepove i čak svoju ruku kroz usta zavlači u njegovu utrobu, ali jedino što tamo nalazi su meci. »Poslovni čovjek« sada sjeda za stol i razmišlja. Da njegov mozak doslovce radi kao motor sugerira nam se time što su se konture njegove lubanje sada predočene kao cilindri i zupčanici u pokretu.

On sada još jednom navlači svoje bijelo, dobro izdanje i iz garderobe vadi druge ljude-marionete, one koji su odjeveni u frakove. Ponovno je pred bankom, zajedno s velikim prekrivenim spomenikom, i dok mu sada njegove otmjene sluge čine publiku koji mu aplaudiraju i kliču, on otkriva spomenik Božici Pravde. Gangster-dirigent biva gurnut ispod



Idu dani (Nedeljko Dragić, 1968)

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 32

spomenika kao poštanska kuverta da bi se unutra ponovo napuhao u svoj stari oblik. Svojim specijalnim rukavicama gangster kopa tunel i dolazi blizu sigurnosnog sefa, čuvanog spletom laserskih snopova koji isijavaju iz velikih mehaničkih očiju, što je briljantno grafičko-animacijsko rješenje. Gangster se u početku vješto prikrada, ali jedna ga laserska zraka ipak ulovi — no on je, u još jednom efektnom primjeru načela očuđenja u karikaturi, zgrabi i zgužva. Potom otvara sef i u njega uvlači gumeno crijevo i kao što se pumpa benzin iz rezervoara automobila, ispumpava novac iz sefa, što je novo vizualno rješenje koje potvrđuje Vukotića kao genija filmske karikature. Policija, zahvaljujući onom laserskom zraku koji se konačno raspetljao i upozorio ih, otkriva pljačku i krećući se kroz isto crijevo dolazi do spomenika Božici Pravdi koju uhite i strpaju iza rešetaka.

»Poslovni čovjek« je ponovno u svom uredu, ovaj put kraj hrpe novca u koju prvo zaroni kao da vodi ljubav s njom, da bi potom progutao sav novac osim jedne novčanice koju daje svojim preostalim marionetama, što izazove sukob među njima. Oni pucaju jedni na druge i međusobno se poubijaju. Teško ranjeni dirigent iz kojeg cure boja i tuš od kojih je stvoren, što je još jedna Vukotićeva karikaturistička bravura, posljednjom snagom puca u šefa i ranjava ga. Iz rane iscuri sav progutani novac dok se »poslovni čovjek« smanjuje, da bi na kraju, izgubivši težinu, počeo lebdjeti iznad kapitalističkoga grada poput sablasti gladne novca.

8. Dragićeve maglovite panorame

Odmah nakon pokretanja 1925, časopis *The New Yorker* izdvojio se od drugih klasičnih američkih publikacija svojom intelektualnom superiornošću. Jedna od najvažnijih značajki bila je objavljivanje velikoga broja karikatura i humorističkih crteža zasnovanih na sofisticiranom i filozofskom humoru koji katkad dodiruje sam rub apstrakcije. Vjerojatno najvažniji suradnik časopisa bio je Saul Steinberg, koji je u tolikoj mjeri inovirao crtanje da ga mnogi eksperti svrstavaju među najvažnije umjetnike crteža uopće i jednim od najvažnijih kreatora modernoga shvaćanja vizualnog. Steinberg je uveo čistoću i jednostavnost u svoj vizualni izraz, dok je misao koja je stajala iza crteža gradio kao suptilni filozofski aforizam. On je našao nov način gledanja na stvari kroz naočale apsurda kroz koje se, slično naočalama Mr Magooa, stvarnost vidi samo djelomice i ovisno prije svega o stavu vlasnika naočala prema toj istoj stvarnosti. Svoje kompleksne poruke, vezane za mentalno stanje modernog čovjeka izloženog medijskom teroru i urbanoj džungli, Steinberg je predočavao hladnom jednostavnošću, geometriziranim oblicima, skicoznim i sintetičkim crtežom tipičnih uglastih konturnih linija:

> Steinberg je imao moć kroz jednostavnu igru linija destilirati nešto u isto vrijeme tipično, groteskno i suptilno čak i u tako banalnim produktima ljudskog duha kakvi su kuća ili pokućstvo (...) Steinberg karikira pokućstvo, moderno jednako kao nemoderno, sa prefinjenim osjećajem za stil čime mu uspijeva razobličiti odsustvo stila u našoj svakodnevnici. (Rössel, 1955: 26.)

Steinbergovi crteži predstavljaju idealan materijal za crtani film, ali usprkos više pokušaja u SAD, ipak je zagrebački autor Nedeljko Dragić bio taj kojem je uspjelo uvjerljivo oživjeti »steinbergovski« svijet. Krajem 1960-tih, nakon što je Kristl emigrirao u Njemačku, a Vukotić i Mimica manje-više napustili crtani film, nova generacija karikaturista dobila je šansu da radi svoje filmove. Novi autori koji su učili tajne zanata na filmovima svojih prethodnika oslonili su se o istu idejnu matricu, što će reći još snažniju panoramsku karikaturalnu sliku, uz interes za međunarodnu situaciju svojega vremena koju su, kako to primjećuje i Holloway, karakterizirale »novosti o Berlinskom zidu, U-2 aferi, kubanskoj raketnoj krizi, i bilo je neizbježno da takve stvari utječu na autore u Studiju« (1972: 45). Zagrebački animatori učinili su nekoliko koraka naprijed u odnosu na raniju generaciju u, prije svega, jednostavnijem grafičkom izrazu, općem bržem tempu u svojim filmovima, te značajnim napretkom u izvedbenoj kvaliteti animacije, terenu na kojem se već slobodno mogu uspoređivati sa svojim američkim pandanima.

Ako se izuzmu Zlatko Grgić i Borivoj Dovniković, vodeći autor druge generacije zagrebačkih filmskih karikaturista bio je Nedeljko Dragić. Svoju karijeru Dragić je započeo kao novinski karikaturist, skrenuvši pažnju na sebe, između ostalog, zbirkom karikatura *Leksikon za nepismene*, u kojoj je vizualno, kroz jezik karikature, predočio temeljne marksističke pojmove. Po dolasku u Zagreb film prvo je kao animator i crtač surađivao na projektima drugih autora, da bi nakon nekoliko godina dobio šansu raditi vlastite filmove. Svjetski renomiran animator Dragić će postati filmovima *Krotitelj divljih konja* (1966), *Možda Diogen* (1967) i osobito *Idu dani* (1968). Kao punokrvni filmski karikaturist Dragić se, osim u filmovima koji čine okosnicu njegova opusa, predstavio i svojim »minifilmovima«, ustvari animiranim karikaturama u formi kumulativnog vizualnog vica s efektnom poantom. U takve se može uvrstiti već njegov prvi samostalni rad *Elegija*, trominutna crnohumorna dosjetka o robijašu koji kroz prozor svoje ćelije vidi suženu sliku svijeta. Dragić to prikazuje tako da prizor daje doslovce na suženom ekranu, i jedino što vidi je cvijet. No, kada izađe na slobodu, prvo što uradi bit će da taj isti cvijet zgazi. Možda najuspješniji među njegovim »minifilmovima« je proročanski *Put k susjedu* (1979), u kojemu vidimo čovjeka kako se sprema u frak kao za izlazak na premijeru, da bismo u zadnjoj sceni vidjeli da je krenuo posjetiti svoga susjeda — u tenku.

Kao crtač, Dragić je mnogo više od Steinbergova epigona, on je nadgradio Steinbergov stil u pravcu opuštenijeg i spontanijeg crteža u odnosu na uzor. Njegovo crtanje je neka vrsta slikovne stenografije, maksimalno reducirane i pojednostavljene linije, ali takva kojom je ipak moguće izraziti najkompleksnije osjećaje i nagovijestiti karakter crtanih figura. To je utjecalo na njegov način animiranja i pripovijedanja kroz animirane slike. U svojim novinskim karikaturama on nastoji harmonizirati ideju i izričaj putem konstantnog procesa pojednostavljivanja, dok u animiranim filmovima želi skladno spojiti tako pojednostavljeni crtež s pokretom. Njegove karikature u pokretu temelje se najčešće na ironijskim slikovnim citatima, frekventnom upotrebom animacijskih metamorfoza i nizovima inkongruentnih gegova koji propituju sve postulate logičkog mišljenja i optičkih iskustava. U skladu s tim je i odsutnost montaže kadrova, budući da su filmovi rađeni u jednom »kadru«, odnosno konzekventnom

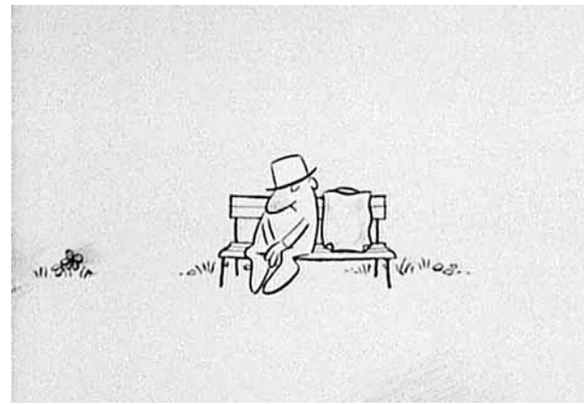
hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 33

upotrebom za filmsku animaciju specifične mikromontaže[11] gdje polazište nije kadar već filmski kvadrat. U Dragićevim zrelim filmovima nema rezova i koliko god da je kompleksna njihova montažna struktura, sve je dano u jednom potezu, slike se preoblikuju jedna u drugu i sve se samo »zbiva« u neprekinutom procesu metamorfoze. Njegov pripovjedački postupak gradi se na asocijacijama i nema nužno kronološkoga poretka, već je prije građen kao sažetak izabranih »slika iz sjećanja« (kako se zove njegov posljednji film koji je napravio u Zagrebu 1989). U većini svojih filmova Dragić izražava krajnje pesimističan pogled na ljudsku civilizaciju, on je skeptičan i čak ciničan i kad se radi o mogućnostima čovjeka pojedinca da učini nešto za svoju individualnu slobodu unutar svijeta koji je sam stvorio.

> Dragićevi satirički žalci, neusporedivi u animaciji, potječu iz njegova bogatog iskustva kao novinskog karikaturista. On balansira svoju oštru kritiku neljudskog svijeta s poetskim proplamsajima melankolije i nostalgije za humanijim življenjem. (Holloway, 1972: 32)

Kao i kod mnogih drugih zagrebačkih autora, Dragićeva glavna metoda je sučeljavanje malog, običnog i u svemu prosječnog čovjeka s panoramskom vizijom njegova okruženja. U filmu *Možda Diogen* središnji je lik skitnica sa zavežljajem koji se probija kroz mistični prostor pun zamki u obliku fatamorgana koje provociraju njegovu (i našu) optičku logiku; u *Idu dani*[12], filmu koji Holloway procjenjuje kao »najsnažnije filmsko djelo koje je nastalo u Zagrebu« (1972: 98), to je mirni građanin kojeg teroriziraju mediji, dok je u filmu *Tup-tup* slična figura izložena zvučnoj agresiji. Dok Vukotić, pa čak i Kristl u *Don Kihotu* (1961), stvaraju jasnu satiričnu panoramsku viziju modernoga svijeta, Dragićeva je panorama predstavljena kao nešto neshvatljivo i neuhvatljivo, krajnje neprijateljski nastrojeno prema malom promatraču panorame, čovjeku-liniji. Da bi predočio jednu takvu koliziju, Dragić često pribjegava takozvanoj »funkcionalnoj bjelini«, postupku u kojem je prostor shvaćen kao jednako apstraktan kao i vrijeme, tako što se cjelokupno okruženje lika pretvori u bijelu maglu, koja istovremeno predstavlja neprobojni zid i beskrajnu dubinu, u jednom je trenutku to dvodimenzionalni papir na kojem su nacrtani likovi, da bi u sljedećem trenu to postala trodimenzionalna scena. Taj koncept u tradiciju zagrebačke animacije, panoramu svijeta koji je vidljiv samo sporadično, uveo je, pretpostavljam, Dovniković u *Znatiželji* (1966), ali ga je Dragić nadgradio, dodajući humornoj atmosferi okus opore satire usmjerene ka raskrinkavanju medijske (ne)stvarnosti koja je najčešće neshvatljiva i nevidljiva za malog čovjeka, ali je on zato savršeno vidljiv, nezaštićen i otkriven za nju. Osobito važan film u tom kontekstu je *Idu dani* u kojem je izrazito primijenjen koncept panoramskog pogleda, ovaj put jedan krajnje pesimističan sveobuhvatan pogled — skepticizam i cinizam po pitanju čovjekove mogućnosti da osvoji i minimum osobne slobode.

U filmu *Dan kad sam prestao pušiti* (1982), koji podosta duguje Dovnikovićevu djelu *N. N.* (1977), taj će koncept biti doveden do svoje krajnosti. Stenografskim crtežom Dragić nam daje tek naznake vidljivog svijeta, dok se zvučni efekti pojavljuju kao dominantna dimenzija filmskog izraza i sred-



Znatiželja (Borivoj Dovniković, 1966)

stvo kojim se prikazuje panoramu svakodnevice glavnog lika koja nalikuje zlokobnoj misteriji.

9. *Dnevnik* — karikatura stvarne Amerike

Panoramski pogled konkretiziran na razinu prepoznatljivog subjekta i objekta te materijaliziran u formi finog animacijskog tkanja slika i scena, kakvo Dragić demonstrira u filmu *Dnevnik* (1974), naveli su Horna da film u svojoj *Enciklopediji* opiše kao »silovit mlaz slika, kako figurativnih tako i apstraktnih« (1976: 242). Kandidatura za Oscara za prethodni film *Tup-tup* bila je za Dragića prilika da posjeti Novi svijet, a svoje vizualne dojmove s putovanja po Americi — gdje New York funkcionira kao sinegdoha za Ameriku i Zapad uopće — sabere u animirani putopisni esej gdje crtački stil posuđen od Steinberga ne funkcionira samo kao umjetnički uzor već i reprezentant krajnje subjektivne percepcije. Shvaćanje o karikaturistu kao o »seizmografu podsvijesti« Dragić potvrđuje u BBC-ovoj seriji *Majstori animacije*, objašnjavajući Johnu Hallasu svoja polazišta i »razlog za film«:

> »S obzirom da sam tada već imao veliko iskustvo u animaciji, želio sam napraviti film bez scenarija i knjige snimanja. Želio sam napraviti film koji nastaje onog prvog trenutka kad animator sjedne za svoj stol i počne animirati. Tada se sredstvima animacije na papir slobodno prenose asocijacije, postupak sličan 'toku svijesti' kakav imamo u književnosti. U međuvremenu išao sam na put u SAD. Kao vizualno izuzetno bogata zemlja, Amerika je ostavila snažan dojam na mene i inspirirala me. Te dojmove iz Amerike koristio sam kao viziju, kao moje tumačenje dojmova iz Amerike putem animacije.«

Film počinje scenom svemoguće ruke — jednim od, rekli smo to već na drugim mjestima, općih mjesta animacije od Cohla, Disneyja, Cavandolija, Trnke pa do Pärna i ostalih. Međutim, kontekst je ovdje ponešto drugačiji. Manje se tu radi o »svijetu« koji animatorova ruka stvara, a više o nečemu mnogo svakodnevnijem — to je konkretna ruka čovjeka koji piše (crta) dnevnik, što shvaćamo prije svega po tome što ruka ispisuje upravo tu riječ, u tradiciji zagrebačkih filmova i njihovih uvijek međunarodnim ambicijama, na hrvatskom, engleskom, francuskom i njemačkom jeziku. Prvi je

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 34

Satiemania (Zdenko Gašparović, 1978)

crtež kvadrat stripa ili ekran u koji kamera uroni, da bi se iz bjeline unutra kvadrata pojavila skicozno nacrtana figura čovjeka koji korača u letargičnom ritmu. Tijekom hodanja figura metamorfički mijenja svoj izgled i oblik, ali se taj ritam u koraku uz izvjesni osjećaj blaziranosti u kretnjama tog »junaka« zadržava do kraja filma. U jednom trenutku Dragić uvodi slobodno nabacane mrlje boje koje lebde uokolo, nakon čega i čovjek poleti u doslovan citat dvanaest godina starije majstorije Georgea Dunninga (*The Flying Man*, 1962) da bi u jednoj od sljedećih transformacija dobio obličje Mikija Mausa. Ideja cijele uvodne sekvence postaje jasnija kada iza leđa hodajućeg čovjeka bljesne pozadina — panorama gigantskog grada čijem utjecaju izložen čovjek neprestano mijenja svoj oblik. Cijeli Dragićev film zapravo je igra s bojom i linijom u neprekidnom mijenjanju, svaka scena izlazi iz prethodne i utapa se u sljedeću.

Kao kontrapunkt gradu u sredini ekrana pojavljuje se malen kvadrat, slika čiji je sadržaj idilična seoska kuća smještena u prirodni ambijent. Čas poslije vidimo da je ta slika ustvari apstrakcija, iluzija čovjeka koji vozi velik automobil i miriše sliku koja ubrzo nestaje pod nesnošljivom bukom automobila koja ne dopušta maštanje. U munjevito brzom kadru Dragić transformacijom pokazuje vozača kao smrt s kosom. Buka automobila omogućuje skladan prijelaz s automobila na jednako bučan brod koji se približava prema »kameri«, da bi se najednom ukazale konture New Yorka, dok je u prednjem planu onaj isti mali čovjek u fotelji koji želi malo udobnosti i privatnosti, Dragićev omiljeni motiv poznat iz ranijih filmova. Čovjek ubrzo biva pojeden od velikog apstrahiranog lica koje se transformira u niz uglastih linija što trepere na ekranu, ostavljajući nam da pokušavamo u tim skakutavim crtama prepoznati neko lice ili oblik. Takvim stalnim variranjem između apstrahiranih i prepoznatljivih formi Dragić provocira naš perceptivni mehanizam, čineći nas maksimalno aktivnima i koncentriranima tijekom osam minuta filma.

Ponovno je u kadru automobil koji vozi vozač nalik mafijašu s družicom koju crta kao klišeizirani prototip prostitutke. Automobil se kreće u pravcu kamere, povremeno se preobražavajući u kuću, spavaću sobu ili gradsku vijećnicu, prolazeći kroz betonski labirint prepun tipičnih urbanih indikatora, putokaza, semafora, nebodera, nadvožnjaka, ali i velikih trodimenzionalnih slova složenih u riječi NO, YES, PROSPERITY što je još jedan motiv posuđen od Steinberga. U jednom trenutku cijeli prizor mreže autocesta spojenih u kompleksnu petlju u sredini vidimo iz gornjega rakursa. Kada automobil dođe do petlje, ova oživi i poput biljke ljudoždera prvo ga proguta, da bi ga nakon nekoliko trenutaka ispljunula. Slijedi još jedna penetracija u unutrašnjost automobila koji nam se ukazuje kao otmjeni salon u kojemu se nalaze blazirani bogataši, a među njima i jedna figurica crtanofilmskih miša i mačke. Jedno se ljudsko lice izdvaja i dolazi u krupni plan, da bi se postupnom redukcijom preobrazilo u jednostavni kroki u čijoj unutrašnjosti vibrira mrlja koja nakon nekoliko pokušaja izađe van. Nakon toga se figure u otmjenom salonu počinju ljubiti, čine to na trenutak i miš i mačka, no brzo se sjete tko su i počinju juriti jedno drugo, dok se ljudske figure ostavljene iza njih upuštaju u orgije i grupni seks prikazan efektnom igrom apstraktnih linija i oblika, da bi završili s prepoznatljivom skicom ležećim ženskim tijelima koji nalikuju na krajolik na čiji se vrh popela muška figurica.

Čarolija animacijske metamorfoze čini da se sve ponovno pretopi u grad iz čijeg središta izrasta veliki čovjek-neboder na kojem piše WORK, BUSINESS; PROSPERITY. Čovjek se potom smanjuje, a natpisi na njemu preobličuju se u putokaze koji izlaze iz tijela dok istovremeno miš i mačka projure kroz ekran. Slika/stranica dnevnika kao da se otvara i Dragić nas s pomoću animacijske penetracije uvodi iza prvog percepcijskog sloja u donju razinu slike koja predstavlja utrobu grada, gdje nam se otkriva organizam koji ga pokreće, predočen bezbrojnim spetljanim cijevima, kablovima i zupčanicima. Iz mehanizma neprestano ispadaju prozirne kvadratne kutije u kojima se nalaze uniformne zgrade i ljudi. Novi zum približava nas jednoj od tih kutija i sada vidimo steinbergovskim stilom predočen prizor trga u velikom američkom gradu; policajac, rabin, žene drečavo odjevene i agresivno šminkane, čovjek sa šeširom i tamnim naočalama koji nalikuje na karikaturu Ala Caponea, automobil s rotirajućim svjetlima i, jasno, miš koji i dalje proganja mačku i mnoštvo drugih figura, zgrada, putokaza, te novih steinbergovskih trodimenzionalnih slova koja ulaze jedna u druge. Forme i oblici međusobno se utapaju i otapaju, da bi se na kraju sadržaj svega toga preselio u glavu one figure s početka, nacrtanu iz profila.

U jednom se trenutku ističe natpis SUPER, dan trodimenzionalnim slovima, i mi prateći tu riječ ponovno izlazimo iz glave pisca/crtača dnevnika. Trodimenzionalna slova sada zauzimaju prostor ekrana, tvoreći cijeli grad. Fascinantan animacijsko-grafički prizor upotpunjen je užurbanim ljudima u odijelima i s poslovnim torbama, koji umjesto glave imaju zidni sat, što osjećaj klaustrofobije, paranoje i sveopće konfuzije dovodi do usijanja, a čemu doprinosi i iritantna zvučna kulisa. Dragić postupno reducira i kondenzira sliku na roj minimalistički nacrtanih ljudi, no da ne bi bilo nikakve zabune o kojem mjestu na planetu se radi, jedan od njih dizajniran je kao brzopotezno nacrtani Chaplin. Ponovno se vraćamo na grad od slova koja sada kaotično vibriraju, gradeći kompoziciju snažne vizualne ekspresije. Scena je kom-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 35

binirana s kratkim insertima ljudi koji lebde sasvim lišeni vlastite volje, poput vjeverice u svom kotaču, i jednom karikaturalnom scenom čovjeka koji nastoji pobjeći iz kaotične košnice, ali mu uspijeva tek trčati u mjestu, što je još jedna gotovo doslovna primjena steinbergovske figuracije. Iz roja slova izdvaja se jedno »W« koje mašući svojim krakovima kao krilima nadlijeće vjerno nacrtanu panoramu Manhattana, da bi se nakon toga spustilo na taj hiper-urbanizirani otok kao u gnijezdo. Čas poslije Manhattan pod težinom slova »W« tone u vodu.

Slovo »W« počinje se ispuhivati kao probušen balon i iz njega izlaze najrazličitiji apstraktni oblici i forme, pa je sljedećih nekoliko sekundi filma sasvim nalik na neku nefiguralnu animaciju primjerice Normana McLarena, osim što u jednom trenutku kroz ekran projure oni isti miš i mačka. Apstraktne se forme preobličuju u geometrijski prozirni kvadrat koji pluta na nečemu što podsjeća na muljevitu vodu ili kanalizaciju. Ponovno vidimo pretapanje serije različitih likova, da bismo se vratili na plutajući kvadrat na kojemu, kao na pustom otoku, sjedi čovjek. Efektnim zumiranjem unatrag otkriva se da se cijeli prizor, kao i sve što smo ranije gledali, nalazi u tijelu onog istog čovjeka kojeg smo vidjeli na početku. Čovjek pali cigaretu i nastavlja svoju letargičnu šetnju.

10. Slijepac šeće kroz Grand Canyon

Jedan od posljednjih velikih internacionalnih uspjeha Zagrebačke škole crtanog filma došao je 1978. sa *Satiemaniom* Zdenka Gašparovića. Autorova zanesenost glazbom Erika Satiea u kombinaciji s njegovom bogatom vizualnom kulturom rezultirala je intimnim autobiografskim filmom, harmoničnom kompozicijom punom sjete i nostalgije kao i erotskih reminiscencija, koji će u godinama koje su uslijedile postati kultnim filmom unutar nekoliko generacija poklonika animacije. Zahvaljujući fragmentarnoj strukturi filma Gašparović je plasirao i nekoliko duhovitih karikaturalnih gegova od kojih se najuspješnijim čini onaj u kojem na ironičan način komentira ideju o malom čovjeku koji svojim sveobuhvatnim pogledom kritički propituje veliki, široki svijet u svojoj okolici. U početku vidimo slijepca kako tetura ispred sasvim bijele pozadine, da bi na koncu propao negdje duboko u bjelinu uz dugački krik. Tek tada, kada je slijepac mrtav, iz bjeline se pojavljuje pozadina i mi vidimo da je on tumarao kroz Grand Canyon. Gašparović koji je veći dio svoje karijere proveo u SAD-u, očito je inspiraciju za taj geg dobio iz preambicioznih crtanih filmova temeljenih na globalnim metaforama o velikim svjetskim problemima čiju je ideološku pozadinu predočio u formi slijepca koji ne vidi kuda hoda. Shvatimo li svijet oko nas i sebe same u njemu previše ozbiljno, poruka je ovog duhovitog gega, sami ćemo na kraju biti tretirani kao vic.

Satiemania je ujedno bio jedan od filmova koji je najavio da su mogućnosti klasične dvodimenzionalne *seven minutes* cel-animacije, kako zagrebačke tako i druge, pomalo zasićeni pa su već tada, krajem 1970-tih snažno nastupati drugačiji estetski, ali i idejni koncepti.

Naravno, ideja i praksa da se ozbiljna političke i filozofske teme obrađuju u formi animirane karikature i dalje će ostati prisutna. Globalne metafore i panoramski, sveobuhvatni pogled neće više dominirati, već će se taj žanr u sljedeća tri desetljeća razvijati u pravcu osvjetljavanja konkretnih problema vezanih za život pojedinca u određenom društvenom kontekstu.

Zagrebačka škola crtanoga filma — ili zagrebačka animacijska tradicija, što mi se čini boljom oznakom jer obuhvaća i ono što je nastalo u Kraljevini Jugoslaviji kao i samostalnoj Hrvatskoj — nije postojala samo u žanru globalne metafore izražene karikaturom, premda je to njezin najprepoznatljiviji i, zbog više okolnosti o kojima sam ovdje pokušao nešto reći, dominantan diskurs. Naprotiv, važni zagrebački autori instinktivno su napuštali taj koncept i pridruživali se traganju za novim formama i drugačijim tematskim područjima od onih koja su obilježila glavnu struju zagrebačkog i hrvatskog animiranog filma. Zagrebačka animacijska tradicija ipak je razgranato stablo čiji su pojedini ogranci često nepravedno marginalizirani jer ih je bilo teško uklopiti u *mainstream* zagrebačkog crtića čiji su glavni predstavnici (Dovniković, Zaninović, Vukotić, Dragić, Grgić, Marušić, Blažeković...) u većini filmova djelovali unutar dominantnoga modela o malom, dvodimenzionalnom čovjeku okruglog nosa koji iz svoje ideološke kupole promatra i tumači panoramu velikog svijeta. Nisu međutim svi zagrebački autori dijelili takav svjetonazor niti prihvaćali lenjinističku definiciju umjetnosti kao subjektivnog doživljaja objektivnog, dakle mjerljivog historijskog razvoja društva, prirode i ideja, već ih je dobar dio išao izravno u područje imaginativne karikature ili čiste groteske, kao Zlatko Bourek. I drugi autori iz tzv. slikarske struje — kakvi su Vlado Kristl (*Šagrinska koža*, 1960), tandem Marks/Jutriša (*Muha*, 1966...), Dragutin Vunak (*Između usana i čaše*, 1968), Vatroslav Mimica (*Mala kronika*, 1962, *Tifusari*, 1963), Pavao Štalter (*Maska crvene smrti*, 1969), ili u novije vrijeme Davor Međurečan i Marko Meštrović (*Ciganjska*, 2004), Joško Marušić (*U susjedstvu grada*, 2006) — nisu se bavili globalnim pitanjima, već pojedinačnim sudbinama, često izražavajući crne osjećaje, cinizam i onu karakterističnu gorčinu što se razvila u graničnom prostorima između Srednje Europe i Balkana. Ti filmovi lišeni su duhovite i optimističke poante i najčešće neveselih motiva, kakvi su pogrebi, siva kiša, blatnjava cesta, crna kreštava ptica koja sluti bolesti i ratove. Dobar dio autora, posebno nakon velikog buma hrvatskog alternativnog stripa krajem 1970-ih, nadahnuo se tim medijem, što je najočitije u radovima Krešimira Zimonića, ali i nekih drugih autora (Magda Dulčić, Milan Trenc...). Osim toga veliki broj autora okušao se u filmu za djecu, pri čemu ne mislim samo na kultnu seriju *Profesor Baltazar* Zlatka Grgića, već i na radove koje su ostvarili Milan Blažeković, Radivoj Gvozdanović ili Darko Kreč. Sjetimo se napokon Štalterovih ili Dragićevih iskoraka u područje animiranog dokumentarnog filma ili u novije vrijeme sve izraženija uporaba raznolikih animacijskih tehnika, kao u radovima Daniela Šuljića (*Kolač*, 1997), Nicole Hewitt (*In/dividu*, 1998) ili Simona Bogojevića Naratha (*Levijatan*, 2006).

Eto, dakle, zadaće za one koji žele dalje istraživati u području zagrebačke animacijske tradicije — toga, nesumnjivo, jednog od najvažnijih fenomena unutar hrvatske kulture.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 36

Bilješke

1 Mada je ista tema čak mnogo radikalnije tretirana u nekim filmovima snimljenima daleko ranije, primjerice u *Lisicama* (1969) Krste Papića.

2 Zanimljivo je da i Krsto Papić u svom filmu *Život sa stricem* (1988) koristi motiv karikature kao istaknutog sredstva komuniciranja u Jugoslaviji ranih 1950-ih, dakle u razdoblju kojime se bavi i Kusturičin film.

3 U jednom drugom kontekstu bilo bi moguće analizirati »sveobuhvatni pogled« bosanskohercegovačkih komunista na mikroplanu kada su kao jedini »pravovjerni« kritizirali »zastranjivanja« u drugim jugoslavenskim republikama koje su se mogle vidjeti kao panorama koja okružuje tu nekadašnju centralnu jugoslavensku republiku.

4 »Bio jednom jedan novinar koji u želji da podigne zanimanje za list svog gazde — objavi vijest o fantastičnoj šarenoj ptici. Više sličnoj papigi nego kokoši, a manje nego labudu. Nitko nije mogao odgonetnuti porijeklo te čudne ptice, pa se oko nje ubrzo isplete senzacija, koja se rasprsla onog časa kad se saznalo da je domišljati novinar prebojadisao običnu patku. Od tog se vremena svaka novinska laž naziva novinarskom patkom.«

5 Tekst glasi: »Baš u momentu kada su uz pratnju glazbe defilirali odredi žaba i komaraca na nebu su se pojavili prvi crni oblaci. Daleka grmljavina nagovještavala je oluju. Nakon mitinga bačen sam od bure nad Jugoslaviju. Gotovo nevjerojatno! Tvornice rade punom parom, a vlasnici su sami radnici. Na rijekama nove hidrocentrale, a pred radnicima brda ugljena. Kod Beograda gradi se uz sam Dunav čitavi novi grad! Sve liči na ogromnu košnicu koju presijeca bijeli auto-put Zagreb — Beograd. U šumarcima pored puta nižu se seljačke radne zadruge.«

6 Zanimljivo je da je u javnosti pojava crtanog filma i osnivanje Duga-filma pozdravljeno s određenom euforijom jer je se tada smatralo da je Jugoslavija, nakon Sjedinjenih država, Rusije i Čehoslovačke, postala četvrta zemlja u svijetu koja proizvodi crtane filmove.

7 Ilustrativan detalj važan za Duga film i njezina umjetničkog voditelja je da je on u svoj ured, umjesto uobičajenog službenog portreta Tita, objesio veliku fotografiju Walta Disneyja.

8 Zanimljivost tog filma je i da mu je scenograf bio Otto Reisinger, koji će postati veliko ime u svijetu karikature, a među pomoćnicima animatora našao se i Zlatko Grgić, koji će kao i Dovniković postati jedan od klasika Škole.

9 Očito je da raspodjela profesionalnih funkcija još uvijek nije bila sasvim jasno određena pa se za glavne autore filmova proizvedenih u Duga filmu vjerojatno mogu uzeti autori potpisani kao »glavni crtači«.

10 U brojnim razgovorima s animatorima iz Zagreba, aktivnima u to vrijeme, osobno sam dobio potvrdu da su časopisi sa slikama iz UPA-inih filmova kružili po njihovim radnim stolovima, ali nitko se nije mogao sjetiti Reisova filma.

11 Opširnije o mikromontaži usp. moj tekst iz 2005, »Ogled o mikrokadru«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44.

12 O tim filmovima detaljnije sam pisao u tekstovima »Mali čovjek na razmeđu svjetova« i »Dobri vojak Švejk u civilnom odijelu«, objavljenima u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 23/2000. i 24/2000. te pretiskanima u knjizi *Animacija i realizam* (2004).

Literatura

Benjamin, Walter, 1969, *Bild och dialektik*, Stockholm: Bo Cavefors Bokförlag

Cholodenko, Alan (ur.), 1991, *The Illusion of Life*, Sydney: Power Publications

Draginčić, Slavko i Zupan, Zdravko, 1986, *Istorija jugoslovenskog stripa*, Novi Sad: Forum

Eskjer, Mikkel, 2002, »Observing Movement and Time. Film Art and Observation«, u Tredell, Nicolas, *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, str. 117-137, Cambridge: Icon Books Ltd.

Halas, John, 1986, *Masters of Animation*, 1-4, TV serija, BBC

Holloway, Ronald, 1972, *Z is for Zagreb. A Guide to the Films of One of the World's Major Cartoon Studios*, New York: The Tantivy Press

Horn, Maurice, 1976, *The World Encyclopedia of Comics*, New York: Chelsea House Publishers

Klein, Norman M., 1993, *Seven Minutes. The Life and Death of the American Animated Cartoon*, New york: Verso

Klein, Norman M., 2004, *The Vatican to Vega. A History of Special Effects*, New York — London: The New Press

Le Grice, Malcolm, 2001, *Experimental Cinema in the Digital Age*, London: British Film Institute

Leslie, Esther, 2001, *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde,* New York — London: Verso

Marušić, Joško (ur.), 2004, *Alkemija animiranog filma*, Zagreb: Meandar

McCloud, Scott, 1995, *Serier, den osynliga konsten,* Stockholm: Epix Förlags AB

Mitry, Jean, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Indiana University Press

Munitić, Ranko, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16

Sudović, Zlatko (ur.), 1978-86, *Zagrebački krug crtanog filma*, I-IV, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske — Zagreb film

Moritz, William, 2004, *Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger*, London: John Libbey Publishing

Pintoff, Ernest, 1998, *Animation 101*, Studio City: Michael Wiese Productions

Rössel, James, 1955, *25 amerikanska skämttecknare*, Stockholm: Folk I Bild

Stephenson, Ralph, 1967, *Animation in the Cinema*, New York: International Film Guide

Sitney, P. Adams, 1990, *Modernists Montage. The Obscurity of Vision In Cinema and Literature*, Columbia University Press

Starr, Cecile, 1987, »Fine Art Animation«, u Solomon, Charles (ed.), *The Art of the Animated Image*, New York: The American Film Institute

Sorlin, Pierre, 1991, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, London: Routledge

Turković, Hrvoje, 2007, »Dušan Vukotić — izbor iz crtanofilmskog stvaralaštva«, *Zapis*, 57

Wells, Paul, 2002, *Animation, Genre and Authorship*, London: Wallflower Press

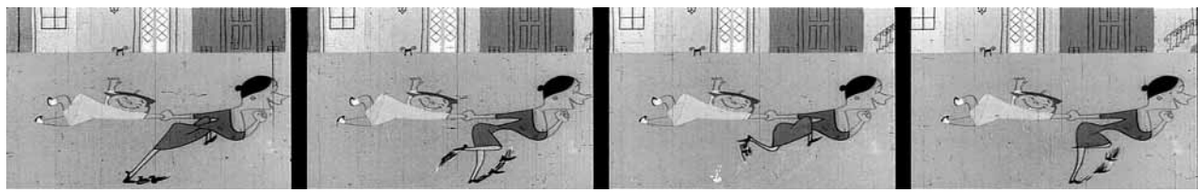
Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation*, New York: Routledge

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 37

UDK: 791.633-051Vukotić, D.
791.228(497.5) (091)

Jurica Starešinčić

Animirani filmovi Dušana Vukotića



Velika trka

Nakon rezolucije Informbiroa 1948, kada je Jugoslavija prekinula čvrste veze sa Staljinovim Sovjetskim Savezom, te referata Petra Šegedina i Miroslava Krleže pred Savezom književnika Jugoslavije, ranih 1950-ih otvorio se prostor za nove načine umjetničkog izražavanja, oslobođenog doktrina socrealizma, ali i otvorenog prodoru suvremenih umjetničkih postignuća, kako s Istoka, tako i sa Zapada.* Jugoslavija u tom geopolitičkom okviru postaje kontrapunkt ekonomskih, političkih i umjetničkih tendencija polariziranog svijeta. Ove sasvim jedinstvene okolnosti izvršit će vjerojatno presudan utjecaj na generaciju mladih karikaturista očaranih animiranim filmovima Walta Disneyja, koji su stvorili ono što danas poznajemo kao Zagrebačku školu crtanoga filma, a prepoznatljivo je ponajviše po filozofičnim scenarijima i inovativnoj režiji Dušana Vukotića i Vatroslava Mimice, novom pristupu redukciji animacije, stiliziranom crtežu Aleksandra Marksa i Borisa Kolara te pozadinskim slikama Zvonimira Lončarića i Zlatka Boureka. Ovih nekoliko imena nipošto ne iscrpljuju domete zagrebačkih animatora. Osim njihovih djela, kao kandidati za najuspjeliji hrvatski animirani film do sada sigurno se ističu i *Satiemania* Zdenka Gašparovića (koji se, mišljenjem kritičara okupljenih u Annecyju početkom milenija, našao na trideset i petom mjestu na listi najznačajnijih kratkih animiranih filmova svih vremena, listi koja je po mojem mišljenju bila nepravedna prema Zagrebačkoj školi jer među prvih 100 nije uvrstila ni jedan jugoslavenski film iz 1950-ih ili 1960-ih[1]) ili *Don Kihot* Vlade Kristla. Međutim, upravo je neka zajednička crta, estetske, dinamičke i svjetonazorske sličnosti većine uspjelijih filmova nastalih unutar kolektiva Studija za crtani film Zagreb filma, razlog što je jugoslavenski animirani film prihvaćen s oduševljenjem na svim festivalima izvan zemlje na kojima se pojavio pedesetih i šezdesetih godina[2], kulminacija čega je bila i nagrada Oscar Vukotićevu filmu *Surogat* 1962. godine. Iako je pozicija Oscara kao najreprezentativnije nagrade za vrhunska postignuća u filmskoj umjetnosti vrlo sporna, uopće nije sporno da se radi o najpopularnijoj nagradi i nagradi koja najglasnije odjekuje. Stoga nije nevažno primijetiti da, konsenzusom većine stručnjaka za animaciju, ta nagrada nije otišla najuspjelijem, nego najkarakterističnijem izdanku takozvane Škole, što je na neki način čini i nagradom cjelokupnom opusu Zagreb filma[3].

Studio za crtani film kod Zagreb filma osnovan je 1956, što se donekle podudara sa trenutkom formiranja specifičnog stila Zagrebačke škole crtanoga filma, iako se dobrim dijelom radi o iskustvima prenesenim iz naručenih reklamnih filmova realiziranih između 1951. i 1955. Vrijeme je to kad se osjeća umor u Disneyjevoj produkciji i kad se on sve više okreće igranom filmu, a novi trendovi u autorskoj animaciji ističu autore poput Johna Hubleyja i američke UPA-e, kanadskog eksperimentatora Normana McLarena, Rumunja Iana Popesca-Gopa i Čehoslovaka Jiřija Trnke. Iako su Zagrepčanima u prvo vrijeme ti autori većinom poznati po čuvenju i fotografijama iz njihovih filmova u časopisima, od svakog od njih će ponešto usvojiti. McLarenovi eksperimenti pomoći će im da se oslobode straha od traženja novih načina izražavanja, a njegov film *Susjedi* iz 1952. posebno će ostaviti traga na Vukotićevoj sklonosti analizi sukoba, UPA će utjecati na pročišćavanje crteža, stil karikature i redukciju animacije, a simbolički obračuni Jiřija Trnke s represivnim

* Tekst je napisan povodom Vukotićeve filmske godine, a obuhvaća filmove u izboru Hrvoja Turkovića prikazane u retrospektivi u Filmskim programima. Prvi program, »Dušan Vukotić — od klasične do modernističke animacije (1951-1958)« obuhvaćao je filmove *Tisuću i jedan crtež* (1960), *Kako se rodio Kićo* (režija Josip Sudar, 1951), *Velika trka* (1954), *Posjet iz svemira* (1954), *Slijepi miš* (1955), *Nestašni robot* (1956), *Abra Kadabra* (1957), *Cowboy Jimmy* (1957) i *Veliki strah* (1958), a drugi, »Dušan Vukotić — grafički i animacijski eksperimentator (1958-1970)«, filmove *Osvetnik* (1958), *Koncert za mašinsku pušku* (1958), *Piccolo* (1959), *Surogat* (1961), *Igra* (1962) te *Ars gratia artis* (1970).

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 38

Cowboy Jimmy

mehanizmima tadašnje čehoslovačke vlasti potvrdit će ih u uvjerenju da crtani film ne mora biti prazna zabava ograničena na humor i geg, nego da može obrađivati i najteže humanističke teme.

Takav umjetnički svjetonazor, koji slobodno možemo nazvati globalnim, naišao je na dvojake reakcije u Jugoslaviji. U prvo vrijeme dočekani s oduševljenjem zbog same činjenice da postoje, kako su filmovi postajali sve inovativniji i relevantniji u svjetskim okvirima, tako su sve sumnjičavije gledani u domaćoj štampi[4]. Provincijalni mentalitet lakše je prihvaćao filmove koji su kvalitetom bili blizu stranim uzorima, nego one koji su postali uzori strancima. Srećom po zagrebačke animatore, provincija više od svega uživa u priznaju centara, tako da su svi prigovori zbog hermetičnog, neduhovitog i larpurlarističkog pristupa nestajali svaki put kad se u Zagreb slila nova poplava međunarodnih nagrada[5].

A najveći broj tih nagrada Studiju je donio upravo Dušan Vukotić.

Prvi pokušaji i otkrivanja

Prvi crtani filmovi u izradi kojih je Vukotić sudjelovao bili su pokušaj stvaranja jugoslavenskog odgovora na popularnog Disneyjeva Mickeyja Mousea. Međutim, već tada je Vukotić, za razliku od braće Neugebauer, osjetio potrebu udaljavanja od zajedničkog im uzora. *Kako se rodio Kićo* (Josip Sudar, 1951) i *Začarani dvorac u Dudincima* (Dušan Vukotić, 1952) kao središnji lik ne nude antropomorfnu životinju, nego *malog čovjeka iz naroda* čije su zgode pod utjecajem dnevnopolitičke parodije kojom su se autori u to vrijeme bavili u humorističkom listu *Kerempuh*. Iako se i Disney za humor svojih ranijih filmova često inspirirao popularnim komičarima iz razdoblja prije pojave snimljenog zvuka na filmu, Kićo je znatno bliže humoru Harolda Lloyda, Charliea Chaplina i Bustera Keatona nego Mikija Mausa.

Poznato je da zagrebački animatori nisu imali skoro nikakvih spoznaja o tome kako funkcioniraju svjetski studiji, a i knjiga s praktičnim savjetima o animiranju bilo je malo, tako da je najzanimljivije promatrati u tim ranim pokušajima kako su nastojali imitacijom steći znanja koja su njihovi američki prethodnici davno svladali. U filmovima o Kići skoro uopće nema fizičkih deformacija, tzv. *squash-stretch* tehnike, a međufaze su popunjavane mehanički i bez dinamike. Znači, ni traga dobro poznatim Disneyjevim formulama za ostvarivanje dojma mase i volumena nacrtanih likova, ali i bez pretjerivanja u širini pokreta. Neke od tih početničkih nezgrapnosti s vremenom će se, kad Disneyjeve formule postanu očite i dosadne, a oni shvate važnost pokreta u animaciji[6], pokazati kao prednosti. Na primjer, dvodimenzionalnost karaktera u nekim kadrovima, koja je u prvo vrijeme bila rezultat nepoznavanja trikova kojima su američki studiji stvarali iluziju voluminoznosti, u kasnijim djelima, kad se prihvate i moderniji grafički pristupi i ideje modernog slikarstva o plošnosti slikarskog platna, postat će prepoznatljivo obilježje prvo američkog studija UPA, a onda i Zagrebačke škole crtanoga filma.

Sljedeći veliki korak prema tome dogodio se nakon likvidacije poduzeća Duga film u kojem je Vukotić radio na filmovima o Kići, kad će jedina mogućnost bavljenja animiranim filmom ostati reklame. Kako bi proizvodnja bila isplativa i kako bi tehnički slabo opremljena grupica animatora mogla redovito isporučivati reklamne filmove, počelo se eksperimentirati sa crtežom (najvažniji su utjecaj bile reprodukcije slika iz UPA-inih filmova) i skraćivanjem animacije. Podrobnom analizom animacije Vukotićeva reklamnog spota iz tog razdoblja za tvrtku Varteks, *Velika trka*, dolazi se do broja od svega četiri različita crteža za sve cikluse trčanja, koji pak čine čitavo trajanje filma. To je radikalno smanjenje obima posla i znači redukciju broja crteža s potencijalnih 400 ili 500 na svega 19 folija! Slična redukcija animacije prisutna je i u ostalim kratkim reklamnim filmovima iz te serije (ukupno ih je u nešto više od godinu dana realizirano trinaest). Da bi se postiglo to dramatično smanjenje broja faza unutar animiranog ciklusa, a i da bi se što veće trajanje pokrilo upravo animiranim ciklusima koji se stalno ponavljaju, karikatura od koje se kretalo morala se prestati disneyjevski tretirati kao trodimenzionalni model. Crtež se počinje doživlja-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 39

vati kao dvodimenzionalna površina pokrivena bojom. Pokreti prestaju imitirati pokrete stvarnih ljudi.

Zapravo je moderna karikatura s početka 20. stoljeća već riješila problem crtanja lika u raznim položajima i različitim radnjama, ignorirajući preciznu ljudsku anatomiju, a lica uvijek prikazanog iz istog kuta. Sve što je trebalo, bilo je povjerovati da se spajanjem tih karikatura u film može dobiti uvjerljiv i duhovit pokret, čemu su svakako pomogle vijesti o revolucionarnim postupcima na tom tragu bivšega Disneyjeva animatora Stephena Bosustowa i njegova novoosnovanog studija UPA. Iz današnje perspektive teško se razumije u kojoj je to mjeri bila promjena same paradigme animacije, ali tada se smatralo da iluziju pokreta na filmu u osnovi tvori sličnost s pokretom u stvarnom svijetu i da bi ta iluzija nestala udaljavanjem od živih modela, a eksperimentiranje apstraktnim pokretom (odnosno pokretom apstraktnih crteža) bilo je područje avangardnih istraživanja kojima su se bavili samo avangardisti poput Normana McLarena i Lena Lyea.

Nesretna okolnost zatvaranja studija za animaciju i osuđenosti na kratke reklamne filmove, pokazala se dosta sretnom za eksperimentiranje i istraživanje, jer veći broj kratkih filmova pružao je veće mogućnosti za isprobavanje različitih ideja i pristupa.

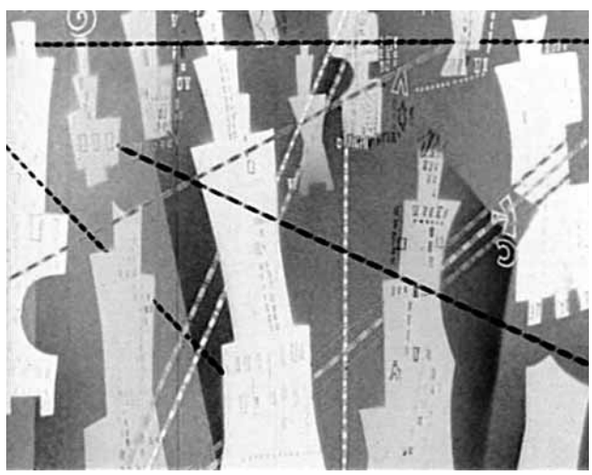
Zagreb film

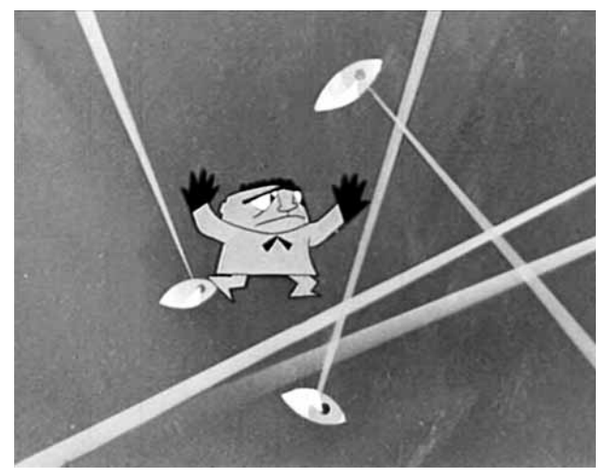
Već spomenute 1956. osniva se Studio za crtani film kod Zagreb filma i ponovno postoje uvjeti za proizvodnju umjetničkih crtanih filmova. Iako će već prvi takav film, *Nestašni robot*, uključiti najreprezentativniju ekipu buduće Zagrebačke škole (crtači likova bili su Aleksandar Marks i Boris Kolar, scenograf Zlatko Bourek, a redatelj Dušan Vukotić), razvidna je težnja povratku punoj animaciji i trodimenzionalnom shvaćanju crteža, dok je stilizacija i dalje više na tragu UPA-e nego Disneyja. Možda su najzanimljiviji element ovog filma pozadine Zlatka Boureka, u čijim se nadrealističkim slikama laboratorija naslućuje budući izgled legendarnog laboratorija Profesora Baltazara. Scenarij Andra Lušičića pak sadržava neke Vukotiću drage elemente, poput gegova baziranih na konfliktu proisteklom iz nerazumijevanja (*Piccolo*) ili položaja čovjeka u tehnokratskom svijetu (*Surogat*).

U cijeloj ovoj prvoj fazi Vukotićeva rada u Zagreb filmu, tematski dominiraju parodije zapadnih žanrova (znanstvene fantastike, vesterna, horora, fantastike). Nema još ni traga filozofskim promišljanjima i gotovo esejističkom pristupu univerzalnim temama, koji će postati najprepoznatljivije karakteristike njegova autorstva. Umjesto toga, cilj je nasmijati i zabaviti gledatelja. Doduše, u nekim od tih filmova (*Cowboy Jimmy*, *Veliki strah*[7]) postoji poučna nota. Filmovi upozoravaju da ne treba previše ozbiljno shvaćati žanrovsku fikciju (Cowboy Jimmy ispadne s kinoplatna u stvarni svijet i pokaže se nesposobnim i nespretnim, a pasionirani čitatelj horor romana u *Velikom strahu* završi u ludnici jer svuda oko sebe vidi gotičke užase).

Grafički i animacijski, prije upravo revolucionarnog pomaka u filmovima *Osvetnik* i *Koncert za mašinsku pušku* (oba 1958), najuspjeliji film vjerojatno mu je bio *Cowboy Jimmy* (1957) u kojem je uočljiva dihotomija disneyjevski riješenih likova djece, pjevačice, lešinara i još ponekog lika nasuprot samog Jimmyja i njegova konja, koji su osmišljeni inovativnije i više u stilu eksperimenata iz reklamne faze. To je dovelo i do blage neujednačenosti u animiranju tih likova, jer se Jimmyjev lik ne pokazuje potentnim za perspektivne pokrete koje je karakter drugih likova (sastavljenih od oblih linija i disneyjevskih elipsa) naprosto zahtijevao. Sličan je slučaj i sa scenografijom koja je ponegdje zabavna i inspirirana, a ponegdje blijeda kopija Disneyjevih slikara. S druge strane, u filmu *Abra Kadabra* (1958) posebno je uspješno ostvaren sklad zvuka i slike. Odnos je to koji ima posebno značenje u animiranom filmu i u čitavom Vukotićevu radu, što naročito postaje očito u posljednjoj stvaralačkoj fazi, kad počinje eksperimentirati slobodnijom fabulom i gradaciju potpuno prepušta glazbi i pokretu.

U svim ovim filmovima primjetljivo je kako su međufaze između takozvanih ključnih crteža popunjavane neinspirirano i automatski. Nešto slično događalo se i filmovima UPA-e. U nedostatku jasnih propisa kakve je Disney donio (a odnosili





Koncert za mašinsku pušku

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 40

su se na njegove životinjske likove sačinjene uglavnom od elipsoida), fazeri su se gubili kad god bi se susreli s likom koji je nešto inovativnije zamišljen. Zbog toga su čak poneki pokreti podsjećali na pionirske filmove Petera Földesa iz sredine 1970-ih, u kojima je istraživao mogućnosti računala za automatsko popunjavanje faza u animaciji.

Sam Vukotić[8] ovo je razdoblje nazvao drugom fazom svojega opusa i smatrao ga vremenom učenja i stjecanja iskustva. Po vlastitom priznanju, nije se želio upuštati u ambicioznije projekte dok sasvim ne svlada zanatske osnove posla.

Revolucionarne promjene

Već *Osvetnik*, a pogotovo *Koncert za mašinsku pušku*, potpuno su raskrstili s Disneyjem, a sasvim se i udaljili od UPA-e. Revolucionarna prekretnica bilo je shvaćanje perspektive u crtežu i oslobođenje animacije.

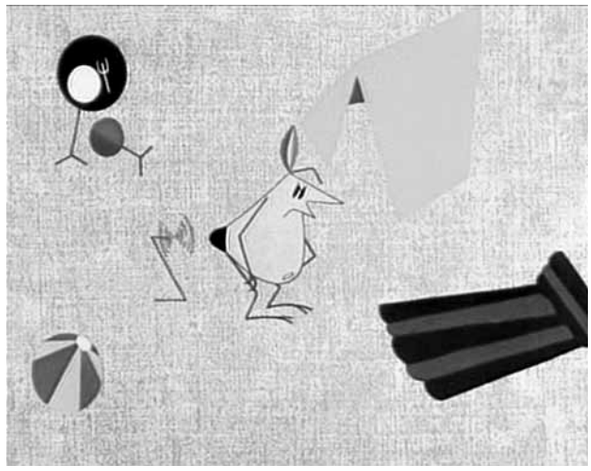
Vjerojatno ugroženo »svemogućim« okom kamere, slikarstvo se u razdoblju moderne sasvim odreklo nastojanja da vjerno imitira trodimenzionalne predloške na dvodimenzionalnom prostoru slike, što je najočitije u pojavi kubizma, gdje se plohe objekata iz prirode »odmataju« i u novim rasporedima pojavljuju u najneobičnijim perspektivnim odnosima. Moderna shvaćanja optike, građe ljudskog oka, deskriptivne geometrije, ukazala su na to da ni fotografija ne može savršeno i bez pogreške preslikati perspektivu kako je vidi oko (točnije bi čak bilo reći mozak — jer u njemu se stvara mentalna slika koju se dekodira i razumije) u ravninu slike. I oko je leća, štoviše, vrlo širokokutna leća, tako da slika koju ono stvara ima mnoga izobličenja. Činjenica da ravne linije oko nas doživljavamo ravnima, nije zasluga optike našeg oka, nego mogućnosti mozga da ispravi tu nesavršenu presliku. Imajući u vidu te nove spoznaje, inzistiranje na klasičnom, znanstveno-analitičkom pristupu slikanju postaje suvišno. Prihvaćanje subjektivnosti gledanja čini subjektivni pristup slikanju jedinim logičnim.

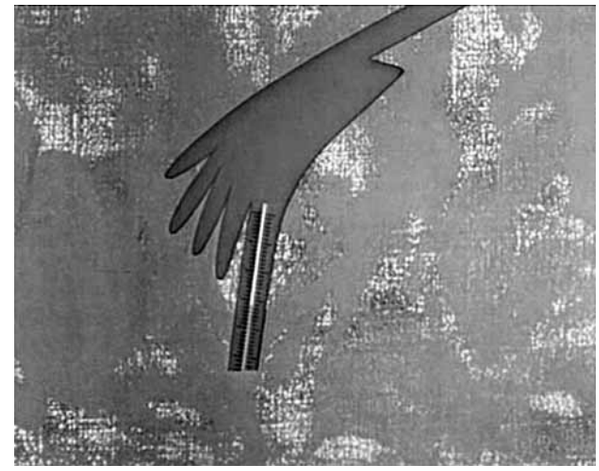
U *Koncertu za mašinsku pušku*, od prvog kadra (položene gradske zgrade preko kojih prelaze šarene crtice koje predstavljaju automobile) perspektiva je subjektivna do krajnosti, a likovi su potpuno plošni. Već u drugom kadru dio automobila prikazan je u tlocrtu, dio u bokocrtu, a kreću se u raznim i, s gledišta prometne organizacije jednoga grada, nelogičnim smjerovima. Središnji lik u čitavom je filmu prikazan isključivo iz profila i to na takav način da ga je zapravo nemoguće zamisliti iz bilo kojeg drugog kuta. Isto tako, animacija više ne imitira stvarnost. Ne nastoji prikazati kako bi se te karikature u prirodi kretale da kojim slučajem postoje, nego slijedi inspiraciju autora. Kad se pojavi nužda da se središnji lik okrene oko svoje osi, umjesto da se lice rotira na crtežima međufaza standardnim postupkom, ono se kubistički dekonstruira i svaki element se pokreće posebno (najzanimljivije je što se dogodi s okom — umjesto da jedno oko ostane sakriveno ostatkom lica, a drugo se pojavi, mi gledamo jedno te isto oko koje se zarotira za pola kruga u ravnini slike, dakle okomito na os rotacije glave). U jednom kadru lik je ubijen rafalom koji se čuje samo iz *off*-a, a rane nisu nacrtane na njegovu tijelu, nego su prilično apstraktno oslikane na pozadini oko njega. Da je upravo lik pogođen, odnosno, da meci nisu promašili, shvaćamo iz grčenja njegova tijela, ali tek nam ta kombinacija ekspresivne pozadine i njegove reakcije daje potpunu sliku. Često je i naprosto preskakanje pokreta. Crteži međufaza između ključnih položaja ponegdje se uopće ne crtaju, već se, kao u stripu, lik naprosto pojavi na novom mjestu[9]. Vjerojatno je da su se za taj postupak zagrebački animatori inspirirali podjednako upravo promatranjem načina na koji funkcioniraju dodirne sličice u stripu, kao i Godardovim filmskim istraživanjima. U svakom slučaju, pokazalo se da publika pristaje na takvu apstrakciju pokreta i da nema problema s razumijevanjem. Opet možemo reći da je danas teško uvidjeti koliko je to bio hrabar eksperiment, jer slično je prisutno u velikom broju modernih animacija i igranih filmova, međutim, ne treba zaboraviti da se radi gotovo o negiranju animacije same. Kad bi se čitav film realizirao na taj način — on više naprosto ne bi bio animirani film.

U *Osvetniku* i *Koncertu za mašinsku pušku*, skoro je jednak odmak od prijašnjih filmova ostvaren i u scenarističkom smislu. Ekranizacija istoimene Čehovljeve novele o ljubomornom mužu, koji smišlja kako se osvetiti supruzi i njezinu ljubavniku, većim se dijelom svojeg trajanja odvija u mašti protagonista, što je u filmu izvedeno bez i jedne jedine riječi. Nevjerojatno ambiciozna ideja, jer radi se o noveli zasnovanoj pretežno na dijalogu, izgubila je malo ironije i humora izvornika, a i kraj možda nije sasvim jasan bez poznavanja teksta, ali svakako je priča i proširena dodatnom dimenzijom fizičkoga gega i likovno impresivnim likovima. *Koncert za mašinsku pušku* donosi dotad u animiranom filmu neviđeno mračan pogled na svijet. Dehumanizirani grad u kojem vlada nasilje, dvoličnost, u kojem bezlična gomila bez cilja juri cestama ponekad zastajući samo da se divi bogatstvu kriminalca koji za svoje izlaske oblači bijelo odijelo i lažni osmijeh... To je okružje u kojem se gotovo bez ikakvih moralnih pitanja vodi bespoštedna utrka za novcem i u kojem će svi likovi završiti mrtvi, pobivši se oko plijena pljačke. To je i prvi do kraja karakterističan Vukotićev film o velikim, globalnim društvenim problemima, koje on precizno detektira, ali ne nudi nikakvo rješenje. Ta spremnost da postavi dijagnozu, ali ne i terapiju, može se učiniti kao pesimizam. Međutim, u Vukotićevu slučaju to je upravo suprotno — njegova vjera u gledatelje i njihovu sposobnost da sami iznađu terapiju.

U filmu *Piccolo* (1960) Vukotić se možda i najizravnije bavi načinom na koji sukob može eskalirati iz sitne razmirice. Toj temi posebno se uspješno vratio u filmu *Igra* (1962). Priča *Piccola* je vrlo jednostavna. Dva susjeda žive u sjajnim odnosima do trenutka kad jedan nabavi usnu harmoniku, što počne smetati drugome, pa se njih dvojica počnu natjecati u tome koji može nabaviti bučniji i iritantniji instrument i glasnije ga svirati. Najzanimljiviji je u filmu (osim odličnih pozadina Zvonimira Lončarića) način na koji, bez riječi i koristeći uvijek zanimljive i duhovite vizualne dosjetke, Vukotić jasno portretira isprva idiličan odnos, a zatim gradaciju neprijateljstva. Kad jedan od susjeda ne čuje dobro pticu koja pjeva na stablu bližem drugome, ovaj mu, obilno koristeći relativnost perspektive i općenito specifičnu zakonitost crteža, naprosto posudi stablo. Prilika za uzvrat usluge stiže kad

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 41





Surogat

dobrom susjedu promoči krov, a njegov ga prijatelj spasi škarama prerezavši iscrtane linije kojima je stilizirano prikazana kiša. Dakle, opet rješenje moguće samo ako se na crtež ne gleda kao na stilizirani prikaz stvarnosti, nego svijet sa vlastitim zakonitostima. Kasnije, kad će jedan drugoga pokušavati kazniti bukom, zvukove će pratiti ekspresionistički pokreti boja. Zidovi će podrhtavati u ritmu bučne glazbe i poprimati oblike šaka ili šiljaka koji bodu ili udaraju likove. Pred sami kraj, borba buke poprimit će još izravniji vizualni oblik kad se dimnjaci na njihovim kućama počnu boriti kao mačevi.

Krajnji ekspresionizam i u crtežu i u pokretu.

Stvaralački vrhunac

U smislu kreativnosti i priznanja, vrhunac Vukotićeve karijere zasigurno su filmovi *Surogat* (1961) i *Igra* (1962).

Scenarij Rudolfa Sremca za *Surogata*[10] u sebi je već nosio duboko razumijevanje jezika animiranog filma i novih tendencija Zagrebačke škole. »Na kažiprstu se pokaže, kao na termometru, temperatura vode« ili »Iz očiju turista sijevaju strijele od ljutnje. On ih skuplja i baca ih kao koplja na ribe u vodi«[11], primjeri su koji dokazuju da je Sremec razmišljao ne samo vizualno dok je pisao scenarij, nego da je savršeno poznao tradiciju animiranog filma, simboličkog i stiliziranog crteža. Osim toga, priča o turistu na odmoru gdje je sve umjetno, pa i on sam, ostala je nevjerojatno aktualna: hiperrealna turistička destinacija gdje je umjetno more plavije od pravog, umjetna djevojka prpošnija od bilo koje stvarne, a avantura koja se turistu nudi herojskija i od filma. U doba medijskog postmodernizma, vjerojatno bi turist djevojku svojih snova birao s ekrana kompjutera, a ne među lutkama na napuhivanje, ali princip bi bio isti. Isti bi bili i njegov bijes kad je ne bi mogao kontrolirati, kao i njegova vlastita unutarnja praznina kad bi se na kraju ispuhao.

Dušan Vukotić odabrao je za tretman takvog scenarija do tog trenutka najizravnije slikarski pristup figuri, boji, pozadini i kompoziciji u svojoj redateljskoj i crtačkoj karijeri. Zapravo je najveći dio pozadina Zvonko Lončarić oslikao potpuno apstraktno, tek ponegdje nagovijestivši figurativne elemente, kako bi se ostvarila puna dinamika između Vukotićevih crnih kontura koje omeđuju jednolične obojane površine i njegovih apstraktnih, ali teksturom bogatih podloga. Figurama neispunjen dio platna u mnogim kadrovima djeluje jednako ispunjen samom anticipacijom pokreta koji će se u njemu dogoditi. Iako sam spomenuo slikarski tretman kompozicije, ovaj element potencijalnog ispunjavanja nedirnute podloge, koji je ugrađen u samu narav pokretnih slika, ipak ostvaruje samo animiranom filmu svojstven umjetnički efekt. Ono što bi na modernoj slici bila nerazriješena napetost blokova boje, u Vukotićevu animiranom filmu samo je nagovještaj pokreta koji će kompoziciju dovesti u ravnotežu.

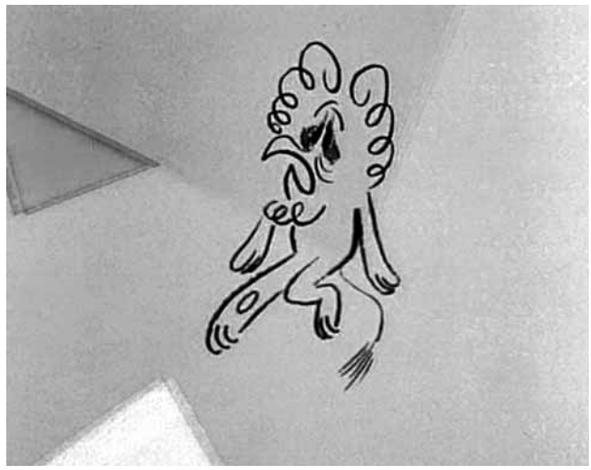
Stilizacija svih figura u filmu također je provedena izrazitije nego u bilo kojem njegovu prijašnjem radu, a čini se da je po prvi put do kraja ostvareno i jedinstvo crteža i pokreta, odnosno, Vukotića kao glavnog crtača i Lea Fabianija i Rudolfa Mudrovčića kao animatora. Faze su još življe i uvjerljivije nego u *Koncertu za mašinsku pušku*, iako su korišteni gotovo svi isti postupci, te se osjeća savršeni suživot redukcije i u pokretu i u crtežu.

Osim što su crtež i pokret u savršenoj harmoniji, usklađeni su i s glazbom Tomice Simovića[12], sigurno jednom od najzanimljivijih partitura i inače glazbeno uvijek zanimljive Zagrebačke škole. Melodija koju središnji lik pjevuši, a čini glavnu glazbenu temu filma, sadržava u sebi svu njegovu površnost, bezobzirnost i želju za lakom zabavom, čime postaje sastavni dio karakterizacije lika. Upravo je ta melodija prvo što nam govori nešto o njegovoj osobnosti.

Igra ponavlja temu i strukturu *Piccola*[13], ali se vraća u rano djetinjstvo u potrazi za genezom nepotrebnog konflikta i još izravnije adresira fenomen zbog kojeg Vukotića ta tema toliko i zanima: zbog čega problemi koji se mogu racionalno riješiti diplomacijom prerastaju u sasvim iracionalne ratove?

U to vrijeme Vukotića počinje zanimati eksperimentiranje igranim filmom, s čim će na različite načine eksperimentira-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 42



Igra

ti do kraja života (što uključuje i tri cjelovečernja igrana filma[14]), pa *Igru* realizira kombinacijom igranofilmskih i animiranih elemenata. Dječak i djevojčica (glumci[15]) crtaju svoje maštarije (koje su izrazito obojane rodnim stereotipima[16]) koje onda ožive i ulaze u interakciju. Dječakovi i djevojčičini svjetonazori u stalnom su konfliktu i, kao u *Piccolu*, intenzitet sukoba stalno raste dok ne završi nepodnošljivom kulminacijom koja ni jednoj strani ne donosi ništa dobro (film završava fizičkim sukobom djece i konačno plačem).

Ista animatorska ekipa iz *Surogata* nastavlja sa zanimljivom plošnom animacijom koja je ovdje upravo nužna jer dječji crteži nemaju volumen. Ovaj put crteži su uglavnom konturni, a šarenilo pozadina opravdano je šarenim papirima na kojima djeca crtaju (i koji su razbacani po podu između njih).

Kulminiravši *Surogatom* i *Igrom*, Vukotićeva najuspješnija stvaralačka faza morala je završiti. U području tih kronološki i uredno ispričanih velikih tema, novog pristupa animaciji i grafizmu, jedini logičan nastavak bio bi dugometražni animirani film. Međutim, iako ga je godinama pripremao, skupljao materijale i projekte, čak ni ugled oskarovca i prvaka najvažnijega filmskog pokreta u povijesti domaćeg filma, neće mu pomoći da taj projekt i ostvari. Dakle, morao je tražiti novi prostor za istraživanje u kratkometražnoj formi animacije.

Kasniji radovi

Dok je sve intenzivnije ulazio u svijet igranoga filma, Vukotić još nije bio spreman odreći se svojih iskustava s animiranim filmom. Iako sama narav igranoga filma uključuje geometrijsku presliku trodimenzionalnog prostora na filmsku vrpcu, on pokušava uskladiti svoje stare crtačke nazore sa specifičnostima snimanja filmskom kamerom. Najzanimljivija kombinacija tih dvaju pristupa prisutna je u možda i najuspjelijem njegovu filmu nastalom nakon *Igre*, *Ars gratia artis* iz 1970, u kojem je najveći dio trajanja izveden klasičnom animacijom, ali je nadopunjen s nekoliko snimljenih kadrova usta cirkuskog umjetnika koji jede razne predmete poput staklene čaše ili gramofonske ploče.

Kadrovi koji uključuju glumca smještaju ga ispred neke nedefinirane pozadine (jednobojne plohe odmah iza njega), a najčešće se ta pozadina i ne vidi jer se snima samo detalj usta. Na taj način te snimke mogu ostati dovoljno plošne da se usklade s ostatkom filma koji je animiran u dobro poznatom bezvolumnom stilu.

U crtežu je novitet boja, koja nije nanesena na klasičan način jednoličnim tonom, nego oslikana s velikim razlikama u zasićenosti pojedinih dijelova površine. Rezultat je živa i titrava animacija. U odnosu prema pripovijedanju očigledan je pak odmak i od kronološke čistoće i od prepuštanja ritma filma narativnoj gradaciji. Naime, zvučna kulisa važan je element po kojemu se montaža i intenzitet zbivanja ravnaju. Sama priča o zabavljaču koji čini sve da zadovolji publiku, pretrpi njihove udarce, u umjetničkoj ih ekstazi sve poždere, da bi na kraju, ostavši sam, u bijegu od samoće progutao i sama sebe, sasvim je u drugom planu i teško odgonetljiva. Sva stvaralačka energija usmjerena je audiovizualnom dojmu. Slike anonimnih glava kako stvaraju ugođaj izgubljenosti u magiji skandirajući »hokus pokus preparadus« na potpuno apstraktnoj podlozi ne čine se bitnima za pripovijedanje, ali najintenzivnije djeluju na gledatelja. Iako je i dalje prisutna univerzalna priča nalik onima iz prethodne faze, Vukotićev interes seli se s priče na atmosferu.

Zaključne napomene

Kontekstualizacija Vukotićeva rada u odnosu prema njegovim suvremenicima, naročito u odnosu na Vatroslava Mimicu, svakako bi dodala novu dimenziju ovakvoj analizi, ali tada bi to preraslo u proučavanje Zagrebačke škole i izašlo izvan okvira užega rada Dušana Vukotića. Vrijedi ipak istaknuti da su u prvom redu njih dvojica u svojim istraživanjima išli rame uz rame i da je Mimičin *Samac* (1958), realiziran iste godine kad i *Koncert za mašinsku pušku*, otišao podjednako daleko u odmaku od Disneyjeva odnosa prema animiranim figurama kao i *Koncert za mašinsku pušku*, a u istraživanju mogućnosti vizualizacije unutarnjeg života likova, vjerojatno i dalje od *Osvetnika*. Iz intervjua koje su davali u to vrijeme, očigledno je da ni jedan od njih dvojice, pa ni netko drugi iz Zagreb filma, nije sam zaslužan za implementaciju novih pristupa, već da se radilo o procesu sazrijevanja većeg broja autorskih ličnosti zajedno, gdje su interakcija i razmjena ideja bili pravilo, a ne izuzetak.

Isto tako u vidu treba imati da je Vukotićev (i Mimičin) rad ostao bez pravih nasljednika u domaćoj ili stranoj produkciji. Pogledaju li se važniji filmovi naših važnijih autora koji su uslijedili nakon Vukotićeva kreativnog vrhunca, poput *Ribljeg oka* Joška Marušića ili u najnovijoj produkciji *Levijatana* Simona Bogojevića-Naratha, težnja istraživanju i eksperimentu i dalje je tu, ali je krenula u sasvim novim smjerovima. Ako je Hegel i »izmislio« povijest, kako ga je Nietzsche optužio, to ne čini historičarsko gledanje na umjetnost ni manje aktualnim, ni manje rasprostranjenim. Pokreti koji su zaživjeli u jednom trenutku i onda umrli bez nastavljača, uglavnom blijede i iz sjećanja povjesničara umjetnosti, a po-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 43

gotovo publike. Zato u proučavanju Vukotićeva rada nedostaje čitav jedan važan element — što se dogodilo s njegovim idejama nakon njega? Je li njegov rad ostao zanimljiv i novim generacijama gledatelja? Međutim, na to pitanje još uvijek nije moguće odgovoriti. Hoće li se domaći mediji senzibilizirati napokon za Zagrebačku školu crtanoga filma (jer iluzorno bi od svijeta bilo očekivati da revalorizira segmente naše kulture koji ni nas same ne zanimaju) i omogućiti da se filmovi za koje su svi negdje čuli, ali nisu imali prilike vidjeti, napokon mogu nabaviti i pogledati i izvan obrazovnih institucija, to će biti od presudne važnosti za eventualni ponovni uzlet estetskih vrijednosti koje je Škola zastupala. Čitaju li se intervjui danas najpopularnijih animatora na svijetu, ime Osamu Tezuke na usnama je svakog japanskog, a Chucka Jonesa svakog američkog autora. Dok se sličan odnos barem nekih naših autora ne ostvari i prema Vukotiću, kod proučavanja njegova rada ostat će praznina i osjećaj da se priča o povijesnoj ličnosti, a ne živom dijelu hrvatske kulture.

Bilješke

1 Što je možda djelomice zasluga slabije distribucije tih filmova u zadnjih dvadesetak godina, ali i nepostojanja estetskih nastavljača među domaćim ili stranim autorima. Naime, UPA ima više deklariranih sljedbenika u modernoj komercijalnoj animaciji koji često podsjećaju na značaj tog studija, kako svojim filmovima, tako i u intervjuima u raznim časopisima specijaliziranima za animaciju, što je vjerojatno razlog što na gore spomenutoj ljestvici bolje kotiraju.

2 Naravno, Zagreb film je i sedamdesetih i osamdesetih uspješno nastupao na brojnim festivalima, ali tad su već nastupile neke nove estetike i to više nije bio prepoznatljivi stil Škole.

3 Godinu dana prije nego je Vukotić osvojio Oscara, Pierre Marcabru piše: »Sva djela Vukotića i Mimice posjeduju dinamiku, snagu i izražajnost poteza, i smatram da im u Annecyu nije odano dovoljno priznanje. Vukotić zaslužuje nagradu za čitavo svoje djelo.«, Sudović, I, str. 170.

4 Sam Fadil Hadžić, jedan od pionira hrvatske animacije, u *Vjesniku* 1959. piše o premijeri devet novih crtanih filmova Zagreb filma: »Gledalac je našao umjesto vedre crtane projekcije — jedan čudan laboratorij. U njemu se prave pokusi, miješa slano i kiselo, iživljava mašta autora, prave lični pokusi i na silu se želi biti što bizarniji, što nadzemaljskiji, iznad ovih naših zemaljskih gledalaca.«, Sudović, III, str. 99.

5 »Da je naš crtani film najevidentniji uspjeh jugoslavenske kinematografije, danas je činjenica koju nitko ne osporava«, piše Mira Boglić 1961. u beogradskom *Komunistu*. Sudović, III, str. 127.

6 Vukotić će to kasnije komentirati: »Preciznu animaciju u realističkom smislu smatrali smo vrhunskim dostignućem, i na kontrolnim projekcijama zaključak je uvijek bio isti: izvrsno, pokret je sasvim realan i ne titra! (...) Na crtani film većinom smo došli kao crtači i iznad svega bio nam je crtež. Nismo bili baš naročito uvjereni da je crtani film prije svega umjetnost pokreta.«, Sudović, I, str. 127.

7 1957. i 1958.

8 *Filmska kultura*, 1962, 27, prema Sudović, III, str. 136.

9 Dakle, kad bi se uzela vrpca na kojoj je film snimljen, na dvama dodirnim fotografijama lik bi bio u potpuno različitom položaju, kao da se dogodio filmski rez koji je sakrio pokret.

10 Radni naslov filma bio je iskričavo ironičan: *Srce puno zraka*.

11 *Surogat*, scenarij, Rudolf Sremec, prema Sudović, II str. 66-67.

12 Tomica Simović je od svih kompozitora koji su surađivali s kućom autor najvećeg broja partitura za Zagreb film.

13 Što opet nije teško dovesti u vezu s piksiliranim *Susjedima* Normana McLarena.

14 *Sedmi kontinent* (1966), *Akcija stadion* (1977) i *Gosti iz galaksije* (1981)

15 Jelena Verner i Zvonko Pavliš.

16 Djevojčica crta cvijet, dječak automobil. Mislim da Vukotić nije imao nikakvu namjeru ulaziti u bilo kakvu rodnu problematiku, jednostavno je upotrijebio najrasprostranjenije stereotipe u tom trenutku: dobru i vrijednu djevojčicu zainteresiranu za »lijepo« i agresivnog, samoljubivog i lijenog dječaka koji joj kvari zadovoljstvo.

Literatura

Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Dovniković, Borivoj-Bordo, 1998, »Jedna velika karijera — Dušan Vukotić Vud«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 15, str. 3-10.

Goodman, Martin, 2004, »When Cartoons Were Cartoony«, *Animation World Magazine*, 6/9, Los Angeles

Marušić, Joško, 2006, »Oscara je donio poštar«, *Vijenac*, 328.

Pata, Nenad, 2006, *Iz dana u dan u Zagreb filmu: dnevnički zapisi 1968-1973. s ovovremenskim refleksijama*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Popović, Duško, 2007, »Surogatna bajka (Filmska godina Dušana Vukotića)«, *Zapis*, 57.

Sudović, Zlatko (ur.), 1978-86, *Zagrebački krug crtanog filma*, I-IV, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske — Zagreb film (Građa za povijest hrvatske kulture)

Šakić, Tomislav, 2007, »Vukotićeva filmska godina«, u: 54. festival igranog filma u Puli (katalog), str. 60-63.

Turković, Hrvoje, 2007, »Dušan Vukotić — izbor iz crtanofilmskog stvaralaštva«, *Zapis*, 57.

Volk, Petar, 1970, *Estetika moderne animacije — Zagrebačka škola crtanog filma*, Beograd: Slavija

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 44

UDK: 791.633-051Martinac, I.
791-22(497.5)(091)

Tanja Vrvilo

Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima

810

SCENA: Ivana crta krug, objašnjavajući da ne zna pisati.

PLAN: Detalj

KUT: Gornji

POKRET: Bez

DUŽINA: 2 sekunde i 10 sličica

Filmom Stradanje Ivane Orleanske Dreyer okreće presudnu stranicu svojeg stvaralaštva. U njemu on eksponira cjelokupnu sferu ljudskog bića u kojoj dominiraju nagon, želja, podsvijest, vjera, moral, mistika, metafizika, čulnost, smrt. Jednom jedinom genijalnom gestom on ruši visoku zgradu njemačkog ekspresionizma koji je težio da unutarnji doživljaj sugerira putem vanjske stilizacije. Dreyer radi obrnuto i mnogo efikasnije na način da predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.[1]

Sve ili ništa

Filmske slike Ivana Martinca pulsiraju u spojevima živog i neživog, vanjskog i unutarnjeg, vidljivog i nevidljivog: životni se prizori zamrzavaju, a zornost predmetnog svijeta usijava. Ono što je još ispred kamere, bilo vruće ili ono hladno, fiksirano je u slojevima njegovih pokretnih i statičnih kadrova kao lice-potiljak, kao slika-blank: »zagrijavanje peći ubacivanjem snježnih gruda«[2]. Njegove su kontemplacije fizičke, a egzaltacije duhovne, kratki spojevi nastaju u zaljepcima: »golem dio filma nalazi se u zaljepku, spoju između dva kadra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima.«[3] No, »zaljepci« su i u kadru, a njihova toplina mijenja »kardiogram« i disanje filma. Taj animizam je filmskom organizmu udahnuo misao o fizičkoj i duhovnoj stvarnosti: »mozak filma: dužina kadra; oči filma: svjetlost; udovi filma: plan, ugao, pokreti kamere, pokreti u kadru; i duša filma: zvuk.«[4] Film tijela, mozga i duše. Najprisutniji organ je koža filma, vrpca. Sada, mrtva tvar ili fetiš, prva žrtva »smrti filma«, iskorijenjena riječ, povijesna koža u arheologiji medija.

Godina 1968, crno-bijela osmica, oko 10:30. Nakon natpisa na bijeloj podlozi *SVE ILI NIŠTA* slijede dva tipična Martinčeva kadra svakodnevice na rivi, povezana rezom skrivenim prolaskom autobusa. Usporeno kretanje potkopava izvornost zbilje, kao i nedijegetički zvuk usporenih zvona. Motrište »lažne« skrivene kamere, očito fikcijske, samo »materijalno« dokumentarističke, usmjereno je prema rivi, a u međuprostoru od bližeg do dubljeg plana prolaze, stoje, zakrivaju se, privlače pozornost, ljudi, automobili, autobusi, različitih (ne)oštrina. Slijedi natpis (01:40[5]) *INTERLUDIJ*. Protuslika: sada riva uzvraća, kamera snima tipične Martinčeve promatrače koji gledaju prema pučini. Slika više nije usporena, niti je kamera statična, sada se promatrači ne kreću: prepoznatljivi muškarci iz Martinčevih filmova, često zaklonjeni iza sunčanih naočala. Kamera »skriveno« snima njihove potiljke, profile, detalje očiju, usana, dim od cigareta, sunce koje bliješti na njihovim licima, odraz gledanog, onog prvog dijela filma, u staklima naočala. U zvučnoj podlozi Joan Baez pjeva o ljubavi i smrti:

Well when I'm dead and in my coffin,
With my feet turned toward the sun,
Come and sit beside me darlin' ...

To je vizualno-akustički prostor bilo gdje, ili barem prostor lišen jasnih odrednica. Nakon natpisa *SVE* (03:34) niže se devet »međukadrova«, kadrova koji lociraju taj pogled prema pučini, ali eliptički. Sada je predvečerje: tamno more, crni Marjan, barka, zvonik Svetog Duje, lučka kapetanija, siluete ljudi. Slike, uz zvučno preklapanje, traju dok ne završi balada *East Virginia*. Četvrti dio (05:17) počinje natpisom *ILI*, a nastavlja se u stanu, možda redakciji, gdje se, čini se, sastaje, druži ili radi nekoliko muškaraca i žena. Na početku je izrazito podeksponirana prostorija, snimana iz druge sobe, kroz vrata, čiji okvir čini crnu optičku masku, a pogled zaklanjaju i tijela, koja prolaze ili povremeno stoje ispred kamere. U sobi je nekoliko izvora svjetla, a ulasci u ta područja čine dijelove tijela trenutno nadeksponiranima. U fluidnom protoku silueta, vidljivih i »sprženih«« dijelova tijela, konstruiramo prisutne, koji razgovaraju, puše, piju, hodaju; otkrivamo »iste« slike na zidovima, promatramo i Martinca. U dubini, kao uporište, primjećujemo stol na kojemu su novine i papiri, za kojim jedna osoba cijelo vrijeme tipka na pisaćem stroju. Na njegova leđa i na pisaći stroj pada jak snop svjetla, ali novinski natpisi i fotografije su, zasad, nerazaznatljive crno-bijele mrlje. Natpisom *NIŠTA* (07:39) počinje epilog filma. Niže se serija detalja, na trenutke toliko krupnih da postaju apstraktni: taktilan, »opipljiv« prostor očiju, trepavica, obrva, kose, usana, naočala, kože, jagodica prstiju, ruku, usana koje govore, ali su za nas »gluhe«. Kamera prodire u teksturu ljudske i filmske kože, povećanje kao pri-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 45

Sve ili ništa

bližavanje. Povratak na detalj ruku na tipkovnici pisaćeg stroja, prsti tipkaju po slovima. Rez na novinsku fotografiju lica mrtvog Che Guevare i na kadar u kojem kamera vrlo krupno klizi nad njegovim izblijedjelim, nadeksponiranim golim grudima, dok je ne prekine bijeli blank.

Ovaj paradigmatski film Martinčeva *undergrounda* sabire niz inovativnih postupaka i tragove načela koji na različite načine prožimaju i druga njegova djela. Prije svega, redateljeva je prisutnost očita, intimistički, osobni filmski rukopis zahvatio je sva izražajna sredstva; svi se Martinčevi filmovi bave filmom. Očuđenje zbilje čini vidljivim strukturiranost filma, naglašenu uporabom natpisa, odsutnošću govora i prizornih šumova te retoričnošću glazbe, u ovom slučaju vokalne. Defabuliziranje i kvazidokumentarno snimanje metodom skrivene kamere onih koji to znaju i onih koji to ne znaju rezultira, u Martinčevim filmovima, principom nađene priče, odabiranjem lica iz gomile, bivanjem s njim ili njima, a zatim nekom vrstom povratka i mrtve točke (ovdje je ta točka fotografija mrtvog revolucionara, u *I'm mad* prazni stolci, u filmu *Život je lijep* zid, u *Kući na pijesku* lebdeći retrovizor, u *Dioklecijanu* životni ciklus na stepenicama). To u cijelosti podrazumijeva uokvirenu strukturu, motiv ronda (naslov kratkog filma iz 1962), cikličke forme: uvijek je riječ o krugu. Film *Sve ili ništa* zaokružuju dva suprotna povećanja, dvije vrste filmskog »prodiranja«, prividno sporijeg tijeka vremena: usporeno kretanje gomile i kolaž detalja u epilogu. Oba su načina depersonalizirajuća i nadindividualna, kao i inzistiranje na potiljcima, prisutno u gotovo svim filmovima. U filmu *Život je lijep*, primjerice, kamera isprva kroz odškrinuta vrata promatra isječak svijeta, a zatim ulazi u taj svijet smjestivši se iza žene i muškarca (Dunja Adam, Lordan Zafranović), snimajući ih u planu-protuplanu, ali ne njihovih lica nego potiljaka. Kamera, ponekad posve statična, ponekad ekstatična, lovi dva tipa gesta: s jedne strane, sličan *gestus* bliske zajednice koja zna da je snimana, a čine ga individualne estetske geste, položaj tijela u iščekivanju, ono prije ili ono poslije zbivanja; a s druge strane geste zaista »ulovljenih«, onih koji ne znaju da će biti snimljeni, *gestus* okoline. Slike mrtve prirode proizvode mrtvo vrijeme, Martinčevi filmovi obiluju slikama agresivne temporalnosti i kontemplacije. U *Sve ili ništa* takvi opisni kadrovi, nalik Ozuovim »međukadrovima«, čine samostalnu sekvencu naslovljenu *SVE*. Tipične su slike-vrijeme prizori vrtuljka sa sputanim brodicama i biciklima koji se okreću u filmu *Mrtvi dan*, ili scena jedrenja u *Kući na pijesku*, a ponekad čine ci-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 46

Monolog o Splitu

jeli film, kao slike *Ateliera Dioklecijan*. Uzbudljive prijelaze, šok-rezove, iznenadne promjene ritma povezuje, na razini strukture, vizualno-auditivna serijalnost: suprotstavljanje, povezivanje, vraćanje uvijek drukčijeg istog. Martinčeve su spirale sveobuhvatne, zahvaćaju slojeve prolaznog i »izdržljivog«, pijeska i stijena, egzistencijalnog i metafizičkog: djeluju »od dna prema vrhu«.

Martinčevi filmovi stvarani su paralelno sa svjetskim modernističkim strujama narativnog i nenarativnoga filma, zajedno s različito imenovanim strujama neoavangarde i eksperimentalnog filma, od strukturalnog filma do liričnog. Tajni preteče njegove filmske metafizike kriju se u teorijama vizualizma i mirakulizma povijesnih avangardista, a očita je povezanost s filmovima stanja, potisnute naracije u kojima je »čovjek stvar koja gleda i stvar koja je viđena«, redatelja poput Dreyera, Ozua, Bressona, Antonionija, Resnaisa, Kiarostamija. Posebno su bliski osjećaju filma redatelja američkog *undergrounda*, a tim nazivom Martinac u svojim filmovima (kao prvi čisti *undeground* navodi *Sjene* Johna Cassavetesa iz 1959. i *Vezu* Shirley Clarke iz 1961) imenuje prevladavajuće stanje otuđenosti, nedostatka žudnje da se nešto dosegne.[6] Žudnja se u Martinčevim filmovima otkriva kao čisti užitak u snimanju filma. U sceni »podzemne« aktivnosti u stanu *Sve ili ništa*, kao iz radionice Philippea Garrela, u gužvi tijela, dima, mraka, vrućine žarulja vidimo »srce filma«. Nešto otkriveno u ovom filmu, u sceni stana, sceni promatranja i »međukadrovima«, primjećujemo u *Kući na pijesku*, u zajedništvu scene jedrenja i samoći epiloga te opisnim međukadrovima stvarnog ili snovitog prostora. Oba filma je izuzetnom senzibilnošću snimio Andrija Pivčević, kao i većinu filmova koje Martinac nije sam snimao. Osjećaj bliskosti bez riječi, koji u Martinčevim filmovima iskazuju stalna lica filmaša i prijatelja, proizašao je iz zajednice koja se naziva splitski filmski krug.

Odakle dolazi film, ili ispred (crvenog) zida

Kultna »splitska škola« — a taj naziv ukazuje na osobitu povezanost filmaša okupljenih oko Kinokluba Split — ostala je, u kontekstu manjinskog dijela naše manjinske kinematografije (u smislu, deleuzovsko-guattarijevske egzistencijalno-estetičke situacije), manja (s izuzetkom post-klupskih i post-praških filmova Lordana Zafranovića) od srodnog joj zagrebačkog (iniciranog u antifilmu i GEFF-u) i beogradskog (»crnog«, političkog) filmskog kruga. Ta tri prostora slobodnog, tada najnezavisnijeg mogućeg filmskog istraživanja, kinoklubovi Zagreb, Split i Beograd, nastala su zahvaljujući širem fenomenu kulturne amaterizacije u poratnoj Jugoslaviji. To povijesno i političko ishodište našeg alternativnog filma bit će istodobno njegova sloboda i njegovo »prokletstvo«, danas još zanimljivije s obzirom na težinu zavisnosti takozvane nezavisne kulture.

Kinoamaterizmu su pak korijeni u samim počecima filma i pionirskim istraživanjima prvih tvoraca, a filmski klubovi su procvali u razdoblju povijesne avangarde, vremenu prvog mogućeg rascjepa između dominantnog, industrijskog filma i filma kao umjetnosti, deklariranog filma umjetnika. Filmovi druge avangarde/neoavangarde iz 1950-ih i »postavangardi« koje su uslijedile, nazivaju se općenito eksperimentalnim, a cijeli se taj »vizionarski« rod mrvi unedogled, prema nekoj naglašenoj stilsko-tematskoj odrednici. Ipak, neki su se nazivi ustalili (poput strukturalnog filma), za što su osobito poticajni bili i ostali prijedlozi i analize P. Adamsa Sitneya, a neki drugi nazivi proizlaze iz stalnih promjena u tehnologiji i proizvodnji (od *found-footagea* do *softcinema*). Šezdesetih će se individualistički pristup, nastao u opoziciji s dominantnom kinematografijom, u Francuskoj imenovati autorskim, novovalnim filmom, a u Sjedinjenim Državama isprva *undergroundom* (u tekstu Stana Vanderbeeka 1961, pa Ken Jacobs, a nakon 1962. postaje sveprisutan), a zatim, sveobuhvatno i najnepreciznije, nezavisnim filmom. Metafore i epiteti za to »nešto drukčije«, najčešće se pretpostavlja »ono pravo«, zaista su brojni. Taj film je antifilm, nefilm, protufilm, čisti film, apsolutni, alternativni, film s akcentom, strani film, manjinski, osobni, subverzivni, opozicijski, nevidljivi, utopijski, prošireni, vizionarski, film treće kinematografije, nekomercijalni, niskobudžetni... Naše specifično filmsko amaterstvo-autorstvo naziva se i neprofesijskim filmom. Moguće je biti i majstor tog filma: Ivan Martinac je 1964. imenovan majstorom amaterskog filma.[7]

Posebno je vrijedno što je Hrvatski filmski savez kao svoje prvo DVD izdanje objavio sedam restauriranih kratkometražnih filmova Ivana Martinca, ključne osobe Kinokluba Split, idejnog začetnika splitske Kinoteke Zlatna Vrata i jedinstvenog autora domaćeg filma. Osim naslovnoga filma izdanja, *Monologa o Splitu*, izbor čine izvrsni, stilski različiti *Armagedon ili kraj*, *Mrtvi dan*, *Život je lijep*, *I'm mad*, *Atelier Dioklecijan* i *Sve ili ništa*, snimljeni od 1961. do 1968. u Splitu, nakon točke povratka u njegovu »sudbinskom krugu«, a u razdoblju najuzbudljivijih prevrata u svjetskom filmu. Martinac se u rodni grad vratio nakon studija arhitekture u Zagrebu i Beogradu (nakon što je 1961. diplomirao), te jedanaest kratkometražnih filmova snimljenih u Kinoklubu Beograd. Autor je sedamdeset i jednog kratkometražnog i jednog dugometražnog filma, *Kuće na pijesku*. Martinac je pjesnik, objavio je deset knjiga poezije, brojne tekstove, *Filmsku teku* i dvije »knjige umjetnika«. Prva je izniman filmološki artefakt, rekonstrukcija Dreyerove knjige snimanja

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 47

Stradanja Ivane Orleanske s opisanim tipičnim fotografijama za svaki kadar, koje je snimio filmaš Ante Verzotti, a druga je osobna monografija, njegova osobna »teorija sineasta«, asketska knjižica objavljena 2001, na 41. godišnjicu stvaralaštva. Ti su fragmenti njegov abecedarij, pedagogija, bilješke o vlastitom poimanju filma, u kojima najavljuje zapise »o magičnosti i mističnosti filma« pod naslovom *Uska vrata, uski prolaz* i drugi dugometražni film *Dnevnik*, nastavak *Kuće na pijesku*.[8] Martinac je »totalni« filmski autor: scenarist, montažer, redatelj, često i snimatelj svih svojih filmova, a montirao je filmove i drugih filmaša. Svoje filmove dijeli po proizvodnom (manualnom) metru na kratkometražne i dugometražne, zatim, na one u kojima (u cjelini ili djelomice) prevladava montaža ili realno vrijeme. Eminentno montažni, Martinčev je manifestni film, *Monolog o Splitu*.

MONOLOG O SPLITU, crno-bijela šesnaestica, 07:21 min., 2 fotograma, 1961-62. Filmska atrakcija (dvadesettrogodišnjeg) Ivana Martinca gradi ritmičku napetost na iskonskoj filmskoj privlačivosti prizora erosa i tanatosa, a kao ogranak »melodija svijeta«, sa Splitom kao modelom, postaje bolero malog mediteranskog grada (ili »malog mista«). Martinac je »čovjek s filmskom kamerom«: film je snimio sam, kamerom iz ruke. *Monolog o Splitu* počinje njegovim koracima koje slijedi njegova podnevna sjena, a završava izlaskom iz podzemnog mraka na dnevno svjetlo. Slika, doslovno, nastaje kao produžetak njegova tijela. U središnjem dijelu tog protetičkog okvira, kamera-oko-koje-hoda, uz cikličnost Ravelova *Bolera*, krade društveni *gestus* grada: kupališta, pjace, njegova stana. U gomili ljudi na Bačvicama Martinac skrivenom kamerom lovi ono malo, detalje tijela, radnje popravljanja kupaćih gaćica, provlačenja prstiju kroz mokru kosu, prolaske tijela kroz vodu, kožu na suncu, uzdignute ruke, privatno-javne svakodnevne trenutke tjelesne ugode: one Kracauerove prirođene afinitete medija ka nepredviđenom, neprireñenom, beskonačnom toku života. S tim prizorima iz života povezuje bezvremenu mrtvu prirodu groblja Lovrinac, njezinu simboliku križeva, kamenih spomenika, napisanih imena, fotografija te gradski kamen i arhitekturu koja ga, kroz mrak »uskih vrata, uskog prolaza« i procjepe svjetla, vodi u podzemlje velike Dioklecijanove grobnice-spomenika. Kruženje prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog, Martinčevim riječima, svodi život na pravu mjeru. Nad slikom lebdi i transparentna površina preklapajućih i suprotstavljenih oblika i materijala, apstraktni, ritmizirani sloj linija i krugova, mekanog i tvrdog, kratki spojevi vrućeg i hladnog. Kroz podrumska odškrinuta vrata, na zidu otkrivamo sjenu drugoga, zatim sjena ruke ulazi u detalj zida s desne

Monolog o Splitu

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 48

strane i izlazi, a Martinčeva kamera-oko prstima lijeve ruke dodiruje zid. Iz zida probija voda iz živih, propusnih slika gornjeg svijeta.

Dvadeset i dvije godine poslije, 1984-85, u *Kući na pijesku*, dugometražnoj tridesetpetici u boji (84:46 min. ili »122.064 vizualno-vremenska fotograma«[9]), Josip (Dušan Janićijević) u prvome snu ulazi kroz uska vrata u mračni prolaz. Izmjene svjetla i tame te kruženje kamere u mraku za svjetlom upućuju na podrumske slike *Monologa o Splitu*. Detalj zida pred kojim se kamera zaustavila vlažno je crven, a ta autoreferencijalna slika negdašnjega Martinčeva dodira postat će za Josipa anticipativna. Josip je u prvom snu, pred crvenim zidom, vidio prvu sliku vlastite smrti.

San drugi, ili Stela Gaja Utija

Poslijepodne u kući, Josip užurbano iz sanduka vadi jastuke i deku, namješta kauč, gasi svjetlo te u sljedećem kadru, uz metalni zvuk zvona (nedvosmislen filmski signal) ulazi u san. Nekoliko kadrova vrta, čempresa, crepova na krovu povezujemo s prizorima iz prvoga sna, ali i sa stvarnim okolišem arheološkog muzeja gdje smo, dvije scene ranije, vidjeli da Josip radi. Josip, kao i u prvome snu, prodire u vlastitu »unutrašnjost«. Sada je horizontalni, labirintski prostor razgranatiji, a Josip se zaustavlja ispred Stele, nadgrobnog spomenika pomorca Gaja Utija iz 1. stoljeća, nađenog u Saloni. Gaj Utije je Stelu podigao za sebe, svoju konkubinu Klodiju Faustu i brata Publija Utija. Ispod njihovih poprsja je natpis na latinskom, čiji epigram glasi: »Mnoge zemlje i mora prođoh putujuć svuda, dug svoj vratih u rodnom ležeći, pokopan, kraju. Kamen stoji sad sam, i ime, nikakav trag.«; a ispod natpisa je reljef lađe, znak pokojnikova zanimanja.[10] Od tri lika od vapnenca jedan je posve otučen: izbrisan je Gaj Utije, na mjestu njegova poprsja ostala je uglačana udubina do sačuvanog para, Klodije Fauste i brata. Njihove kamene oči širom su otvorene, a geste paralelne: desnu ruku drže na grudima. Rez na Josipa vani, koji rukom prelazi preko široke kamene ograde, naslanja se leđima na nju i gleda u daljinu. U subjektivnom kadru, iz dubine se polako, duž rive, približava crna figura Laure, dok ne prođe ispred kamere. Rez na Stelu: vide se brat, Klodija Fausta i udubina. Kamera polako klizi preko kamenih lica, s bratova na lice Klodije Fauste, u sljedećem kadru s Laurina potiljka na Josipov, a zatim na barke na moru, od kojih dvije posve otplove iz kadra, a treća se iz vanjskog prostora drži za bovu. »Slijepo polje« konopcem vuče bovu, a preko te »žice« čujemo zvuk telefona. Neočekivano, vidimo Josipa, u istoj odjeći, u arheološkom muzeju, slijedimo ga u grad, kroz kameni prolaz s arkadama prema Mirjani. U prolaz nas je uvela španjolska glazbena tema, a izveo nas međukadar sunca koje se probija kroz krošnje i kadrovi kamene kuće sa crepovima. Podsjećaju na početni krajolik sna, iako se španjolska tema nije prekinula.

Sekvenca Stele zasebna je pjesnička cjelina, povezana živim i kamenim rukama, kamenim licima i živim potiljcima te zaustavljenom barkom kao lajtmotivom filma. Čitav film ima neuhvatljiv »rad snova«, sve se događa u svijesti, i to još u svijesti »spavača« ili mjesečara, posve izvan svijeta. Osim toga, Martinac ne mijenja izvanjski svijet, ili podjednako mijenja sve slojeve postojanja. Filmsko izlaganje razvija se prema tragičnom kraju, naizgled kronološki, ali dvojbeno je koliko je vremena uistinu prošlo te JESENI, ZIME, kako nam je navijestio natpis. Ne znamo ni što se uistinu događalo izvan Josipove svijesti ili čak izvan kuće. Signali su namjerno ambigvitetni: i u odjeći i u zvuku; slika i zvuk neprestano se preklapaju, pa nakon prve »prijevare« postajemo oprezni. Očito, Josip je, kao fokalizator toga stanja svijesti, u egzistencijalnoj krizi i nadzire ga »središnja inteligencija«: sveznajući autor. A što se tiče zagonetne Stele, Josip će se u posljednjoj ispovijesti u epilogu filma predstaviti kao Gaj Utije, preciznije, kao Gaius Utius, a Martinac će svoju monografiju iz 2001. posvetiti, među ostalima, Gaiusu Utiusu i njegovoj ljubavnici Klodiji Fausti. Film je intimistički, monološki, autobiografski i autoreferencijalan: film u prvome licu, slobodnog neupravnog govora, s autorom kao protagonistom. Ta prisutnost eksplicitna je u filmu *I'm mad*, u kojem naslovno »ja« filma grade Martinčevi pokreti kamere i montaža, a ne mirno tijelo osamljenog promatrača skrivenog pogleda, okrenutog prema pučini (filmaš Ranko Kursar). Sitney taj postupak smatra temeljnom značajkom liričnog filma, imenujući tako distinktivnu formu unutar avangardnog/eksperimentalnog filma: »Slike filma su ono što on vidi, snimljene tako da nikada ne za-

Armagedon ili kraj

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 49

Mrtvi dan

boravljamo njegovu prisutnost i kako reagira na svoju viziju. U liričnoj formi nema više junaka: umjesto toga, slika je ispunjena kretanjem, a to kretanje, kamere i montaže, stapa se s idejom čovjekova promatranja. Kao gledatelji, vidimo intenzivno iskustvo viđenja medijatora.«[11]

Čest motiv druge slike, slike u slici, koji se u *Kući na pijesku* barem utrostručuje, javlja se i u filmovima *Sve ili ništa* i *Atelier Dioklecijan*, a u filmu *ARMAGEDON ILI KRAJ* ta je slika očita slika svijesti. *Armagedon*, crno-bijela osmica, oko 11 min., 1964, rekonstruira kraj ljubavi između nje i njega (Dunja Adam i Martin Crvelin). Izmjenjuju se njihove »stop-fotografije«, kretnje zaustavljene u detalju, krupnom i bližem planu, s crnim blankovima. Intermedijalnost druge slike stvara zagonetni i ključni prekid, zaustavljanje ili usporavanje vremena, koji će se raznoliko razvijati u više Martinčevih filmova, najčešće kao trenutak svijesti. U nekoliko kadrova (sve krupnijih bližih planova), vidimo nju kako sjedi i u rukama drži uokvirenu sliku. Napokon, okvir kadra postaje okvir slike: biblijski motiv, štala, razaznajemo obrise ikonografskih likova, a u središtu tamne slike svijetli bijelo dijete-Isus, neobično povijeno. Nakon kadra slike, film nakratko oživljuje, ali njegove sada pokretne slike i dalje prekidaju crni blankovi. Mijenja se i glazba, instrumentalnu (Count Basie) zamjenjuje vokal Raya Charlesa, a glazbena petlja, kao mantra i jedini zvuk, verbalizira temu filma:

I'm under your spell
Just like a man in a trance
Please unchain my heart let me go my way ...

On sam za svojim stolom karta, pije, puši; ona nanosi spužvicom puder na lice, kamera fiksira njegove prste i usne, njezine usne i oči, njihovu kožu. Ona polako, noseći sliku, prilazi njegovu stolu (tada prvi put vidimo da su bili vrlo blizu, u istoj prostoriji), sjeda i na stol stavlja sliku djeteta-Isusa okrenutu naopako. *Armagedon* se vraća izmjeni statičnih slika i crnih blankova (08:49): retrospekcija zaokružuje film, a nju i njega baca u prošlost, u sjećanje, te smo slike već vidjeli. Zadnji je kadar njezin krupni plan, u koji polako sa strane ulazi svjetlo i širi se, dok posve ne sprži i vrpcu i lice.

Martinčeve osobe gledaju negdje drugdje, skrivaju, uskraćuju i odgađaju pogled, česta fiksiranost kamere i njezino »fiksiranje« sa zumovima i panoramama simulira metodu skrivene kamere. U *Kući na pijesku*, kamera u kući stoji na samo dva položaja, jedan je u prizemlju, a drugi u potkrovlju, otuda zumiranjem i panoramiranjem nadzire Josipa i njegove predmete. Ona ga čeka, na svom je položaju prije negoli Josip uđe u kuću i ostaje u prostoriji nakon što on izađe. Poput Ozuove kamere. Osobito je tjeskobna scena u kojoj Josip, odlazeći u krevet, iznenada ustaje i zatvara tom pogledu vrata »pred očima«. Kamera tada zumira do vrata i zuri u

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 50

Atelier Dioklecijan

žuto svjetlo Josipove svjetiljke koje probija kroz neprozirno staklo. A Martinac rezom ulazi unutra, na krupni plan nepomičnog Josipova lica na jastuku, sve dok Josip ne podigne ruku i ne ugasi (tom pogledu) svjetlo.

Kamera je u kući više nego on, čini se da je njezina, a jednako se ponaša u automobilu, on postaje njezino prijevozno sredstvo. Marinac u prvome kadru Josipova povratka kući uvodi taj pogled predmeta. Josip prođe pokraj automobila prema kući i izađe iz kadra, a za njim bljeska prazan odraz bočnog retrovizora. Postupak je bitno povezan s Josipom, on ga »nosi sa sobom« i u bolnicu i na posao, a zagonetna je i podudarnost dviju nepokretnosti: Josipove kuće i Mirjane.

Josip tijekom filma i gleda i ne gleda, njegove su oči »širom zatvorene«. Jedina izmjena pogleda u filmu je u tramvaju, između Josipa i kćeri Katarine. No, je li i to san? Nije, kažu povremeni prizorni šumovi. No, sumnju unosi vizija Laure, kojoj je također uskraćen pogled, kao prekid tog jedinog uzvraćenog pogleda *Kuće na pijesku*. Također, Josipova rečenica s audiokazete o uskoj ulici koju sanja, koja ostavlja »neprijatan dojam da jedva ima mjesta za dvije osobe koje hodaju usporedo, a te dvije osobe koje hodaju usporedo najčešće su bile moja kći Katarina i njezina majka Laura«. Osim toga, Josipovo stvarno ili snovito putovanje počinje montažnim spojem njegova bližeg plana u vjerojatno stvarnoj, a posve fantastičnoj, možda najljepšoj sceni *Kuće na pijesku,* sceni jedrenja (koja evocira Martinčeve promatrače okrenute prema moru i motiv barki iz kratkometražnih filmova), kada se »crni kapetan« osvrće prema pučini, i fotografije djevojčice koju smo više puta vidjeli na zidu iznad njegova kreveta. Pogled kamere klizi s fotografije na svjetiljku i na Josipovo lice na jastuku s rukom preko očiju, a zatim rezom prelazi na vožnju vlakom prema Zagrebu s krajolikom u kretanju, snimljenim kroz prozor vlaka, pri čemu se glazba s jedrenja dugo ne prekida, a vraća se i u Zagrebu. Čini se da Josip spava, ali možda je riječ o nečemu drugom, jer je u takvom položaju s rukom preko očiju bio i Ivan kada ga je Josip posjetio u bolnici.

Osjećaj straha i strah od osjećajnosti[12]

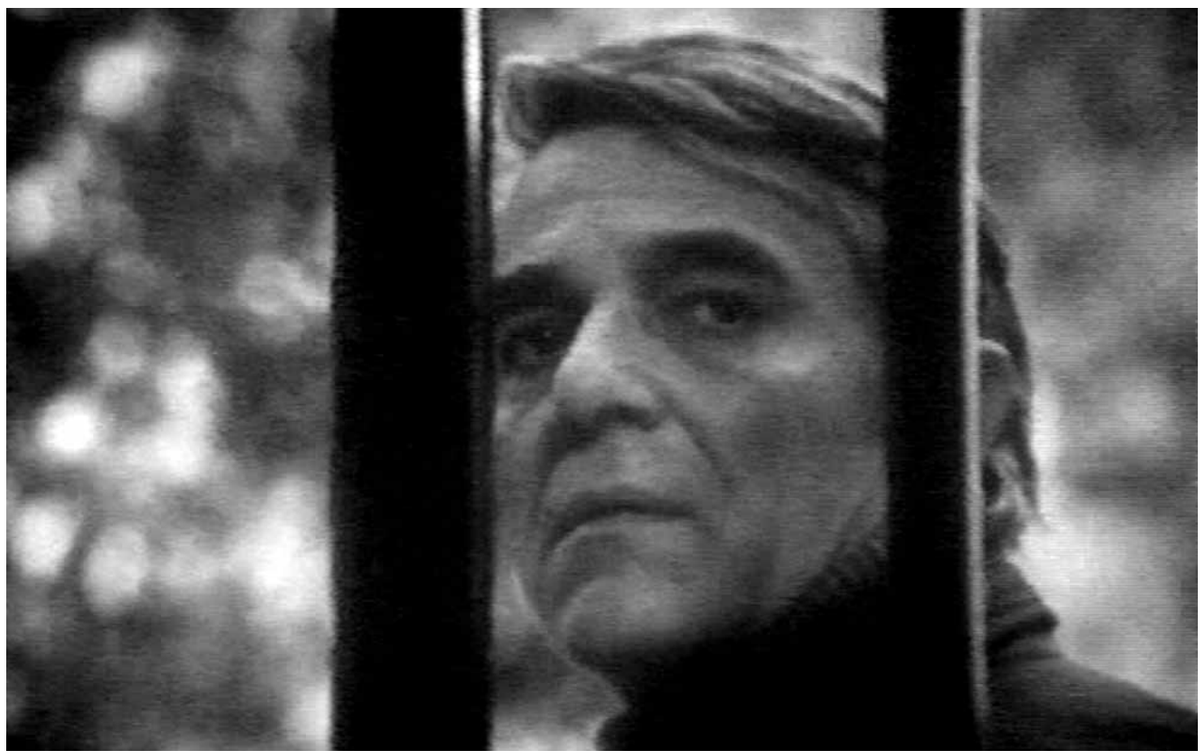
Kulminacija filma, sekvenca o krivnji, kojoj prethode ekspozicija i čvorište, a koju razrješuje epilog, u *Kući na pijesku* počinje natpisom: *Odakle dolazi večer*. Nakon pet sve bližih, skokovitih kadrova sata na zvoniku noću, ulazimo u prazno prizemlje kuće, gdje kamera, kao i dotad, već čeka Josipa. Čujemo otključavanje ulaznih vrata, ulazi Josip, prvi put u crnom odijelu i bijeloj košulji s kravatom, i zaključa vrata. Kamera zumira prema njemu do bližeg plana, on u profilu polako spušta glavu, dok zvonik ne odbroji jedanaest puta, a zatim je iznenada podiže, gledajući »kroz« zatvorena vrata. Rezom prelazimo na noćni kadar vani u kojem se Josip u drugoj odjeći, pognutih leđa penje kamenim stubama. Ulazimo u otprije nam poznat prostor sna ili vizije. Oniričku atmosferu potiče glazbena tema sna i mračan prolaz s arka-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 51

dama (nalik prolazu iz prvog, dnevnog sna), koji vodi Mirjani. Iznenadni gornji rakurs otkriva obred za okruglim stolom: Josip, Jakov, Mirjana i trojica muškaraca (iz scene jedrenja) jedu ribu i piju vino. Iza tog temeljnog kadra, a snimljen s istog položaja, slijedi (nalik dvaput viđenom prizoru u restoranu) bliži plan Josipa kako jede ribu, a zatim četiri kadra, u kojemu kamera s istoga mjesta snima osobe za stolom: Jakovljev potiljak krupno, bliži plan Luke i Ivana, Mirjanin profil krupno te Ivanov. Jedu polako, ne razgovaraju i ne gledaju se. U sljedećem kadru kamera mijenja položaj: Jakov u bližem planu, u profilu, sada energičnije jede ribu i pije vino. Rez na bliži plan Mirjane koja pije vino; pored nje vidimo i dio Josipove ruke, a zatim se on pomiče, čini se da je ustao. Rez na Markov profil. Kamera je nasuprot Mirjane, nju vidimo u širem planu, a zakloni je Josip, prolaskom ispred kamere. Ivanov potiljak, pa rez na bliži plan Mirjane. Tada kamera preskače rampu, u širem planu je Mirjana s leđa, u kolicima, a pored nje prazan Josipov stolac. Ponovno skok: rez na Mirjanu u krupnom planu, ona prvi put u filmu podiže pogled i gleda u pravcu kamere i Josipova izlaska. Neočekivano, njezin subjektivni kadar-sekvenca postaje statično motrište kamere u potkrovlju: u dubini poznate nam sobe je Rembrandtova *Židovska nevjesta*, s lijeve strane stol sa svjetiljkom, a s desne otvorena balkonska vrata. Čujemo zvuk koraka, a zatim, u uskom okviru vrata vidimo Josipa, u crnom odijelu s početka sekvence, kako hoda na balkonu, a onda iznenada uđe u sobu, krene prema kameri, vidimo njegovo lice, čista slika-afekt, izađe u »slijepo polje« s lijeve strane kadra i otuda (posljednji put) ugasi svjetlo. Kamera polako zumira prema *Židovskoj nevjesti*, taj već viđeni, sada tamnije crven »ulazak u sliku« je Josipov, sve dok okvir kadra ne postane i okvir slike. Čujemo zvuk napinjanja revolvera. Kamera »fiksira« žensku i mušku ruku na grudima sada više žene nego djeteta. Pucanj i blank.

Ova sekvenca traje 6:16 minuta i njezin jedini »govor« je tekst početnog natpisa. Međutim, njezine smo dijelove viđali tijekom filma kao niz zasebnih ponavljajućih i varirajućih zagonetki i anticipacija. Cijeli se film zasniva na brojnim preklapajućim motivima i nekoliko lajtmotiva, uvodeći u ekspoziciji filma i ključno udvajanje: motiv dvojnika. Protagonist uvodne sekvence na aerodromu je Jakov Kostelac (Branko Đurić), a kada mu se pridruži Josip Križanić, doimaju se kao braća. Josip je arheolog, a Jakov sudac. Jakov je i jedini (prisutni) lik u epilogu, gdje će preuzeti Josipovu kuću i identitet, tvoreći tako okvirni glavni lik, nalik pripovjedaču. No, Jakov nije pripovjedač, a središnji dio pripovijesti, bez obzira na oniričku temporalnost vezanu uz Josipovo stanje svijesti, nije retrospekcija. Središnja svijest filma je, naglašeno, Martinac, koji je planirao i nastavak *Kuće na pijesku*, film *Dnevnik*, s Jakovom kao glavnim (i jedinim) likom; jer »obojica su zapravo Kafkin Josef K«[13], a izvanjsko gledište je ostvareno, između ostalog, koreografijom mehaničkog oka kamere i eliptičnom montažom, što čini zbivanja istodobnima.

Ekspozicija ili uvodni dio uokvirene pripovijesti, do Jakovljeva dolaska, navodi na barem dva pogrešna traga: prvi je već spomenuta mogućnost da je Josip središnja svijest filma, a drugi da će ga film slijediti neopazice. Naime, iako i u kratkometražnim Martinčevim filmovima njegove slike trenutno



Kuća na pijesku

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 52

Kuća na pijesku

ostvaruju tjelesnu, duševnu i egzistencijalnu napetost, scena na aerodomu evocira početnu napetost trilera, melvilleovskog *film noira*, suspens bliži filmu detekcije nego filmu stanja; ništa ne sluti strogost kamere, koju će izazvati lik Josipa. Za početak, u toj sceni, mi »normalno« vidimo Jakovljevo lice i cijelu figuru. On promatra, hoda, čeka, puši, njegove svakodnevne geste ne izazivaju posebnu pozornost, kao ni njegovo bezglasno tijelo, napokon, sam je i ne govori. Međutim, s Josipovim dolaskom kamera »uzmiče«: iz dubinskog plana aerodromske zgrade snimljene u totalu, izdvajaju se, polako se približavajući, dvije slične osobe, od kojih prepoznajemo Jakova, prilaze automobilu, Jakov sjeda sprijeda, a Josip straga, gdje će biti i kamera. Josip nas prebacuje iz širokog (vanjskog) prostora aerodroma u skučeni (unutarnji) prostor automobila. U vožnji do njegove kuće gledamo ili sprijeda Jakovljev potiljak ili bočno suhi i industrijski krajolik. Martinac skriva Josipovo lice. Iz nekoliko rečenica doznajemo da se vratio s arheološkog nalazišta u Španjolskoj, da je poslao ploču španjolske glazbe Mirjani i da mu je Jakov ostavio u kući kruh i dva jogurta. U slici je izvor glasa Jakovljev potiljak, a Josipov glas je bestjelesan. Slušamo i bestjelesni radijski glas o splitskom problemu s otpadom i reciklažnim centrom.

Šutnja i skrivanje govornika ponavljat će se tijekom filma toliko da će prerasti u »kompulzivnu« metodu, nalik Kiarostamijevoj permutaciji nepokazivanja. Likovi šute, a kada govore ne vidimo im lica. U nekoliko kratkih ili bezuspješnih telefonskih razgovora govornici su okrenuti leđima, nekoliko izgovorenih riječi s nepoznatim osobama čujemo i »vidimo« iz dubine kadra, Katarinina poruka je bestjelesna (glas i glazba s audiokazete), kao i Josipova »ostavština za života«, jedina dulja ispovijest (njegov dnevnik s audiokazete). Ta rašivenost ili odlijepljenost glasa od rubova kadra čini da su sadržaji svijesti odvojeni od osobe koja ih u tom trenutku izriče. Njihovu unutrašnjost predstavlja izvanjski, nevidljivi dio, »slijepo polje«, crna rupa, glas tko zna čiji, niotkuda. Martinac ih je razlijepio.

Retorički najsnažniji jedini je Mirjanin pogled. U prvoj sceni u kojoj joj Josip prilazi (već spomenuti nastavak sekvence Stele) vidimo je u širem planu s leđa u kolicima, s njezine desne strane je gramofon. Slika je okrutna: spoj njezina nepomičnog tijela s dva »sredstva kretanja«. Uz to, u kadru je, nasuprot nje, a okrenut prema njoj, prazan stolac. Josip joj prilazi s leđa, ljubi je u kosu, spušta crvene ruže u njezino krilo, sjeda na taj stolac, ali time »ispada« iz kadra, u ništa. Slijedi širi plan Mirjane sprijeda, s ružama, zatvorenih očiju i skupljenih ruku, pomalo kao pri molitvi. Nalik Josipovoj gesti u restoranu prije ručka. Na trenutak, kao jedina reakcija na Josipov dodir i dodir ruža, pomaknuli su se prsti njezine ruke. Dodir u prazno, nigdje. A prazni Josipov stolac vidjet ćemo pokraj Mirjane i u viziji obreda, možda (samo)žrtvovanja.

Mirjanin pogled uvodi u kulminaciju ili katastrofu filma. To je Orfejev pogled. Vidio ga je (osim nas) Josip u svojoj viziji. Taj pogled prodire u *Židovsku nevjestu* i čini da Josip pred slikom nestane. Na tom će nam mjestu, na podu ispred slike, u epilogu filma Jakov otkriti bijeli krug, bijelu zjenicu sa crvenom mrljom. Josip je već »ulazio« u tu sliku, nakon susreta s Katarinom u Zagrebu, ili u tom snu. Kadar je snimljen s istog položaja kao i scena samoubojstva, vidimo Josipa za stolom kako bezuspješno nekome telefonira, možda

Kuća na pijesku

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 53

Katarini. Snimljen iz profila, prvi put pogleda prema slici u dubini i središtu kadra: kamera zumira prema Rembrandtovu zagrljaju muškarca i žene-djeteta. Njihove ruke dodiruju se na njezinim grudima, muška ruka podsjeća na Josipovu dok je držao Katarinu u tramvaju. Nakon nekoliko kadrova lica i ruku, vidimo detalj crvene haljine i još krupniji detalj crvene zrnatosti. Crvena tekstura vraća film na crvenu zrnatost vlažnog zida iz prvog sna, kojemu je prethodio prolaz kroz mračan hodnik, arkade i kružno kretanje kamere u potrazi za svjetlom.

A portret muškarca i žene te njihove ruke (možda oca i kćeri uoči kćerine udaje, po čemu je imenovan) zrcali se i u (preostalom) paru i njihovim rukama na *Steli Gaja Utija* u arheološkom muzeju. Paramnezija: Josip je vidio istinite slike o svojoj smrti. Dva su Martinčeva kratkometražna filma iz 1966. (iz male serije o smrti) naslovljena: *Sanjao sam smrt* i *Ja gledam smrt, smrt gleda mene*. Film se, krećući se naprijed, vraća natrag, njegova rola odmatanjem se puni. Motivi kruga, vira, svitka, spirale, labirinta zamataju se u sebe u premotavanju i konačnom odmatanju vrpce.

REVIEW, ili sve što se događa nekom, događa se svima

Osjeti dodira, njuha i okusa, pripadaju filmskim »razlikama«, film ih krade sinestezijom. »U *Kući* gotovo da nema 'dodira'. Ima, doduše jedan mali dodir, kada Križanić donosi cvijeće Jakovljevoj sestri Mirjani, ali to su samo dva kadra«[14], tvrdi Martinac. No, Martinčevi su filmovi taktilni. Nizovi šok-spojeva, fiksiranja, prodiranja u sliku čine intenzivan fragmentarni prostor opipljive vizualnosti. *Kuća na pijesku* gradi pulsirajući taktilni prostor kroz ritual paljenja i gašenja prekidača za svjetlo. Ponavljajuća, banalna gesta pretvara kuću u prostor života ili neživota: Josip, krećući se kroz prostor, pali i gasi prekidače te trenutno izmjenjuje svjetlo i tamu, vodi nas svojim dodirom. Josipovo posljednje gašenje svjetla je dodir mraka prije pucnja. Josipova gesta živi i poslije njegove smrti, kada Jakov ulaskom u kuću nakon samoubojstva preuzima kretanje prijatelja, nesvjesno i neumitno ponavlja njegove radnje, dodiruje iste prekidače. A poslije, u završnoj sekvenci vožnje gradom, ponavlja i Josipovo nervozno trubljenje: »sve što se događa nekom, događa se svima«, dio je natpisa koji nas uvodi u taj, posljednji dio filma. Jakov dolazi do Josipovog mini studija i pritisne tipku. Čujemo Josipov bestjelesni glas: »Otkako sam se vratio iz Ampuriasa, gotovo svake noći sanjam neku usku, usku ulicu...« Detalj mini-studija: *REVIEW*. Jakov polako pritišće tipku i vraća Josipov glas na početak. Snimka, stranica lirskog dnevnika, koliko otkriva, toliko i skriva. Da li ju je Josip ostavio Jakovu, Lauri, Katarini, sebi, nikome, ili jednostavno, Martinac nama? Audiovrpca se odmotava tijekom kadra u kojem kamera sa svog položaja u potkrovlju prati Jakova, kao što je prije pratila samo Josipa, dok uznemireno šeće, puši i sluša:

> »(...) Iz noći u noć sanjam tu usku ulicu, i snijegom prekrivenu i dok je umivaju kiše otkidajući komadiće žbuke, i u ljetnim poslijepodnevima dok kolnik isparava, a onomad, što je i meni bilo prilično čudno, u njoj se pojavio riđi, kao oganj riđi konj, snažno se propeo izbivši iz kamena nekoliko iskri i otkasao ni brzo ni polako. Što to znači? Je li to upozorenje da treba prihvatiti igru koja se oduvijek igra između mudrih i ludih, ili da se barem treba ponašati kao da smo je prihvatili? Je li to zbir svih iskustava i čuvstava od kojih ni jedno nije posebno uzbudljivo ili pak prigovor za nedostatak hrabrosti? Da budem iskren, ne znam, a ako sam nekad i imao neki određeni utisak, moja je stara navika da svim i najčišćim utiscima ne dopuštam da se razviju i blagotvorno rasprostru mojim bićem, već ih sasvim novim, redovito pogrešnim utiskom smutim i rastjeram. Ja, Gaius Utius, pun neizmjerne želje za slobodom u svim pravcima. Ja, koji nisam želio preuzeti u odnosu na najbliže ama baš nikakvu žrtvu, misleći da se život može urediti na taj način da čovjek istodobno bude i sretan i usamljen. Ja, Gaius Utius Josefus Križanić, sin Antuna Križanića, profesora grčkoga i latinskog jezika, promatram svoj tako uređeni život kako se iz dana u dan do u sitnice izobličuje, kako sve više sliči na kaznene zadatke u kojima učenik mora deset puta i stotinu puta ili češće napisati istu, već i zbog samog svog ponavljanja besmislenu rečenicu, s tim što se kod mene radi o kazni koja propisuje onoliko puta koliko mi vrijeme dozvoli i o rečenici koja glasi: Ništa se ne gradi

Kuća na pijesku

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 54

na stijeni, sve na pijesku, ali moramo graditi kao da je pijesak stijena.«

Pred kraj monologa, zvuk zvonca na ulaznim vratima. Jakov silazi u prizemlje kuće, do ulaznih vrata: »Josip Križanić?« »Da«, odgovori Jakov. Tijekom te brze zamjene identiteta, usred prepoznavanja i poistovjećenja, Josipov glas s kazete utišan je do nerazumljivosti, a posve se zaustavlja s Jakovljevim povratkom na potkrovlje. Jakov zamijeni Josipovu vrpcu, kazetom koju je donio poštar. Nematerijalni dječji glas s audiokazete, (ondašnje) suvremene varijante zakašnjele *dee ex machine*, kaže mu: »Dragom tati za pedeseti rođendan, Katarina.«

Oniričkі, fantazmatski svijet Martinčeva filma povezao je klaustrofobičnu arhitekturu, vertikalnu (brojne stepenice u eksterijeru i interijeru) i horizontalnu (hodnici, djelomično vidljive prostorije, tunel), grada i kuće s raznim slojevima stvarnosti i psihe, koje Josip imenuje snovima. Taj privatni, javni i unutarnji labirint čine brojne zagonetke, znakovi, alegorije, parabole, uskraćeni odgovori. Martinčevi su likovi obrazovani, višeg srednjeg sloja, zaposleni, nedjelatni, emotivni, usamljeni i nepokretni; promatraju svoj život, gledajući prema pučini. Sekvenca jedrenja, doslovno, povezuje pet usamljenika s pet jedrilica na pučini. Njegov otuđeni suvremeni čovjek odlazi u pustinju izvan kadra i gasi svjetlo. U toj je čaroliji lebdio kad ga je zbrisao hitac.[15] U pustinji izvan kadra nestaju i Antonionijevi likovi, u bliskom spletu »krhkosti osjećaja«, egzistencijalizma i metafizike. Martinčev film o otuđenju je i film o ljubavi, u njegovu kruženju prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog, ljubav je tvar od pijeska. Josip je u svom automatizmu neoromantičar, neprilagođen, izvan svijeta poput Guiliane i Corrada koje tumače Monica Vitti i Richard Harris u *Crvenoj pustinji*. Trebao se vratiti kući brodom. Ali, Martinac nije napravio film mediteranskog neorealizma (ili siromaštva) duše. Evocirajući mit, pa i mit »vječnog povratka«, tematizirajući temeljne osjećaje straha, tjeskobe, sa središnjim motivom *Doppelgängera*, raslojenog lika i raslojenog svijeta, Martinac stvara film mediteranskog ekspresionizma duše, tako da: »predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.« Tome pridonosi i veza s kafkijanskim nestvarnim kao stvarnim, te pitanja političnosti: smrt kao posljednja mogućnost otpora. Ili, bez otpora: »Sve je u Kafki: 'Ko pseto, reče on, kao da će ga sramota nadživjeti.'«[16]

Martinac je u svojoj monografiji napisao da bi u *Dnevniku* kao jedini lik, Jakov, trebao biti Gian-Maria Volontè (glumac snažne ekspresije, lice političkog filma), koji je trebao biti Josip u *Kući na pijesku,* ali se snimanje nije moglo odgoditi na šest mjeseci.[17] Napisao je i da film *Lice* (dvadeset pet godina ranije) nije pristao skratiti sa 14 minuta i 13 fotograma na televizijsku normu od 14 minuta.[18] Kakve su posljedice te prilagodbe »profesionalizmu«, proizišle iz žudnje velikog autora za većom kreativnom slobodom »u svim pravcima«, ne možemo znati. Film je dobio drukčiji lik emotivnog stranca, suspregnute gestualnosti, lice očajnika, pobunjenog »mrtvog čovjeka«; izbor je potvrdio ekspresionističko nagnuće filma.

Razmišljam o dvostrukom programu, programskom »zaljepku velikog kinestetičkog naboja«, *Kući na pijesku* Ivana Martinca i *Misi za Dakota Siouxe* američkog liričara Brucea Bailliea. Tim redoslijedom. Spojio ih je sam Martinac, u posveti drugog natpisa *Kuće na pijesku.* Njihove filmske ruke dodiruju željezni otpad kroz automobilsko staklo, njihove filmske oči bljeskaju u odrazu lebdećeg retrovizora. Duša *Mise za Dakota Siouxe* skladana je u trapističkom samostanu u Kaliforniji. Baillie je svoj film posvetio religioznim ljudima koje je uništila civilizacija koja je razvila misu: »Nema šanse za moj život majko, možeš mirno žalovati.«[19] Njegov anonimac umire usred grada s dlanovima na pločniku, a Martinčev arheolog u krugu kuće ispred slike dodira.

Bilješke i literatura

1 Dreyer, Carl Theodor, 1980, *Stradanje Ivane Orleanske*, Split: *Filmska* biblioteka Elipse, ur. Ivan Martinac i Svemir Pavić, str. 4, kadar 810.

2 Deleuze, Gilles, 1999, *Cold and Heat*, u Gilles Deleuze, Michel Foucault, *Gérard Fromanger Photogenic Painting*, London: Black Dog Publishing, str. 74.

3 Martinac, Ivan, 2001, *Martinac 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.-2001*, Split, str. 54. (o egzaltaciji i kontemplaciji), i str. 96.

4 Martinac, 2001: 94.

5 Minutaže u tekstu se odnose na DVD vrijeme, koje je za 1/25 kraće od izvornog, filmskog.

6 Martinac, 2001: 46.

7 Martinac, 2001: 38. Prvim majstorima amaterskog filma 1961. su proglašeni Mihovil Pansini, Aleksandar Petković i Marko Babac, a 1964. Ivan Martinac i Vladimir Petek.

8 Martinac, 2001: 73.

9 Martinac, 2001: 95.

10 Sanader, Mirjana, 2002, Zagreb: *Arheološke studije i ogledi*, Ceres, str. 89.-95., preveo D. Rendić Miočević

11 Sitney, P. Adams, 2002, New York: *Visionary Film, The American Avant-Garde*, 1943-2000, Oxford UP, str. 160.

12 Stih iz Martinčeve pjesme *Molitva*, iz knjige pjesama *Ulazak u Jeruzalem*, 1992.

13 Martinac, 2001: 95

14 Martinac, 2001: 95

15 Borghes, Jorge Luis, 1985, *Čekanje*, str. 77, preveo Milivoj Telećan, u *Sabrana djela 1923.-1982*, *Aleph* i *Druga istraživanja*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

16 Martinac, 2001: 94.

17 Martinac, 2001: 93.

18 Martinac, 2001: 71.

19 Prvi natpis u filmu Brucea Bailliea *Mass for the Dakota Sioux* (1963-64), citat Bika Koji Sjedi, poglavice Hunkpapa Siouxa. Gregorijanski napjev skladan je u opatiji New Clairvaux (Vina, Kalifornija).

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 55

UDK: 791.634-051Michel, R.

Riccardo Concetti

O vilama i kopačima blaga: filmski pokušaji Roberta Michela

I.

»Kada sam prije mnogo godina kao mladi poručnik premješten iz Beča u Mostar, odmah me se na prvom putovanju kroz Bosnu dojmila ljepota i posebnost ove zemlje. U samom mi je Mostaru svaka šetnja uskim ulicama kamenoga grada i pokraj Neretve, kao i svaki izlet s mojim Bosancima u kršku okolicu, nudila uvijek nove neuništive dojmove.«[1]

Ova nas sjećanja austrijskog oficira i pisca Roberta Michela (1876-1957) vraćaju u vrijeme na koje se danas možemo osvrnuti bez nelagode, pa i s određenom simpatijom.* Začuđuje kako se lako tada moglo — u četrdeset godina austrijsko-mađarske vladavine nad Bosnom i Hercegovinom — s ponešto putničkog i istraživalačkog užitka zaboraviti na okrutan vojnički i okupacijski život. To je bilo vrijeme koje još nije poznavalo »kraj putovanja« (Claude Lévi-Strauss): vrijeme u kojem iz Srednje Europe nisu u zemlju stizali samo gramzivci i kolonijalisti željni profita, već i entuzijasti i umjetnici, poput Michela, još uvijek na krilima romantičnog zanosa. Snažan spomenik svojoj strasti prema posljednjim monarhijskim osvajanjima Michel je podigao pred sam kraj ove epohe, tj. u ljeto 1918, kada su u jednom ratom gotovo nezahvaćenom dijelu Bosne i Hercegovine snimljena dva filma, koja Michel potpisuje kao scenarist, umjetnički voditelj, glumac, pa čak i kao koproducent: *Vila od Neretve* (*Die Vila der Narenta*)[2], vjerojatno umjetnički najzahtjevniji, no na žalost izgubljeni film, te, gotovo kao usputni proizvod, *Kopač blaga od Blagaja* (*Der Schatzgräber von Blagaj*)[3], koji je nedavno ponovno pronađen i restauriran[4]. S osobnog se aspekta lako možemo uvjeriti u to da za današnjega (ne samo bosanskoga) gledatelja oni mora da imaju neprocjenjivu povijesnu, ali vjerojatno i emocionalnu vrijednost. Sigurno je i da se Michelova doživotna fascinacija bosanskim pokretnim slikama temelji na literarno-filmskoj poetici, čije će konture ovaj prilog ocrtati, pri čemu će se što je moguće cjelovitije po prvi put rekonstruirati zajednički nastanak ovih filmova.

II.

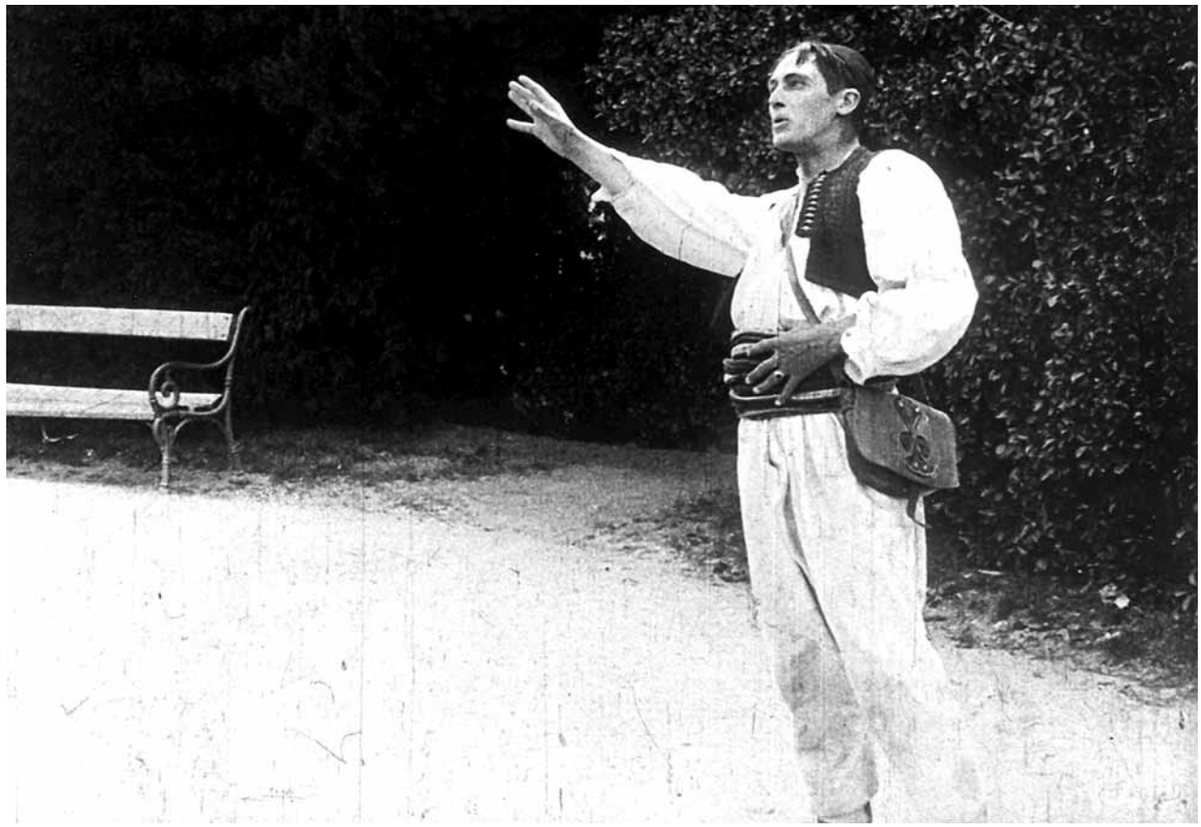
Uvodni citat aludira na autorove dojmove s prvog putovanja vlakom u njegovu takoreći literarnu domovinu te priziva

Robert Michel

scenu koja se kao neka osobna mitologija podrijetla kod Michela uvijek iznova pojavljuje. Ne čudi stoga što je nalazimo na samom početku feljtona »Moj prvi film« (»Mein erster Film«), u kojemu — inače na vrlo istaknutom mjestu, tj. u bečkim *Neue Freie Presse*, svega nekoliko mjeseci nakon što je odstupio s pozicije voditelja Hoftheatera zajedno s Hermannom Bahrom i Maxom Devrientom[5] — izvještava o svojim iskustvima voditelja one filmske ekspedicije u Bosnu i Hercegovinu. Naslov odaje da Michel kao sineast svoje te-

* Ranija verzija ovoga priloga predstavljena je na predavanju u Adalbert-Stifter-Verein u Münchenu 14. veljače 2007. Ovom prilikom izražavam svoje najiskrenije zahvale upravitelju i njegovim suradnicima, u prvome redu dr. Jozi Džambu. Presudnu potporu i pomoć pružili su mi i Reto Kromer (Cinémathèque Suisse), Thomas Ballhausen (Filmarchiv Austria) i Dejan Kosanović (Universitet umetnosti u Beogradu) te im se iskreno zahvaljujem.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 56



Louis Ralph, redatelj filma, u ulozi pastira Muharema (Jugoslovenska kinoteka)

žnje nikako nije iscrpio u jednokratnom istupanju u neknjiževnu djelatnost, već da je vjerojatno na umu imao daljnje filmske projekte. Uistinu, u razdoblju od 1913. do 1941. dokumentirani su ponovni pokušaji da svoj dramski ili narativni materijal ponudi na ekranizaciju domaćim ili inozemnim filmskim tvrtkama. Pritom zadivljuje njegova predanost planu, kojemu doduše više nije bio zajamčen pravi uspjeh, no na kojemu je Michel čvrsto ustrajao: plan da filmove bosansko-hercegovačkog sadržaja snimi neposredno u zemlji, pred originalnim kulisama. Jer s Bosnom se takoreći radilo o ljubavi na prvi pogled, a Michel se želio iskušati u poetici pogleda — i slike u stvaralačkim mogućnostima medija koje je otvorila moderna:

> »Poticaj mojim filmskim težnjama nastao je vrlo neposredno, kada sam napisao svoje prve knjige o Bosni i Hercegovini. Moja ljubav i oduševljenje ovim lijepim i neobičnim zemljama bile su tolike da sam poželio proširiti izražajne mogućnosti u prikazivanju ovih zemalja. Uposlio sam fotografe i jednom se provezao zemljom s jednim švicarskim slikarom krajolika (Max Bucherer) te kasnije s njim izdao knjigu. Ovim sam putem pokušao konačno doći do filma za ovu zemlju, koju on tada još nije bio otkrio.«[6]

Ni za Michela, dakle, film nije bio uzgredna zabava, naprotiv, on je od samoga početka težio umjetničkoj formi. Štoviše, već 1898, kada je u 22. godini prvi put došao u Mostar, postojali su svi (estetski) uvjeti za realizaciju filma, stoga zaista čudi da je potrajalo dvadeset godina — mogli bismo oslanjajući se na A. Bazina ustvrditi pretjerano puno[7] — da dođe do ostvarenja. Bit će dovoljan kratak pogled na njegovu mladost da se u to i uvjerimo.

Prije prekomande u Hercegovinu, poručnik Michel već je tri godine služio u Beču. U habsburškoj se metropoli nije samo osjećao izložen onoj »intenzivaciji nervne stimulacije« i »brzoj i neprekidnoj izmjeni vanjskih i unutarnjih dojmova« — kako to Simmel dijagnosticira za veliki grad[8] — već je, ponajprije u čestim druženjima s Leopoldom von Andrianom (te preko njega s Hugom von Hofmannsthalom, Hermannom Bahrom, Arthurom Schnitzlerom itd.), usvojio one misaone i perceptivne obrasce koje su razvili bečki autori takozvane *Nervenkunst*, a koji su subjektu mogli dati određenu psihološku i umjetnički produktivnu snagu u borbi protiv disperzivnih sila modernosti. Važnu ulogu ovdje igra povećana osjetljivost vida: više od desetljeća prije negoli je Rilke s malteovskim »učiti-vidjeti« iznašao estetsko-egzistencijalni filter protiv odviše zanosnih čari modernosti koje ugrožavaju duševni život, Leopold von Andrian je u svojim dnevnicima (1896) došao do spoznaje da postoji podjela na »ne-estete« (*Nicht-Seh-Menschen*) i »estete« (*Seh-Menschen*), pri čemu je svoje umjetnički aktivne prijatelje ubrajao u potonje. Jer viđenje je prema njemu sintetički princip, koji se svodi na

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 57

»sliku svijeta«, dakle na apstrakciju, i koji djeluje protiv machovskog razbijanja osjećaja na nepovezane elemente.[9] Književnički sazrio u Andrianovoj školi, Michel je svoje prve kontakte s Bosnom i Hercegovinom doživio u osnovi kao optička iskustva. Ova bi se mogla definirati kao psihološke procese obrade, u kojima se iz mnoštva neočekivanih i snažnih opažanja pomoću estetsko-umjetničke refleksije mogu dobiti poviješću bremenite slikovne strukture, pripovjedačke vizije. Ne može nam, dakle, promaći da su ovakva vizualna iskustva implicitno filmska i da je kino medijski primjeren odgovor na složenost modernog osjećanja: jer film može, pokraj pomno detaljizirane, mimetičke slike viđenoga, snimiti i pokret. Time može projicirati fotografsku sliku u vremensku dimenziju, čime joj daje sposobnost da proizvodi očekivanje, napetost, ukratko: priču. Film nadalje može, kao nijedan drugi moderni medij, tematizirati prožimanje, odnosno rascjep stvarnosti i privida, sna i istine: »[K]akva mnogostrukost odnosa između privida i stvarnosti, između čovjeka i krajolika«, piše Michel u »Mein erster Film« (1920: 3) te proglašava filmski medij prikladnim za artikulaciju dihotomija one zemlje koja ga podsjeća na »slikovnicu tisuću i jedne noći«[10].

U vezi s tim ne čudi da prascena prvoga Michelova susreta s Bosnom i Hercegovinom na putovanju vlakom iz Beča u Mostar, tek skicirana u uvodnom citatu, ima filmsku notu: u sceni u kojoj mladi oficir, zamišljen i povučen, promatra gotovo pokretni krajolik koji promiče uokviren prozorskim okvirom, lako ćemo prepoznati kasnijeg sineasta.[11] Ako Jacques Aumont u analizi opažanja krajolika iz odjeljka u vlaku ističe suprotnost između pokretnog oka i nepokretnog tijela kako bi time utvrdio sličnost putnika u vlaku s kinogledateljem[12], onda Michelov slučaj pokazuje kakvo djelovanje »panoramska«[13] apercepcija, karakteristična za vlak i kino, ima i na praksu pisanja: autor, naime, ne propušta sve što vidi u dnevnik unijeti kao u pokretu uhvaćenu i promjenjivu sliku krajolika. Pritom se služi jednim u etimološkom smislu *kinematografskim* pisanjem — dakle, pisanjem o pokretu — na kojem se temelji i Michelova filmska poetika (kako još moramo pokazati):

> »Mostar, 7. listopada 1898. [...] Nešto s putovanja — ali ne s mog sadašnjeg gledišta, već što je moguće više onako kako sam bio zapisao tijekom vožnje [...]. Vožnja kroz Mađarsku, Ödenburg-Steinamanger-Zakany beznačajna [...]. Onda do Slavonskog Broda nesimpatična [*sic*] zemlja [...]. U Bosanskom Brodu presjedanje na uskotračnu željeznicu; dugi niz malih ljupkih vagona obećava zavoje, serpentine, tunele i prianjanja uz strme stijene. Tijekom vožnje u ovim malim vagonima preplavljuje nas neobično potmuli osjećaj. Isti jezik kao i s onu stranu Save, ali kakva razlika u zemlji i ljudima. Sve je sloboda i spokoj. Ponad rijeke Bosne na obalama vise posve male mlinske kolibe, kao sagrađene u jednom jedinom danu, a unutra sjedi neki stari ili mlađi Bosanac i promatra okretanje mlinskog kotača. A drugi napasaju ovce, koze, goveda, a kad prođe vlak, zastaju; kao da se još uvijek čude željeznici koja prolazi njihovom zemljom; pa i oni u vinogradima i na kukuruznim poljima zastaju i gledaju preko i stoje pod stablima šljiva, u sjeni plodova, tako ih je puno na granama, a lišće nema, osušilo ga sunce. I djeca i starci nose fes. Mnogi su fesovi žarko crveni.«[14]

U svjetlu ove prascene tvrdnja da je odnos između riječi i slike ključan za Michelovu produkciju ne čini se nemotivirana: u njegovu su stvaralaštvu jezični i vizualni medij izjednačeni, kako bi se time moglo udovoljiti *autentičnosti* (u smislu koji ću kasnije pobliže odrediti) vidnoga iskustva. Čini se da je to slučaj posvuda, od zbirki novela, kao što je *Die Verhüllte* (*Pokrivena*) iz 1907. ili roman *Häuser an der Džamija* (*Kuće na Džamiji*) iz 1915, pa do putničkih dnevnika i opisa krajolika opremljenih fotografijama ili crtežima te razumljivo sve do filmova: gledanje i pisanje (pisanje filmova, pisanje u filmu) međusobno se uvjetuju.

III.

A kakva je situacija s uistinu realiziranim filmovima? U *Mein erster Film* Michel se žali na svoju nesposobnost da obilje sakupljenih spoznaja stisne u uske okvire feljtona: kad bi se željelo zapisati sve, stoji u knjizi, »bio bi to (...) opsežan svezak. Napisati takvu knjigu, to ću privremeno morati dodati na popis velikih, još neispunjenih želja svog života«[15]. Nećemo to shvatiti kao ispraznu floskulu jer je Michel imao zaista ozbiljne namjere te je, srećom, s vremenom našao praznog prostora kako bi knjigu i napisao. Međutim, nije napisao znanstvenu raspravu, već roman, *Die Wila* (*Vila*)[16]. Događajima i napetostima bogata radnja relevantna je za ono što slijedi i stoga je ovdje valja opisati u kratkim crtama:

Robert Michel

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 58

Rinka hoće postati glumica, a nade polaže na grofa Piusa Sassaua, šefa bečke filmske tvrtke Patria. Nakon prvotnog oklijevanja grof je angažira za ulogu vile, vodene vile, u filmu koji se trebao snimati u Bosni i za koji je scenarij napisao pjesnik Leitner. Stigavši u Bosnu, ona se odaje čarobnom utjecaju Orijenta te na koncu povjeruje da je i sama vila. Rinka nestaje bez tragau nesreći za vrijeme snimanja. Golu i u nesvijesti pronalazi je na obali rijeke i otima neki hercegovački pastir. No Leitneru, koji je maskiran u Hercegovca u potrazi za njom prokrstario čitavom zemljom, uspijeva da je istrgne iz ruku pastira, čime, razumljivo, osvaja njezinu ljubav.

Kako se može razaznati iz ovih oskudnih podataka, knjiga se sasvim sigurno ne ubraja u autorove umjetničke vrhunce.[17] Ono što se u tekstu, čiji je sadržaj filmska dramska umjetnost, filmsko stvaralaštvo (i koji prikazuje uzajamni utjecaj filma i romana, gledanja i pisanja), posebno izdvaja jest činjenica da on preuzima obilježja pravoga filmskog jezika i filmske sintakse: psihologiju figura u obrisima, brzu izmjenu pripovjednih sekvenci, radnju punu neočekivanih obrata, odnosno posve očekivanih ljubavnih zapleta. Ukratko: *Die Wila* pokazuje sve one situacije i rekvizite koji su filmu zajednički s takozvanom trivijalnom književnošću.

Ali ovaj roman nema samo slabe strane. Naprotiv, njegova se snaga sastoji u tome da nudi začuđujuće obilan izvor — dakako romaneskno obrađenih — autorovih doživljaja u filmskom svijetu. Dakako, s nužnim oprezom mogao bi se roman *Die Wila* čitati čak i kao roman s ključem: jer se iza mnogih figura mogu olako prepoznati osobe koje su u Michelovim filmskim pothvatima imale određenu ulogu ili su pak općenito zauzimale važno mjesto u austrijskoj filmskoj povijesti. Među ovima se posebno ističe jedan lik: grof Sassau je prepoznatljivi dvojnik grofa Alexandera Josefa Kolowrat-Krakowskyga (1886-1929), poznatijega kao Sascha, do mita uzdignutog pionira austrijskog nijemog filma i pokrovitelja pravog »Hollywooda na Dunavu«[18]. Njegova zadivljujuća ličnost često je zasjenjivala druge glavne aktere ranog austrijskog filma[19], a njegov »uzbudljivi«[20] život — od samoga početka generator anegdota — morao se Michelu činiti kao stvoren za to da se pretoči u roman. Imućni češki aristokrat s privatnim imetkom na raspolaganju, koji je poput kakvog američkog tajkuna mogao investirati u svaku njemu podesnu tehnološku inovaciju, upravo se, oduševljen filmovima tvrtke Pathé Frères koje je prvi put vidio u Parizu 1909, bacio na novorođenu kinematografiju. Pošlo mu je za rukom da »vrijeme Prvog svjetskog rata unosno iskoristi za svoje poduzeće«[21]: bio je raspoređen u ratnu pres-službu te je od studenog 1915. do lipnja 1917. obnašao dužnost voditelja ratne filmske propagande[22], što je filmskoj tvrtci Sascha osiguralo monopol među austrijskim filmskim poduzećima.

O čemu se pri spominjanju Saschine biografije i njegova sudjelovanja u austrijsko-mađarskoj filmskoj propagandi zapravo radi, postat će jasno kad se skine veo s pretpovijesti Michelovih filmova i rasvijetle povezanosti njihovih nastanaka koje su do sada bile u sjeni.[23] Ovako se doimaju činjenice u Michelovu vlastitom privatnom izvještaju:

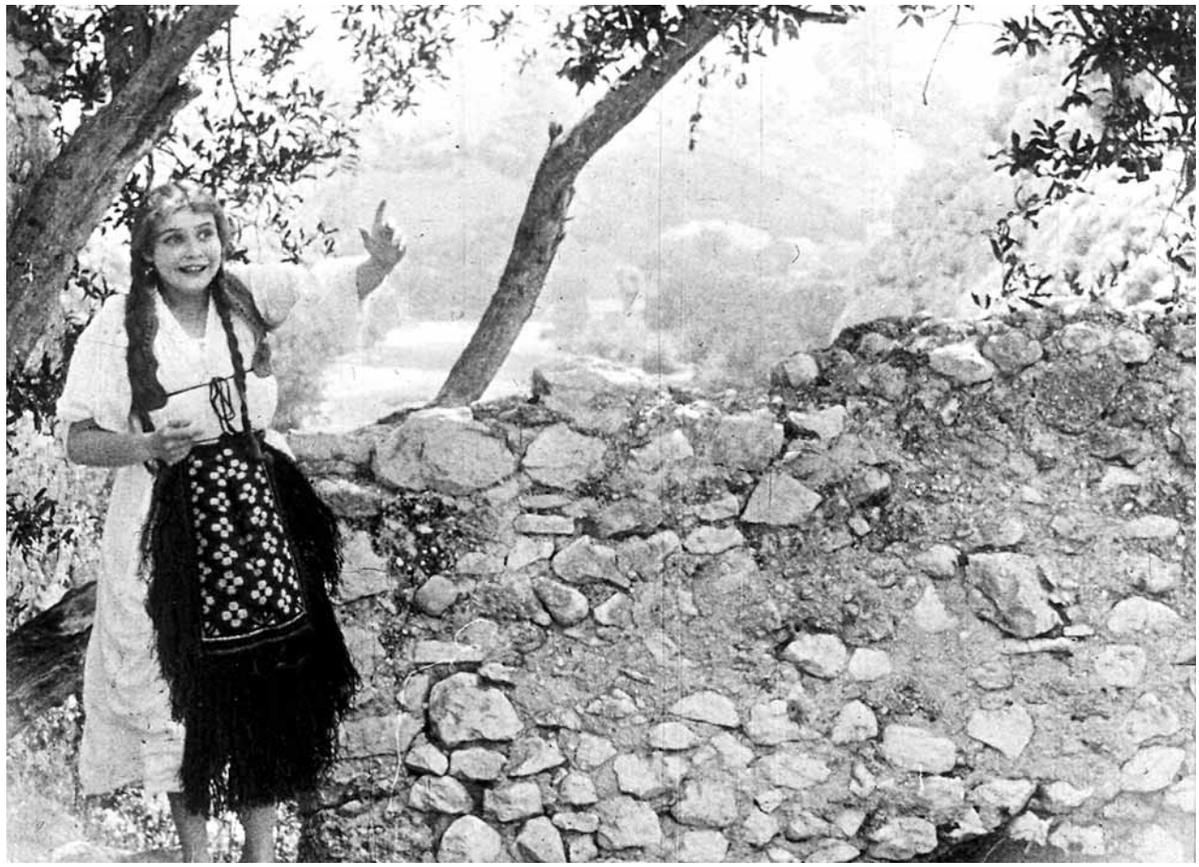
> »Na početku rata bio sam raspoređen u ratnu press-službu [...]. Početkom 1917. prijavio sam se za frontu te sam dodijeljen carskim lovcima u Južni Tirol. U jesen iste godine unaprijeđen sam u majora i premješten u pješadijsku regimentu na ruskoj fronti. Tamo me je u proljeće 1918. zatekao poziv Vrhovnog vojnog zapovjedništva [Armeeoberkommando, odnosno AOK] da kao dobar poznavatelj Bosne sastavljam prijedloge za propagandne filmove o dotičnoj zemlji. Publika u to vrijeme više nije željela znati ništa o ratnim filmovima, stoga je AOK, koji je vladao filmskom industrijom, htio ove filmove upotrijebiti za propagiranje osvajanja. Budući da je na ruskoj fronti ionako vladalo primirje, ponudio sam se da sam vodim ekspediciju u Bosnu i na raspolaganje stavim program koji sam već prije bio pripremio. Smjesta sam pozvan u Beč, gdje sam se s poduzećem Sascha dogovorio da ekspediciju napola odradim s njima. Za ovaj su mi zadatak dodijelili ne posve prikladnog redatelja (Louis Ralph) i tek osrednji ansambl, no tako su ipak nastale dvije upotrebljive drame, *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*, koje sam kasnije prisvojio i koje doduše nisu prikazivane u Austriji, no za to jesu u Njemačkoj, Italiji, Švicarskoj, Francuskoj i Južnoj Americi.[24]

Kako bi se preispitala ova rekonstrukcija, nastala 1939, dakle, s dvadesetogodišnjim odmakom, poslužit ćemo se autorovom ratnom prepiskom s Leopoldom von Andrianom. Sačuvana pisma u osnovi potvrđuju Michelov izvještaj[25]. Zanimljiv uvid u tijek snimanja nudi sljedeće pismo od 11. lipnja 1918:

> Radi se od ranog jutra do večeri, često bez podnevne pauze i bez ručka [...]. Usprkos ovom naporu sasvim sam zadovoljan dosadašnjim razvojem te vjerujem da ćemo napraviti neobično lijepe filmove. U mnogim stvarima imam i više nade nego što bih očekivao. Tako sam sve scene interijera mogao snimiti u prekrasnim, pravim bosanskim muzejskim interijerima, jer bih inače morao nabaviti nužnu umjetnu rasvjetu. Danas sam, na primjer, snimao bega kako jaše kroz bazar. Njegov je konj bio sirijski pastuh iz uzgoja, a raskošno sedlo iz muzeja itd. itd. Nadam se da ću ovdje završiti krajem tjedna. Na preostalim ću se lokacijama zadržati puno kraće, Jajce, Konjic, Mostar (s Blagajem, Počiteljem, Ljubuškim, Stocem) i Gruž. Nadam se da ću krajem lipnja već biti u Beču.[26]

Što se tiče filmske ekipe, sa sigurnošću možemo navesti sljedeće podatke: režiju potpisuje Louis Ralph (zapravo: Ludwig Musik), rođen 1878. u Grazu[27]. Nakon što je započeo kao kazališni glumac, karijeru je nastavio u predratno doba u Berlinu kao filmski glumac i redatelj; imao je tako priličan uspjeh u filmskim spektaklima i akcijskom žanru (primjerice serija filmova o *Lépainu*); u međuratnom je razdoblju međutim sve više padao u sjenu te je 1952. umro zaboravljen. U sačuvanom filmu *Kopač blaga od Blagaja* on je glumac i protagonist, pastir Muharema[28]. Što se tiče ostalih glumaca, glavnu mušku ulogu u *Vili od Neretve* igrao je Joseph Schildkraut (1895-1964)[29]: s ocem Rudolfom igrao je između ostaloga u filmu *Glücksschneider* (1916); uspješnu karijeru nastavio je od 1920-ih godina u SAD-u. Glavnu žensku ulogu imala je Sibylla Blei (1897-1962), kći Franza Bleisa, koja je debitirala u studenom 1914. u ulozi nijeme povjerenice u

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 59



Marianne Schindler u ulozi Pipice, Muhamerove sestre (Jugoslovenska kinoteka)

Reinhardtovoj berlinskoj inscenaciji Hofmannsthalove *Elektre*, a u listopadu je 1919. igrala mladića u praizvedbi *Žene bez sjene* (*Frau ohne Schatten*) u državnoj operi u Beču. U *Kopaču blaga od Blagaja* igrala je ulogu Marije Greiner[30]. Film je zanimljiv i stoga što nam prikazuje i samog Roberta Michela koji se okušao kao glumac u ulozi stožernog liječnika dr. Bollera[31].

Korespondencija s Andrianom nadalje potvrđuje da je Michel kao voditelj filmske ekspedicije bio podređen ratnoj press-službi[32]. Koje je pak ciljeve slijedilo vojno vodstvo u takvim pothvatima? U spisu voditelja ratne press-službe, pukovnika von Eisner-Bubna, *Značaj filmske industrije s državnog stajališta* (*Die Bedeutung der Kinoindustrie vom Standpunkt des Staates*) od 17. travnja 1918. — dakle, nastalom u isto vrijeme kada je Michel pripremao svoju filmsku ekspediciju — nailazimo na mogući odgovor: »Austrija i Mađarska moraju se *nakon rata* pobrinuti da sačuvaju *osvojenu zemlju* u Srbiji, Crnoj Gori, Albaniji i ruskom dijelu Poljske, da iskrče još neistraženo bugarsko, rumunjsko i tursko tlo.«[33] Tvrdnja Eisner-Bubne slaže se s Michelovim izvještajem, u kojem je riječ o »*osvajačkoj* propagandi«, koja se odnosila na južnoslavenska područja i sasvim očigledno bila mišljena za *mirnodopske* prilike. U ovakvim se skrivenim povezanostima pokazuje da se na filmove gledalo kao na nastavak austrijske teritorijalne politike na kulturnoj razini. Primjerice, radilo se o tome da se hvali dobra austro-ugarska uprava i pokažu sve moderne tekovine u Bosni i Hercegovini: dakle, nije slučajno da Michelov glavni lik u *Vili od Neretve* radi u sarajevskoj tvornici duhana, kako bi se gledatelji mogli *zadovoljni* diviti modernom postrojenju austrijske monopolističke tvrtke.[34]

Iako je ovo sa stajališta vojne vlasti sada sasvim jasno, ipak ne objašnjava posve zašto se Michel upravo energično bacio na produkciju te je film čak i sufinancirao. Mora da je razmišljao o drugim, valjanim povodima koji proizlaze iz analize drugih dokumenata toga vremena. Naime, više je puta utvrđeno da se Južna Europa smatrala strateškim prodajnim tržištem za filmsku industriju. Na primjer, u Njemačkoj je već od 1916. bilo aktivno poduzeće Balkan-Orient-Film d.o.o. koje se bavilo kupnjom i distribucijom filmova na Balkanu i Orijentu[35]. Michel se, dakle, vjerojatno pouzdao u to da se na Balkanu mogu stvarati umjetnički vrijedni proizvodi, ali i sklapati dobri poslovi. Na žalost, njegova ga je trgovačka pronicljivost zavela na stranputice i u slijepe ulice, što je povremeno doprinosilo lošoj recepciji filmova: nepromišljena pohlepa za zaradom i nesporazumi s tvrtkom Sascha ponukali su ga da raskine suradnju i od spomenute tvrtke otkupi filmove koje je bio dovršio do siječnja 1919.[36] Kako bi osigurao distribuciju filmova, udružio se s Miljanom Obulje-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 60

nom[37] te osnovao filmsko poduzeće Jugoslavia sa sjedištem u Beču. Prema osnivačkom aktu poduzeće je za cilj imalo:

> »1.) Izradu filmova ponajprije prema događajima u slavenskim područjima, ekranizaciju narodskih scena, svečanih povorki i tako dalje; kinematografsko snimanje u svrhe društvenog i higijenskog prosvjećivanja. đ 2.) Proizvodnju i podizanje pogona nužnih za snimanje filmova. [...][38]

Međutim, poduzeće je poslovalo protivno svim očekivanjima. Doduše, uspjelo je samostalno distribuirati bosanske filmove (prodali su ih tako u Berlinu te tvrtki Ungo-Film[39]), no Michel je to ipak morao platiti isključenjem s (očigledno monopoliziranog) domaćeg tržišta.[40] Poduzeće Jugoslavia više nije produciralo filmove i ubrzo je obustavilo svoje aktivnosti, tako da je Michel 1920-ih s obzirom na svoje filmske nade ostao praznih ruku.[41] Uostalom, čini se da sami filmovi — kako se može zaključiti prema odjeku u jugoslavenskom stručnom tisku — kod balkanske zaista publike nisu dobro prošli[42]: »Prevladavajući je ukus ovdje«, možemo čitati u *Lichtbildbühne* iz godine 1919, »nesumnjivo drugačiji negoli u Njemačkoj. Uglavnom su omiljeni raskošno opremljeni filmovi. Pikantni filmovi s haremskim prizorima ili indijskim ambijentom ne nailaze na interes, kao ni snimci prirode ni plitke komedije.«[43]

IV.

U uvodnoj napomeni ovom prilogu o prvom Michelovu putovanju u Bosnu i njegovim najranijim dojmovima željelo se ukazati na usku povezanost između riječi i slike u autorovoj književnoj i filmskoj produkciji. Kao šifru njegove (ne samo filmske) poetike tako prepoznajemo modus pisanja koji ćemo definirati kao *panoramski* (jer reagira na tehničke inovacije, primjerice vlak) i *kinematografski* (jer opisuje pokrete, dakle, sliku koja se ukazuje u vremenskoj dimenziji, poput priče). Za kraj preostaje još samo objasniti kako se ove estetske pretpostavke konkretno odražavaju u filmovima.

Portret Blei (Adalbert Stifter Verein)

U članku u *Neue Freie Presse* iz 1924, u kojemu je sa stanovitom pristranošću krenuo u rat protiv suvremene austrijske kinematografije, izvrgavajući ruglu njezinu »pretjeranu mađarizaciju«, Michel formulira svoj filmski *credo*: »Filmski bi proizvođači morali usvojiti kao svoj temeljni princip to da sve *strano* nude što je moguće *autentičnije*.«[44] U ovoj su izjavi imenovane dvije ključne riječi michelovske poetike s obzirom na reprezentaciju neke strane zemlje i njezine kulture: s jedne strane stoji pojam *autentičnosti*, koja — pretpostavljamo — ne izražava zahtjev za apsolutnom propusnošću umjetničkog medija s obzirom na stvarnost, već upravo naprotiv, postulira nužnost sveznajućeg posredovanja[45]; s druge strane pojam *stranosti,* koju može proizvesti tek znalačko uprizorenje onoga što je Michel nazvao »posebnost«[46]neke zemlje. Tek oba ova načela — izmiješana u pravom omjeru, poput životno važnih tvari — tvore prema Michelu idealan film: »Vjerojatno možemo vidjeti snimke krajolika iz najudaljenijih područja«, piše Michel na istome mjestu, »ali filmski radovi koji nam vjerno reproduciraju stvarnost dalekih zemljama s njihovim običajima i načinom života i danas su najveće rijetkosti.« Autor je, dakle, svojim filmovima pokušao nadoknaditi ovaj nedostatak: dovoljan je jedan pogled na nastanak knjige snimanja za *Vilu od Neretve*[47] kako bismo uvidjeli da je tražena filmska vjernost stvarnosti pri prikazivanju običaja i navika rezultat specifičnog stila. Time se jasno pokazuje kako je *Vila od Neretve* rezultat spajanja dvaju starijih filmskih scenarija iz ljeta 1913, koji su bili bezuspješno ponuđeni danskoj produkcijskoj tvrtki Dania Biofilm Kompagni kao predložak za izradu igranih i etnografskih dokumentarnih filmova[48]: Prvi scenarij uklopljen u *Vilu od Neretve* nosi naslov blizak konačnom proizvodu — *Der Traum des Hirten oder Die Wila der Narenta* (*Pastirov san ili Vila Neretve*)[49]. Tu se radi o svojevrsnoj bosanskoj pastorali koja motiv južnoslavenske nimfe, vile, preuzima iz narodne pjesme i služi u prvome redu kao izgovor da se prikaže hercegovački krajolik, poput Neretve, Počitelja, mosta u Konjicu[50]: Pritom svakako treba primijetiti kako se u takvom krajoliku priroda i arhitektura posve stapaju. Drugi filmski nacrt, koji se potom prelio u završeni film, *Die Entführung der Hatidža* (*Hatidžina otmica*)[51] nudi slike muslimanskih običaja i života u Bosni: film se sastoji od 22 sekvence podijeljene u dva čina[52], koje prikazuju svakodnevicu u haremu, tradicionalno udvaranje mladih muslimana (ašikluk) te otmicu mlade, čest običaj u južnoslavenskih naroda, više puta viđen (i opisivan)[53]. Dakle, 1918. autor je ove dvije filmske radnje složio u jednu jedinu cjelovečernju filmsku dramu, čime su se dvije instance, ona *stranosti* (tradicionalni običaji iz *otmice*) i ona *autentičnosti* krajolika (*Pastirov san*), mogle uzajamno pojačati i tek tako dobiti na važnosti.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 61

Sybilla Blei u ulozi Marije Greiner (Jugoslovenska kinoteka)

Michelove filmske pokušaje mogli bismo — kako bismo povukli paralelu s ranim nijemim filmom — usporediti s *documentaires romancés* Georgesa Mélièsa, koje je ovaj sa svojom tvrtkom Starfilm snimio 1913. na Tahitiju i Novom Zelandu, čime je oživio miješani žanr, u kojem se, kao kod Michela, izmiješalo etnografsko sa zabavljačkim[54]. I *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* jednako predstavljaju kvazidokumentaristički stil čija je filmsko-tehnička posljedica umetanje što je moguće više vanjskih snimki. Još se 1924. jadao Michel: »Ali zaista je grijeh stare još uvijek prirodno očuvane kulturne lokacije [...] graditi kao kulise kad ih se može reproducirati na platnu u njihovoj punoj *autentičnosti*.«[55] Razlog ovakvom stavu, koji je protivan aktualnoj praksi u filmskom svijetu, a ne samo praksi njemačkog ekspresionističkog filma, može se naći u oslanjanju na tradiciju austrijskih umjetničkih filmova iz predratnog razdoblja, kao *Der Müller und sein Kind* (*Mlinar i njegovo dijete*) iz 1911. — ili Anzengruberova ekranizacija pučkog igrokaza *Der Pfarrer von Kirchfeld* (*Župnik iz Kirchfelda*) iz 1914, koji su gotovo u potpunosti snimljeni pri danjem svjetlu i na otvorenom[56]. Ako ipak Michelovo stajalište vratimo u kontekst njegovih književnih i filmskoestetičkih načela, uska veza *panoramskog* pogleda i vanjskih snimki bit će posve bjelodana: jer Michelovu čitatelju platno treba nadomjestiti prozorsko okno u vlaku, gotovo oponašati moderni način susreta sa stranošću kakav se doživljava na putovanju vlakom. Ono dokumentaristično — *autentičnost* koju Michel uvijek iznova priziva — upućuje time na sve ostalo osim na neposrednost iskustva. Štoviše, ona služi kao poticajno sredstvo za podizanje moći imaginacije gledatelja, odnosno putnika koji se — odijeljen od vanjskog svijeta i udobno zavaljen — rado emocionalno prepušta slici u kojoj se pozadina (krajolik) to više ističe kao slikarski fiksirana (*panoramska*) što se detalji naprijed (folklor figura) brže izmjenjuju[57].

Time Michelov dokumentarizam nipošto nije iscrpljen. Ako vanjske snimke služe sugeriranju stvarnosti bliske panorame, onda je Michelu trebala velika savjesnost pri izboru folklorističkih motiva. U određenom smislu za njega već vrijedi ono što je tvrdio utemeljitelj modernoga dokumentarnog filma Robert Flaherty: »Priča mora proizići iz života *ljudi*, ne iz djelovanja pojedinaca.«[58] Ovaj citat razotkriva jednu karakteristiku dokumentarističkog stilskog registra, naime sklonost da isključi heterogene, pojedinačne pojave koje nisu tipične za dotični narod, kako bi postvario zatvorene — *strane* — pučki obilježene priče. No kako se to događa? Analiza filmskih radnji i usporedba s romanom *Die Häuser an der Džamija*[59] upućuju na važnu ulogu folkloristike pri izboru tema i motiva koji čine filmske radnje (i one u romanu). Uistinu, pokazuje se da je autor u priču upletao uvijek samo one etnografske i folklorističke običaje koji su (i) njemu samom bili poznati iz znanstvenih rasprava: to podjednako vrijedi i za one običaje blaga[60] u *Kopaču blaga od Bla-*

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 62

Sybille Blei (Adalbert Stifter Verein)

gaja[61] kao i za one otimanja, udvaranja, vračare itd.[62] Kao pučki dokumenti, oni su u filmu tako aranžirani kao da se njima gradi neki virtualni ili vizualni muzej. (Pritom je značajno da su neke filmske scene, kako stoji u Michelovim pismima Andrianu, snimane neposredno u sarajevskom zemaljskom muzeju.)

Uostalom ne treba čuditi da se Michelovi filmovi čitaju kao muzeji: to je samo logičan slijed interpretacije koja je proizišla iz sličnosti estetskog filmskog iskustva s (panoramskim i kinematografskim) putovanjem. Prema tome, film je muzej koji svoja vrata otvara modernom stanovniku velegrada koji se, nakon što je u vlaku promatrao krajolik, želi zadubiti još i u kulturu dotične zemlje: eksponati koje tamo može promatrati (dakle: filmski motivi) znanstveno su *autentični* — ali i ništa manje znanstveno *strani* — budući da su posljedica »orijentalizma«[63] (E. W. Said). Ovaj pojam obuhvaća one instance moderne europske države (sveučilište, muzej, novine, vojsku, roman, film itd.) koje proizvode i šire znanje o Orijentu. No njegov model pokazuje i to da je ovo znanje opterećeno predrasudama koje zrcale nejednake odnose moći. Pred Saidovom teorijskom pozadinom primjećujemo da zahtjev za *autentičnošću* i *stranošću* proizlazi iz jedne u osnovi diskriminirajuće retorike reprezentacije, koja ne čini ništa drugo doli laska osjećaju nadmoći modernoga čovjeka (stanovnika velegrada) naspram Orijentalca (ili čak divljaka, odnosno u današnjem žargonu *ethnic person*). Ako pobliže promotrimo *Kopača blaga od Blagaja*, pokazat će se primjerice da se osnovna tema ljubavnika koji se međusobno varaju izlaže s određenim općim mjestima kakva nalazimo i u hollywoodskim orijentalističkim filmovima, poput osuđivanja »međurasne« požude (pastir Muharem ne smije poželjeti Austrijanku Mariju Greiner i to će platiti vlastitim životom) ili nakaznom slikom orijentalne žene (čarobnica Hatidža) kao pohotne i stalno seksualno spremne, itd.[64] To bi se moglo ovako sažeti: ono što putnik u vlaku, odnosno posjetitelj kina naposljetku traži — i što mu filmovi nude — je narcisoidna potvrda njegove samopriznate kulturalne nadmoći.

Saidov nam orijentalizam pomaže da razumijemo još jednu važnu točku. Primijenjen na Michelov slučaj, on razotkriva da čitava propagandistička filmska ekspedicija zajedno sa svojom estetikom reproducira političke uvjete (semi-) kolonijalne[65] prevlasti Austro-Ugarske nad Bosnom i Hercegovinom. Otuda i potpuni neuspjeh: kad su se, nakon rata, vremena promijenila, ni u Austriji, kao i ni u Jugoslaviji nije više bilo uvjeta za pozitivnu recepciju filmova. Dakako, za današnjeg tumača (i kinogledatelja) vrijede posve drugi uvjeti i mjerila: sigurno je da su se Michelovi filmovi iz estetske i povijesne perspektive dokazali kao posve kompleksne kulturalne teksture. Sa svojim filmskim scenarijima i knjigama snimanja okušao se autor u jednom filmskom pismu, *écriture*, koje je željelo odgovoriti zahtjevima — i proturječjima — modernog »esteta« (*Seh-Menschen*) (u vlaku, u kinu). Pritom je važno primijetiti da je autor pazio na to da se ne izgubi u neprohodnim predjelima ekranizacije romana ili drama te je za svoje filmove radije smišljao nove sadržaje koje je tek kasnije preoblikovao u pripovijetke.[66] Upravo je ovaj moderni odnos pisma i slike, književnosti i filma, u Michela najdomljiviji: posebno je stoga lijepo da prva sekvenca sačuvane vrpce *Kopača blaga od Blagaja* pokazuje, u krupnom planu, upravo stožernog liječnika pri pisanju, i tako na platnu iskazuje dužno poštovanje Michelovoj ruci, ruci pjesnika i filmskog autora.

S njemačkoga prevela Vesna Vuković

Bilješke

1 Robert Michel: »Moj prvi film«, u: *Neue Freie Presse*, 2. svibnja 1920, str. 1-3, ovdje 1.

2 Radnja bi se mogla rekonstruirati na sljedeći način: neki bosanski pastir ima jedan jedini san, da jednom uživo sretne jednu vilu. Jednoga dana na obali Miljacke ugleda djevojku kako grabi vodu. Držeći je vilom, navali na nju kao opsjednut. No ona utekne ocu koji uhvati i kamenuje pastira. Međutim, ovaj ne umre, već se, nakon što dođe k sebi, sprijatelji s nećakom uvriježenog oca i s njime razvije plan da otmu djevojku koja je nesretno zaručena s nekim drugim muškarcem. No avantura će loše završiti, budući da im je bijeg bezizlazan, par na kraju skoči u dubinu rijeke. Usp. Michel, »Mein erster Film«, str. 2.

3 U filmu se radi o mladom pastiru Muharemu, zaljubljenom u Austrijanku Mariju Greiner. Od vještice Hatidže Muharem traži savjete kako da pridobije voljenu. No kako ga vještica voli neuzvraćenom ljubavlju, sveti mu se dajući mu upute koje će ga posve iscrpiti: Muharem treba tri dana pješačiti prema suncu, a tamo gdje konačno stane,

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 63

naći će blago. S njime će pridobiti Mariju. U bezumnoj potrazi za spomenutim blagom Muharem će iscrpiti svoje posljednje snage i umrijeti na Marijinim rukama. Pritom je pravo blago njegova života bila njegova zaručnica Alisa, koja ga je čitavim putem pratila, no nije ga mogla spasiti.

4 Detaljnije o tome u: Dejan Kosanović, 2003, »Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 35, str. 164-167. Zahvaljujem Jozi Džambu na njemačkom prijevodu.

5 O Michelovoj biografiji, usp. Riccardo Concetti, »Muslimische Landschaften. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Prosa Robert Michels«, na: http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/RConcetti1.pdf.

6 Pismo Roberta Michela E.T.A. Kaueru od 17. VII. 1939. Austrijski književni arhiv nacionalne knjižnice, Beč (nadalje: ÖLA), ostavština Roberta Michela, Konvolut 125/B624. O Michelovim bosanskim zemljopisnim i etnografskim knjige usp. Riccardo Concetti, »Mit der Kodak unterwegs in der Herzegowina, oder der moderne Autor als Reiseleiter? Robert Michels Produktion zwischen Roman und Film« [13. XII. 2006]. Na: http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/RConcetti2.pdf.

7 Riječ je o tehničkim inovacijama koje su pojedinačno postojale puno prije stvarnog, donekle zakašnjelog izuma kina, usp. André Bazin, 1975, »Le mythe du cinéma total«, u *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf, str. 21-26.

8 Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben (1903), u: *Gesamtausgabe*. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Bd. 1, Hrsg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, str. 116-131, ovdje 116.

9 Usp. Ursula Prutsch, Klaus Zeyringer (Hrsg.), Leopold von Andrian (1875-1951). *Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2003 (= Veröffentlichung der Kommission für neuere Geschichte Österreichs; 97), str. 68.

10 Robert Michel, »Geleitwort zu einem neuen Buch« [08. III. 1948], str. 3, neobjavljeno (?), u: ÖLA, Konvolut 125/W407.

11 Vlak i film zacijelo su stari par: gotovo same od sebe pred očima nam se ukazuju poznate sekvence iz filma *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* Louisa Lumièrea iz godine 1896.

12 Usp. Jacques Aumont, 1989, *L'oeil interminable: cinéma et peinture*, Paris: Séguier; tal. prijevod: Venezia: Marsilio, 1991, str. 28-30.

13 Usp. Wolfgang Schivelbusch, 1977, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München — Wien: Hanser; tal. prijevod: Torino: Einaudi, 1988, str. 55-73.

14 Robert Michel, [Tagebuch: 29. VI. 1898. do 9. XI. 1902]. U: ÖLA, Konvolut 125/L96, str. 12^{r}-12^{v}.

15 Michel: Mein erster Film, na navedenom mjestu. str. 3.

16 Robert Michel, 1948, *Die Wila. Roman*, Beč: Scholle. Točno vrijeme nastanka teksta, koji se prvo pojavio 1928. u nastavcima u nedjeljnom prilogu *Düsseldorfe Nachrichten*, ne može se preciznije odrediti.

17 Najbolju je kritiku vjerojatno dao sam autor, koji u jednom autobiografskom fragmentu piše: »među epskim djelima [su] nastala i ona, koja nisu uspjela u punoj pjesničkoj kristalizaciji, već su ostala nečista, pa i ona u kojima sam svjesno dopustio miješanje pjesničkog s onim tek zabavnim«. U: Robert Michel, Einleitung (Zur Selbstbiographie), u: ÖLA, Konvolut 125/W409, str. 5.

18 Tako su u ono vrijeme nazivali filmske atelijere tvrtke Sascha izgrađene u Sieveringu (Beč, XIX); usp. Franz Antel, Christian F. Winkler, 1991, *Hollywood an der Donau: Geschichte der Wien-Film in Sievering*, Wien: Verl. d. österr. Staatsdr.

19 Markus Nepf, 1999, »Die ersten Filmpioniere«, u: Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hrsg.), *Elektrische Schatten: Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien: Filmarchiv Austria, str. 11.

20 Günter Krenn, »Der bewegte Mensch — Sascha Kolowrat«, u: Bono: Elektrische Schatten, na navedenom mjestu, str. 37-46.

21 Ibid, str. 40.

22 Elisabeth Büttner, Christian Dewald, 2002, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Salzburg — Wien: Residenz, str. 185-187.

23 Usp. Kosanović: Kopač blaga od Blagaja, na navedenom mjestu

24 Pismo Roberta Michela E.T.A. Kaueru od 17. srpnja 1939, na navedenom mjestu, str. 2f.

25 Kronologija bi se mogla točnije odrediti: Michelovo pismo Andrianu od 12. I. 1918 pokazuje npr. da se autor već u prvim siječanjskim danima 1918. bavio pripremama za filmski projekt. Usp. Deutsches Literaturarchiv (Marbach) (nadalje: DLA), Nachlass Leopold von Andrian, Bestand A: Andrian.

26 Michelovo pismo Andrianu od 11. VI. 1918. U: DLA, A: Andrian.

27 Usp. Kay Weniger, 2001, *Das große Personenlexikon des Films*, sv. 9, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, str. 399-401; pritom se ne spominju filmovi o Bosni; također ih ne nalazimo ni u jednoj filmografiji Louisa Ralpha u bazama podataka na internetu: http://www.filmportal.de i http://www.imdb.com.

28 Zahvaljujući Dejanu Kosanoviću i njegovu pronalasku jednog njemačkog kinoprograma za ovaj film, možemo sa sigurnošću odrediti imena i uloge glumaca, usp. Deutsche Kinemathek, Film Museum (Berlin), Abteilung Sammlungen/Schriftgut. Zahvaljujem prof. Kosanoviću na obavijesti.

29 Usp. kritičke osvrte na austrijsku izvedbu. »Josef [sic] Schildkraut mladi svakako će nam još više približiti film: ne samo da će svojom glumom prožetom vatrom mladosti zagrijati publiku, već će izmamiti i njezin pljesak hrabrim i elegantnim svladavanjem mnogih mišićnih zadataka koje mu film postavlja [...].« U: *Der Filmbote*, br. 28, 10. VII. 1920, str. 28. Slično i u recenziji u *Kino-Journal* (br. 528, 10. VII. 1920, str. 32).

30 Iz fotografija u Michelovoj ostavštini može se zaključiti da je Sibylla Blei u *Vili s Neretve* igrala i ulogu vodene vile kao i onu mlade Turkinje; usp. ÖLA, Konvolut 125/B617. U *Kopaču blaga s Blagaja* igraju još: Marianne Schindler (Pipica), Ellen Werk (vjerojatno pseudonim za Ellen Kuhn; vještica Hatidža), August Momber (stari beg), Mariska Serenyi (Alisa). U Michelovim se bilježnicama (privatno vlasništvo) spominju i ostala prezimena sudionika, možda je riječ o glumcima, možda i o radnicima u filmskom timu: Adler, Waldemar, Essensberger, Lustig, Bresnicki. Konačno, na snimanju je sudjelovao i mladi Albert Wassermann (1901-1971), sin Michelovih prijatelja Jakoba i Julie Wassermann; usp. Schnitzlerov dnevnički zapis od 1. VIII. 1918. (Arthur Schnitzler, 1985, *Tagebuch 1917-1919*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, str. 168).

31 Doduše, u kinoprogramu je sakrio svoj identitet nazvavši se Robert Robert, usp. Anm. 31.

32 Usp. Michelovo pismo Andrianu od 6. III. 1918: »U svoj nevolji je i jedna velika radost: AOK mi je već odobrio petomjesečno zapovijedanje u ratnoj press-službi. Ukratko: 22. stižem u Beč i tamo ću vjerojatno ostati do 1. svibnja. Svibanj, možda i lipanj, rezervirani su za rad u Bosni, a onda sam opet u Beču.« U: DLA, Bestand A: Andrian.

33 Dewald Büttner, Das tägliche Brennen, na navedenom mjestu, str. 193. Istaknuo autor.

34 Usp. Michel: »Mein erster Film«, na navedenom mjestu, str. 2. Kontakti između ratne press-službe i opće uprave austro-ugarske tvrtke Tabakregie, na primjer, u rano ljeto 1917, iako ne s obzirom na realizaciju filmova; usp. Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Bestand AOK-KPQu., Karton Nr. 60, Konvolut 6453/17.

35 Kurt Laser, 2000, »Zentrum der Filmpropaganda: Das bewegte Bild während des Ersten Weltkriegs«, u: *Berlinische Monatsschrift*, 4, str. 49-58, ovdje 53; također i na: http://www.luise-berlin.de/Bms/bmstxt00/0004prok.htm.

36 Usp. Michelovo pismo Andrianu, 8. I. 1919: »To su prije svega bosanski filmovi koji me zaokupljaju već 14 dana i okupirat će me barem još 14. U poduzeće s kojim sam poslovao došao je novi poslovođa koji ne priznaje prijateljske usmene sporazume koje sam sklopio s prijašnjim poslovođom, već se kruto drži mojih pismenih obveza prema kojima sam na sebe preuzimao polovicu financiranja filmova. [...] Ovih će dana biti gotove prve kopije i potom će se organizirati prikazivanje za uzvanike do kojeg mi je posebno stalo. Tamo ću, bez znanja poduzeća, dovesti jednog zagrebačkog poduzetnika i južnoslavenskog konzula, s kojima sam se dogovorio da ću, ako im se filmovi jako svide,

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 64

kupiti negative te ih nadalje prepustiti njima. To bi za mene mogao biti veliki posao, no zahtijeva puno opreza.« 30. siječnja 1919. Michel javlja Andrianu da »je kupio sve negative bosanskih filmova«. U: DLA, Bestand A: Andrian. Kako bi se objasnilo pravo stanje treba napomenuti da se tvrtka »Sascha-Film 10. rujna 1918. udružila s bečkom tvrtkom za iznajmljivanje filmova Philipp und Pressburger u Sascha-Filmindustrie A.G.«, prema Krenn: Der bewegte Mensch, na navedenom mjestu, str. 42.

37 Miljan Obulien (Dubrovnik, 24. IV. 1880 — Beč, 31. XII. 1923), glazbenik i izdavač, osnivač bečke edicije *Slave*, usp. Vjera Katalinić, »Musikmigration zwischen Mitteleuropa und dem mediterranen Raum«, u: http://www.oeaw.ac.at/mufo/agora/katalinic.html. U ovoj su nakladi izašle partiture Blagoja (Benita) Berse upravo za *Vilu od Neretve*, komponiranu filmsku glazbu, usp. Kosanović, 2003. Usp. Michelovo javljanje Andrianu od 19. I. 1919. iz Beča: »Ovo je moj plan: na prvo ću prikazivanje dovesti jednog južnoslavenskog poduzetnika i jednog južnoslavenskog bankara. [...] Poduzetnik je mladi, vrlo simpatični Dubrovčanin i dobro poznaje sve moćne Jugoslavene. Ovdje je pokrenuo veliku glazbenu nakladu koja promiče u prvom redu južnoslavensku glazbu. Sva su moja raspitivanja o njemu pokazala samo dobre rezultate. [...] Ako se stvari budu izvanredno dobro razvijale, planiramo na ovoj osnovi u daljnjoj budućnosti kombinirano filmsko poduzeće za čitavu Jugoslaviju, tamo su, naime, ove stvari još u povojima. Ja bih radije ostao u Beču te samo preuzeo obvezu da godišnje napravim nekoliko južnoslavenskih filmova.« U: DLA, Bestand A: Andrian.

38 Osnivački akt Jugoslavia Filmgesellschaft m. b. H. od 24. VI. 1919, u Bečkom gradskom i državnom arhivu (Wiener Stadt- und Landesarchiv, nadalje: WStuLA), Handelsgericht C 34,76 Jugoslavia Filmgesellschaft. Osnivanje je uslijedilo na temelju početnog kapitala od 200.000 K, u kojem su Michel i Obuljen podjednako sudjelovali. Ali kako proizlazi iz članka 9, Obuljen je svoj ulog uplatio u gotovini, dok je Michel priložio svoja dva filma, *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. Dakle, sa stupanjem ugovora na snagu Michelovo vlasništvo nad bosanskim filmovima prešlo je u posjed poduzeća Jugoslavia. Mora da su nakon Obuljenove smrti okončale sve aktivnosti u poduzeću; u svakom slučaju 1927. već »godinama nije bilo djelatno«, kako Michel javlja trgovačkom sudu 29. V. 1927. (u: WStuLA, Handelsgericht, C 34,76). Filmsko poduzeće Jugoslavia je službeno ugašeno 28. I. 1930.

39 Usp. Michelovu obavijest Andrianu od 20. IV. 1919: »Bosanski su se filmovi u Berlinu prilično dobro prodali.« U: DLA, Bestand A: Andrian. *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* prošli su njemačku cenzuru u siječnju 1920. te su proglašeni nepodobnima za mlade, usp. Odgovarajući profil u http://www.filmportal.de (kriteriji pretraživanja: *Vilja von Narenta* i *Schatzgräber von Blagay*). Zahvaljujem Christofu Schöbelu (Deutsches Filmistitut, Frankfurt a.M.) za uputu. Pogledaj i: *Lichtbildbühne*, god. 13, br. 7 (Berlin, 14. II. 1920), str. 32.

40 »[...] ali u Austriji su filmski industrijalci spriječili da se ova djela autora izopćenika prikazuju u domaćim kinematografima.« U: Robert Michel, »Geleitwort zu einem neuen Buch«, na navedenom mjestu, str. 7. Međutim, tomu proturječi činjenica da je u austrijskim filmskim časopisima bilo recenzija ovih filmova, usp. Anm. 29.

41 Mora da se tvrtka Sascha također nije zanimala za suradnju jer je imala svoje »podružnice [...] u glavnim gradovima država nasljednica monarhije« (usp. Krenn, Der bewegte Mensch, na navedenom mjestu, str. 41), između ostalih i poduzeće Bosna-Film sa sjedištem u Zagrebu, koje je bilo direktna konkurencija poduzeću Jugoslavia, a koje je sudjelovalo u produkciji jednog orijentalističkog Kertészova filma iz 1920. snimljenog u Mostaru pod naslovom *Die Sterne von Damaskus* (*Zvijezda Damaska*) s Lucy Doraine u glavnoj ulozi, usp. Elisabeth Büttner, Christian Dewald, »Michael Kertésy. Filmarbeit in Österreich bzw. bei der Sascha-Filmindustrie A.-G., Wien, 1919-1926«, u: Bono: Elektrische Schatten, na navedenom mjestu, str. 101-137, ovdje: 112. i dalje.

42 Kosanović piše da nije mogao pronaći informacije o daljnjim prikazivanjima filmova osim onih od 15. IX. do 21. IX. 1919. u Zagrebu; usp. Kosanović, 2003.

43 [anonim,] »Der Film auf dem Balkan«, u: *Lichtbildbühne*, god. 12 (1919), br. 17, str.17-18, ovdje 17.

44 Michel, »Neujahrsgrüße für die Filmwelt«, u: *Neue Freie Presse*, 4. I. 1924, str. 15. Istaknuo autor.

45 Pobliže o tome u Concetti: Mit der Kodak unterwegs in der Herzegowina, na navedenom mjestu

46 Michel, »Mein erster Film«, str. 1.

47 U autorovoj ostavštini (ÖLA) doduše nije sačuvana knjiga snimanja, ali film se ne može proglasiti nestalim jer u privatnom vlasništvu nasljednika ima još materijala koji se odnose na dotični film. Privatna obavijest autoru priloga.

48 Pregovori su išli posredstvom kazališnog odjela naklade S. Fischer. 18. VI. 1913. nakladnik je obavijestio Michela da novoosnovana tvrtka Dania Biofilm traži filmski upotrebljive književne sadržaje; 13. VIII. 1913. naklada S. Fischer zahvaljuje na poslanim rukopisima; 12. IX. 1913. Michel je obaviješten o odbijenici danske filmske t vrtke koja nije bila zainteresirana za filmsku ekspediciju u Bosnu. Usp. ÖLA, Konvolut 125/B628.

49 U: ÖLA, Konvolut 125/W348-349.

50 U vezi s ovim je važno naglasiti da je Michel za tvrtku Dania Biofilm izradio još jedan program snimanja koji je predviđao *snimke krajolika* i *etnografske snimke*. U: ÖLA, Konvolut 125/W348-349.

51 Korišteni su različiti tekstovi, usp. ÖLA, Konvolut 125/W242-246, Konvolut 125/W347 kao i Konvolut 125/W348-349.

52 Usp. ÖLA, Konvolut 125/W242-246.

53 Usp. Francis Conte, 1986, Les *Slaves: aux origines des civilisations d'Europe centrale et orientale*, Paris: A. Michel; prijevod na tal: Torino: Einaudi, 2006 (=PBE; 316), str. 170-172.

54 Usp. Emilie de Brigard, 2003, »The History of Ethnographic Film«, u: Paul Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*, treće izdanje, Berlin — New York: Mouton de Gruyter, str. 13-43, ovdje 18f.

55 Michel, »Neujahrsgrüße für die Filmwelt«, na navedenom mjestu

56 Usp. Nepf, *Die ersten Filmpioniere*, na navedenom mjestu, str. 20-22, također: Büttner, Dewald, »Das tägliche Brennen«, na navedenom mjestu, str. 62-62

57 Usp. Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise, na navedenom mjestu, (str. 64-66 u tal. prijevodu).

58 Citirano prema: Siegfried Kracauer, 1997, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton UP, (izvorno Oxford 1960), str. 247. Istaknuo autor.

59 Robert Michel, 1915, *Die Häuser an der Džamija*, Berlin: S. Fischer (također i: Graz: Sammler, 2004). Usp. Concetti, »Mit der Kodak unterwegs in der Herzegowina«, na navedenom mjestu, str. 6f.

60 »Naš narod vjeruje da su njegovi preci imali ne samo brojne herojske vrline, već i velika blaga koja su i dan danas rasuta Bosnom i Hercegovinom.« U: Stefan Milijević, »Schatzgräberei«, u: *Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina*, 5 (1897), str. 438.

61 Za ovaj je drugi film dostupan samo nacrt pod naslovom *Der Schatzgräber von Jaice* (*Kopač blaga od Jajca*), usp. ÖLA, Konvolut 125/W242-246, neoznačeni svezak, str. 28.

62 Utvrđeno je između ostaloga i Michelovo poznavanje Antuna Hangija, *Život i običaji muslimana u Bosni i Hercegovini*, 2. znatno povećano i ispravlj. izd. Sarajevo: Daniel A. Kajon, 1906 (njemačko izdanje: *Die Moslim's in Bosnien-Hercegovina. Ihre Lebensweise, Sitten und Gebräuche*, Autorisierte Übersetzung von Hermann Tausk, Sarajevo: Daniel A. Kajon, 1907); usp. i Concetti, »Mit der Kodak unterwegs in der Herzegowina«, str. 7.

63 Edward W. Said: Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

64 Usp. Ella Shohat, 1997, »Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema«, u: Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (ed.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick (NJ): Rutgers UP, str. 19-66, ovdje 41.

65 Rasprava o primjeni kolonijalnih i postkolonijalnih koncepata na austrijsku okupaciju Bosne i Hercegovine odvija se ponajprije na internet-platformi Kakanien Revisited, usp. između ostaloga Clemens Ruthner, »K.(u.)k. postcolonial«? Für eine neue Lesart der österreichischen (und benachbarter) Literatur/en, na http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/CRuthner1.pdf.

66 Novela *Die Entführung der Ajkuna* (*Otmica Ajkune*); usp. Robert Michel, 1940, *Halbmond über der Narenta. Bosnische Erzählungen*, Wien — Leipzig: A. Luser, str. 5-44

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 65

UDK: 791.229.2(497.1)"1919"

Dejan Kosanović

Kopač blaga od Blagaja, drugi put

Pre ravno četiri godine, u 35. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (listopada 2003), objavljen je moj članak »Kopač blaga od Blagaja ili iskopavamo iz zaborava jedan stari film«.* Bio je to prvi opširniji tekst o ovome filmu o kome se dotad znalo veoma malo. Podstrek za pominjanje ovog filma i polazište za istraživanje svojevremeno mi je bio kratak oglas da se u zagrebačkom kinematografu Metropol od 15. do 21. septembra 1919. godine prikazuju filmovi *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*[1], a na osnovu naslova bilo je jasno da su ovi filmovi tematski bili vezani i verovatno snimljeni na našem tlu. U oskudnom tekstu oglasa samo je pomenuto da je film proizvela Jugoslavija GmbH, bečka »posestrima« zagrebačke Jugoslavije d.d. i navedena su imena »pisca sižea po narodnoj pjesmi Roberta Michela, poznatog pjesnika i ravnatelja Burgtheatra u Beču«, kao i kompozitora muzike za jedan od filmova, *Vilu od Neretve*, Blagoslava Berse. Dva imena — Robert Michel i Blagoje Bersa — i naziv proizvođača, Jugoslavija GmbH iz Beča, bili su jedina tri oslonca za dalja istraživanja u kojima, na osnovu sekundarnih izvora, tokom više decenija nisam daleko odmakao.

Veliki preokret značilo je pronalaženje jedne iskidane i veoma oštećene kopije filma *Kopač blaga od Blagaja*, koju je 1996. godine u okviru jedne privatne zaostavštine preuzela Švicarska kinoteka u Lausannei (La Cinémathèque Suisse). Nažalost, prva rolna filma sa špicom i imenima tvoraca je bila uništena, tako da je ta pronađena nepotpuna kopija s jedne strane pomogla da se neke nedoumice razreše, dok je s druge strane postavila i čitav niz novih pitanja. Zahvaljujući donaciji Švicarske vlade[2], 2004. godine izrađena je, iz sačuvanog materijala, nova restaurirana kopija, koja nam je s jedne strane pružila mnoga nova saznanja, dok je s druge strane predstavljala podstrek za dalja istraživanja. U ovome tekstu želim da iznesem neke nove podatke koji su usledili i doprinose da se upotpuni naše znanje o filmu *Kopač blaga od Blagaja*.

Interdisciplinarna saradnja i pomoć u istraživanju

Traganje za podacima o Robertu Michelu dovelo me je u vezu sa stručnjakom koji, pored ostalog, intenzivno proučava život i književni opus ovog austrijskog pisca. To je dr. Jozo Džambo, istoričar i naučni saradnik Društva Adalbert Stifter (Adalbert Stifter Verein) iz Münchena, institucije koja se posebno bavi nemačko-češkim kulturnim vezama u prošlosti. S obzirom da je Michel rođen 1876. godine u mestu Chabeřice (Chaberschitz) u Češkoj i da je značajan deo svog književnog stvaralaštva posvetio češkoj tematici (uz veliki broj dela o Bosni i Hercegovini), Adalbert Stifter Verein sakupilo je obimnu građu o Michelu. Kontakt sa Jozom Džambom mi je, ustvari, omogućio da sagledam Roberta Michela iz jednog drugog, književnog ugla, ukazao mi je na mnoge meni nepoznate izvore i nesebično i kolegijalno pomogao da dođem do podataka važnih za proučavanje filmske delatnost ovog nekada značajnog, a danas skoro zaboravljenog austrijskog pisca. Koristim ovu priliku da mu se najtoplije zahvalim na ukazanoj pomoći i saradnji. Adalbert Stifter Verein je 14. februara 2007. u Münchenu obeležilo pedesetogodišnjicu smrti Roberta Michela i tom prilikom je italijanski germanista dr. Riccardo Concetti sa Univerziteta u Perugiji (Università degli Studi di Perugia) podneo referat naslovljen *O vilama i kopačima blaga* (*Von Feen und Schatzgräbern*), u kome je prikazao filmske aktivnosti Roberta Michela (u ovome broju *Hrvatski filmski ljetopis* objavljuje hrvatski prevod tog referata). Concetti je u svome tekstu posebno detaljno obradio prepisku i dnevničke beleške Roberta Michela, što i ja koristim, preuzimajući od njega, na čemu mu se posebno zahvaljujem. U svakom slučaju ukrštanje ovih objavljenih podataka o filmskim ambicijama i aktivnostima književnika Michela sa drugim podacima do kojih sam ja došao, doprinelo je da saznamo više o filmovima *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. Nova saznanja svakako upućuju na dalja istraživanja koja zahtevaju mnogo vremena i truda, no ja ću ovde da izložim prvenstveno ono što u ovome trenutku pruža odgovore na neka pitanja postavljena pre četiri godine.

Inicijativa za snimanje filmova *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* svakako je potekla od Roberta Michela. Ovaj neobični i ambiciozni K.u.K. oficir od najranije mladosti je pokazao više sklonosti za književne krugove negoli za oficirsko društvo, a knjige i pero je više voleo od topova i egzercira. Od objavljivanja njegove prve pripovetke *Osmanbegović* 1898. godine u bečkim novinama *Die Zeit* i zbirke novela *Pod zarom* (*Die Verhüllte*) kojom se pročuo 1907. godine, on postaje književnik u čijem su opusu često zastupljene bosansko-hercegovačke teme[5]. Po završetku Prvog svetskog rata on skida uniformu i do kraja života (1957) deluje samo kao književnik i publicista. Na osnovu čitanja manjeg broja njegovih dela mogao sam zaključiti da je on pisao »filmski«

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

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 66

— radnja novela je dramaturški dinamično postavljena, likovi su slikovito opisani, jasno diferencirani i međusobno suprotstavljeni u napetim situacijama, opisi prirode i sredine u kojima se odvija radnja su zanimljivi i ubedljivi (kada se radi o Bosni i Hercegovini). Stoga nije neobično što se Michel zainteresovao za film kao novu i dinamičnu umetnost i što ga je tokom čitave književne karijere pratila želja da se njegova književna dela pretoče u filmove.

Tako je početkom 1918, poslednje godine Prvog svetskog rata, predložio Odeljenju za štampu Carske i kraljevske Vrhovne komande (austrougarske) armije (Kriegspressequartier), u okviru koga je delovalo i Filmsko odeljenje (Filmstelle), da se za potrebe propagande snime igrani filmovi koji bi oslobodili publiku ratne tematike i da to budu dela vezana za Bosnu i Hercegovinu (o tome detaljnije u tekstu R. Concettija). U ratno vreme bez dozvole Odeljenja za štampu nije moglo da se obavi ni jedno filmsko snimanje, kako na frontu, tako ni u pozadini. Kao književnu osnovu za filmove koji bi se snimili Michel je predložio svoje pripovetke *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*. Detalji o tome kada je i tko je prihvatio ovaj predlog zasad nisu poznati, ali je očigledno da je predlog prihvaćen. Robert Michel, tada već major Carske i kraljevske vojske, kao autor sižea i dokazani poznavalac Bosne i Hercegovine, postavljen je za »vođu filmske ekspedicije (ekipe)« koja se uputila u taj deo carevine da snimi predložene filmove.

O snimanju filmova *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* imamo dosta podataka zahvaljujući sačuvanoj prepisci između Roberta Michela i njegovog dugogodišnjeg prijatelja, književnika i diplomate Leopolda von Andriana (1875-1951) koji je 1896. godine mladog poručnika Michela uveo u bečke književne krugove i podstakao na književni rad. Ovu je prepisku detaljno proučio Riccardo Concetti i najvažnije delove koji se tiču filma on je naveo u svome već pomenutom referatu, a ja te podatke — uz odobrenje autora — ovde koristim.

Kada je dobijena saglasnost, odnosno dozvola za snimanje dva predložena filma, Michel se obratio, samoinicijativno ili na predlog Kriegspressequartiera, tada najvećem austrijskom filmskom preduzeću Sascha Film, odnosno njegovom vlasniku grofu Aleksanderu Saschi Kolowratu-Krakowskom (1886-1927). To nije bilo slučajno — ne samo zato što je on bio vlasnik najvećeg proizvodnog preduzeća u Austriji, već i zato što je od septembra 1915. do novembra 1917. godine, kao rezervni natporučnik, komandovao Filmskim odeljenjem Kriegspressequartiera za koji je snimio mnoge ratne filmske žurnale i dokumentarne filmove[4]. Koliko se, na osnovu sačuvane prepiske Michela i Andriana i na osnovu poznavanja sistema filmske proizvodnje toga doba može shvatiti, produkcije ovih filmova se prihvatio Sascha Film. To bi značilo da je preuzeo troškove snimanja: obezbedio tehniku, filmsku traku, ekipu, troškove putovanja i boravka na terenu. Moguće je da je deo troškova snosio i Kriegspressequartier, ali to bi se moglo utvrditi tek daljim proučavanjem arhivske građe.

Oba filma je najverovatnije istovremeno ili uporedo snimala ista ekipa, uz izmenu glumaca, što je bila česta praksa u doba nemog filma. Snimanje je obavljeno, sudeći prema navedenoj prepisci, krajem maja i tokom juna 1918. godine, i to u Jajcu, Sarajevu, Konjicu, Mostaru, Blagaju, Počitelju, Stocu i Ljubuškom, te u Gružu. Na osnovu sačuvanog filmskog materijala možemo zaključiti da je *Kopač blaga od Blagaja* sniman u Mostaru, Blagaju, Stocu (?) te na obali Jadrana kod Gruža, dok je na ostalim lokacijama verovatno snimana *Vila od Neretve* koja, zasad, nije pronađena. Razmatrajući sve podatke do kojih sam dosada došao, stekao sam utisak da je *Vila od Neretve* bila glavni filmski poduhvat ove »ekspedicije«, dok je *Kopač blaga od Blagaja* bio uzgredni proizvod. No, o tome će kasnije biti još reči.

Međutim, kada je snimanje slike bilo završeno i materijal razvijen, pretpostavljam meseca jula 1918, do završne obrade filma nije došlo. Sudeći po jednom pismu koje objavljuje Concetti, Robert Michel se obavezao da obezbedi polovinu sredstava za dovršavanje filma, što on nije mogao. Razvijeni materijal (negativ) je ležao u nekom bunkeru, a preduzeće Sascha Film nije imalo interes da ove filmove završi samostalno i pusti ih u promet. Na sve to se nadovezao kraj Prvog svetskog rata, reorganizacija preduzeća Sascha Film (septembra 1918), propast Austrougarske i promena situacije na nekada jedinstvenom filmskom tržištu koje se raspalo, kako pod udarom političkih zbivanja, tako i zbog prodora novih filmova iz nekada protivničkih zemalja. Želeći da filmove, snimljene prema svojim književnim delima, u čiju je realizaciju uložio mnogo truda, vidi konačno završene i puštene u promet, Michel je krajem 1918. godine odlučio da od preduzeća Sascha Film otkupi snimljeni negativ, da potraži partnere koji bi uložili novac u doradu filmova i da okonča poduhvat. Tako je, početkom 1919. godine, došlo do osnivanja preduzeća Jugoslavija GmbH u Beču.

Filmska ekipa, reditelj i glumci

Kao što sam već pomenuo, ekipu koja je snimila filmove *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* formiralo je preduzeće Sascha Film, najverovatnije u saradnji i uz saglasnost »autora sižea« i »vođe ekspedicije« Roberta Michela. S obzirom da od izvornog materijala imamo samo nepotpunu kopiju filma *Kopač blaga od Blagaja*, ja ću se u ovom tekstu zadržati na tom filmu, nadajući se da će uskoro, možda, iz neke još neobrađene arhivske zbirke, izroniti i *Vila od Neretve*. Početak filma sa špicom nije sačuvan, iako još uvek postoji nada da će prva slepljena rolna materijala, oko 50 metara, biti odmotana i restaurirana (na tome se radi u Švicarskoj kinoteci). Tragajući za podacima o ovome filmu, ja sam pre nekoliko meseci u zbirci Njemačke kinoteke u Berlinu (Deutsche Kinemathek) pronašao nemački programski letak filma *Kopač blaga od Blagaja* u kome se navode reditelj i glumci, kako sledi:

Reditelj: Louis Ralph

Uloge: Vojni lekar (*Stabsarzt*) Dr. Boller . . . Robert Robert
Maria Greiner . . . . . Sybilla Blei
Pastir Muharem . . . . . Louis Ralph
Ibro, njegov brat . . . . . Josef Schildkraut
Pepica, njegova sestra . . . . . Marianne Schindler
Hatidža, vračara . . . . . Ellen Werk

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 67

Starac. . . . . August Momber
Alisa, njegova ćerka . . . . . Mariska Serenyi

U letku nisu pomenuti scenarista, snimatelj, niti drugi autori filma. O reditelju i navedenim glumcima na osnovu podataka u pregledanim filmskim leksikonima, zatim preko interneta (ImdB) i u *Filmografiji austrijskog igranog filma 1908-1929* Waltera Fritza[5] mogu da navedem sledeće:

Louis Ralph, pravo ime Ludwig Musik (1884-1952). Karijeru počeo kao pozorišni glumac, od 1911. do 1950. prema podacima ImdB-a radi na filmu kao glumac, reditelj i scenarista. Igrao je u 74 nemačka, austrijska i američka filma, 19 filmova je režirao, a za tri je napisao scenario. Fritz Walter navodi dvanaest austrijskih nemih filmova koje je Ralph režirao ili u kojima je igrao između 1918. i 1921. godine. Međutim, ove dve navedene filmografije se ne poklapaju, ImdB ne pominje ni jedan od filmova koje navodi Walter, a ni prvi ni drugi ne pominju filmove *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*.

Robert Robert je ustvari Robert Michel koji je u filmu tumačio sporednu ulogu vojnog lekara, bez nekih posebnih glumačkih zadataka, ali se po njegovom držanju vidi da je navikao da nosi uniformu.

Sybilla Blei, takođe zabeležena i kao Bley (1897-1962), ćerka književnika Franza Bleia, pozorišna glumica koja je, prema dostupnim podacima, igrala samo u dva austrijska filma: *Lucifer* (1921), režija Ernest Jabu (treća ženska uloga) i *Kurtizana iz Venecije* (*Die Kurtisane von Venedig*, 1924), režija Friederich Feher (četvrta ženska uloga). Drugi filmovi se ne pominju. U zbirci Adalbert Stifter Verein čuvaju se dve fotografije Sybille Blei koje je 1918. godine snimila značajna bečka fotografkinja Trude Fleischmann. Glumica je snimljena u hercegovačkoj nošnji, portret i cela figura, a na poleđini portreta je rukom napisano »Za uspomenu na Mostar i kafu na Radobolji! Billy Bley«. Ovu je fotografiju ona, verovatno, dala Michelu u znak sećanja na snimanje u Mostaru. Kafana Radobolja se nalazila kod ušća istoimene rečice koja se uliva u Neretvu s desne strane, odmah nizvodno od Starog mosta (danas je to prostor gde se nalazi kafić Mozart).

Josef Schildkraut (1895-1964), austrijski i kasnije američki filmski glumac. Između 1916. i 1921, prema Fritzu Walteru, igrao je u pet austrijskih nemih filmova, da bi zatim karijeru nastavio u SAD. Filmovi koji nas zanimaju nisu navedeni.

Marianne Schindler — nema podataka.

Ellen Werk — nema podataka. Ona je tumačila ulogu vračare Hatidže, što znači da sam ja pre pet godina *pogrešio*, kada sam u toj ulozi, na osnovu fotografija u Austrijskom kazališnom muzeju (Oesterreichisches Theatermuseum) »prilično sigurno prepoznao glumicu Annu Böhm-Kallinu«, kako sam napisao u tekstu objavljenom u 35. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. *Ovde to ispravljam!*

August Momber — nema podataka.

Mariska Serenyi — nema sigurnih podataka. ImdB navodi glumicu Mariju Serenyi koja je igrala samo u jednom nemačkom filmu: *Dečak Eros* (*Der Knabe Eros*) koji je 1920. režirao Paul Legband. Možda je u pitanju ista glumica, tako da konačnu identifikaciju tumača uloge Alise treba prepustiti daljim istraživanjima.

Osnivanje bečkog preduzeća Jugoslavija GmbH

Na osnovu sačuvane građe, a posebno prepiske koju je zaista detaljno proučio, obradio i objavio Riccardo Concetti, polako se stvara slika kako je došlo do osnivanja bečkog preduzeća Jugoslavija, premda su podaci samo delimično proučeni[6]. Nezadovoljan odustajanjem Sascha Filma od završavanja celog poduhvata, Robert Michel je otkupio snimljeni materijal, najverovatnije negativ i radnu kopiju, te je potražio nove poslovne partnere. Prvo je, krajem 1918 (?), pokušao sa glumcem i rediteljem Gabriel Pascalom (1894-1954), sa kojim je još 1914. godine pripremao snimanje filma *Pastirov san ili Vila od Neretve* (*Der Traum des Hirten oder Die Vila der Narenta*), ali tada do snimanja nije došlo[7]. Međutim, Pascal nije imao potrebnih sredstava, pa je Michel tražio dalje i okrenuo se tada osnovanoj Kraljevini SHS. Kontaktirao je više ljudi, među kojima i predstavnike nove države, ali zasad nije jasno kako je došao u vezu sa Miljanom Obuljenom, bečkim trgovcem rođenim u Dubrovniku (ili Cavtatu). Obuljen je, pored ostalog, bio i vlasnik preduzeća Edition Slave koje je izdavalo slavensku, prvenstveno hrvatsku muziku. Bečka adresa preduzeća je bila Spiegelgasse 4, Wien I, a u Zagrebu je imalo adresu Edition Slave, Zagreb, Prilaz 46. Saradnja između Michela i Obuljena je svakako otpočela već februara 1919. godine, s obzirom da je on tada od kompozitora Blagoja Berse naručio muziku za film *Vila od Neretve* (o čemu će kasnije biti reči). Jugoslavija kao društvo sa ograničenim jemstvom (D.s.o.j = GmbH) registrovano je u Trgovačkom sudu u Beču 24. juna 1919. godine sa adresom u Spiegelgasse 4. Kao vlasnici su navedeni Obuljen i Michel, kapital je iznosio 200 000 kruna, od čega je svaki od vlasnika uložio po 50%, s tim što se filmski materijal dva filma računao kao Michelov ulog. Pretpostavljam da je naziv Jugoslavija, i to u vreme kada se država zvala samo Kraljevina SHS, odabran zbog pregovora i nekih (mogućih) veza za zagrebačkom Jugoslavijom koja je 1919. bila u velikom usponu, ali o tome nema dosad pronađene dokumentacije. Jedino znamo da je, nešto kasnije, zagrebačka Jugoslavija izradila hrvatske međunatpise za filmove *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja* i prihvatila da joj je bečka Jugoslavija GmbH »posestrima«.

Miljan, ponegde zabeležen i kao Milan Obuljen, o kome ne znamo mnogo, preminuo je, izgleda, početkom dvadesetih godina i to je dovelo do prestanka rada Jugoslavije GmbH koja je konačno izbrisana iz registra tvrtki 28. januara 1930.[8] Zanimljivo je da ovo preduzeće nije nikada bilo u Austriji registrovano kao filmsko preduzeće, tako da u dobro obrađenoj dokumentaciji o filmskim delatnostima u Austriji neposredno posle Prvog svetskog rata nema nigde pomena »Jugoslavije GmbH« ni njenih filmova.

Završavanje filmova *Vila od Neretve* i *Kopač blaga od Blagaja*

Značajnu pomoć za datiranje završne obrade navedenih filmova predstavljaju podaci iz dnevnika kompozitora Blagoja Berse (1873-1934) koji se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 68

knjižnici u Zagrebu[9]. Kopije delova tog dnevnika koji se odnose na njegov rad na filmu ljubazno mi je dostavio Jozo Džambo u okviru razmene građe o filmskoj delatnosti Roberta Michela. Poznato je, a posebno jasno i na osnovu podataka iz dnevnika, da je Bersa sarađivao za vreme svog boravka i rada u Beču sa izdavačkom kućom Edition Slave koja je objavljivala njegove kompozicije. Štaviše, Obuljen je od Berse povremeno i naručivao muziku, uglavnom obradu hrvatskih narodnih motiva, koje bi zatim izdavao (tekst i note). Tako je Bersa zabeležio 24. februara 1919. godine: »Obuljen nudja da sastavim muziku (narodnih popjevki) za film »Vila Neretve«, a 6. marta 1919: »Počeo muziku za Vilu Neretve«. Na dan 13. marta 1919. piše: »Svršio muziku za film Vila Neretve«, a već sledećeg dana, 14. marta: »Popodne bila proba (u fabrici za filmove) za film Vila Neretve«. Na osnovu toga zaključujem da je montaža slike filma *Vila od Neretve* bila završena do 6. marta 1919, a da je 14. marta obavljena proba muzike prema gotovoj kopiji. U kojoj je to »fabrici filmova« bilo obavljeno nije poznato. Film *Kopač blaga od Blagaja* u svome dnevniku Bersa ne pominje, niti je taj film ikada pomenut u popisu njegovih muzičkih ostvarenja, tako da je sigurno da za *Kopača blaga od Blagaja* nije komponovana posebna muzika. Ipak, s obzirom da su filmovi rađeni istovremeno (a tako su i prikazani u Zagrebu), verujem da je rad na dovršavanju oba filma tekao vremenski paralelno. Značajna je i Bersina kasnija dnevnička zabeleška od 2. juna 1919. godine: »Jučer u 11 sati ujutro u Opern-Kinu premijera filma Vila od Neretve sa mojom muzikom pred punom dvoranom pozvanih (naših ljudi i bečke kritike)«. To znači da je 1. juna 1919. Jugoslavija GmbH organizovala premijerno prikazivanje filma za štampu i druge zvanice. Možda je o tome negde nešto i napisano u bečkoj štampi, ali to mi zasad nije poznato. Film *Kopač blaga od Blagaja* se ne pominje jer, verovatno, tom prilikom i nije bio prikazan, pošto je *Vila od Neretve* očigledno bila glavni film na koji su proizvođači računali.

Eksploatacija filmova Jugoslavije GmbH

Vila od Neretve i *Kopač blaga od Blagaja*, iz zasad nejasnih razloga, nikada nisu bili prikazivani u Austriji, tako da nigde nisu zabeleženi u filmografijama austrijskih filmova (sačinjenih na osnovu cenzurnih kartona). U jednom svome pismu iz 1939. godine[10] Robert Michel takođe ističe da filmovi nisu bili prikazivani u Austriji, ali navodi da su prikazani u Nemačkoj, Švajcarskoj, Italiji, Francuskoj i Južnoj Americi (Kraljevinu SHS ne pominje). Distributer filmova za Nemačku, a verovatno i za Švajcarsku, bilo je berlinsko preduzeće Ungo-Film-Geselschaft, Friedrichstrasse 233, Berlin SW 48, čiji su vlasnici bili Unger & Gottschalk. Tako je objašnjen amblem UNGO-FILM koji se nalazi na nemačkim međunatpisima filma i koji svojevremeno nisam uspeo da protumačim. Znači da su kopije za eksploataciju u Nemačkoj i Švajcarskoj izrađene u Nemačkoj. Detaljnijih podataka o prikazivanju ovih filmova zasad nemam, iako bi mogli, verovatno, da se pronađu u tadašnjoj dnevnoj i stručnoj štampi.

Tražimo i dalje *Vilu od Neretve*

O filmu *Vila od Neretve* znamo tek ponešto i najlepše bi bilo da se negde pronađe i kopija tog filma, jer bi to bio jedini pravi izvorni materijal na osnovu koga bismo mogli da donosimo zaključke o filmu. Nadu ne treba gubiti! O filmu se nešto detaljnije govori u tekstu dr. Concettija, pa ne bih želeo da to ponavljam. U svome pismu koje sam već pominjao[11] Robert Michel navodi da je 1914. godine jedno preduzeće u Berlinu prihvatilo realizaciju filma *Pastirov san ili Vila od Neretve* (*Der Traum des Hirten oder Die Vila der Narenta*) po njegovom sižeu, da se režije prihvatio tada mladi Gabriel Pascal, ali da do realizacije nije došlo zbog izbijanja Prvog svetskog rata. Sačuvan je i jedan kratak filmski sinopsis od tri strane, napisan verovatno tom prilikom, a taj jednostavan tekst je kasnije — verovatno — poslužio kao polazište za konačni scenario filma *Vila od Neretve*.[12] Daleko više možemo da saznamo o snimljenom filmu iz poslednjeg objavljenog romana Roberta Michela *Vila* (*Die Wila*, Beč 1948), u kome autor opisuje ne samo sadržaj, već i snimanje filma *Vila* (*od Neretve*). Ustvari, Michel je naknadno napisao roman o svome najmilijem filmskom ostvarenju.

Filmski pokušaji i ambicije Roberta Michela

Od 1914. pa do 1939. godine Robert Michel je uporno pokušavao da se uključi u rad na filmu, pre svega nudeći svoja književna dela za ekranizaciju, ili pak želeći da se na neki drugi način uključi u rad nemačke ili austrijske filmske industrije, pre svega kao scenarista i dramaturg. Ozbiljnija prilika mu je pružena samo jednom, 1933. godine, kada je kao stručnjak za Bosnu bio angažovan od strane berlinskog preduzeća Alka Film da obiđe terene i odabere lokacije za snimanje filma *Bosanci* (*Bosniaken*) koji je prema scenariju Franz Tanzlera prvobitno trebalo da režira Gustav Fràöhlich[13]. Tokom dve sedmice putovanja automobilom od Zagreba do Hecegovine, scenograf, fotograf i Michel kao stručnjak i vođa puta, tražeći ambijente prema već napisanom scenariju, obišli su Banja Luku, Jajce, Sarajevo, Konjic, Mostar, Blagaj, Počitelj i Stolac. U svome izveštaju na osam kucanih strana[14] Robert Michel opisuje gradove u kojima su bili i veoma stručno ukazuje gde bi se, eventualno, mogli naći objekti za snimanje pojedinih scena, a gde je stari orijentalni ambijent narušen novogradnjama. Njegov konačni predlog je bio Stolac (i okolina), gde je kasnije film najvećim delom i snimljen 1934. godine. Zanimljivo je da se ime Roberta Michela ne navodi na špici filma, iako je scenarista Tanzler u jednoj izjavi sarajevskom listu *Jugoslovenska pošta* rekao da su »folklornu obradu dramske sadržine našeg filma povjerili poznatom njemačkom književniku i u neku ruku stručnjaku za jugoslovenske narodne prilike, specijalno bosanske, g. Robertu Michelu, koji je do sada napisao već nekoliko knjiga o Bosni i Hercegovini«[15].

Robert Michel, austrijski književnik obimnog opusa koji se još uvek proučava, ostavio je značajan trag i u istoriji austrijskog filma kao scenarista dva ostvarenja koja se višestruko vezuju za naše prostore: tematski za Bosnu i Hercegovinu, produkciono delom za Zagreb. Nadajmo se da će nam eventualno pronalaženje kopije filma *Vila od Neretve* pružiti neka nova saznanja.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 69

Bilješke

1 *Film*, Zagreb, br. 9. i 10, septembar 1919.

2 S obzirom da Švicarska kinoteka nije imala raspoloživih sredstava za restauraciju filma, na molbu Jugoslovenske kinoteke iz Beograda, uz podršku tadašnjeg ambasadora Švicarske u SCG gospodina Gaudenza Rufa, Švicarska vlada je dodelila potrebna sredstva za obnovu filma. Po jedna nova kopija je data Jugoslovenskoj kinoteci i Kinoteci BiH u Sarajevu.

3 Od 33 objavljena Michelova književna dela od 1907. do 1948. godine, deset ih je s bosanskohercegovačkom tematikom (prema bibliografiji koju je za interne potrebe Adalbert Stifter Vereina priredio 1993. Jozo Džambo).

4 Grof Sascha Kolowrat je od 1912. godine snimio veliki broj dokumentarnih filmova na tlu Hrvatske. Jedan od prvih, ako ne i prvi, bio je film *Otok Rab* (*Das Insel Arbe*) koji je on, navodno lično, snimao već 1912. Slede filmovi *Na divnim obalama Dalmacije* (*Am Dalmatiens herrlichen Gestaden*), *Plitvička jezera u Hrvatskoj* (*Plitwizer Seen in Kroatien*) i drugi. Za vreme Prvog svetskog rata izdao je 201 broj *Sascha ratnog žurnala* (1914-18), zatim snimio filmove *Pobjedonosni put kroz Crnu Goru* (*Siegreich durch Montenegro*, 1916), *Gradovi naše osvojene oblasti Srbije* (*Städtebilder aus unseren eroberten Gebiet Serbien*) i druge. Pored toga se bavio snimanjem i distribucijom igranih filmova.

5 Internet baza filmskih podataka: http://www.IMDb.com i Walter, Fritz, *Österreichische Spielfilme 1908-1929*, Beč 1967.

6 Concetti u bilješkama uz svoj tekst precizno navodi podatke o registraciji preduzeća u Trgovinskom sudu u Beču, što je svakako bitno polazište za dalja traganja.

7 Prema pismu koje je Michel poslao 17. VII. 1939. Kaueru, jednom od direktora berlinskog Tobis Filma, u kome opisuje svoju filmsku karijeru i mnoge pokušaje da nagovori razne filmske producente da ekranizuju njegova književna dela. Pismo je u ostavštini Roberta Michela koja se čuva u Austrijskom književnom arhivu (Österreichisches Literaturarchiv) — fotokopiju mi je ljubazno poslao dr. Jozo Džambo.

8 Podaci prema navedenom tekstu dr. Concettija.

9 Fond Zbirke muzikalija i audiomaterijala Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu: Bersa, Blagoje, osam svezaka dnevnika, rukopis (Bersa 156 MZ).

10 Prema navedenom pismu Roberta Michela od 17. VII. 1939. poslatom Kaueru, jednom od direktora berlinskog Tobis Filma u kome Michel opisuje svoju filmsku karijeru i mnoge pokušaje da nagovori razne filmske producente da ekranizuju njegova književna dela.

11 Vidi bilješku br. 8.

12 Ostavština Roberta Michela koja se čuva u *Österreichisches Literaturarchiv* — fotokopiju mi je ljubazno poslao Jozo Džambo.

13 Film je realizovan 1935. pod naslovom *Pobratimi/Bosanci* (*Blutsbrüder/Bosniaken*) u režiji J. A. Hübler-Kahle.

14 Ovaj izveštaj se nalazi u ostavštini Roberta Michela koja se čuva u *Österreichisches Literaturarchiv*.

15 Izjava uoči snimanja — *Jugoslovenska pošta*, Sarajevo, 21. VIII. 1934.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 70

UDK: 791.32

Petar Krelja

Događaji su se odigrali filmskom brzinom

Daleke 1969. godine tiskao sam u dugovječnom zagrebačkom stručnom glasilu *Filmska kultura* (dvobroj 68-69) kraći esej pod naslovom »Događaji su se odigrali filmskom brzinom«. Kada mi je ovih dana, nakon pustih desetljeća tavorenja u mraku prenatrpane ladice regala, spomenuti broj dopao ruku, nisam mogao a da ne udovoljim svojoj radoznalosti: dakako, prvo sam u njemu potražio taj tekst. Kako me se dojmio? Svidjelo mi se što se mladi kritičar bio ambiciozno prihvatio netipične filmološke teme i što je, očito, uložio znatnog truda da, poslije pregršti analitičkih tekstića posvećenih domišljatim »rješenjima« u filmovima iz kinoteke ili s tekućeg kinoprograma, esejistički pronikne smisao sintagme »filmska brzina« koja se tada učestalo pojavljivala i ne samo u žurnalističkim člancima — ostavši i kasnije na životu, sve do naših dana. Nije mi se svidjelo što je tekst, očito, bio pisan bez razrađenijeg plana, što se nekih važnih stvari tek okrznuo, a rubnima posvetio znatan broj redaka, što su, nakon »obećavajućih« ulomaka, redovito slijedila određena lutanja. Već sam ga bio spreman vratiti njegovu vječitu »počivalištu« u regalu, kad me zagolicala zamisao da eseju (i danas filmološki izazovnom, i danas upotrebljivih dijelova) pokušam naknadno podariti onaj izgled koji mi se, prije punih 38 godina, bio onako jogunasto oteo...

Propala s mosta u ponor

> »U ta tri vratolomna obrtaja, sunovraćujući se u dubinu, ona je instinktivno pomislila na oca, majku, braću. Munjevito su joj kroz mozak projurile slike dragih stvorenja. Čak je uspjela pomisliti koliko će im biti teško kada čuju za sve što se s njom *filmskom brzinom* [moj kurziv] dogodilo i što će se za koju sekundu još dogoditi.«

U nastavku *Arenine* reportaže »Propala s mosta u ponor« saznajemo da se nesmotrenoj sedamnaestogodišnjakinji nije ništa dogodilo: dapače, ne samo što smrtonosnim padom nije stradala (ako je vjerovati novinaru — na njezinu tijelu nisu pronašli ni jednu ogrebotinu), već je prisebno sačuvala u rukama debeli svitak s novcima.

Bit će da se sretna djevojka poprilično iznenadila kada je pročitala da se njezin pad, uza svu dramatičnost događaja i sugestivnost onog »unutrašnjeg filma« što joj se »odvrtio u glavi«, odigrao »filmskom brzinom«. I može biti da su tek te dvije riječi pobudile u njoj trajno strahopoštovanje, pa i mističan strah prema velikoj opasnosti iz koje se stjecajem više čudnih nego sretnih okolnosti izvukla bez ogrebotine. Da je događaj predočio javnosti neki drugi novinar, možda bi taj potegnuo jednu drugu sintagmu (koja se također poziva na film), a uvijek dobro dođe kada se kakvom životno neobičnom, a dramatičnom događaju hoće podariti dodatna zanimljivost, izazovnost, a glasi: *kao na filmu*.

Fraza »kao na filmu« svakako je nadređena izrazu »filmska brzina« i nju znamo zateći i u djelima velikih romanopisaca, kakvi su Roger Martin du Gard ili André Malraux. Pa ipak, njome se kudikamo češće hoće podcrtati određena neobičnost, ekstravagantnost, samo filmu svojstvena posebnost (uglavnom po uzoru na zabavljačko krilo), dok »filmska brzina« uključuje u sebi i događaje s manje sretnim ishodima... No, u prvoj frazi uvijek ima nešto od druge, a u drugoj mnogo od prve; rabi ih se odvojeno. Sintagma »filmska brzina« zaživjela je u svakodnevnom životu stekavši pravo samorazumljivog opstanka s optjecajem jednakim ili čak većim od mnogih drugih znatno konkretnijih, razumljivijih i u svojoj uvriježenoj uhodanosti banalnijih usporedba (primjerice: *curilo je kao iz kabla*), a da joj stvarni smisao uopće ne razumiju ni oni koji je samouvjereno upleću u svoje tekstove, a ni većina onih koji je zatječu u novinskim člancima. Ova »priča« o masovnoj upotrebi sintagme »filmska brzina«, kao i tolike druge stvari koje su nam posve »razumljive« sve do trenutka dok nas netko »zlurad« ne zamoli da ih razborito ekspliciramo, podsjeća na slavnu dosjetku umnog i dubokog filozofa prošlosti koji je na pitanje: *što je vrijeme?* odgovorio — ako me pitate: ne znam, ako me ne pitate: znam!

Premda je brzina (filmska, ali i svaka druga) u prisnom srodstvu s kategorijom vremena, nama svejedno nije dano da samouvjereno ustvrdimo kako su neke stvari (a posebno brzine na filmu) zapravo teško objašnjive, ali, zauzvrat, savršeno razumljive nekom našem strogo intimnom ja i da na tome ostanemo. Stoga, zasukati nam je rukave...

Upućenost na film da bi se predočio brzi događaj iz života zapravo govori o teškoćama kada se taj životni događaj, u interpretaciji slučajnog svjedoka, pokuša podrobnije predočiti: brzina kojom se događaj »odvrtio« smanjuje moć pojedinca da ga, bez određenih poteškoća, egzaktno prepriča; broj bi se verzija (viđenja), u slučaju većeg broja očevidaca, mogao umnožiti... Raznorazni pokušaji (nerijetko policijski, forenzički) da se »film događaja«, s pomoću deduktivno-rekonstrukcijskih metoda, pokuša vratiti unatrag (»prevrtjeti film unatrag«), u nemalom se broju slučajeva u nas također moraju oslanjati na metode koje su poprilično daleke od

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 71

Poštanska kočija

znanstvenih... Naposljetku, ali ne i manje važno, omiljenu frazu rado upotrebljavaju svi oni, a takvih je ponajviše, koji osobno nisu prisustvovali samom događaju; primjerice, »naš» je novinar, ne mogavši opisati pojedinosti nesreće (svakako nije to mogao na temelju djevojčina iskaza), posegnuo za spasonosnom formulom »filmske brzine« koja zapravo traži od čitatelja da joj, prema vlastitim iskustvima stjecanim na brojnim »brzim« filmovima, ali i osobnim imaginativnim moćima, nakalemi odgovarajući sadržaj. Izrazom »filmska brzina« hoće se, pokraj natruha mistifikacijskog, učiniti atraktivnim i intrigantnim, dramatizirati sam novinski izvještaj.

Pa ipak, bili bismo nepravedni ako kategorički zaniječemo onu osobitu vrstu odvažne novinarske čeljadi u čijem se opisu radnoga mjesta nalazi upravo načelo izravnog svjedočenja dramatičnim događajima, primjerice ratnim, koji se, za borbenih operacija, »vrte« kao na tekućoj vrpci, upravo — mahnitom filmskom brzinom; ponekad tako golemom i pogibeljnom da neki od zlosretnih novinara i nisu imali vremena zapaziti trenutak kada su i sami (*filmskom brzinom*) postali tek dijelom tuđeg otužnog žurnalističkoga raporta!

Prihvatimo li postavljenu tezu da »korisnici« rečene sintagme zapravo ne razumiju njezinu pozadinu, genezu i njezin smisao, svejedno ne znači da je ta »dosjetka« što je u novinstvu stekla status »štake« suvišna ili neprikladno strano tijelo u vješto pisanim tekstovima koji hoće efektno (i slikovito) predočiti kakav događaj pun dramatičnih obrata što se odigrao munjevito, neuhvatljivim tempom — filmske brzine. Zapravo, mnogi će novinari, razabravši da je neki teško opisivi brzi događaj iz života »blizak« žanru akcijskog filma — najčešće komocije radi — spremno posegnuti za izrazom »filmska brzina« upravo s razloga što se tzv. široka publika, bilo u kinima ili na televiziji, nagledala takvih tvorevina i što, na sam spomen više nego često korištene sintagme, izravno (nesvjesno) asocira onu vrstu filmskih postupaka koji se mogu zapaziti u ostvarenjima različitih rodovskih i vrstovnih profila, ali su najučestaliji u dinamično-akcijskim proizvodima američkog eksploatacijskog filma. A u kinima gotovo da se jedino takvi filmovi svakodnevno, od podneva pa do duboko iza ponoći, uporno vrte!

S druge strane — za ovaj esej kudikamo važnije — novinari nehotice sugeriraju da određenim događajima iz života, što se tako čine slični filmskima, »upravljaju« mehanizmi koji su izvorno filmski i koji se, uz nešto truda, i uz razumijevanje određenih zakonitosti svojstvenih mediju 20. stoljeća, mogu i pobliže definirati. Život ne može, ali sedma umjetnost može precizno i višekratno vraćati — »film događaja«. Neka nam ta njegova moć pomogne da sagledamo fenomen iz kojega se iznjedrila zaista privlačna i po film važna, a novinarima tako draga rečenica: »Događaji što su se odigrali filmskom brzinom«!

Od vlaka Lumièreovih do Apolla 11

Ako se neka radnja dogodila brzo, druga brže, a treća najbrže — koliko je brza — filmska brzina? Je li to autonomna kategorija koja nadilazi tri prijašnje iz komparacije?

Onaj glasoviti vlak braće Lumière, koji se tako prijeteće bio usmjerio na inače skeptičnu publiku na prvim pariškim kinoprojekcijama natjeravši je da, kako neki tvrde, s krikom straha obori glavu, svojom dramatičnom kinetikom brza primicanja ne samo što je prve kinodvorane s prvom publikom

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 72

Moja draga Klementina

ispunio divljenjem i mističnim strahom, već je — po uzoru na proizvodne trikova darovitih opsjenara i iluzionista — efektno zaživio, uspijevajući da njegov izgled bude »podudaran« izgledu stvarnih vlakova, da njegova brzina bude nalik brzinama postojećih vlakova, podešavajući da prostor kojim se kreće bude onaj isti prostor kojim prolaze stvarni vlakovi, mijenjajući svoju veličinu kao što stvarni vlakovi s promjenom perspektive postaju veći ili manji. Je li to ta brzina na koju se pozivaju toliki u svojim napisima? Za ondašnju publiku da, svakako da! Za današnju — ne! Ali... Te daleke 1896. godine, više od »neposredne« opasnosti zbog nailaska vlaka u stanicu Le Ciotat, publiku je, bit će, šok oživjele fotografije kudikamo sugestivnije zgromio, osupnuo, začudio i očarao upravo onim moćima (jedne *iluzije*) koje će, silovito zaživjevši, dobrano unerediti i radikalno uzdrmati nadolazeće stoljeće...

Ako su u filmskoj sposobnosti vjernoga reproduciranja izvanjskog svijeta (u tom začudnu fenomenu iluzionističkog, u sugestiji »taktilnosti«, određene »opipljivosti« ljudi i stvari na ekranu) već bile sadržane polazne pretpostavke za tvorbu specifičnog pojma »filmske brzine« (još nismo čuli da je netko ustvrdio da su se događaji odigrali: literarnom, kazališnom, baletnom, kiparskom ili glazbenom brzinom), onda nije trebalo odveć dugo čekati da se dogode i neka druga, po izričajne sposobnosti medija fundamentalna otkrića (primjerice, montaža), pa da na filmsku scenu stupi i brzina prema kojoj će se, ni manje ni više, uspoređivati i mjeriti netipične brzine iz života!

Hajde da se sada, prije no što izravno zagrizemo u srž problema, s vlaka Lumièreovih, filmskom brzinom, prebacimo, sedamdesetak godina kasnije — točnije u 1969, kada nas je smutio jedan »brzinski« paradoks. Da i najveća moguća brzina u životu koju je ikada čovjek postigao i ne mora biti baš nikakvom garancijom za »uočljivost« te brzine i na filmu (ili elektroničkom zapisu), u to smo se još jednom mogli zorno uvjeriti gledajući izravni televizijski prijenos leta američke svemirske rakete Apollo 11 na Mjesec. Kada se ta svemirska letjelica, stigavši u neposrednu blizinu cilja svoje misije, raspolovila — astronauti su uključili kameru i stali snimati let Njuškala, onog manjeg dijela složene rakete čija je zadaća bila da se primakne našem prvom svemirskom susjedu, Mjesecu, na svega petnaestak kilometara. Dok je za mnoge slika iz kozmosa značila uzbudljivu preobrazbu znanstvene fantastike u stvarnost, za malen broj promatrača leteće tijelo nazvano Njuškalo još jednom je potkrijepilo već davno dokazanu teoriju o neponištivosti određenih raskoraka između kretanja predmeta u stvarnosti i prikaza tih kretanja u filmu i na TV ekranima. Kamera Apolla 11, nošena brzinom kakvu filmske ekipe ranije nisu poznavale, slala je u televizijske prijemnike diljem svijeta sliku predmeta ispred sebe: ponovimo, nikada ranije ni jedna kamera nije slijedila tako golemu brzinu! Pa ipak, mi smo na ekranu mogli vidjeti tek neko maglovito tijelo u mirovanju! Brzina vlaka Lumièreovih, u usporedbi s Njuškalovom, to je taj paradoks, bila je nalik — jurnjavi! Televizijski misterij kozmičkog mirovanja nije svojstven samo svemirskom prostoru, takozvani fenomeni induciranih kretnji — o kojim je podrobno pisao filmski teoretičar Slavko Vorkapić na stranicama *Filmske kulture* — nastaju i u znatno manjim prostorima no što je svemir, i za neusporedivo skromnijih brzina no što je ona u Njuškala; između Njuškala (čija brzina graniči s fantastičnim) i čovjeka koji tek odmjereno korača, zbog spomenutog efekta optičkih varki, zapravo neće doći do razlika u brzini: Zapravo, činit će nam se da Njuškalo stoji, a da čovjek cupka u mjestu!

Ako kamera, da se prihvatimo objašnjenja fenomena iz perspektive »optičkih varki«, slijedi let predmeta koji se kreće monolitno »praznim« prostorom, svemirskom trasom koja nije obilježena ni s lijeve ni s desne strane svoje putanje kakvim nepokretnim objektom, kozmičkom materijalnošću na čijoj će statičnoj podlozi doći do izražaja pokret predmeta, koji kamera prati i snima njegovom vlastitom brzinom, na ekranu će nastati optički efekt (varka) mirovanja (ma kako mi dobro znali da gledamo letjelicu koja u stvarnosti juri brzinom dostojnom svakog divljenja). Ne, ovakve brzine zasigurno nisu participirale u tvorbi pojma »filmska brzina«. Ali, kad smo se već dotakli svemira...

Između *Kozmičkog zuma* i *Povratka u budućnost*

Spram dokumentarna materijala pristiglog s Apolla 11 (ali i s tolikih drugih letjelica odaslanih u zagonetne visine iznad naših glava), imamo na uvid i mnogobrojna fikcionalna filmska djela koja se, po uzoru na književne predloške, poigra-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 73

vaju stvarima golemih prostora, »nesagledivih« vremenskih dionica i, dakao, — brzina.

»Vidljivu« brzinu kozmičkih razmjera izgradila je Kanađanka Eva Szasz u svom animiranom filmu *Kozmički zum* (*Cosmic Zoom*, 1968). Pomoću izuzetno suptilnih i razrađenih trikova, izmislivši u svom filmu neku vrstu beskonačnog zuma, polazi od slike dječaka u čamcu, da bi već u nekoliko idućih trenutaka — ne prekidajući kontinuitet kadra — napustila rijeku, zemlju, sunce i sunčani sustav, naposljetku dosegnuvši one nespoznatljive visine koje posjećuje samo naša misao nošena najsmionijim krilima mašte. Slijedi (filmskom brzinom) sažeti povratak: ekranom prolijeću magline, pojedinačne zvijezde, vatrene kugle sunca — sve dok se ne »nacrta« netaknuto, idilično polazište: dječak u čamcu. No, tada kreće novi zum — njegov suprotni krak: kamera na dječakovoj ruci pronalazi komarca, primiče mu se i počinje brzo prodirati u skrivene dijelove njegove nutrine — sve do najsićušnijih, a opet fundamentalno važnih bioloških sastavnica njegova organizma, koji graniče s fantastičnim. Kada se ponovno filmski ubrzano vrati na dječaka u čamcu, dolazimo do spoznaje da je maštovita autorica tom šarmantnom animiranom tvorevinom, brzinski zaigranom, zapravo varirala čovjekovu (fatalističku) spoznaju da se ljudsko biće nalazi na granici dvaju svjetova, od kojih je jedan beskonačno velik, a drugi nesagledivo malen. A oba i dalje podjednako »čudnovata« i tek rubno spoznatljiva.

Jesu li ovakvi filmovi, kojih je u animiranom području sva sila, bitno utjecali na spontano stvaranje paradigme o brzinama na filmu. Da, svakako, ali ne direktno. Znatan je broj igranih filmova koji se (zanemarujući standardna poimanja vremena ili dosege kvantne fizike), obijesno poigravaju s (neovozemaljskim) brzinama, s brzinama kojima zapravo upravljaju — i ne samo filmski — temeljni zakoni.

U znanstvenofantastičnom filmu *Vremenski stroj* (*The Time Machine*, George Pal, 1960) dovoljno je da svemogući protagonist povuče palicu vremenskog stroja pa da se u tili čas nađe u epohama koja su već davno iščezla: ta ista palica, gotovo trenutno, baca ga i u budućnost — pred njegovim očima vrtoglavom (filmskom) brzinom prolijeću sati, dani, stoljeća, prostor se naglo mijenja, tvar se raspada, stvari dobivaju neke nama nepoznate oblike. Ljudi trenutno umiru, iščezavaju... Kakvu li je tek igrariju s vremenima zakuhao Robert Zemeckis u svom serijalu *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*, 1985, 1989, 1990), u kojemu radoznali adolescent Marty, odlazeći pomoću eksperimentalnog vremenskog stroja »luckastog« dr. Browna u prošlost i susrevši »tamo« nesposobna oca (kojemu hoće pomoći) i majku (koju će u svom neznanju, *filmskom brzinom* zavesti), naposljetku čini sve da se, pod hitno, »vrati u budućnost«, tamo odakle je bio i krenuo. Dalo bi se navesti sva sila filmova koji se na taj način poigravaju brzinama (u vremenu i prostoru), moglo bi se, s dosta uspjeha, tvrditi da i takva vrsta filmskih brzina utječe na osjećaj u običnog kinoposjetitelja da se film zna nositi s brzinama kakvih gotovo da i nema »u životu«, a kada ih bude, onda su nalik filmskima, po ugledu na one s ekrana... Pa ipak, pojam filmske brzine u prvome se redu referira na brzine u »određenim« žanrovima i može ga se, s dosta preciznosti, definirati!

U glavnoj ulozi: karambol!

Od trenutka pada svjetlosnog snopa na filmsko platno pa do prestanka rada projekcijske mašine — ako se radi o automobilističkoj utrci iz igranog filma — »grabežljivi« gledaočev pogled uporno, ponekad do isljedničke iznemoglosti, pretražuje ekran i opčinjeno slijedi promjenjivi ritam brzina. Budući da su, za snimanja, nad tim promjenjivim brzinama motrile planski postavljene ili fleksibilno premještane i pokretane filmske kamere, gledalac je, za projekcije, u iznimno komfornoj situaciji da uživa u potpunom nadzoru nad užurbanim mašinama, da ih s lakoćom prati sprijeda, motri s boka (ili usporedo s njima juri), da ih nadlijeće, ukratko da, uz pomoć svevidećeg oka, transcendira krutost pogleda iz numerirana sjedala za stvarnih trka.

Jedna kamera (možda i sama u brzom pokretu) hvata širok komad piste na kojoj bijesne trkaće mašine — slične golemim insektima — hitaju svome cilju; druga pak, opremljena moćnim teleobjektivom koji sabija prostor, dočekuje na opasnoj okuci neke »zdepaste« metalne oblike koji okrupnjavaju kao kukci u snu, a onda grotesknog izgleda i uz zaglušnu škripu kočnica, u neposrednoj blizini, zaokreću; treća kamera smjestila se u samoj kabini šampiona trke (»u njegovu oku«), koji vodi borbu »na život i smrt« s darovitim i ambicioznim mladcem fanatično upornim u lovu na favorita trke;

Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 74

četvrta nam baca ravno u oči betonske dijelove piste obilježene dramatično agresivnim znakovima, pretvarajući kinodvoranu u trkaću kabinu, a nas u napete vozače što u našim lažno alarmiranim »uređajem« za ravnotežu osjećamo svaku opasniju okuku, svako odveć naglo skretanje, svako pogibeljno otklizavanje, svaki stresni udar kotača u neravninu, svako naglo a bolno kočenje; peta s neke velike visine otkriva total trkališta na kojemu karikaturalno jurcaju bolidi nalik smiješno malim dječjim igračkama... No, s vremenom će (kao dio redateljske lukavosti) kontinuirano promicanje piste, popraćeno snažnom a jednoličnom grmljavinom motora, početi na naša čula djelovati uspavljujuće, blago narkotički — gubimo osjećaj brzine. Iznenada, baš kada su nam se na kratko sklopile umorne vjeđe — bučni sudar! Pred očima, koje su u onoj kratkoj vremenskoj jedinici stigle tek registrirati naglu promjenu, a svijest se još nije uspjela suvislo ponijeti s novonastalom situacijom, već u tom kratkom trenu otpočinje silovito i spektakularno prevrtanje mašina — njihovo munjevito pretvaranje u leteće projektile koji se, poput kakvih zapaljivih bomba, lančano pale i u velikim plamenim lukovima prelijeću preko betonskih pista prijeteći da usmrte na desetke promatrača nagruvanih u neposrednoj blizini jednog događaja, koji se posve oteo kontroli i — tjeran snagom razularene kinetike — ide k teško sagledivom, moguće tragičnom finalu.

Da, događaji su se odigrali filmskom brzinom! Ali, da bismo baš na tom primjeru mogli pokušati definirati pojam »filmske brzine«, bit će potrebno da »tu« trku predočimo i na neke druge načine. Zamislimo da smo u gledalištu i da trku promatramo iz pozicije numerirana sjedala; ako smo imali tu sreću da nas nije zapao dio gdje se dogodila »saobraćajka« (možda s nekoliko mrtvih i desetak ranjenih, recimo), naš će »uvid« u dramatičan događaj, dakako, ovisiti s koje smo ga distance i iz kojeg kuta promatrali. U slučaju osobito slabe preglednosti trke, tek bi nas agresivni zvuk lomljave metala, popraćen (mogućim) eksplozijama i gustim dimom, mogao upozoriti da se dogodio incident krupnih razmjera i da će se, najvjerojatnije, trka na neko vrijeme obustaviti. U slučaju osobito dobre preglednosti, mogli bismo, u totalu, zapaziti neopreznost vozača koji je »okrznuo« suparnika i skrivio

Bljedoliki ubojica (Samuraj)

njegovo nekontrolirano izlijetanje s piste, prevrtanje, paljenje i udarac u ogradu. Za to vrijeme, na »krivca« udesa bi se, s manje ili više siline, moglo »nabacati« još nekoliko mašina... Ubrzo bi utrčao spasilački tim, ugasio požar i iz olupine izvukao ošamućena i za nastavak utrke nesposobna vozača, ali bez nekih ozbiljnijih posljedica po život. Naše neposredno, fizičko prisutnost događaju nije moglo proći, a da u nama nije ostavilo znatnog (traumatskog) traga; pa ipak, htjeli smo, ali nismo mogli, za incidenta, imati prisniji uvid u pojedine faze događaja (primjerice, zbog čega je točno došlo do nesreće, kako su se odvijale pojedine faze udesa, je li šampionova mašina do kraja uništena, što je s publikom...). Budući da se sve tako brzo odigralo, o detaljima ćemo se podrobnije moći informirati tek nakon povratka s trkališta, za prvih informativnih TV emisija. A kako živimo u vremenu napasne sveprisutnosti raznovrsnih uređaja za snimanje i nadzor — i događaj će s utrke, u kojoj je favorit doživio karambol, dobiti pregršt brzih »medijskih prerađevina« stvarnih događaja; hitre će informativne emisije, ponudivši neku vrstu »dokaznog materijala« o karakteru udesa, emitirati montažno upakirane najkarakterističnije detalje, a u specijaliziranim sportskim emisijama dostupnim će se slikovnim materijalom nešto podrobnije pokušati podastrijeti stručna ekspertiza. Za oba je slučaja svojstveno da se »zgoda« mahom predočava reporterski plošno, tek s ponekim plastičnijim uvidom u samo »finale« nesretna ispadanja šampiona iz trke.

Zauzvrat, fikcionalni film, osobito onaj koji, služeći se svojim golemim izričajnim potencijalima (što uvijek mogu biti obogaćeni »uranom« dokumentarnog), tendira da predočeni »scenarij« iz života atraktivno reinterpretira, dokida sva ograničenja »numeriranih sjedala« na trkalištu, osim sjedala u koje se smjestio kakav promatrač (negativac iz suparničkog tima, ljubavnica...) važan za tijek radnje ili »dramatičan« ishod trke, a dijelom se ignorira i načelo slobodnog dokumentarističkog lova na događaj čije hirovito ekspandiranje zna uteći iz vidnog polja i najvještijega snimatelja (osim ako se simulacijski ne posegne i za nekom vrstom dokumentaristički »prljavih« pokreta kamere).

Dokument, dakako, sadržava neku svoju specifičnu ekspresivnost koja je neponovljiva, ali ne može u dostupnoj građi, ma kako bila bogata, tako iscrpno analitički ući u njezinu bit kako to može igrani film. Autori će (uz pomoć obrtnika specijaliziranih za takvu vrstu scena), u težnji da udovolje gladi u publike koja očekuje »da filmska iluzija stvarnosti djeluje stvarnije (ekspresivnije, sublimnije, efektnije) i od same zbilje« — tu zbilju »izvrgnuti« sustavu raznovrsnih postupaka, primjerice, analitičkoj razgradnji scena: sjeckanju, tranširanju, atomiziranju, škartiranju; reartikulaciji: sažimanju, sabijanju, zgušnjavanju; paralelizmima; dinamiziranju i dramatizaciji; atraktiviziranju i spektakularizaciji; stilizaciji, ali i adrenalizaciji...

Karambol koji smo predočili »zaigrao« je i silovito aktivirao, kao malo koji drugi oblik filmskog kazivanja (jedino je usporedba s poetikom frenetičnosti sovjetskog »montažnog« filma konkurentna), široki spektar metoda: ispod magične ruke »postupka nad postupcima« — montaže — pokrenut će

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 75

se žestoki udar elipsi (drastičnih, grubo izravnih, »šokantnih«, ali i jedva zamjetljivih), alternacijski tempirana pretapanja, mitraljeski streloviti blic-detalji i krupni planovi grubo ulančani u rafal širih planova; brišuće panorame i atakirajuće »prljavi« zumovi, ekspresionistički »oštri« rakursi; kraćahni snoliki *slow motioni* ili bljeskovito stopirani kvadrati... Dakako, i ovdje su na snazi dva dominantna interpretacijska pristupa: prvi (rjeđi) gradnji scene — od koje se očekuje da se odigra samo tom mediju svojstvenom brzinom, dakle filmskom — pristupa s čvrstim uvjerenjem da se realizacija mora čvrsto držati knjige snimanja, te svojevrsne biblije svake visokoprofesionalne ekipe, u kojoj su akcijske scene egzaktno definirane i izvedbeno predočene do u najsitnijih detalja; drugi pristup (danas kudikamo učestaliji) drži da se kakva pomno zamišljena scena »brzih« potencijala mora uteći i improvizacijskim prednostima (koliko toliko kontrolirane) dokumentaristike; projekti s pristojnim proračunima mogu si dopustiti »luksuz« da se »ludi« dijelovi kakve dramatične trke u zagušenom super-urbanitetu snimaju istovremeno s većim brojem kamera — sa zemlje, s mora i iz zraka. U tim će se projektima uvjerljivost prizora i pravi ritam, koji počesto uopće ne mari za elementarnu logiku montažna kontinuiteta, završno tražiti i pronalaziti za montažnim stolom; uzbudljivosti radnje, pritom, moćno će asistirati raskošna orkestralna glazba i gromoglasnost prizornog zvuka »izrađenog« u visoko sofisticiranim studijima.

»Nevidljive« brzine u vesternima

Da nipošto nije nevažno kako se pojedini pokreti ili određene radnje moraju montažno povezivati kada se želi postići šokantan dojam dramatične brzine praćene serijom neočekivanih obrata, otkrit će nam osobiti obrazac dvoboja u nekoć silno popularnom žanru vesterna, obrazac koji se, kada je riječ o tvorbi »zagonetne« brzine u jednog od revolveraša, temelji manje na njegovoj stvarnoj brzini u potezanju revolvera, a više — kudikamo više — na filmskom postupku mehaničkog spajanja dvaju kadrova: na montaži. Pretpostavimo jednu od klasičnih situacija. Ubojica namjerava nečasno s leđa pucati u protagonista, kojeg je dugo tražio i napokon pronašao u gradskom salunu, opuštena za šankom. Vidimo ga kako se pritajeno i lukavo prikrada, kako traži najpovoljniju poziciju i najzgodniji trenutak za izvršenje svojega zločinačkog nauma, kako lovi moment kada će njegovi partneri po zlu dodatno zaokupiti junakovu pažnju; potencijalnom ubojici ide na ruku i opuštena kaubojska atmosfera, koju podgrijava dama raskošnih oblina i pjevački ugodnoga glasa. Po koncentriranom, ali i ponešto nervoznom ubojičinu licu, kao i po spremnosti njegove ruke, znamo da nas još koji tren dijeli do sudbonosnog hitrog izvlačenja pištolja. No, iznenadni, preuranjeni pucanj naglo presijeca tek započetu kretnju. U prvi mah ne znamo tko je pucao u zločinca, ali već nam, u rezu, idući kadar otkriva hladnokrvnog protagonista s pištoljem u ruci, obavijena dimom koji se izvija iz cijevi pištolja u njegovoj ruci — posve dostatnim indikacijama da zaključimo kako je koji trenutak ranije baš iz tog pištolja ispaljen smrtonosni hitac. Hineći posvemašnju nemarnost protagonist je obmanuo i publiku u kinodvorani, i kauboje do njega, i zločinca: svojim je vazda budnim i na neprekidne opasnosti sviklim čulima brzo uočio opasnost i lukavo namjestio stupicu. Iznenađeni ubojica s napola izvučenim pištoljem i s izrazom neke velike i trajne nevjerice na licu ispaljuje hitac u pod (kao zakašnjelu potvrdu svoje nemoći) strovalivši se mrtav na tlo.

Premda stvarno nismo vidjeli brzo izvlačenje pištolja, nama se u prvi mah čini da smo svjedočili izuzetno bravuroznom protagonistovu potezu. Čovjek se zapravo tako brzo okrenuo i hitro izvukao svoju vazda ubojitu pucaljku, zaključujemo usput, da »običnim okom« nismo bili kadri registrirati brzinu obavljenih radnji. Ili, tješimo se: mirakulozno se izvlačenje pištolja odigralo baš u trenutku, čini nam se, kada smo trepnuli! Zvuk pucnja u prvom kadru i slika zadimljena pištolja u drugom, ireverzibilnom montažnom kopčom spajanja posljedice (zvuk) i uzroka (slika), rezultira iluzijom neke junakove nadnaravne brzine u potezanju pištolja — filmske brzine.

U nekim drugim filmovima korišteni su slični postupci za isticanje božanskih moći u junaka, čija je misija da nemoćne ljude štite od ordinarnih nevaljalaca i da se svojim nadnaravnim umijećem efektno obračunavaju istodobno i s većim brojem profesionalnih ubojica. Dakako, i takvoj će brzini moćno asistirati brojni filmski postupci, a napose »svemoćna« montaža.

Prethodnik Novog vala Jean-Pierre Melville u svojem filmu *Bljedoliki ubojica* (*Samuraj — Le Samouraï*, 1967) brzinu postignutu rafiniranim povezivanjem ranijih dramaturških priprema s nepogrešivo odvagnutim rezom, pokušava dodatno očuditi nekom vrstom »metafizičke premosnice« — postupkom koji »fiziku« obračuna dvojice ubojica okreće naglavce. Protivnici, kao u vesternu, iz bliske distance, gledaju jedan drugome u oči i, gradeći se kao da oklijevaju, zapravo osluškuju trenutak kada će — zapucati; junak Melvilleova filma čini pritom izuzetnu neopreznost: dovodi svoje ruke u posve nepovoljan položaj i tim činom kao da daje na znanje protivniku kako nije spreman za borbu, da mu je, možda, čak svejedno ako će ga protivnik htjeti dokrajčiti. Protivnik bez krzmanja koristi tu svoju lako stečenu (poklonjenu) prednost i kreće... Pucanj! U rukama Melvilleova junaka — pištolj! Zaprepašteni protivnik drži se za ranjenu ruku, podalje na podu njegov odbačeni pištolj. U nekom našem podsvjesnom pretincu vičnom autonomnom uspostavljanju uzročno-posljedičnih mostova i tamo gdje ih nema (mostova kojima se obično služi onaj manje okretni dio našeg perceptivno-misaonog bića), pojavila se slika junaka koji je poput čarobnjaka svoju ispruženu ruku trenutno opremio smrtonosnim oružjem. Oni koji nisu vidjeli film, pomislit će da Melville vara, da se služi deplasiranim djetinjarijama. Nije tako. Postupak nalik iluzionističkom triku opravdan je ukupnom fakturom djela, mi mu apsolutno vjerujemo.

Brzine u filmovima Johna Forda

Za razliku od proslavljenih tvoraca vesterna iz klasičnog razdoblja (Th. Ince, J. Ford, H. Hawks, R. Walsh, A. Mann, F. Lang, H. King, F. Zinnemann, G. Stevens, W. Wellman, H. Hathaway, D. Daves, J. Sturges...), suvremeniji su autori (R. Altman, C. Eastwood, J. Jarmusch...), u pokušaju određenih

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 76

demitologizacija često atakirali na temeljne ikonografske zadatosti žanra koji je pokušavao evocirati vrijeme kada se stvarala Amerika: na udaru su se, ponajprije, našli visoko ritualizirani dvoboji, koji su — sve dok ne bi svemoćni junak naposljetku dokrajčio negativce — manje ili više maštovito varirali uvriježene obrasce. U tim novim viđenjima težilo se realističnijem pristupu, a kadšto i brutalnom naturalizmu. Paradoksalno, najslavniji promotor žanra, John Ford, među prvima je (ako ne i prvi) inaugurirao autorski izrazito svjež, nadasve inovativan pogled na svetost kaubojskog rituala poznatog kao — dvoboj, odlučujući obračun. Riječ je o određenom broju filmova čiji se junaci umiju nositi s brzinama, osobito s onima kojima u pravilu pribjegavaju kada su prisiljeni braniti svoj ili tuđe živote, ali i o djelima čija se brzina (izrazito realistički) hoće dijelom prispodobiti, pa i podrediti »brzinama« u životu.

Junak prvog iz male serije od tri Fordova ostvarenja, kuražni protagonist *Poštanske kočije* (*Stagecoach*, 1939) sve kada bi i htio ne može izbjeći dvoboj s negativcem nadasve sklonim (prljavim) obračunima. Taj se prvi veliki Fordov film — odmah svrstan u kategoriju supervesterna — ipak temeljio na prokušanim obrascima tematiziranja vječite borbe između dobra i zla u okolnostima prvotnih odvažnijih htijenja da se zapadnjačka divljina pokuša civilizirati. U sukobu koji se, za dugog putovanja jedne poštanske kočije, bio zametnuo između okorjela zločinca (nepopustljiva kršitelja svih oblika civilizacijskih normi) i pravdoljubiva romantična junaka, odskače — sa svoje izvedbene originalnosti i neugasle autorske lucidnosti — scena dvoboja koja se, suprotno dobrim običajima popularna žanra, odvija daleko od očiju publike u kinodvorani! Njih dvojica su — uglavivši dvoboj — odlučili da ga provedu u djelo, ali ne u krčmi gdje su se sakrili putnici (kojima prijeti zločinac), već u obližnjem eksterijeru, pokraj slikovita mostića. I umjesto da kamera izravno svjedoči silno dramatičnom i za putnike i osoblje krčme sudbonosnom dvoboju (pobijedi li ubojica — obrali su bostan!), Ford tu za vestern doista netipičnu kameru — utječući se stilskoj figuri poznatoj pod nazivom metonimija — nepokolebljivo, sve do kraja duela, drži u interijeru, zajedno s ljudima koji ustrašeno iščekuju ishod. Na vrhuncu napetosti — tek nekoliko brzih hitaca. Kraj okršaja? U tišini koja bi se dala rezati, s ljudima ukočenim kao na slici, čeka se tko će banuti na vrata. Na njima: razbojnik! S lica mu ne silazi nadmeni slavodobitni smiješak. Hulja bez milosti je — pobijedila! No, samo koji trenutak kasnije »junačina« se ruši na pod; shvativši da je smrtno ranjen i da mu više nema života, uspio je, iz svoje zloće i oholosti, izvući još toliko snage da dođe na vrata i da tek nakratko uživa u strahu što će ga proizvesti u nedužnih i nemoćnih ljudi... Događaji su se, u ovom slučaju, odigrali filmskom brzinom koja je životna i životnom koja je filmska.

Na sličnim se paradigmatskim oprekama temelji i možda najpopularniji Fordov film *Moja draga Klementina* (*My Darling Clementine*, 1946): pozitivac — negativac, dobro — zlo, civilizacija — divljina... No, dok se u većini vesterna obračunavaju zakrvljeni pojedinci, dotle u *Mojoj dragoj Klementini* nepomirljivo i do istrebljenja ratuju obitelji: čestiti Earpovi naspram razbojničkog klana Clantonovih. Silno živopisnu, dinamičnu, istodobno liričnu i surovu, ali i duboko osjećajno utemeljenu radnju filma ipak ponajviše karakterizira — realistički pristup.

Za razliku od prijašnjeg Fordova filma, ovdje se dvoboj odvija izvan grada, ali pred očima kinopublike. No, ona autorova rana spoznaja, pokazana već u *Poštanskoj kočiji*, da u dvobojima zapravo i nema spektakularnosti, dramatičnosti pa i džentlmenstva — tih nezaobilaznih aksioma svojstvenih za stotine ostvarenja što su tematizirali burnu, a počesto i krajnje krvoločnu prošlost američkog Zapada — nagnala ga je da, bez ustupaka, predoči svoje (autorski obojeno) viđenje kako su obračuni uistinu izgledali u životu, kada se u boli i iz krvi rađala jedna zemlja sapeta brojnim proturječjima.

U *Mojoj dragoj Klementini*, tom svake pažnje vrijednom vesternu, završni obračun između obitelji i zaista nije nalik (barokno) ritualiziranim obračunima u kojima se, s mnogo domišljatih obrata, »ratna« sreća neprestance priklanjala čas jednoj čas drugoj strani, da bi, naposljetku, poslije mnogo ispaljenih hitaca, u osobito dramatičnom i dugo očekivanu finišu — pravda pobijedila. Kada u *Mojoj dragoj Klementini* napokon krene »prljavi« obračun na život i smrt, Earpovima zapravo i neće biti baš osobito teško da one propalice i pijandure od Clantonovih — brzom i sinkroniziranom paljbom — dokrajče. No, oni će (pretrpjevši i sami bolne gubitke) na životu ostaviti — na način biblijskog prokletstva — jedino glavnog pokretača Zla, oca Clantona, koji će dotrajavati svoj strašan život u posve praznoj kući, sada zauvijek bez sinova.

Dakako, u ovom je filmu to bila jedna druga filmska brzina, ona koje, pokraj osmišljene dinamike pretrčavanja i brze izmjene hitaca (uglavnom prema obrascu plan-kontraplan), brzim smrtima ograničila i samo vrijeme trajanja okršaja.

Fordove su autorski provokativne varijacije na brzine u dvobojima maestozno okrunjene upravo njegovim najslojevitijim i najosobnijim filmom *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Prije no što će se dogoditi završna *brzina* i u tom filmu, prisjetimo se da su je pripremili trojica tipski posve različitih momaka: senator Ransom Stoddard, koji se sjeća i revalorizacijski rekapitulira ranije događaje (kada je kao mladi pravnik s istoka otišao na Divlji zapad da bi u maloj zabiti pronosio ideju države uređene na pravnim temeljima), vičan je suprotstaviti se zlu, premda je — u stvarima glavnog jezika divljine, pištolja — prava pravcata šeprtlja; Tom Doniphon, na čiji je sprovod stigao ugledni građanin SAD-a, Stoddard, čovjek je od akcije: elementarno čestit, ponešto sirov i maksimalno uspješan u tolikim dvobojima, ali i ordinarni gubitnik na intimnom planu (kojega kao da i promijenjeni duh vremena više ne treba). A *treći čovjek* u igri, Liberty Valance, u najprisnijem je savezu s moćnim arhetipskim silama zla koje upravljaju njegovim zločinačkim duhom, njegovom hitrom rukom koja otvara vatru na sve što se protivi njegovoj do srži od kostiju nasilništvom prožetoj volji.

Ali, okolnosti su htjele da je upravo revolveraški nevježa Stoddard (po zanimanju pravnik) — ne bi li i na megdanu dokazao kako zakon u koji vjeruje nije mrtvo slovo na papiru — morao izazvati strašnog i nesavladivog Libertyja Valancea. Unatoč tomu što taj obrazovani gradski momak i sam

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 77

Bonnie i Clyde

dobro zna da su mu izgledi u izravnom srazu s čovjekom koji je poubijao nebrojeno mnogo ljudi ravni nuli, on će, ne obazirući se na molbe bližnjih, a s nakanom da napokon grad oslobodi od Valanceova uporna terora, izaći na ulice mračnog malog mjestašca i s kompromitantnom »ženskom« kuhinjskom pregačom oko vrata stati spram oholog i nemilosrdnog Valancea koji mu se ruga. No, kada će stići vrijeme da zločinac izvrši svoju prijetnju (metak točno posred pravnikova čela), i kada će odjeknuti brzi pucnji, Stoddard će, za razliku od pogođena Valancea koji će s krajnjom nevjericom na licu zateturati — mirakulozno ostati uspravan. Najveći šeprtlja u gradu (a valjda i šire) dokrajčio je ono oličenje od zla — strašnog Libertyja Valancea! Dokaz da su čuda moguća? Ili je providnost osobno upravljala Stodarddovom brzinom okidanja i točnošću putanje metka?

Ovaj izrazito revizionistički film, koji — upirući pogled i u intimnu stranu dvojice junaka u nevolji — zapravo »retrospekcijski otkriva iluzornost događaja ranije prikazanih i predstavljenih kao vjerodostojne« (A. Peterlić). Ta će nam retrospekcija otkriti da se, umjesto dvoboja, te večeri zapravo odigrao svojevrsni — troboj. Tajnovita osoba iz te »povijesne« noći svakako ima u ovoj priči s dvostrukim dnom svoje ime i prezime: zove se Tom Doniphon! Bez preciznosti njegove ruke (nepogrešivo sinkronizirane s pucnjima dvojice duelista), pravnička tvrdoglavost došljaka iz velikoga grada ne bi značila ništa i povijest maloga grada krenula bi još oštrijom stranputicom. U onoj noći svih noći odigrao se, najbizarnijom filmskom brzinom ikad viđenom na filmskim ekranima, događaj koji je u trojici protagonista i njihovim pištoljima ukrstio nepomirljivo suprotstavljene silnice naopakog (povijesnog) vremena. I kako to često biva u takvim situacijama, netko će — ni kriv ni dužan — morati platiti visoku cijenu samožrtvovanja...

Dakako, predočavajući »zastrašujuće« uvjerljivo dionice jedne izrazito depresivne i pesimističke priče koja je, unatoč »sretnu« završetku, ponijela u budućnost i duboko znakovitu »tajnu«, Ford je, figurativno, imao na umu i nešto mnogo važnije od jednog uspješnog pucnja u američkoj vukojebini, i štošta dalekosežnije od puke lokalne vijesti da je Liberty Valance napokon mrtav u krajnje neuvjerljivom dvoboju s protagonistom kao pobjednikom u tom dvoboju, koji je, bez pištolja o pasu, svojedobno bio stigao u malo mjesto s na-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 78

H-8...

ramkom knjiga u kojima se govorilo o zakonu i ljudskim pravima... Ford zapravo hoće reći da je krađa tuđe *brzine* (degradirane na krivotvorinu), što je čestitoga protagonista filma *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea*, Toma Doniphona, osudila na dugo, ponižavajuće i anonimno umiranje, dobro »sjela« i u same temelje jedne zemlje u formiranju i ekspanziji koja je bila povjerovala da se iznjedrila iz duboko romantičnih snova svojih odvažnih predaka, uspjevši, naposljetku, i bravurozni hitac snova (što je šeprtlju i svojevrsnog »varalicu« Stoddarda promovirao u markantnog i uglednog političara), patentirati u sveprožimajući »američki san« — taj dugo godina najuspješniji izvozni proizvod velike zemlje s druge strane Atlantika. Uostalom, s varkama i brzinama (onim ratničkim) do zuba naoružani Amerikanci i danas, čini se, loše stoje — recimo u Iraku! Pretjerano? Kako vam drago!

Unutrašnje brzine

Vratimo se časkom djevojci s početka ovog eseja o uspoređivanju brzina u životu s onima na filmu. Misli koje su joj, za propadanja u provaliju, bljeskovito prošle sviješću — možda samo djelić sekunde prije moguće pogibije (»Munjevito su joj kroz mozak projurile slike dragih stvorenja«) — kao da pripadaju literaturi i piscima, a ne filmu i sineastima (iz ranijih vremena). Dok se film prošlosti najčešće bavi(o) vanjskim datostima određenog dramatičnog događaja, dotle pisana riječ, i ne samo iz tih vremena, s lakoćom prodire i u najskrivenije kutke duše koja nezaustavljivo hita k propasti; nadahnuta riječ poput neke precizne rendgenske ploče registrira (bilježi) svaki unutrašnji titraj, svaki pomak ili promjenu, svaki bijeg. Koji trenutak prije no što će je pregaziti kotači zahuktala vlaka, Tolstojeva zlosretna heroina Ana Karenjina u hipu proživljava svoju prošlost, sav svoj život. U jednoj Borgesovoj priči, čovjek kojega će strijeljati, u onom djeliću sekunde do samog čina egzekucije — u svom će duhu temeljito preraditi i završno oblikovati kazališnu dramu kojom nije bio zadovoljan.

Pod utjecajem takve literature francuski redatelj Robert Enrico u jednom svom kratkom igranom filmu prikazuje čovjeka koji s omčom oko vrata, tek koji trenutak prije no što će ga objesiti, zamišlja svoj bijeg. S druge strane, u njemačkom pak filmu *Trči, Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998) autor dramatično kontrastira dva vremena: sadašnje (u kojemu junakinja, trčeći, vodi bitku sa sekundama) s budućim (u kojemu bljeskovito vidi znatno odrasliju sebe, sebe kao staricu, sebe na umoru...).

I kad mu nije namjera upuštati se u blic vizualizacije unutrašnjih poniranja u bližu ili dalju prošlost, film (osobito onaj prošlosti) svejedno može, uvažavajući realističku strukturiranost prizora, tek s lica junaka čitati brze unutrašnje treptaje duše, pomake koji su, pod snažnom presijom skore neodgodive smrti, vični nijemo »iskazati« složeno klupko misli i osjećaja. U gangsterskom filmu *Bonnie i Clyde* (1967) Arthura Penna — djelu koje u dramatičnom prizoru smrti donosi (filmski) brzo ispreplitanje vanjskog i unutrašnjeg: Bonnie i Clyde brzo napuštaju grad, usput nailaze na prepreku — ostavljeni kamion Mosova oca. Clyde gleda ptice koje prelijeću, ništa ne sluti. Na putu se pojavljuju nova kola, vozilo koje bi moglo pokvariti zasjedu. Mosov otac panično upućuje znakove, a onda bježi i skače pod kamion. Bonnie i Clyde su časkom začuđeni, a onda shvaćaju da su pali u zasjedu, bježe. Kasno. Slijedi strelovito kratak kadar u kojemu njih dvoje izmjenjuju poglede. U tom kratkom dodiru, za gledaoce — međutim — dovoljno dugom i dovoljno razumljivom, Bonnie i Clyde od tog trenutka tragični junaci, jedno drugome upućuju svoje posljednje pozdrave. Bonnie po prvi put »kaže« Clydeu da ga voli, njezin »mekani« pogled ne govori o strahu pred skorom smrću — ona se gotovo raduje što će zajedno sa Clydeom umrijeti, što će konačno s njih pasti prokletstvo koje ih je tko dugo bjesomučno gonilo da ubijaju. Slijede oni nemilosrdni rafali iz desetke mitraljeza koji će tijela ljubavnika ispuniti metalom.

Dakako, suvremeni svjetski film, nerijetko zlorabeći nesagledivo velike montažne (i ine) potencijale medija, hoće — s izuzetkom manjeg dijela filmova koji kopče u prepletanju vanjskog s unutrašnjim znaju suvislo dozirati — uvijek tako žestoko, »nabrijano« i s mnogo shizofrena tempa atakirati na tamnu stranu čovjekova intimiteta, da se »s takvim nečim« teško nose čak i zakleti ljubitelji spotovske poetike.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 79

Živi muški!

Hollywood se zadnjih nekoliko desetljeća s osobitim žarom trudio da svoje skupe planetarno popularne megaprojekte opremi brzinama koje će komunicirati kako s promijenjenim duhom vremena (svijet kao globalno selce čije se i najudaljenije točke mogu međusobno vrlo uspješno tući hitrim projektilima što su kadri u trenu zbrisati sa zemlje gradove i stotinjak puta veće od Hirošime), tako i s novim potrebama publike čiju su glad za brzinama dodatno potencirali upravo sve dinamičniji i u brzinama sve raskošniji proizvodi glasovite tvornice, koja se, eto zanijela nekim novim (u sebi i za sebe zaigranim) — iluzionizmom. Za ovu ćemo prigodu, iz onoga obilja obilježja svojstvenih poetici super-aktivnog hollywoodskog filma, interpretacijski izdvojiti tek dva, krucijalno važna u pitanjima razumijevanja središnje teme eseja.

Prvoga je ponajbolje definirao dobro poznati, u određene publike kultni film *Brzina* (*Speed*, Jan de Bont, 1994). Temelji se na »zadanoj« brzini koju »užurbani« autobus s putnicima — hoće li izbjeći eksploziju minirana vozila i strašnu trenutnu smrt nedužnih putnika — ne smije spustiti ispod razornim napravama strogo ograničene kilometraže. Da bi se, usporedo sa sukobom, koji će se — na život i smrt — zametnuti između terorista i »putnika«, taj »autobus smrti« probio kroz grad, mora se ponijeti i s »užasom« stroge prometne regulacije napučena urbaniteta... Čini se da *Brzina* kao film metafora točno dijagnosticira stanje stvari američkog filma čiji proizvodi okrenuti masovnoj potrošnji, kada sinkronizirano ulijeću u tisuće kina diljem globusa. Hoće li opstati u tim kinima i ostvariti planirani profit — moraju na vrijeme osigurati one u publike priželjkivane, minimalno zajamčene brzine ispod kojih se, ni za živu glavu, ne smije prići realizaciji projekta.

S pravom očekujemo skoro pojavu »uređaja« na tržištu koji će producentima znatno pomoći da, u svakoj fazi budžetski zahtjevna projekta, kontroliraju stanje brzina — rastu li ili opadaju, treba li ih, tu i tamo potkresati, da bi se u finišu dale napumpati do daske! Premda se to neće eksplicitno isticati, nepovredivo »zadanih« će se brzina (uvijek maksimalne voltaže) slijepo držati svi oni visokobudžetni akcijski filmovi koji iole drže do svoje sve brojnije publike, sada neuništivo gladne sve žešćih i sve razularenijih kinetika. U nemalom broju visoko popularnih akcijskih serijala koji ostvariše vrtoglavu gledanost i »ohrabrujuće« profite, visoko mjesto zauzima onaj pod nazivom *Umri muški* (*Die Hard*, 1988, 1990, 1995, 2007). Taj serijal čine ukupno četiri ostvarenja (dva potpisuje ugledni John McTiernan, a po jedan Renny Harlin i Len Wiseman); zajedničko im je karizmatični tumač glavne role Bruce Willes, koji će onom »svom« čudovištu od ratničke izdržljivosti, junaku Johnu McClaneu, iz nastavka u nastavak oduzimati ljudsku ranjivost (koja je bila svojstvena za McTiernanovu prvu epizodu, kada je junačina u jednom kriznom trenutku čak i zajecala!), a u prilog njegova postupnog pretvaranja u klupko otpornih i doslovce nerazorivih mišića što će se znati nositi i s najpogibeljnijim situacijama, i s najvrtoglavijim brzinama.

Zanimljivo je da mladi filmski publicisti, a među njima osobito splitski filmski kritičar Marko Njegić, visoko cijene Willisov serijal. No, »*Umri muški*« — tvrdi mladi Njegić — »nije samo akcijska stilska vježba. Radnja McTiernanova filma ne odvija se slučajno na Božić, budući da se ispod njegove nasilne vanjštine dade nazrijeti topla priča o redempciji i spasenju (brak, duša). *Umri muški* može se shvatiti i kao oštra satira na račun birokracije i korporacija te inverzija rata u Vijetnamu (inferiorniji lokalac suprotstavlja se tehnološki naprednijim osvajačima...)«. No, nastavci serijala sve očitije gube potrebu za figurativnim poigravanjima, kako bi u oporu fiziku realiteta mogli ubrizgati brzine koje bi, u nekim osobitim trenucima, htjele do kraja transcendirati zadatosti na kojima počiva i prema kojima se ravna svako pa tako i ljudsko tijelo u realnom prostoru. Toga je, dakako, svjestan i Njegić kada, ne bez fine ironije, prepričava slijed prizora iz posljednjeg nastavka: »Tako, u jednoj sekvenci, McClane sređuje tucet terorista, što oružjem, što golim rukama. U drugoj jedva izlazi živ iz prometnog kolapsa u tunelu. U trećoj ubija helikopter policijskim vozilom jer mu je »ponestalo metaka«. U četvrtoj, prilično brutalno, atraktivnu Maggie Q prebija kao vola. U petoj, postavljenoj u klaustrofobični otvor lifta, visi na terencu koji samo što se ne stropošta u bezdan. U šestoj i najspektakularnijoj — još jednoj očitoj posveti *Istinitim lažima* nakon *Nemoguće misije 3* — nadvožnjaci i mostovi kolabiraju pretvarajući se u mrvice, a McLane za volanom kamiončine izbjegava metke i rakete bojnog F35 mlažnjaka nalik harrieru, da bi se potom našao na — njegovu krilu.«

Brzina, brzina i brzina iliti težnja k svojevrsnom brzinskom »larpurlartističkom sublimatu« kao izrazu potrebe da se paradigma sadržana u formulaciji »događaji su se odigrali filmskom brzinom« umnoži uzduž i poprijeko svakog filma s visoko eksponiranim akcijskim pretenzijama, *da jedna luda brzina sustiže drugu, još luđu*, da se dramaturški »potrebni« psihološki predasi svedu na najmanju moguću mjeru (tek radi kratkog zbrajanja gubitaka, nužne rekuperacije izranjavana tijela i brzih korekcija akcijske strategije) ili da se, kao u *Umri muški 04,* sasvim izbrišu. Da se, na posljetku, »prazni hodovi« zauvijek prepuste filmovima koji zaziru od brzina kao vrag od tamjana.

Umri ženski!

Sinoć me je, nakon onog davnog djevojčina propadanja u provaliju sa sretnim ishodom (a predočenog na početku ovog teksta), nečiji TV dnevnik podsjetio na još jednu kalvariju s izrazito tragičnim finalem — onu svemirsku, kada je, prije 24 godina, mlada američka nastavnica, zajedno s kolegama astronautima, odvažno sjela u raketu i — pred očima svijeta — u jezivo spektakularnoj eksploziji letjelice, koja se dogodila brzo nakon pompozno svečana polijetanja, nestala u velikom plavetnilu. Među milijunskim auditorijem diljem globusa nalazili su se i mališani iz njezina razreda... Događaji su se, i ne samo za šokirani tim NASA-e, koji je mogao tek nemoćno gledati rasprskavanje i let otkinutih komada letjelice (kao da se radi o namjerno izazvanoj eksploziji divovske rakete u čast planetarno velikog događaja), odigrali filmskom brzinom.

U epohi svojevrsne *orwelijane*, kada su svijet počele nadzirati na tisuće i tisuće svevidećih kamera, nije se moglo dogo-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 80

diti a da se *uživo*, za same eksplozije, trajno ne otmu i ne pohrane — na filmsku ili elektronsku vrpcu — neizbrisivi tragovi o toj »egzekuciji« planetarnih razmjera. Reporteri, da bi opisali što se to tamo gore dogodilo, nisu morali posezati za uvijek dobro došlom i svepokrivajućom formulacijom »događaji su se odigrali filmskom brzinom«; svatko je mogao, u svakom trenutku (kako bi ustanovio kad su se i kako su se »događaji oteli kontroli«) pažljivo — ubrzano ili usporeno — prevrtati faze događaja koji je, kao nikada ranije, svemirski spektakularno jezivo svetkovao kolektivnu smrt jedne ekipe na čijem se čelu nalazila i zlosretna, a sada nezaboravna nastavnica. Poznata dokumentaristička metoda, koja se temelji ne na rekonstrukciji događaja, već na njihovu izravnu zatjecanju u životu (metoda i inače zaslužna za tvorbu svjetski moćnih arhiva u kojima su sačuvani toliki autentični i krucijalni događaji što su pokretali ili zaustavljali noviju povijest čovječanstva), omogućila je da se za svagda upamti izvanjska »raskoš» jedne tragedije, koja je za najmoćniju silu svijeta ponajprije značila sramotu i gubljenje koraka s nadobudnim i bahatim divom s Urala. Eto, u kakvom se klinču, između ostalog, našla i s kojih je razloga stradala nedužna nastavnica, eto zašto je morala onako mlada (filmskom brzinom) baš tako daleko — čak među zvijezde...

Hajde da se sada, iz astralnih visina, »filmskom brzinom« prizemljimo na tvrdi, ali uvijek izazovni teren interpretacije! Bit će da se događaj također mogao pratiti običnim okom, premda je teško povjerovati da je bilo baš mnogo onih koji nisu posegnuli za kakvim optičkim pomagalom. Ovi potonji su, svakako snažnije no prvi, doživjeli svu strahotu (neočekivana) događaja nalik najstrašnijem košmarnom snu. Naspram određene kratkovječnosti njihova traumatskog doživljaja (sjećanja nužno blijede), dokumentarističke snimke, i poslije toliko godina, uopće ne gube na intenzitetu; ne samo što su se, s usko filmskog stajališta, u izrezu našli zaista svi bitni elementi događaja, već se — u ponešto sirovo pojednostavljenoj dokumentarističkoj »izvedbi« — moglo pregledno pratiti zrakasto širenje krakova eksplozivno gonjenih razorenih dijelova letjelice, ali i silnu uzavrelost same jezgre razorne mase...

Bit će da bi, ako bi se Hollywood prihvatio igranofilmske rekonstrukcije događaja, mogao, s pomoću svojih novih »sveznajućih« alatki, uspješno dočarati dramatiku događaja; dakako, efektnosti same (re)kreacije znatno bi pomogla ona moć igranog filma da, za vrijeme polijetanja i neposredno prije eksplozije, može pokazati unutrašnjost letjelice, same astronaute — njihovo ponašanje, njihova raspoloženja, njihove posljednje riječi... Igrani bi se film, bez ikakvih poteškoća, mogao ponijeti i s vanjskom »spektakularnošću« eksplozije — sada montažno usitnjene pa upakirane i efektno viđene iz tisuću vizura, koje bi, u kraćahnom vremenskom intervalu, predočile događaj kakav, sa svog »kozmičkog« intenziteta, civilizacija ne pamti... Pa ipak, teško da bi, u ovom slučaju, igrani film, ma kako spretno bio načinjen, mogao konkurirati strašnoj sugestivnosti dokumentarnoga materijala, čija se nenadoknadiva »prednost« u promptnu predočavanju tragičnog događaja ne temelji samo na činjenici što se udes odvrtio brzinom koja oduzima dah i paralizira čula, već i zbog znanja (metainformacije) što su se upravo u trenutku eksplozije, pred našim očima, bljeskovito utrnuli stvarni životi posade broda (među kojima se nalazila i »prva Amerikanka« u svemiru). Taj se izravni prijenos »smrti na djelu«, ne narušivši doživljaj (u auditorija) da neposredno prati osobitu manifestaciju života koja se iznenada »otela kontroli«, odigrao »filmskom brzinom«i — posredstvom artikulacijskih moći medija — trajno otjelovila u dokumentarnu materijalu vičnom da nas stalno uznemirava i opominjuće podsjeća kako latentno postoje i vrebaju »destruktivne« »brzine« s kojima se čovjekove rasudne moći, u danim okolnostima, ne umiju nositi.

Bit će da je ekipa stručnjaka na zemlji, koja je kontrolirala misiju, ipak imala vizualnog kontakta s posadom Challengera i da je, i iz pozicije unutrašnjosti broda, mogla pratiti što se zbivalo neposredno prije eksplozije. No, u ovoj »priči«, više od toga, pažnje je vrijedno ono unutrašnje (psihičko) stanje jedne druge mlade Amerikanke koja je, uz adekvatne prethodne pripreme, bila svojedobno određena da nesretnu astronautkinju u brodu zamijeni ako bi — da li za priprema ili neposredno uoči polijetanja — iskrsnula »sumnjiva« zdravstvena ili kakva druga po let neprihvatljiva promjena. Sada kad su baš nju, nakon punih 24 godina od tragična događaja, odredili da se ukrca na kudikamo savršeniji brod od onoga koji je eksplodirao i da zapraši i sama put visina (koje nije mogla dohvatiti njezina nesretna prethodnica), kako bi odradila tek rutinski let snabdijevanja gorivom nekog letećeg objekta koji prikuplja znanstveno relevantne podatke, pokušavam zamisliti što se u toj već vremešnoj ženi, koja sada podsjeća na umornu tetu iz dječjih vrtića, događalo svih tih proteklih godina kada se toliko puta zacijelo znala prisjetiti da je ona mogla biti u »onom« brodu . Je li višekratno sanjala, a bit će da jest, da se let ponavlja (a ona u snu zna da mu je sudbina unaprijed određena) i da je baš ona u tom brodu; da grozničavo očekuje da se dogodi ono što se (sudbinski) mora(lo) — filmskom brzinom — dogoditi i je li se, trenutno pretvorena u svemirsku prašinu, budila iz strašna košmarna sna vrišteći, vrišteći...? Strah od visina? Da! A tek od brzina?! Samo, zašto su tako privlačne i zašto smo posebno fascinirani onim događajima iz života koji se vole odigrati »nabrijano« — upravo »filmskom brzinom«?

Ima li brzina u hrvatskom filmu?

U svjetlu tog pitanja, bacimo »nasumce« pogled tek na neke naslove iz filmografije hrvatskoga igranog filma: *Slučajni život*, *Usporeno kretanje*, *Fine mrtve djevojke*, *Da li je umro dobar čovjek?*, *Čovjek kojega treba ubiti*, *Čovjek koji je volio sprovode*, *Potonulo groblje*, *Mirisi, zlato i tamjan*, *Put u raj*, *Kad mrtvi zapjevaju*, *Snivaj, zlato moje*, *Zadarski memento*, *Rondo*, *Gravitacija*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Idu dani*, *Razmeđa*, *Noćas je noć*, *Noć poslije smrti*, *Duga mračna noć*, *Ta divna splitska noć*, *Hoću živjeti*, *Polagana predaja*, *Ispod crte*... I ne samo ovi, već i ostali filmovi određenom »sumornošću« svojih naslova jasno sugeriraju da hrvatski film supstancijalno pripada europskom filmskom krugu koji je, ako je tu i tamo i znao koketirati s filmovima povećanih brzina, oduvijek bio sklon dominantnom filmskom žanru, psihološkoj drami (nerijetko u kombinaciji i s artom), ukratko oblicima koji, počesto krajnje usporeno, tromo, kontemplativno

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 81

Umri muški 4.0

(ekstremni primjer: *Sotonski tango* Bele Tarra) tretiraju, tzv. životnu građu. Tek su se neke kinematografije (Francuska, Velika Britanija) tu i tamo znale pokušati ponijeti s brzinama kojima »praše« američki megaprojekti. Da, u jednom su trenutku i Talijani pokušali tući Amerikance njihovim vlastitim oružjem — (špageti) vesternima. Neke sitne natruhe brzina zatječemo tek u nekoliko hrvatskih filmova starije proizvodnje: toga tek ponešto ima u ostvarenjima: *Ne okreći se, sine*, *Signali nad gradom*, *Seljačka buna 1573*, *Sarajevski atentat*, *Pucanj*, *Konjanik*... Posebnu pažnju zavređuju dva filma koji koriste trikove: u *H-8*... zaista je efektno, s pomoću maketa, izveden frontalni sudar između osobnog automobila i autobusa krcatog putnicima; u *Okupaciji u 26 slika*, filmskom brzinom predočena su šokantna sakaćenja i ubijanja ljudi. Trikove za Tanhofera napraviše naši ljudi, a za Zafranovića engleski trik-majstor.

Unatoč činjenici što filmografija hrvatskog igranog filma sadrži malo naslova koji su mogli podbočiti pojam »filmske brzine«, bile su se u životu, recimo, grada Zagreba, izredale svakovrsne nesreće katastrofalnih razmjera (u širokom rasponu od potresa pa do poplava), zacijelo dodatno otežanih događajima što su se smjenjivali velikom brzinom; pa ipak, jedan iz 1960-ih u Zagrebu kao da je uzet iz kataloga najreprezentativnijih primjera »nadahnutih« osobito tragičnim događajima iz života. Riječ je onom tramvaju smrti koji je prometovao mirogojskim strminama (znatno većim od onih u San Franciscu gdje također prometuju tramvaji), koji se, iznenada, oteo kontroli i brzinom, što se iz metra u metar povećavala, odnio u jezivu smrt određeni broj ljudi, a mnoge osakatio! Neki sudionici koji su preživjeli strašan udes, govore o strašnim događajima ispred tramvaja i u tramvaju s kojima bi, se, bit će, i potkovani hollywoodski obrtnik morao dosta namučiti da ih vjerodostojno predoči. »Filmska brzina« koja se tom zgodom, naoko ničim izazvana, bila aktivirala, odnijela je još jednu žrtvu: tu »najatraktivniju« tramvajsku liniju u Zagrebu.

I drugi se kontinenti, manje-više, slade na (uvoznim) filmskim brzinama proizvedenim u domovini sve garavijeg ujaka Sama. Otpor dostojan poštovanja pružiše neke azijske kinematografije, a počelo je već davnih 1960-ih kada su, više nego dojmljivo, svijet bili pohodili japanski samurajski filmovi; britke sablje u tim filmovima, bljeskovito, brže od misli, sijeku protivnike... No, ako je itko ubrizgao dodatno adrenalinsko pogonsko gorivo u američki film, to su svaka-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 82

ko bile one kinematografije s azijskog kontinenta koje su na čelu sa Hong Kongom svojedobno lansirale dinamična ostvarenja više nego bujno iznikla iz orijentalnih borilačkih vještina.

Film vraća dug?

Nije li, zauzvrat, i život (iz kojega su se iznjedrile »filmske brzine« i kasnije zaigrale nekim svojim autonomnim medijskim specifičnostima, obilježenim brzinama) sklon ciljano oponašati tu tako često spominjanu kinetiku sada svojstvenu cjelokupnoj audio-vizualnoj galaksiji? Odgovor je potvrdan: znalo se dogoditi da je, prema policijskim izvještajima i pisanju tiska, određena zločinačka akcija visokog rizika zapravo bila kopija gangsterske provale viđene u nekom popularnom akcijskom ili kriminalističkom filmu. Moguće je da gangsteri u popularnim filmovima i njegovim domišljatim finesama sporadično nalaze neku vrst slikovitog i poticajnog »obrazovnog« materijala vičnog da ih »obogati« dodatnim izuzetno korisnim instrukcijama u stvarima pomna, do u najsitnijih detalja isplaniranog prepada — bez pogibeljnih praznih hodova. I u našim stranama, s brojnih uviđaja, obično stižu štura priopćenja o pljački koju su, očito, izvršili profesionalci (kojima se, k tome, zameo svaki trag). Može li se dogoditi i svojevrstan obrat, pa da, s obzirom na sve veću umješnost kriminalaca (koji u pravilu, kao i u tolikim filmovima, ostaju izvan dohvata pravde), ustanovimo kako su akcijske sekvence u nekom filmu novije proizvodnje izvedene »nadahnuto«, profesionalno i brzo — gotovo podjednako brzo kao u životu? Dakako, ovakva razmišljanja idu na mlin onim zabrinutim katastrofičarima koji uporno upozoravaju da određeni žanrovi »kvare mladež« i da je potiču u stvarima koje su, po svojim obilježjima, neprijeporno izrazito onkraj zakona. Zapravo, istina je ponešto drukčija: spram onih malobrojnih infantilaca, i inače sklonih svakovrsnim »brzinama«, koji se hoće (nesuvislim) oponašanjem kakvog filmskog »grifa« dokazati, stoji uravnoteženo gledateljsko tijelo mlade publike koja vrlo dobro zna da ta vrsta filma spada u puku zabavu, koja se — ako nije plod sugestivnije artikulacije — zaboravlja »filmskom brzinom«, odmah po izlasku iz kinodvorane.

Na žalost, film ipak zna ubrati i poneku istinsku tragičnu žrtvu tamo gdje bismo to ponajmanje očekivali: u tom smislu potresan je slučaj dečkića koji je, fasciniran »uvjerljivom« filmskom pričom o letu junaka filma pomoću kišobrana, s visokog nebodera u južnom Zagrebu, ne sumnjajući u magične moći obiteljskog kišobrana, i sam pokušao poletjeti... Na žalost, nije bio te sreće kao djevojka čiji je pad s mosta i pokrenuo ove retke.

Završno o brzinama u životu i o hitrim kinetikama na filmu

U osamljenički otužnom životu moje prve susjede, smještene u jednosobnom stanu prekosavske limenke, koječega nema, a ponajmanje — brzine. Od »filmskih brzina« njezina je usporena egzistencija — svedena tek na uzak trokut između spavaće sobe (s televizorom), kuhinje i kupaonice — svjetlosnim godinama udaljena od, recimo, susjeda s istog stubišta, ali dva kata niže koji je, prepuštajući se pogibeljnim brzinama svoga motorkotača, naposljetku — zaglavio! No, i ta bi žena, tako okrutno osuđena na ubitačno životno »statiranje« iz kojega se ne umije iskobeljati, mogla, ne svojom voljom, iznenada upasti u kakvu »brzinu« svojstvenu filmskim ekranima. Bilo bi dovoljno da desetljećima stare čelične sajle, koje onu dotrajalu krntiju od lifta neumorno podižu i spuštaju, fatalno popuste pa da uboga gospođa, čiji se život bio reducirao na uvijek isti skup isprazno ritualnih radnji, doživi neplanirani, izuzetno dramatični iskorak iz rutine: prizemljenje — filmskom brzinom!

Ima začudnih, »ničim« neposredno izazvanih životnih situacija u kojima netko, ne svojom voljom, zna upasti u brzi koloplet vratolomnih zbivanja (nalik filmskima iz »šašavih« akcijskih uradaka), što su se dohvatili baš njega i zavitlali ga silinom s kojom se, najčešće, malo tko može »nadigravati« i gdje pasivno prepuštanje iracionalnoj akceleraciji događaja nerijetko zna uhvatiti dosluh s povoljnijim ishodom... Drugi pak, siti tromih životnih situacija, svjesno provociraju događaje koji bi — sa svoje izvanredne dramatičnosti i brzine — mogli konkurirati i najžešćim akcijskim filmovima.

No, premda se uravnoteženom čovjeku sklonom životnoj zavjetrini, što svaki svoj korak budno nadzire, može — i na lirski pitomu puteljku s ovčicom što po dubini krajolika bezbrižno brste — dogoditi da mu se iznenada »otvori zemlja« i da ga tajnoviti Netko ili nepoznato Nešto izruči događajima koji su, u njegovu razboritu poimanju života, bili mogući tek u izuzetno košmarnim snovima ili na filmu, svejedno se dadu pobrojati određene životne situacije koje, više nego druge, potencijalno sadrže brzine nalik onima iz žestoko »nabrijanih« akcijskih tvorevina. Toga bude za nesreća svih vrsta i fela: za nevremena, potresa, provala vulkana, požara, poplava, rušenja aviona, havarija brodova, gangsterskih akcija ili ratnih operacija, urušavanja gradskih kvartova, *bildinga* (blizanci!) i nogometnih stadiona, za automobilističkih utrka, auto kreševa na cestama, sukoba nogometnih navijača, izleta u neistražene divljine...U svim tim spomenutim i brojnim nespomenutim a lako zamislivim situacijama, uočljiva su i neka zajednička obilježja, koja kada se poklope i aktiviraju, znadu podsjetiti na film i filmsku artikulaciju silovito incidentnog. Na samo filmu svojstvenu »montažu atrakcija«... Zapravo, kada kažemo: »Događaji su se odigrali filmskom brzinom«, onda imamo najčešće na umu skup iznenađujućih, šokantnih, dramatičnih i nadasve brzih radnji pogibeljno nanizanih na iracionalno zarotiranu os pomahnitale i na trenutak iz svoje uobičajene kolotečine zbivanja silovito izbačene stvarnosti. Brzina kojom se nižu događaji ka nekoj zagonetnoj točki kulminacije, zbog efekta akceleracije i prijeteće nepredvidljivosti, zna pasivizirati i sudionike i slučajne svjedoke događaja do stupnja neke opčinjenosti (paraliziranosti) koja ih priječi da pokušaju izmijeniti (nepovoljan) tijek zbivanja... Kada se, sretnim stjecajem okolnosti, dogodi da se neki čovjek usudi oprijeti »usudu«, spriječivši osobnom hrabrošću kakvu nesreću znatnih razmjera, tada za takvog čovjeka (»krotitelja brzina«) kažemo da ga resi izuzetna sabranost duha. Dakao, takvih je kudikamo više u filmovima akcijske provenijencije, no u životu.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 83

Medij filma pak, poput kakvog izbirljivog gurmana, najčešće brsti po onim brzinama u životu koje su bliske ekstremnim situacijama. Hotimice ili ne, svejedno, stvara neku vrstu kataloga takvih situacija da bi ih, kada ustreba, preparacijski prepustio rukama marnih specijalista koji će, ovisno o ukupnim imaginacijskim potencijalima projekta (dakako, i produkcijskog kapitala), u odabranu sirovinu, sofisticiranim sustavom postupka nazvanih trikovima, ubrizgati određene energente i upakiranom rezultatu podariti autonomnost koja više ne želi »pamtiti« svoja stvarnosna polazišta. U tom se sve zatvorenijem svijetu artificijelno izrađenih struktura hoće transcendirati kruta stega realiteta (realiteta dodatno sputanog zemaljskim silama s kojima se čovjek nepomirljivo i s promjenjivom srećom bori otkad zna za sebe) i gdje se, na način animiranoga filma, teži i uspijeva zadobiti posve autonomna sloboda u vazda rugalački drskom poigravanju sa zadatostima rečena realiteta. A opet, da se ne bi zaboravilo kako i »tvrdi« realitet »ima pravo« participirati u tvorbi pogibeljnih prizora bliskih smrtonosnim brzinama, medij će, pomoću ekstremno snažnih zvučnih efekata uvijek popraćenih moćnim glazbenim akcentima i furioznim orkestralnim dionicama, upozoravati da se nad nesalomljivim junakovim tijelom — koje može do iznemoglosti trčati, boriti se i pobjeđivati, skakati s krova jednog nebodera na drugi, letjeti i lebdjeti, roniti ispod Sjevernog pola i bježati iz grotla vulkana koji je za njim upravo izrigao užarenu lavu, viseći naglavačke zaigrati KGB-ovca i uhititi Putina, probiti strop Bijele kuće i, preodjeven u odjeću krvoločnog mudžahedina, tresnuti ispred Busha koji baš pomno proučavao »krivulju« svoje (ne)popularnosti u Amerikanaca... — dakle, »da se nad nesalomljivim junakovim tijelom« neprestance vrši nasilje u obliku svakovrsnih gromoglasnih udaraca i megatonskih bubotaka! Poigravanje s tim dvojstvom — sa slikovnom neobaveznošću spram određenih zakonitosti svijeta i potenciranošću stilizacijski moćno prepariranih zvučnih blokova — audio-vizualna galaksija je stvorila svoje alate, svoje medijske zakonitosti i svoj »zatvoreni« svijet koji kao da je dostatan sam sebi i koji se neprestance obnavlja iz sebe sama, čak moćno regenerira iz svoje vlastite supstance.

Brži od svjetla!

Polazište ovog razmatranja sadržano u toliko puta citiranoj rečenici (»događaji su se odigrali filmskom brzinom«) kao da se, u kontekstu nove — da navedem sintagmu tako dragu filmskim kritičarima dnevnih novina — »adrenalinski nabrijane« proizvodne filozofije, ponešto relativiziralo. Jer, film je — premda već toliko »brz« da život teško može, na konkretnu primjeru njegovih brzina, ukazati na neke svoje izuzetno »nabrijane« brzine — oduvijek u sebi, takorekuć već od samoga svojeg rođenja, nosio i neke samo svojem ustroju karakteristične brzine što konkuriraju i onima najbržima koje prebivaju u nesagledivu prostoru iznad naših glava! Jer, onog sada već dalekog trenutka kada je novi medij otkrio način kako da glasovitu vlaku Lumièreovih oduzme nevinost (filma snimljenog u jednom kadru), i sama brzina svjetlosti je izgubila trku s filmskom brzinom! Mediju pokretnih slika dostatan je tek jedan filmski rez pa da se, brzinom znatno većom od svjetlosti, dohvati i najvećih mogućih daljina: film se u tom zanemarivu djeliću sekunde — upravo onolikom koliko »traje« sam rez — može seljakati s kontinenta na kontinent, sa Zemlje na Mjesec, a uskoro i dalje, mnogo dalje — sve do samog izvora svjetlosti! Do onog začudnog ishodišta koji je, podarivši svijetu život, oživio i mirakul pokretnih slika.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 84

UDK: 791.633-051Kaurismaki, A.
791.21(480)"198/200"

Marijan Krivak

Fenomen Kaurismäki

Uz ciklus filmova u Filmskim programima, od 27. travnja do 24. svibnja 2007.

Finska... zemlja tisuću jezera, socijalnog mira, skakača i trkača na skijama, zemlja *Kalevale*, mirnog kapitalizma, hokejaša na ledu, zemlja ledenjaka, sauna, Nokie... Nabrajanje stereotipova o Finskoj međutim skoro pa nikad ne uključuje film. Finska kinematografija doista je bila bizarnost, eksces na mapi svjetskog filma... Sve dok se nije pojavio jedan filmofil koji će na tu kartu bespogovorno upisati sebe, a zatim i finski film. Aki Kaurismäki, mlađi od dvojice braće filmofila (Mika Kaurismäki također je filmski redatelj, scenarist i producent), nastupio je poput kakva meteora u sazviježđu svjetskog art-filma, da bi postojano na njemu sjajio već dva desetljeća. Početkom 1980-ih, braća snimaju svoje prve filmove, najprije nekolicinu kratkometražnih igranih, te dokumentarni o finskoj *rock*-sceni. Upravo će glazbeno nasljeđe igrati veliku ulogu u njihovim filmovima, posebice Akija Kaurismäkija.

Izvorni filmofil

Poštar, perač suđa, glumac-samouk... razvojni je put njegove osobnosti na početcima. Usput, gledao je filmove gdjegod je to stigao — u kinima, kinoteci, raznim filmskim amaterskim klubovima, na televiziji. Njegov je put blisko poznat svima koji su studirali humanistiku. Slušali smo o filmovima na predavanjima, da bismo ih odmah potom mogli pogledati u Kinoteci. Čitali smo književne klasike, da bi njihove adaptacije ponovno jurili pogledati u kinima. Glazba, posebice *rock*, obilježila je filmofilski habitus, kako nas, tako i Aki Kaurismäkija, koji je i sam svirao. Pišući filmske kritike, spajao je sva ta iskustva, čekajući priliku da i samostalno započne snimati filmove. Poput uvijek mu bliskih francuskih novovalovaca! U svojoj, pak, poetici sretno je spojio *nouvelle vague* s *new waveom* i *punk*-ikonografijom.

Osebujnosti redateljskog stila Akija Kaurismäkija čine ga autorom izvorne filmofilske vokacije. Kod njega su često prisutni citati i referencije (iz) pojedinih filmova, svjesno filmofilski konstruirana atmosfera prikaza života koji sliči filmu. Njegov je odnos prema likovima suptilno složen. S jedne strane empatički, a s druge ironijski. Međutim, nikad prema njima nije hladan i distanciran. Kaurismäkijevi su filmovi obojeni mješavinom nordijske sjete i prigušene apsurdne crno-stripovske komike. Sklonost profinjenom minimalizmu čini ih filmofilski primamljivim svakome tko je mentalno i

Aki Kaurismäki

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 85

emotivno odrastao uz knjige, te sedmu umjetnost filma, ali i onu osmu, tj. stripa. Ipak ta sklonost stripovskoj ikonografiji oplemenjena je autorovim iskrenim suosjećanjem sa svojim likovima. Ovo filmove Akija Kaurismäkija čini univerzalno razumljivima i ne tek u art-filmovima.

Žanrovska eklektičnost i svjetonazorska radikalnost spaja ga, recimo, s Jimom Jarmuschem koji je, primjerice, jednu epizodu svojeg omnibusa *Noć na zemlji* snimio u Helsinkiju s omiljenim Kaurismäkijevim glumcem Mattijem Pellonpääom. Osim Pellonpääe, i glumica Kati Outinen čini lik prepoznatljivog Kaurismäkijeva svijeta. Također, Markku Toikka i Kari Väänänen preko Kaurismäkija dobivaju prilike i na međunarodnoj sceni. Isto tako, stalni snimatelj Timo Salminen daje sasvim navlastiti vizualni identitet Kaurismäkijevim filmovima. On izravno slikovno gradi osebujni autsajderski svijet likova filmova, te je zaslužan za samosvojni autorov redateljski stil. Minimalizam kao umjetnički postupak sretno slaže spomenute djeliće u cjelinu. Iskrena emotivnost nešto je što Kaurismäki crpi iz bogate književne tradicije.

Nadalje, sklonost prikazivanja sudbina tzv. malih ljudi na neki je način predodređena autorovim studijem sociologije na sveučilištu u Tampereu. Filmofilska povezanost s autorima sličnog redateljskog puta, poput recimo Truffauta, slaže još neke kockice u mozaik fenomena Kaurismäki. Jednostavno, ostaje favorit mlađih filmofila, koji ponešto znaju o književnosti, ali su jednako tako skloni obraćati se obrascima pop-kulture, posebice *rock*-glazbe. Zapravo, fenomen Lenjingradskih kauboja ikonografski je ponajbolje otjelotvorenje svih tih silnica. U cijelosti, vlastiti Kaurismäkijev proizvod! Skupina bizarnih muzičara s kokoticama i špicastim cipelama mnogima će ostati prvi znak prepoznavanja Akija Kaurismäkija. Uz »radničku/proletersku« i »finsku/gubitničku«, i njima autor posvećuje svojevrsnu filmsku trilogiju! Smišljen kao klasični film ceste, *Lenjingradski kauboji idu u Ameriku* (1989), je, između ostalog, i britka ironija prema američkim stereotipima. Kult je kasnije nadograđen dvama nastavcima iz 1994. godine — *Lenjingradski kauboji susreću Mojsija* (*Leningrad Cowboys Meet Moses*) i *Total Balalaika Show*, film o njihovu ekstravagantnom helsinškom nastupu sa zborom i baletom Aleksandrov Crvene Armije, u najbizarnijem postmodernom spoju glazbe i filma!

Film i *rock*

Lenjingradski kauboji idu u Ameriku (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989) jedan je od neospornih kult-filmova. Ultimativna posveta Alanu Fordu, Monthyju Pythonu i stripu. Lenjingradske kauboje susrećemo negdje u tundri, u društvu domaćih životinja i omiljenih traktora. Njihov menadžer Vladimir (Matti Pellonpää) vidi da mu nema druge nego otići u Ameriku i tamo iskušati sreću s bendom. Kaurismäki daje crno-humornu posvetu svim autsajderima koji žele postati poznati. Prilagođavanje benda *rock'n'rollu* groteskna je jeremijada neuspjeha. Lenjingradski kauboji konačno završavaju u Meksiku, gdje imaju sluha za njihov folk. Kaurismäki kroz cijeli film provlači i notu nostalgije za tundrom i ruskom stepom, kojima je očigledno skloniji negoli američkoj preriji. *Cameo* pojavljivanje Jima Jarmuscha kao prodavača automobila, pak, pokazuje međusobno uvažavanje ove dvojice autora, svojevrsnu srodnost duša u svemiru otkačenosti. Kao dio autorova stripovskog imaginarija, Lenjingradski kauboji nastavak su Kaurismäkijevih eskapada iz filma *Calamari Union* (1985), zapravo nastavak te poetike drugim sredstvima, to jest osnivanjem benda. (Lenjingradski kauboji još su aktivni i gostovali su u Tvornici, nakon ciklusa, 1. lipnja.)

Čovjek bez prošlosti

Svjetla u sumraku (*Laitakaupungin valot*, 2006) zasad su posljednje ostvarenje Akija Kaurismäkija i stoga ćemo mu u ovome prikazu posvetiti i više pozornosti no što objektivno zaslužuje u okviru autorova opusa. Njime završava svoju finsku, »gubitničku trilogiju«. Sam film posjeduje dozu svjesno konstruirane artificijelnosti eda bi se postigla patetičnost! *Svjetla u sumraku* najprije je bio kandidiran za Oscara kao finski predstavnik. No sam Kaurismäki, odlučio ga je povući. S jedne strane, naravno, tu su bili politički razlozi. No, s druge, ni sam film ne pripada u autorove vrhove, poput primjerice, prethodnoga, *Čovjek bez prošlosti* (2002). Posredno i sam priznajući autorski zamor, Kaurismäki nije želio sudjelovati u možda najvećem spektaklu što ga konzumeristička global-kultura samozadovoljno priređuje.

Protagonist filma, Koistinen, beznadni je luzer, beznadniji i od inače prebeznadnog autorova filmskog svijeta. Naime, Koistinen utjelovljuje toliko naivnu jobovsku strpljivost prema poniženjima da to graniči s patološkim i simptomatskim. Zaposlen kao noćni čuvar, on trpi stalna zadirkivanja kolega s posla; u nedostatku prijatelja i žena, život mu se svodi na rituale gole egzistencije. Jednog dana, u njegov patološko-skučeni svijet ulazi nebeska plavuša. Isprva nezainteresiran, polako se budi iz letargije. Počinje inscenirati navlastiti ritual zaljubljenosti. Naravno, za njega božanska plavuša predstavlja nikad ostvarivi predmet želje; ustvari, ona je tek mamac biznismenima/kriminalcima da dođu do nakita koji Koistinen čuva. Podmeću mu dio plijena i nesretni protagonist biva osuđen. Spomenuta jobovska strpljivost i nezamisliva apatija njegova boravka u zatvoru već počinje nervirati gledatelja, kada ovaj odbija pročitati pisma što mu ih piše za njega stvarno zainteresirana cura: djevojka iz susjedstva, u

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 86

klasičnoj holivudskoj tipologiji. Pomalo ambivalentan završetak filma donosi približavanje dvoje »suvišnih ljudi«. Solidarnost se pokazuje njihovom jedinom opcijom. Kaurismäki vrlo prepoznatljivom manirom očuđuje naoko banalan sadržaj. Iako prigušena, prisutna je i autorska empatija. Nema ironijskog stava, tako da nam posve nestvarno naivni protagonist djeluje stvarnim u nekom svom apsurdnom filmskom svijetu. Dramaturgija filma djeluje brechtovski i bez Brechta. Stalan motiv svoje latentne fasciniranosti Rusima, pak, Kaurismäki je odradio na samome početku, kada trojica pijanih ruskih emigranata teoretiziraju o Puškinu, Tolstoju i Gogolju!

Citat i pastiš

A tu je sve i počelo. Za svoj prvi dugometražni igrani film Kaurismäki se obratio ruskoj literarnoj klasici. *Zločin i kazna* (*Rikos ja rangaistus*, 1983), prema istoimenom romanu Dostojevskog, debi je nevjerojatne autorske zrelosti i rijetko viđene redateljske kompetencije. Kaurismäki se pokazao suverenim interpretom klasike. Iako njegov Raskoljnikov (Markku Toikka kao Rahikainen) ubija 50-godišnjeg kapitalista, a ne staru lihvarku, osuvremenjena filmska priča romana čvrsto se držala predloška u bitnome. Duh Dostojevskog očuvan je u atmosferi tjeskobe i psihološkom nijansiranju likova, prije svega glavnoga, bivšeg studenta prava koji je sada zaposlen u klaonici. Protagonist je utjelovljen opipljivo sugestivno, a njegova fizička pojavnost karakterološki je oplemenjena uvjerljivom, na trenutke teatralnom gestikulacijom. Kaurismäki je dojmljiv i u detaljima. Uvodni kadar presijecanja žohara sjekirom alegorijski je znak protagonistova naoko bezrazložnog ubojstva. Kaurismäki nagovješćuje i kasnije sve izraženiji osjećaj za glazbenu pozadinu svojih filmova. *Lover Her Madly* od Doorsa i *Brand New Cadillac* od Clasha i više su nego funkcionalno uklopljeni u teksturu filma i boje njegovo ozračje. Uspjeh *Zločina i kazne* za posljedicu je imao autorovo produkcijsko osamostaljenje. On i brat Mikka osnovali su kuću pod imenom Villealfa, kao *hommage* Godardu i njegovu kultnom ostvarenju.

Već prvi film nastao u tom okrilju otkriva nesputanu žovijalnost Kaurismäkija. *Calamari Union* (1985) travestija je američkih žanrovskih obrazaca posloženih u monthy-pythonovsku pikaresku apsurda. Sedamnaestorica ljudi — svi s imenom Frank, osim jednoga koji se zove Pekka — odlučuju prijeći iz svoga dosadnog na sasvim drugi dio grada, u mistično obalno predgrađe Eira. Tijekom puta svi stradavaju. Kaurismäki film gradi izrazito stilizirano, kao posvetu anarhoidnim Francuzima, od Baudelaira do već spomenutoga Godarda. Iako protagonisti, naizgled, žive do posljednjeg daha, njihova je egzistencija stripovska. Takav je i izravni citat iz Scorceseova *Taksista*. Citatna poetika umnogome duguje postmodernizmu. Samu, pak, uvjetnost priče Kaurismäki podcrtava citatnošću. pastišima, mitologemima... Osim što zadovoljava sve uzuse postmodernog pastiša, film uključuje glazbene brojeve kao sasvim neovisne cjeline. U koncertnom nastupu sedamnaestorice ukletih Frankova zametak je kasnijih Lenjingradskih kauboja! Dok je *Zločin i kazna* sav bio ruska literatura, *Calamari Union* cijeli je američko kino. Već se na samim počecima zamjećuje autorova ambivalentnost. S lijeva, psiho-socijalna osjetljivost, a s desna logika apsurda!

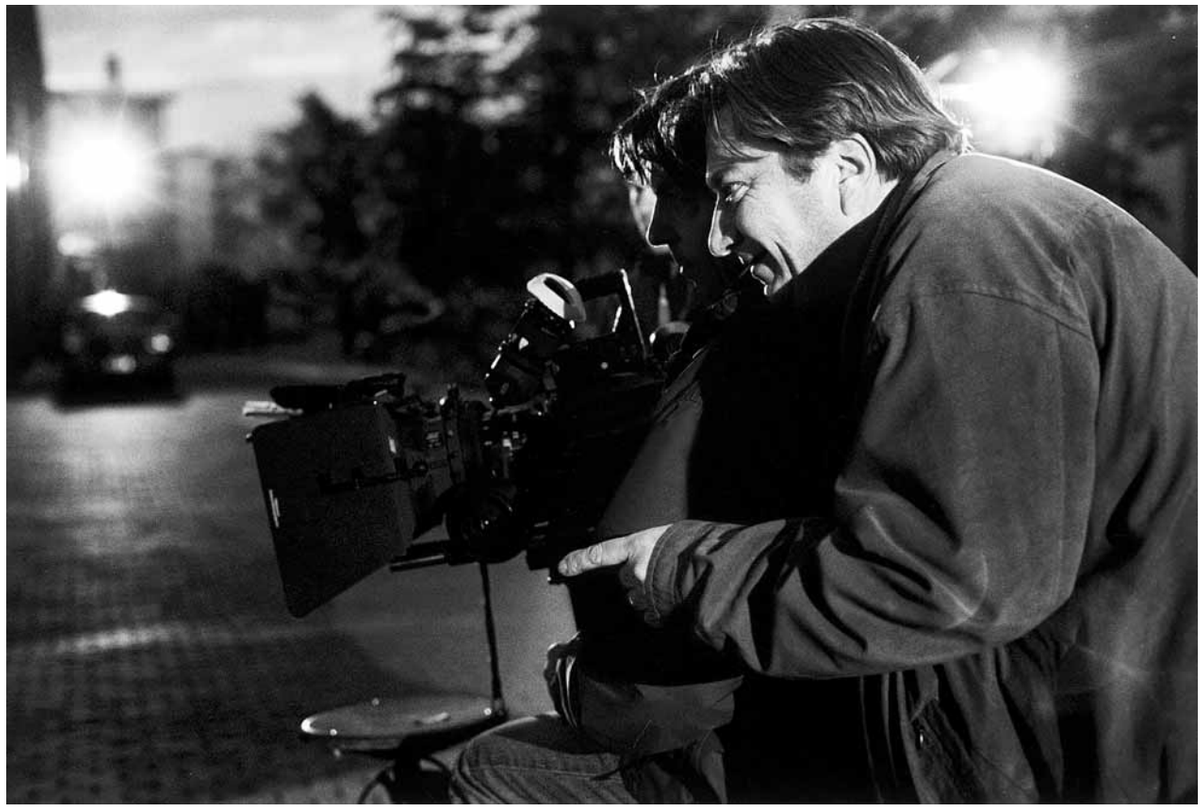
Svoj imidž ekstravaganta Kaurismäki je učvrstio 1999. kada je snimio film *Juha*. Dakle, *Juha* je nijemi film! Kao svojevrsnu posvetu filmskim pionirima i klasicima, Kaurismäki je napravio *remake* ostvarenja skandinavskog velikana Mauritza Stillera iz 1921. Ipak, po svom sižeu mnogo je bliskiji klasičnom Murnauovu američkom ostvarenju *Zora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927). Priča o sretnom životu zemljoradnika Juhe i njegove supruge Marje (ponovno, nijemo izražajna Kati Outinen), čiju idilu narušava uljez iz grada, svojevrsni je uljez i u Kaurismäkijevu opusu. Naime, tragična pripovijest o supruginu bijegu u grad, pad u pakao prostitucije, te krvava osveta neutješnog Juhe, jednostavno nije organski dio redateljeva filmskog svjetonazora. Jer, Kaurismäki nikad nije bio autentični tragik. On je i svoje najbezizglednije sižee obogaćivao apsurdom, humorom i blagom patetikom. Svega toga, u *Juhi* nema. Za razliku od relativno uspjele groteskne adaptacije Shakespearea, u filmu *Hamlet se okreće biznisu* (*Rikos ja rangaistus*, 1987), te vrlo pogođene bizarne interpretacije Puccinijeve *La bohème*, u brechtovski začudnom filmu *Boemski život* (*La Vie de bohème*, 1992), treći pokušaj Kaurismäkiju nije bilo posebno sretan.

Proleterska trilogija

Sjenke u raju (*Varjoja paratiisissa*, 1986) prvi je film tzv. radničke/proleterske trilogije. Pošto je i sam na neki način dotad bio dijelom intelektualnog proletarijata, Kaurismäki je s ovim ostvarenjem začeo svoj prepoznatljivi minimalistički, radikalan stil. Ljubav dvoje osamljenih ljudi, Nikandera (Pellonpää) i Ilone (Outinen) razvija se kao svjetlo u tmini njihovih suvišnih egzistencija. Mješavina teatra apsurda i socijalnog realizma, uvedena ovim filmom, postaje navlastitim autorsko-redateljskim zaštitnim znakom Akija Kaurismäkija. U pripovijesti o dobrome, no pomalo ciničnom smetlaru i nespretnoj, osjećajno labilnoj blagajnici iz supermarketa, Kaurismäki iznalazi univerzalne karakteristike svog režijskog prosedea. Odnos dvoje ljudi s margine budi suosjećanje, unatoč njihovim neskriveno prikazanim manama. Doza, pak, otkačenog finskog humora ublažuje mogući pad u patetiku. Na koncu, protagonisti prekidaju čvor svoje isprva platonske veze i odlaze na krstarenje. Kamo? U Tallinn, tada još u Sovjetskom Savezu! Kaurismäki, dakle, svoje proletere odvodi u zemlju proleterskog socijalizma. Naravno, *cum grano salis*, ovdje se autor više vodi logikom apsurda negoli nekim političkim stavom. Njegova je sklonost Istoku vezana uz fanovski odnos prema ruskoj literaturi. Ironijski pomaknut, *Sjenke u raju* ostaje ponajboljim primjerom Kaurismäkijeve autorske poetike. Kroz nju prosijavaju chaplinovska genijalnost prikaza sudbine malih i krhkih likova, ali i kroz postmoderni pastiš prelomljena dramatika socijalnog realizma. Iako će se još u nekim filmovima približiti ingeniioznosti ovog ostvarenja, *Sjenke u raju* ostaju znakom autorskog prepoznavanja za Akija Kaurismäkija.

Dok u *Sjenkama u raju* protagonisti odlaze u SSSR, u *Arielu* (1988) njihovo je odredište Meksiko. Baš kao i ono Lenjingradskih kauboja u sljedećem filmu! *Ariel*, kao drugi dio »(lumpen)proleterske trilogije«, pronalazi dobru dozu hu-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 87



Aki Kaurismäki na setu filma

mora u više negoli sumornoj priči, s ipak sretnim krajem. Nakon propadanja rudnika na sjeveru Finske, protagonist Taisto (Turo Pajala) odlazi na jug u potrazi za srećom. Otac mu ostavlja bijeli Cadillac, koji mu ostaje jedini zalog ponosa, nakon što odmah biva pretučen i opljačkan. (Cadillacom se, opet, voze i Kauboji u svojem potucanju Amerikom). Taistove se nevolje nastavljaju, dok Kaurismäki pokazuje poteškoće nezaposlenih i beskućnika »zemlje blagostanja«. No, istodobno, prikazujući socijalne nevolje svog protagonista — koji kasnije biva nepravedno optužen i smješten u zatvor, ali gdje napokon može raditi i spavati! — Kaurismäki filmofile razonođuje citatima i referencama na *noir* filmove i američku B-produkciju. Sekvenca bijega iz zatvora, pak, umnogome podsjeća na onu iz Jarmuschova kult-ostvarenja, *Down by Law* (1986). Vrlo spretno balansirajući na rubu žanrova socijalne drame i krimića, Kaurismäki uspijeva uravnotežiti i poetiku apsurda sa suosjećanjem prema svojim protagonistima.

Konačni bijeg u Meksiko metafora je nedostižne želje poniženih i uvrijeđenih. Taisto s curom Irmeli (Susanna Haavisto) i njezinim sinčićem, na brodu prozračnog imena *Ariel*, uz pomoć »dobrog duha« Mikkonena (Pellonpää), odlazi u »neki drugi život«. Vrhunska travestija patetike i ironije!

Kao dovršetak »radničke trilogije« Kaurismäki je ponudio film andersenovskog naslova *Djevojka iz tvornice šibica* (*Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990). Međutim, njegova protagonistica daleko je od toga da skrušeno i ponizno prihvaća sudbinu. Iris (Kati Outinen) radi zaglupljujući posao na pokretnoj traci tvornice šibica. Kaurismäki u prologu precizno secira cijeli mehanički proces, od obrade drveta do krajnjeg proizvoda. Ta se mehanika prenosi i u život njegove depresivne »junakinje«, koja uzdržava majku i bešćutnog očuha. Tek kada, kao u Grimmovoj bajci, oblači željenu haljinu, njezini uzaludni izlasci ipak rezultiraju pronalaskom muškarca, s kojime i zatrudni. Međutim, nerazmjer klasnog položaja isprječuje se između Iris i njezina nesuđenog. Nakon što on odbija dijete što ga nosi protagonistica, kreće osveta. Otrovom za štakore Iris truje ne samo njega nego i slučajnog nametljivca u baru, da bi okončala i s bešćutnim roditeljima. Kaurismäkijev je film u neku ruku travestija Chabrolova filma *Violette Nozière* (1978), kao i kultnog ostvarenja Abela Ferrare *Ms 45* (1981). Kao i u tim filmovima, Kaurismäki se ovdje poigrava žanrovskim obrascima, balansirajući na rubu između banalnosti i tragike. Jedini je to film u trilogiji bez sretnog kraja. *Djevojka iz tvornice šibica* iskazuje fatalizam usuda poniženih i uvrijeđenih, ali sa svojevrsnim *passage à l'acte* protagonistice. Kao i u *Zločinu i kazni*, ponovni motiv pjesme »Brand New Cadillac« od Clasha povezuje ovaj film s drugim ostvarenjem iz iste godine.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 88

Svjetla u magli

Utopija solidarnosti

Unajmio sam plaćenog ubojicu (*I Hired a Contract Killer*, 1990) prvi je Kaurismäkijev film na engleskome. London, sa svojim slamovima, savršeno simulira predgrađa i dokove Helsinkija. *Spleen* sredini, pak, daje protagonist. Naime, kao svojevrsni *hommage* Truffautu, Kaurismäki angažira Jean-Pierrea Léauda. Film nudi bizarnu priču, u kojoj se travestijski miješaju literarni motivi Kafke, Dostojevskog i Musila, s onima iz »romansiranog Alana Forda«. Groteska s elementima crnog humora dana je, naime, kroz priču o neuspješnom samoubojici. Francuz u Londonu, Henri Boulanger, nakon otkaza na poslu u Vodovodu Njezina Veličanstva, želi okončati svoj sumorni život. Stoga unajmi plaćenog ubojicu da obavi taj posao. Međutim, cvjećarica Margaret unosi »pupoljak smisla« u Henrijev život. Umjesto nanovo oživljenog Henrija, okončava njegov nesuđeni plaćeni ubojica. Kaurismäki ovim filmom daje možda i ponajbolje ostvarenje svoje »poetike apsurda i suosjećanja«. Nakon proleterske trilogije, isti je sublimat njegovih svjetonazora. Kada protagonistica u jednome trenutku izrekne »Radnička klasa nema domovine«, tada je to mnogo više od filmske *le parole*. U ikonografski kultnoj sekvenci, sam Kaurismäki prodaje tamne naočale svom protagonistu. Tada ovaj ulazi u bar, gdje (konačno!) svira i sam Joe Strummer. Iznad njega se kao lik na pozadini vidi zvijezda petokraka. Intelektualno-proleterska Internacionala *par excellence*! Finac svoje junake, Francuza i Engleskinju, upućuje na bijeg u utopiju univerzalne solidarnosti.

Unajmio sam plaćenog ubojicu mnogo je više od postmodernističkog pastiša filmskih i literarnih žanrova. Film je to koji nadilazi granice medija i pokazuje ono što Kaurismäki, ustvari, jest. *Punk*-poetika ovoga minimalističkog djela romantička je gesta solidarnosti, svih »prezrenih na svijetu«. Politički film bez politike! Kaurismäki nikad nije napravio film jasnijeg vlastitog svjetonazora. Ultimativno remek-djelo!

Jedno od minimalističkih Kaurismäkijevih favorita svakako je *Pazi na svoj rubac, Tatjana* (*Pidä huivista kiinni, Tatjana*, 1994). Film je posveta *rock'n'rollu*, ali i apsurdu života kao takvog. U jednosatnom filmskom putešestviju, koji se uvjetno može nazvati i »filmom ceste«, dvojica asocijalnih ovisnika o *rock'n'rollu* pedesetih kreću u vožnju. Putem susreću dvije ne odveć atraktivne djevojke, Estonku i Ruskinju. Međutim, nije jezik taj koji je barijera njihovoj komunikaciji, već posvemašnja tupost muškaraca. Reino (Pellonpää) i Valto (Mato Valtonen) dvojica su »imitatora života«. Prvi, automehaničar koji ne može bez votke, i drugi, totalni ovisnik o kavi, ne mogu doprijeti do njima sklonih djevojaka. Zarobljenici trenutka, Reino i Valto su »lumpenproleteri« emoci-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 89

onalne nezrelosti. Kroz Salminenovu arhaičnu crno-bijelu fotografiju, Kaurismäki nas vodi finskom provincijom začudnim *rockabilly* zvucima. Ozračje apsurda na tragu Wendersa, ali i Becketta, ipak se prekida kad se »nevoljki momci« trebaju oprostiti od cura. Pellonpää i Outinen (kao naslovna junakinja filma) nastavljaju svoj put započet u *Sjenkama u raju*. Naime, Kaurismäki se metafilmski nadovezuju na prvi film »radničke trilogije«. Tamo započeto putovanje napokon okončava u Tallinnu! Drugi se par rastaje, da bi Valto evocirao neproničnu sjetu na valjda najuzbudljiviji trenutak u životu. Ova minijatura navlastita je Kaurismäkijeva autoreferencijalna nostalgija. Dragulj!

Gubitnička trilogija

Ali, *Pazi na svoj rubac, Tatjana* posljednji je film u kojemu je Kaurismäki imao sjajnog Mattija Pellonpääu. Naime, ovaj glumac, koji je gotovo desetljeće i pol bio zaštitnim znakom Kaurismäkijevih filmova, iznenada je preminuo od srčanog udara u 45. godini. Kaurismäki mu, naravno, izravno posvećuje svoje sljedeće ostvarenje. *Plutajući oblaci* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) film je i kojime autor započinje svoju treću i, čini se, konačnu trilogiju svog opusa. »Finska trilogija«, koju neki nazivaju i »gubitničkom«, djelo je posve zrelog autora koji se polako osvrće na svoju mladost i put do uspjeha. »Finska trilogija« metafilmski, autoreferencijalno sažima detalje iz »radničke«! Osim što su likovi ove trilogije gubitnici, luzeri koje život nije mazio i koji se moraju suočiti sa starenjem u ozračju osnovne egzistencijalne nesigurnosti i tjeskobe, trilogija ima i prizvuke ultimativne nostalgije. Protagonisti *Plutajućih oblaka* su Lauri (Kari Väänänen), vozač tramvaja koji se bliži pedesetoj, i Ilona (Kati Outinen), tek nešto mlađa natkonobarica u pomalo dekadentnom restoranu mediteranskog imena »Dubrovnik«. Stjecajem tranzicijskih okolnosti nesmiljenog korporacijskog kapitalizma, oboje gube posao. Snovi im se preko noći ruše. Lauri se odaje piću, a Ilona radi ponižavajući posao kod gazde iz kriminalnog miljea. No, nada — u Kaurismäkijevu slučaju to je ona neuništiva toplina ljudskosti iz Chaplinovih filmova — nikad ne umire. Kao u Lennon-McCartneyevoj pjesmi sve se može prevladati »uz malu pomoć prijatelja«. Ponovno skupivši osoblje iz negdašnjeg »Dubrovnika«, te uz potporu »dobre vile« u liku negdašnje upraviteljice, Ilona bajkovito uspijeva iz »pepela beznađa« ponovno pokrenuti restoran. Na koncu, u krajnje patetičnoj, no filmski uvjerljivoj sekvenci, protagonisti gledaju u *plutajuće oblake*. Osjećaj koji prevladava jest onaj krajnje melankolije. Melankolija nadmašuje i osjećaj »ljudske, suviše ljudske topline«, koja izvire iz savršeno uobličenog dramaturškog minimalizma. Metafilmski moment sadržan je, pak, u detalju fotografije djeteta koje je, ustvari, Matti Pellonpää! Naime, posredno saznajemo da su melankolični supružnici nekada preživjeli i gubitak potomka. Kaurismäki je tako, zajedno sa svojim likovima, kroz katarzu svog filma prebolio gubitak prijatelja — neponovljivog umjetničkog suputnika i svjetonazorskog sudruga Mattija Pellonpääe.

Matti Pellonpää na slici je i u restoranu u filmu *Čovjek bez prošlosti* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002), središnjem dijelu »finske trilogije«. Ovoga je puta to onaj lik koji prepoznajemo iz Kaurismäkijevih filmova. Takva je, naime prepoznatljiva i pripovijest *Čovjeka bez prošlosti*. Markku Peltola tumači naslovni lik kojeg, netom što stigne u Helsinki, okrutno pretuku. Već otpisan od liječnika, on ipak preživljava, no uslijed udaraca u glavu izgubi pamćenje. Ova se amnezija pokazuje dramaturškim pokretačem filmske priče. Kaurismäki film gradi na protagonistovu samoosvješćivanju. Pokraj toliko autoru dragih helsinških lučkih slamova, čovjek bez prošlosti počinje svoj život ispočetka. Prima ga obitelj iz kontejnera, pokazujući kršćansku samilost. U cijelom nizu neobičnih situacija protagonist se oporavlja, da bi se posebice zbližio sa sredovječnom, usamljenom Irmom (Kati Outinen), zaposlenicom socijalne pomoći — finske »vojske spasa«. Ključna riječ Kaurismäkijeva filma, ali i njegova svjetonazora uopće jest — *solidarnost*. Protagonist tijekom svog putešestvija samospoznaje susreće bizarnu galeriju »poniženih i uvrijeđenih« karaktera koji unatoč svemu nisu izgubili ljudskost. Ključna, pak, rečenica filma, što je u jednom trenutku izgovara Irma, kazuje: »Božja milost vlada na nebu, no ovdje na zemlji, moramo si pomagati«. No, naravno, Kaurismäki ne bi bio ono što jest da svoju filmsku pripovijest, osim suosjećanjem, ne obogati i humorom, te apsurdno-komičnim situacijama. Primjerice, *Čovjek bez prošlosti* ima namjeru postati glazbenim menadžerom, tako da pretvara bend vojske spasa u *rock*-atrakciju. Dijalog, pak, između policijskog službenika i advokata minijatura je filigranske cizeliranosti autorskog osjećaja za dijalog i dramsku situaciju. Također, povratak *Čovjeka bez prošlosti* voljenoj Irmi pronađeni je smisao i oda životu. U nizu efektnih i groteskih situacija — koje dobrim dijelom podsjećaju i na De Sicino *Čudo u Milanu* — Kaurismäki je ostvario jedan od svojih najdojmljivijih filmova.

»Gubitničkom trilogijom«, organskim nastavkom »proleterske«, finski autor posve sazrijeva kao jedan od najvećih redatelja svjetskog art-filma. Toliko osjećaja za svoje ponižene likove, možda ima tek Ken Loach. Socijalna osviještenost organski je dio redateljskog habitusa obojice autora. Nadalje, sklonost minimalizmu i ekonomičnosti filmskog izraza, Kaurismäki pronalazi kod Roberta Bressona. Jednako kao i njegovo posvjetovljeno »kršćanstvo solidarnosti«! Sklop apsurda i bizarnog humora Kaurismäkija, pak, povezuje s Jimom Jarmuschem. Ipak, poetika svijeta autsajdera iz sasvim je opipljivog socijalnog miljea, i navlastita je baš Aki Kaurismäkiju. Toplinom svog redateljskog pristupa prispodobiv je, pak, Françoisu Truffautu — I Truffaut i Kaurismäki »ulaze u emociju« svojih likova. Konačno, filmofilska povezanost redateljskog puta, finskog autora veže uz još jednog klasika. S Jean-Lucom Godardom slažu se preostale presudne kockice »fenomena Kaurismäki«. Baš kao i ovaj posljednji, i Kaurismäki je kultni autor i favorit mlađih filmofila, sklonih književnosti, ali i obrascima pop-kulture, američkog B-filma i *rock*-glazbe.

Ciklus što smo ga imali prilike pratiti u »Filmskim programima« bio je izuzetno dobro posjećen. U šesnaest ostvarenja, vidjeli smo što film kao takav doista jest. Aki Kaurismäki je već sada, s nedavno napunjenih 50 godina, autentična inkarnacija ove umjetnosti.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 90

UDK: 791.633-051Weir,P.

Iva Žurić

Peter Weir — majstor začudnog u australskoj divljini

Početkom godine bili smo svjedoci nesvakidašnjeg događaja na našoj televiziji — HTV nam je priredio pravu poslasticu u, doduše, kasnim satima, no to me nije omelo da je zabilježim u svoj skromni kolekcionarski kutak. Poslastica nam je servirana u obliku četiriju filmova australskog redatelja Petera Weira, koji je udario temelje novom australskom filmu, odnosno započeo fazu tzv. australskog novog vala 1970-ih. *Posljednji val*, *Piknik na Hanging Rocku, Automobili koji su pojeli Paris* i *Vodoinstalater* naslovi su prikazanih filmova, no moja znatiželja u prvom je redu bila privučena filmom *Piknik na Hanging Rocku*, koji je ujedno i najistaknutije djelo Weirove australske faze. Spomenuvši australsku fazu, bitno je pritom imati na umu da je Weir postao internacionalno poznat tek u svojoj drugoj fazi stvaranja, za vrijeme snimanja filmova u Americi, što nimalo ne iznenađuje uzevši u obzir mišićnu masu koju posjeduje američka kinematografija u odnosu na australsku. Bio je to, možda, logičan slijed događaja.

Na sasvim osobnoj razini, znatiželja, a kasnije i istraživački interes za film *Piknik na Hanging Rocku* seže u moje djetinjstvo kada sam ga, sasvim slučajno, pogledala u manje opskurnom televizijskom terminu. Bio je to jedan od onih filmova koji vam se značajno i vrlo duboko usjeku u pamćenje, no zbog neumitnog protoka vremena zaboravite većinu, ostaju vam samo slike i atmosfera. Slike gorde stijene koja se nazire kroz izmaglicu, sjećanje na neobjašnjiv nestanak djevojaka i mistična atmosfera, djelići su *Piknika na Hanging Rocku* koji su mi, s vremena na vrijeme, dolazili u pamćenje, no nikako im nisam uspjela dokučiti podrijetlo. Jedino čega se jasno sjećam jest frustracija zbog otvorenog završetka filma, odnosno zbog nerazriješene misterije oko nestanka djevojaka. Sada, kada je dio misterije riješen, barem onaj o podrijetlu slika u pamćenju, misterij *Piknika na Hanging Rocku* i dalje ostaje nepoznanica, što ga ne čini osamljenim primjerom jer se Weir tom metodom koristio i u ostala tri filma o kojima će biti govora u ovome radu.

Stanje na australskoj filmskoj pozornici bilo je prilično nepovoljno sve do kraja 1960-ih. Osim manjih lokalnih inicijativa, nedostajalo je pravog materijalnog poticaja i jasnog interesa, a država se odlučno upleće tek 1969, kada započinje financirati filmsku industriju s ciljem da stvori nacionalnu kinematografiju (O'Regan, 2004). Državni poticaj zaštitio je mladu australsku kinematografiju od tržišne utakmice i omogućio joj procvat, a 1970-ih osnovana je filmska škola Australian Television & Radio School, što je potpomoglo institucionalizaciju filmske industrije u Australiji. Peter Weir se, bez prave filmske škole, u spomenutim okolnostima našao na pravome mjestu u pravo vrijeme; odlazi s televizije na Commonwealth Film Unit i počinje snimati kratke filmove (*Three to Go*, 1971; *Homesdale*, 1970; *Michael*, 1971) koji su bili daleko od komercijalnog uspjeha. Nakon prvog cjelovečernjeg filma *Automobili koji su pojeli Paris* (1974), Weir snima *Piknik na Hanging Rocku* (1975), uz potporu producentskog filmskog giganta Greater Union, te postiže dvostruki uspjeh — i kod kritike i kod publike — koja tada prestaje biti samo australska, već i američko oko počinje budno pratiti što se to tamo na kraju svijeta zbiva (Rayner, 2003).

Filmovi o kojima će biti govora u ovome radu relativno su nepoznati (široj) publici, te smatram da je bitno kratko se osvrnuti na njihove osnovne fabularne tokove kako bi se lakše moglo pratiti kasnije izlaganje. Uvest ću nas sada u svijet Weirovih ranih filmova, kojima je začudnost i mistika dominantan zajednički nazivnik.

Kao što je već spomenuto, *Automobili koji su pojeli Paris* (*Cars that Ate Paris*) prvi je Weirov cjelovečernji film i u mnogo čemu neobičniji od ostalih. Glavni lik, Arthur Waldo, običan je čovjek kojemu brat pogiba pod sumnjivim okolnostima u automobilskoj nesreći, a on stiže na oporavak u gradić Paris u slikovitu australsku provinciju. Waldo osjeća grižnju savjest zbog bratove smrti, a i vrlo brzo saznaje da je Paris sve osim pitomog pitoresknog gradića, a da je osnova njegove privrede namjerno izazivanje automobilskih nesreća na obroncima grada kako bi se dijelovi polupanih automobila mogli preprodavati. Ono što postaje funkcija preživjelih ili poginulih nesretnih vozača druga je tajna koju gradić pomno čuva — oni se podvrgavaju bizarnim eksperimentima bolesnog doktora koji na njima obavlja zahvate na kojima bi mu sigurno pozavidjeli i majmunski doktori lobotomije iz *Planeta majmuna*. Waldo pokušava pobjeći, no, što zbog vlastite nemoći i neodlučnosti, što zbog zabrane gradskih ljudi, ostaje u Parisu i biva inkorporiran u njegov bizaran i groteskan svakodnevni život.

Piknik na Hanging Rocku (*Picnic at Hanging Rock*) snimljen je prema istoimenom romanu australske književnice Joan Lindsay, koja se pobrinula da roman prikaže kao istinitu priču, što i Weir u svojemu filmu pokušava sugerirati, čime je komercijalnost prizvana i odazvana, no fikcionalnost je ipak jedina realnost koja se krije iza priče (Rayner, 2003). Radnja

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 91

Peter Weir

je smještena u 1900. godinu, na Valentinovo, u strogi britanski viktorijanski internat za djevojke koji se nalazi izvan civilizacije u malenom gradiću Woodendu. Djevojke kreću na izlet na stijenu Hanging Rock uz pratnju učiteljice Grete McCraw, a po odobrenju konzervativne ravnateljice Mrs. Appleyard. Miranda, Marion i Irma djevojke su koje nestaju pod neobjašnjenim okolnostima u zakučastim labirintima stijena, a isto se kasnije događa i njihovoj učiteljici. Irma naknadno biva nađena, no bez sjećanja o događajima na stijeni, a neuspješna potraga za ostalima dovodi internat do konačnog sloma.

Posljednji val (*The Last Wave*, 1977) snimljen je uz američku potporu i uz nastup glavnoga glumca Richarda Chamberlainea, Amerikanca. To je bio Weirov osoban projekt snimljen na temelju posjeta Tunisu i refleksija o prekogniciji (Rayner, 2003). Glavni je lik David Burton, prilično neveseo i ozbiljan pravnik koji živi sa ženom i kćerima običnim životom više srednje klase u Sydneyju. Australiju počnu potresati neobične i neočekivane vremenske nepogode u obliku tuče u pustinji i velikih kiša i poplava u gradovima. Nekako u isto vrijeme David sanja čudne snove u kojima mu se javlja Aboridžin kojeg zastupa u parnici podignutoj protiv njega i njegovih prijatelja zbog sumnje na ubojstvo. Istražujući slučaj, David počinje naslućivati da su to pripadnici plemenskih Aboridžina, za koje se smatra da ne obitavaju u gradovima, već samo u australskoj pustinji. Usamljen u svojoj istrazi i gonjen noćnim morama, David polako gubi razum te se otuđuje od obitelji i prijatelja. Uvučen u život i vjerovanja aboridžinskog naroda shvaća da je riječ o stvarima koje bijelci ne mogu shvatiti jer im sputanost racionalnošću ne dopušta shvaćanje duhovnosti i mistike Aboridžina. David kroz snove može vidjeti budućnost koju samo Aboridžini vide, a ona nije vedra — tmurni oblaci i velike kiše samo su nagovještaj apokalipse koja je neumitnna. Posljednji val dolazi.

Vodoinstalater (*The Plumber*, 1979) je, za razliku od *Posljednjeg vala*, snimljen s malim budžetom i s nepoznatim glumcima, i u prvom redu namijenjen za televizijsko prikazivanje, no svejedno je bio dobro prihvaćen i pridonio je rastu Weirove popularnosti u Americi (Rayner, 2003). Glavni je lik

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 92

Automobili koji su pojeli Paris

filma Jill, antropologinja koja sa suprugom znanstvenikom živi u predgrađu životom (intelektualne) srednje klase. Jednoga dana nenajavljeno dolazi vodoinstalater Max koji samoinicijativno ulazi u kupaonicu i počinje rušiti instalacije kao da se radi o najvećem mogućem kvaru koji može zadesiti cijevi jedne malene kupaonice. Max je neuk i instinktivan te svojom nametljivošću i prisnošću počinje ozbiljno uznemirivati rigidnost Jillina svjetonazora i karaktera. Jill s vremenom uviđa da Max izmišlja nove i ozbiljnije kvarove kako bi mogao svakodnevno dolaziti, no ona mu se u svojoj mlitavosti i nestabilnosti ne uspijeva suprotstaviti. Sukob kulminira te se Jill na svoj način odluči obračunati s Maxom.

Žanrovski kolaž i narativna neizvjesnost

Teško bi se bilo koji od spomenutih filmova mogao žanrovski svrstati u samo jednu kategoriju. Niti su *Automobili koji su pojeli Paris* samo znanstvenofantastični ili antiutopijski film, niti su *Piknik na Hanging Rocku* i *Vodoinstalater* samo trileri, a *Posljednji val* zasigurno nije samo film katastrofe. Svi su oni ponešto od svega spomenutog, a više nešto drugo, čime neodoljivo podsjećaju na strukturu kolaža, često prisutnu u tzv. filmovima postmodernizma. Jesu li Weirovi filmovi postmodernistički ili ne, neću ovdje ulaziti u tu problematiku, zanimljivije je istražiti kojim se sve žanrovskim elementima Weir poigrao i kakve kolažne strukture je stvorio.

Film *Automobili koji su pojeli Paris* neodoljivo podsjeća na filmove australske gotike koji miješaju horor, fantaziju i crnu komediju. Weir je dodao i natruhe (špageti) vesterna, osobito u prikazu nejakog junaka opterećenoga krivnjom, nesposobnoga da se odupre nemoralnoj zajednici. Film počinje *filmom unutar filma*, u obliku reklame za cigarete čiji se naziv prikazuje u prvom planu, popraćen reklamnom glazbom, gdje dvoje lijepih preplanulih ljudi u bijelom sjedaju u automobil i odlaze. Bombastična reklama je efektna, no nešto nije u redu, glazba postaje prijeteća, kotač se odvoji, te se oni strovale usred puste prirode bez civilizacije na vidiku. Reklama kao da nagoviješta ton i elemente cijelog filma koji će se kretati od kombinacije *art* filma, horora, žanrovskog uratka te društvene satire. Sve nam je to Weir servirao u svojem prvom cjelovečernjem filmu, a snimke bezizražajnih lica stanovnika Parisa potaknut će sjećanje na ne tako davne »mumije« u *Stepfordskim suprugama*, dok mladež u automobilima kao da je obukla prašnjavu odjeću junaka iz *Za šaku dolara*, a sklepani automobili podsjećaju na limene ubojice iz *Pobješnjelog Maxa*.

Automobili koji su pojeli Paris nemaju pravi završetak jer svojim bijegom iz grada Waldo ne zaokružuje priču, on je, dapače, raspršuje. On ne spašava gradić i njegove žitelje od poludjelih vlastodržaca, već zbog njega eskalira nasilje koje se bijegom stanovnika raznosi izvan granica Parisa. Ništa nije završeno niti zaokruženo, već je ponajprije razasuto, a Waldov rezignirani izraz lica, dok automobilom bježi iz grada, ostavlja u gledatelju osjećaj neizvjesnosti i nelagode.

Piknik na Hanging Rocku ponajprije je snoliki film s elementima drame, trilera i fantastike. Poetsko u filmu dolazi do izražaja u mističnoj atmosferi te u dijalozima koji nerijetko citiraju i referiraju se na književna i umjetnička djela. Predivni krajolici istovremeno puste i bujne australske prirode dominantan su dio cijeloga filma i pričaju neku svoju priču, gdje je govor likova nepotreban te ga Weir često i izostavlja. Mjestimice je *Piknik na Hanging Rocku* izrazito stiliziran film koji čestom upotrebom čimbenika razlike postiže visok stupanj začudnosti (usp. Peterlić, 2001). Jedan takav dominantan čimbenik zasigurno je upotreba *slow motiona* u filmu, ponajviše korišten prilikom šetnje djevojaka stijenom. Usporenim kretanjem dobivamo dojam da djevojke pripadaju nekom drugom vremenu koje nije naše, niti je vrijeme ostalih likova u filmu, već one počinju biti dio prirode po kojoj kroče, gdje vrijede drugačija pravila od onih ljudskih, racionalnih. Stijena je također prikazana drugačije od ostale

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 93

filmske građe, kroz izmaglicu, san, sugerirajući time njezino postojanje izvan okvira shvatljivog i dohvatljivog. Glazba u filmu je u službi stilizacije, pogotovo prilikom prikazivanja karaktera i ponašanja rigidnih i nesmiljenih pripadnica visokog britanskog društva. Tada čujemo zastrašujuće zvukove ozbiljne glazbe suprotstavljene nježnim tonovima koji prate djevojke u šetnji prirodom, oslobođene od uskogrudnosti i tereta (britanskog) naslijeđa. Neobične zvukove, u obliku natprirodnog glasanja i trzajućeg ritma, čujemo i prilikom prikaza stijene, čime se stvara dojam začudnosti viđenog. Ako cijeli film gledamo kao bogatstvo filmskih postupaka i ako se uspijemo predati hipnotičkom stanju koje nam film nameće, tada nećemo ostati razočarani kada na kraju filma izostane završetak, jer misterija nije razriješena, a kako bi i mogla biti, kada pripada nekom drugom, razumu neshvatljivom vremenu.

Posljednji val stilski nalikuje *Pikniku na Hanging Rocku* jer koristi *slow motion* i san kako bi prikazao nedokučivo. U prologu vidimo bezvremenski krajolik popraćen neobičnim zvučnim efektima, gotovo neljudskim kao u *Pikniku na Hanging Rocku*. Priroda i njezino djelovanje na čovjeka u obliku poplava i kiša prikazani su kroz izmaglicu, slično snu. Na prvi dojam *Posljednji val* mogao bi se definirati kao fantastični film katastrofe, no Weir nam i u ovome slučaju nudi mnogo više. Uvodi nas u običaje i vjerovanja Aboridžina koji se glavnom junaku Davidu obznanjuju kroz snove. Struktura sna remeti konvencionalnu narativnu strukturu, onemogućavajući gledatelja da stvori vlastiti horizont očekivanja. Snovi u filmu nalikuju crnim rupama u kojima vrijede drugačija pravila od naših racionalnih, oni progovaraju o budućnosti koja je poznata Aboridžinima, a nama skrivena. U njima vrijeme ne teče linearno niti kauzalno, već se događaji zbivaju prema unaprijed postavljenim zakonima koje bijeli čovjek ne poznaje, čime nam Weir u filmu na mahove daje i nacrte nečega što bi se daljnjom razradom moglo razviti u antropološku studiju o životu i vjerovanjima Aboridžina u Australiji.

Weir se u *Posljednjem valu* odlučio za upotrebu okvira kao izrazito stilističkog sredstva u prikazivanju likova (usp. Peterlić, 2001). Često možemo vidjeti Davida kako stoji iza prozorskog stakla u kući, cijeloga tijela u okviru, slično kao i kada ga gledamo u automobilu, skučenog iza prozora, odnosno okvira stakla. Bitno je pritom primijetiti da Aboridžine u filmu nikada ne možemo naći unutar nekog okvira, oni su uvijek prikazani u neomeđenom prostoru. Kako film odmiče i kako se David oslobađa uvriježenog načina razmišljanja i počinje shvaćati vjerovanja Aboridžina, češće ga možemo vidjeti izvan prozorskih okvira, kako se slobodno kreće u prirodnom okolišu.

Vodoinstalater je u odnosu na ostala tri filma najviše žanrovski određen i narativno usmjeren. Prva pomisao koja bi se mogla pomisliti nakon gledanja mogla bi biti ta da se u filmu radi o klasičnoj trilerskoj situaciji, gdje neugodan i nametljiv Max terorizira Jill, no ako krenemo korak dalje, naići ćemo na zanimljive elemente koji strše. Jill nije konvencionalna heroina iz trilera koja uspijeva izaći na kraj sa situacijama koje je ugrožavaju, već je ona nemoćna i nezadovoljna intelektualka koja pribjegava kriminalnim radnjama kako bi se obranila od psiholoških napada. Weir koristi naraciju trilera kako bi doveo u pitanje socijalnu nejednakost i prazan život predgrađa. Sličnost s *Piknikom na Hanging Rocku* nalazimo u načinu na koji je Jill odjevena noć prije nego što će policija uhititi Maxa — crna haljina zakopčana do grla, rigidan izraz lica i klasična glazba u pozadini prizivaju odlučan i nemilosrdan izraz lica i uštogljeno odijevanje Mrs. Appleyard u *Pikniku na Hanging Rocku*. Upotrebe okvira ni u ovome filmu ne manjka, osobito na kraju kada kamera iz žablje perspektive snima Jill i njezina muža Braina unutar okvira balkona. Naglašava li takva perspektiva prisutnost predrasuda spram neukog i instinktivnog Maxa te liberalnu uspostavu diskriminacije, odluka je koju svaki gledatelj može donijeti sam, no imajmo na umu da je krug zatvoren, Jill je na kraju Maxa ipak stavila »na njegovo mjesto« — u zatvor.

Kritika društva građena na opozicijama

U sva četiri filma Weir majstorski propituje one aspekte društva koji su ujedno i najintrigantniji. Stilskim postupcima protresa ustaljene datosti društvene dinamike, iz čega proizlaze neobične kombinacije i još zanimljiviji fabularni tokovi. Suprotstavljajući binarne pojmove kao što su priroda/društvo, iracionalno/racionalno, australsko/britansko, sloboda/sputanost, Weir izrazito autorski progovara, čime daje osobni pečat i naglašenu stilsku prepoznatljivost svojim filmovima.

Automobili koji su pojeli sadržava nekoliko opreka kojima se otvara mogućnost za kritiku društvene zbilje. Pojedinac Waldo suprotstavljen je kolektivnom društvenom umu gradića Parisa koji nema milosti prema individualnom mišljenju i djelovanju te ga sustavno podvrgava kontroli. Od gradonačelnika koji ga želi uvjeriti da je njegova automobilska nesreća bila slučajna, preko doktora koji uokolo propovijeda o ispravnosti i opravdanosti svojih eksperimenata na ljudima, pa sve do grčevitog pokušaja da se obiteljska zajednica u gradiću prikaže idiličnom, film nam pokazuju svu surovost autoritarnog miljea i teškoće individualne akcije. Konformizam u takvom društvu je opasan, a kako se sumnja u establišment i vladavinu gradonačelnika čini još pogubnijom, Waldo se prepušta totalitarnim rukama poludjelih žitelja gradića. Njegova funkcija jest da ubrza propast Parisa i posluži kao otponac koji će otkočiti nabubrenu bombu ludosti u naizgled idiličnom gradiću. Satirično i makabrično prikazana je šarada javnih ceremonija, čiji protokoli i izvještačeno držanje izazivaju istovremeno smijeh i jezu. Jaz između mladih i starih slikovito eruptira u posvemašnji kaos zbog podivljalih automobila koji mladima predstavljaju ekonomski i totemski simbol — izraz moći i individualnosti. Kako radnja odmiče, Weirova kritika društva prelazi u grotesku i pretjerivanje, a film postaje čista parabola i izrazito stilizirani film gdje je gotovo svaki element u službi autorova stajališta.

Piknik na Hanging Rocku izrazito je potentan film za pronalaženje opreka kojima Weir gradi napetost. On na zanimljiv način suprotstavlja društvo prirodi prikazujući, gotovo dokumentaristički, stijenu Hanging Rock kako buja životom, suprotstavljajući joj ljude koji žive u suprotnosti s njezinim

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 94

zakonitostima i njihovu nemogućnost da se u njoj snađu i osjećaju ugodno. Osobito je to prisutno prilikom poslijepodnevnog odmora jedne engleske aristokratske obitelji, koja ukočeno i beživotno sjedi na obroncima stijene trudeći se da izgleda opušteno i zadovoljno. Leptirići lete i pčele zuje, a njihov prazan pogled usmjeren je u daljinu.

Stijena Hanging Rock nedokučiva je i nepristupačna ljudskom djelovanju — ona je tamo od davnina, a tamo će i ostati, kao što omamljeno u filmu tvrdi Mrs. McCraw, i nakon što uskogrudno viktorijansko društvo pokuša prodrijeti u njezine zakučaste hodnike. No prije toga stijena će nešto uzeti, a to će biti one djevojke koje posjeduju društveno neprihvatljive vrline i ne pripadaju u društvo stegnuto pravilima i sputano običajima. Mirandu krasi bezuvjetna ljubav i bezvremenska ljepota, a Marion učenost neprimjerena djevojkama toga vremena (Rayner, 2003). Učiteljica matematike Mrs. McCraw, pak, netom prije nestanka oslobađa se i dopušta da njezina dugo zapretena seksualnost probije, te skida odjeću i prepušta se stijeni, što nikako ne priliči ženi kojoj vrhunac uzbuđenja predstavlja uživanje u geometrijskim priručnicima na pikniku. Na širem planu, nestanak djevojaka i učiteljice zadaje ključni udarac britanskom društvu u Australiji, pogotovo njezinim viktorijanskim vrijednostima, nakon čega ravnateljica Mrs. Appleyard doživljava slom, kao što se i godinu dana kasnije (1901) raspada engleska vladavina u Australiji. Prirodan (australski) okoliš u filmu postaje simbol i centar otpora mladih djevojaka prema uvezenim engleskim vrijednostima, te se one oslobađaju stopivši se s njime. U njemu vladaju neke druge vrijednosti i zakoni koje društvo ne može zahvatiti, te sukladno tomu propada i svaki pokušaj tragača da pronađe i ponovno integrira djevojke u mrežu propisanih obrazaca ponašanja.

Bitan element u filmu, osim sukoba prirode (planine) i društva (britanskog), jest problem sputane seksualnosti. Na jednom kraju imamo seksualno zakočene pripadnice engleske aristokracije kojima seksualno djelovanje ne prelazi granicu maštanja, a na drugom pripadnike niže klase australskog društva (sluge i stanovnici gradića) koji slobodno prakticiraju seks i, zamislite, uživaju u njemu. Zamislile su to i neke od djevojaka te su se odmetnule u prirodu.

Posljednjim valom propituje se mjesto kulture Aboridžina u materijalističkom i ignorantskom društvu. Priroda (Aboridžini) i društvo (ovoga puta australsko) i u ovome filmu se suprotstavljaju, gradeći tlo za mogućnost društvene kritike, jer duhovna kultura Aboridžina teško nalazi mjesto u zapadnjačkoj racionalnosti koja krasi australsku stvarnost, čime nužno dolazi do sukoba kako na mikrorazini, tako i na makrorazini. David je tipičan pripadnik razumske struje kojemu se odjednom počnu događati nerazumne situacije uzrokovane snovima, nakon čega počinje preispitivati postavke društva koje Aboridžine gleda isključivo kao alkoholičare i neradnike koji su, eto, spletom okolnosti naseljavali tlo koji su bijelci naselili i pokorili. Ili još bolje, koje se ponaša kao da Aboridžini nisu dio njegove stvarnosti, već društveni i politički problem potisnut na rubove australskog kontinenta

Piknik na Hanging Rocku

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 95

gdje voda ne teče, a sunce neumorno prži. A voda u filmu prodire kroz sve pore toga društva, obznanjujući svoju prisutnost i kako bi na kraju pomela sve što je zapadna civilizacija donijela, jer prije nego se nešto novo izgradi, treba srušiti staro, dotrajalo, nevaljalo — tome nas uči naslijeđe Aboridžina. Možemo reći, iako je možda pretjerano, da Weir koristi Aboridžine kako bi ih sukobio sa zapadnjačkom racionalnom kulturom suvremene Australije, što rezultira dezintegracijom zapadnjačkog razuma i u konačnici njegovu propast.

U filmu postoji i sukob na individualnoj razini — David se sam suprotstavlja nebrizi društva, no slično kao i Waldo u *Automobilima koji su pojeli Paris* te Jill u *Vodoinstalateru*, na kraju ipak odustaje od preispitivanja te se prepušta. Na kraju je jedino što dolazi ionako posljednji val.

Vodoinstalater sukobljava instinkt (Max) intelektualnom snobizmu (Jill), čime se Weir dotiče problematike klasne borbe i socijalne nejednakosti u suvremenom australskom društvu. Sve je to prisutno u filmu, a odvija se u nekoliko metara kvadratnih Jillina stana u predgrađu, gdje se Max i Jill nadmudruju poput životinja koje žele obilježiti svoj teritorij. Jill je obrazovana, elokventna i samim time superiorna neukome Maxu, no usprkos tomu ona ga ne uspijeva nadmudriti. Iako proučava antropološke studije o plemenskom ponašanju, ona ne nalazi načina da razgovara s Maxom koji živi u istom društvu, za koje do njegova dolaska misli da počiva na jednakim mogućnostima za sve. Max je, kao i Hanging Rock, te poplava u *Posljednjem valu*, nepogoda koja pogađa Jill poljuljavši njezina uvjerenja, a Jill čini sve kako bi ih zadržala. Maxovim uhićenjem narušeni poredak ponovno je uspostavljen, zakon je pobijedio instinkt, a predrasude nastavljaju krasiti intelektualnu kremu kolača zvanog akademska zajednica.

Započevši pisanje ovoga rada, na hrvatskom jeziku našla sam samo šture tekstove o Weirovoj australskoj fazi. Najčešće se mogu pronaći samo podaci o njegovim komercijalnim uspjesima u Americi kao što su *Svjedok* (1985), *Društvo mrtvih pjesnika* (1989) i *Trumanov show* (1998), dok se četiri filma s početka njegove karijere rijetko spominju. Moglo bi se reći da je Weir 1970-ih »odradio svoje«, postavivši temelje za procvat australske kinematografije, te je, zaduživši domovinu, otišao »tamo gdje je trava zelenija«.

Četiri filma o kojima sam pisala u ovome radu spoj su žanrovskih konvencija i art-filma, no Weir im daje svoj vlastiti pečat do te mjere da bi ih mogli svrstati u izrazito autorske

Piknik na Hanging Rocku

filmove. Weirov jest sav onaj splet stilskih postupaka kojima se on koristi kako bi svakodnevno pokazao začudnim te propitao ustaljene zakonitosti društvenog života. Upotrebom glazbe, omeđivanjem pogleda unutar okvira, korištenjem *slow motiona* te naglašenim prikazom veličanstvene australske divljine Weir gradi svoj vlastiti stil, a odbijanje bilo kakvog krajnjeg rješenja ili interpretacije osigurali su mu prisutnost na umjetničkim festivalima poput Berlina, Cannesa i New Yorka (Rayner, 2003).

Ono što se najjasnije i najočitije probija iz sva četiri filma brojni su prikazi australske divljine, čime je Weir odlučno utabao put za razvoj nacionalne kinematografije. Australski krajolik u njegovim filmovima funkcionira gotovo kao lik, često superioran ostalim likovima, čija postojanost i nepokolebljivost oštro bode u samu srž ljudske samodopadnosti. Svaki se od likova na svoj način sudara s njime, uzrokujući krugove napuknutih uvjerenja koji se šire i poput šrapnela zabijaju u meko tijelo izvještačenog društva, koje svoje rane tada liječi u klimatiziranim prostorima civilizacijskih meka, daleko od gustog i vrućeg zraka australske pustinje.

Paradoksalno i pomalo apsurdno, Weir prikazuje australsku prirodu — u jednom trenutku vidimo ogoljelu prijeteću stijenu koje se u živopisnim bojama prelijeva preko cijelog ekrana, da bi nakon toga sveprisutno oko kamere zabilježilo bujanje života na naizgled beživotnim australskim ravnicama. Gledano iz ptičje perspektive, ljudi su poput mrava, maleni i nejaki, u usporedbi sa stijenom koja ih nadvisuje gotovo beznačajni.

Literatura

O'Reagan, Tom, 2004, *Australian National Cinema*, London: Routledge

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

Rayner, Jonathan, 2003, *The Films of Peter Weir*, London — New York: Continuum

URL: http://www.peterweircave.com

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 96

UDK: 791.633-051Hitchcock, A.

Josip Grozdanić

Nazovi H radi Hitchcocka

Na hrvatskom tržištu pojavila se tijekom listopada, studenog i prosinca kolekcija od deset filmova Alfreda Hitchcocka, distribuirana i na kioske. Čine je filmovi: Saboter, Uže (tj. Konop), Prozor u dvorište (tj. Dvorišni prozor), Nevolje s Harryjem, Čovjek koji je previše znao, Psiho, Ptice, Marnie, Strgnuta zavjesa i Topaz.

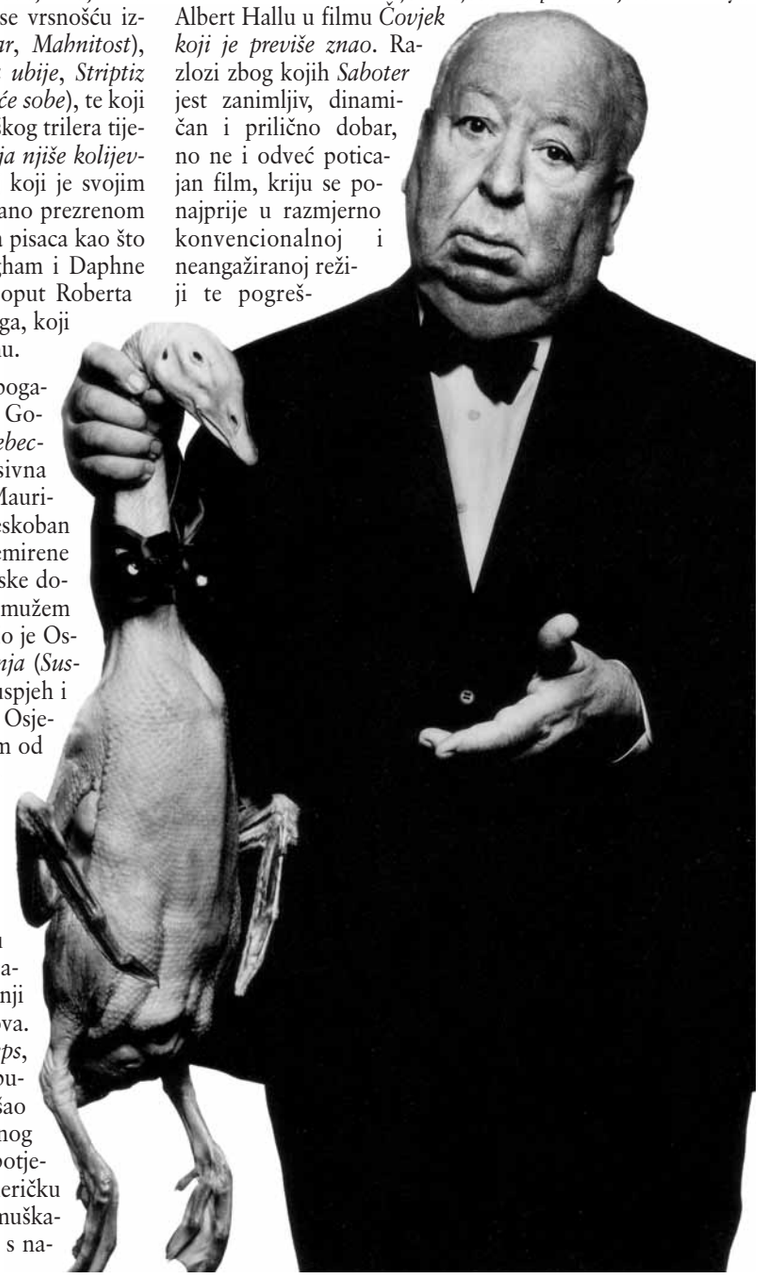
Kad filmofili i(li) filmski kritičari odgovaraju na nerijetko nezahvalno pitanje koji im je omiljeni redatelj, imena koja se najčešće čuju su Howard Hawks, John Ford, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Claude Chabrol, Billy Wilder i Alfred Hitchcock, dakle uglavnom umjetnici iz razdoblja klasičnog američkog i europskog filma, među koje ponetko uvrsti i Raoula Walsha, Michelangela Antonionija, Nicholasa Raya ili Vittorija De Sicu, a kojima će se od danas aktivnih celuloidnih prvaka u budućnosti zasigurno pridružiti Clint Eastwood te možda Michael Mann, Pedro Almódovar, Michael Haneke ili Lars Von Trier. Izbor pojedinog imena kod upitanih ovisi ponajprije o tome koliko se redateljski svjetonazori i autorski senzibiliteti navedenih filmaša podudaraju sa stavovima anketiranih, odnosno koliko u djelima spomenutih velikana iz panteona sedme umjetnosti pronalaze refleksije vlastitih razmišljanja, emotivnih stanja, dvojbi, strahova i nada. Argumenti koje upitani pritom iznose uvijek su tvrdnje o prepoznatljivosti i osebujnosti stila nekog filmaša, o konzistentnosti njegova opusa i autorskog izraza, o majstorstvu u fabuliranju i predočavanju priča većih od života ili suptilnoj elaboraciji intimnih egzistencijalističkih i obiteljskih drama, o vještom profiliranju reljefnih i slikovitih karaktera, o »vidljivom« i »nevidljivom«, klasičnom ili ponešto lepršavijem redateljskom stilu, o intelektualnoj izazovnosti, o jasnoj i preciznoj naraciji, o isticanju vizualnog nad dijaloškim ili obratno, o naglašavanju akcijskih sastavnica pojedinih filmova ili davanju prednosti komornim dramskim prizorima kazališne provenijencije, o žongliranju humorom, o redateljskim bravurama, o spretnom radu s glumcima, o maestralnom kadriranju i izmjeni perspektiva, o korištenju drugog plana i dubinskog kadra, o nenametljivoj i efektnoj uporabi filmske glazbe, o poigravanju gledateljevim očekivanjima, o umetanju ciničnih, ironičnih i subverzivnih žalaca, o jedinstvenim autorskim vizijama te napokon o tome koliko filmovi snimani prije više desetljeća korespondiraju s današnjim vremenom, razdobljem dominacije bučnih, ispraznih i trivijalnih *blockbustera*, *pop-corn* hitova osuđenih na kratko trajanje i još brži zaborav, čiji potpisnici do fabule, uvjerljivih protagonista, pregledne naracije i ozbiljnijeg autorskog pristupa drže koliko i do lanjskog snijega.

Među spomenutim redateljskim veličinama, uz možebitne iznimke Federica Fellinija i Billyja Wildera, jedino ime koje će kao svoga favorita podjednako navesti doktor filmologije, upućeniji filmofil, prosječni kinoposjetitelj ili netko tko je prije tri desetljeća prestao ići u kino, jest ono Alfreda Hitchcocka. Britanac rođen u Londonu 13. kolovoza 1899. godine, sir Alfred Joseph Hitchcock je još za života postao hodajuća ikona sedme umjetnosti, prepoznatljiv profil i omiljena figura ljepodusima koji u filmu traže intelektualni izazov, estetsku profinjenost i dodir istinskog umjetnika, kao i svima onima koji se žele tek dobro zabaviti, uzbuditi i, ponekad ne i manje važno, nasmijati. Rođenjem katolik i odgojem jezuit na kojeg je stroga religija, prema njegovim riječima u Engleskoj »praktički smatrana nastranošću«, iznimno značajno utjecala tijekom odrastanja, u formativnom razdoblju, ali isto tako i u vrijeme zrelog umjetničkog stvaralaštva, Hitchcock je u svojim djelima na jedinstven i neponovljiv način objedinio gotovo sve u uvodu navedene vrline, interpretirajući teme i sižee svojih filmova na svjež, razigran, inovativan, moderan te i danas svejednako intrigantan i inspirativan način, neusporediv s bilo čime u filmskoj povijesti. Umjetnik kojem slavni književnici Graham Greene i Jorge Luis Borges znali pogrešno prigovoriti zbog navodne ispraznosti, cinizma, isticanja intelektualne nadmoći i formalizma, iz čega bi se dalo zaključiti da su sklonost formalnom savršenstvu i lucidnoj ironiji negativna obilježja umjetničkog rada, upravo je iznimno vješto poigravanje formom i prepletanje trilerskih, hororskih i (crno)humornih dionica pretvorio u jedno od ključnih obilježja svog opusa. Umjetnik koji je bavljenje vlastitim strahovima, manama i fobijama poput mizoginije, Edipova kompleksa i neprestane sumnje u moralnu ispravnost svojih postupaka, usađene tijekom pohađanja londonskog koledža Svetog Ignacija, pretvorio u općeprihvaćene teme i motive u kojima je publika prepoznala i svoje potisnute osobine kakve su voajerizam (*Dvorišni prozor*), kleptomanija (*Marnie*), nekrofilija (*Vrtoglavica*) i spomenuti Edipov kompleks (*Psiho*, *Ptice*), Hitchcock je ostao upamćen kao možda jedini filmski stvaratelj koji je okvire komercijalnog filma savršeno pomirio s izraženom sklonošću eksperimentiranju i stvaranju čistog filma, maestralno pretvarajući gledatelje u sudionike svojih filmotvornih pokusa i sugestivno ih uvlačeći u nerijetko morbidan autorski svijet sazdan i od njegovih vlastitih trauma i bojazni uobliče-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 97

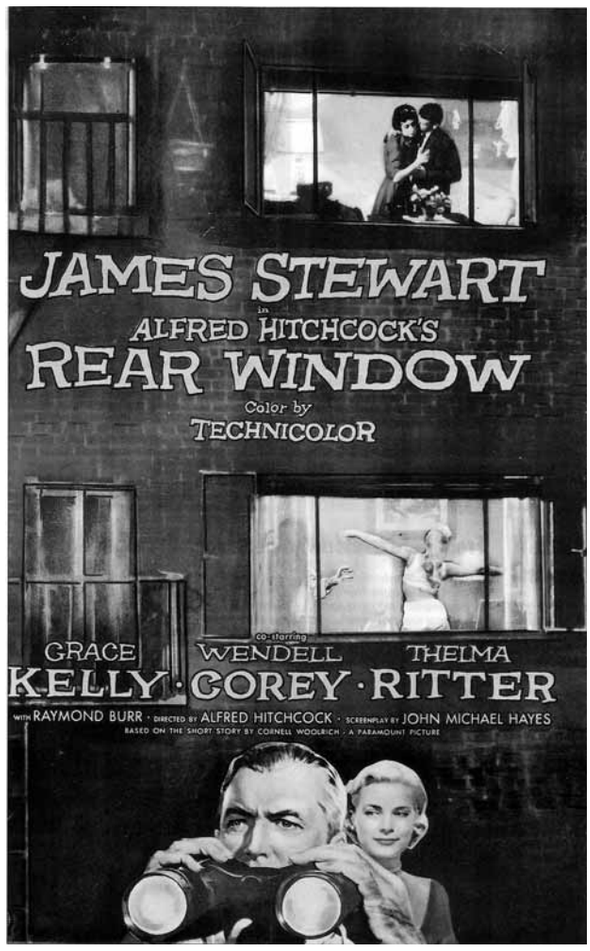
nih na tako zavodljiv, lako gledljiv i gotovo hipnotički način. Duhoviti subverzivac koji je presudno obilježio žanr trilera, definirajući *suspense* i igrajući se njime, prema vlastitim riječima uživajući slobodu istraživanja i definiranja žanra čija se pravila nitko nije usuđivao proučavati, Hitchcock je autor koji je, kako u eseju »Ljepotice i zvijeri«, posvećenom filmu *Ptice* i objavljenom u mjesečniku *Sight and Sound* u listopadu 1998, primjećuje istaknuta feministička kritičarka Camille Paglia, dalijevski i magritteovski nadrealizam bezgrešno inkorporirao u tkivo psihološkog horor-trilera i ponudio ga kinopublici nespremnoj na takvu vrstu gledateljskog izazova. Naposljetku, kao filmaš koji je unovačio najviše imitatora, epigona ili barem redatelja koji su mu u svojim djelima odali neskriveno priznanje, a među kojima se vrsnošću izdvajaju Roman Polanski (*Cul-de-sac*, *Stanar*, *Mahnitost*), Brian de Palma (*Opsjednutost*, *Obučena da ubije*, *Striptiz smrti*) i donekle Curtis Hanson (*Prozor spavaće sobe*), te koji je najzaslužniji za revitalizaciju žanra psihološkog trilera tijekom 1990-ih godina (*Sirove strasti*, *Ruka koja ništi kolijevku*, *U posljednjoj fazi*...), Hitch je i redatelj koji je svojim ostvarenjima dao dignitet najčešće neopravdano prezrenom literarnom žanru krimića, ekranizirajući djela pisaca kao što su Patricia Highsmith, W. Sommerset Maugham i Daphne Du Maurier, ali i nižerazrednih spisatelja poput Roberta Blocha, Winstona Grahama i Victora Canninga, koji dio kasnije slave mogu zahvaliti upravo njemu.

Jedna od prijelomnih godina duge i iznimno bogate Hitchcockove karijere zasigurno je 1942. Godinu dana ranije njegov prvi američki film *Rebecca*, varijacija gotičke melodrame, impresivna adaptacija istoimenog romana Daphne Du Maurier u kojoj je redatelj fascinantno kreirao tjeskoban svijet skromne, naivne i mlade djevojke uznemirene zastrašujućom figurom dominantne psihopatske domaćice i uhvaćene u braku s psihotičnim mužem progonjenim sjenom pokojne supruge, osvojio je Oscara za najbolji film, a psihološki triler *Sumnja* (*Suspicion*, 1941) ostvario je velik komercijalni uspjeh i glumici Joan Fontaine također donio Oscara. Osjećajući se podcijenjenim i nedovoljno plaćenim od strane moćnog producenta Davida O. Selznicka, razočaranog što u glavnoj ulozi sljedećeg redateljeva filma neće nastupiti Gene Kelly, Hitchcock je, razmišljajući o poslijeratnom povratku u Veliku Britaniju, pomalo bezvoljno pristupio snimanju pustolovnog špijunskog trilera *Saboter* (*Saboteur*, 1942), u čiju se realizaciju krenulo nedugo nakon napada na Pearl Harbor, zbog čega su u posljednji trenutak izmijenjene lokacije filmskih setova. Režirajući parafrazu *39 stepenica* (*The 39 Steps*, 1935), jednog od svojih najuspjelijih i najpopularnijih britanskih filmova, Hitchcock se našao na dobro poznatom terenu. Veći dio obveznog sastava njegovih djela je tu: riječ je o filmu potjere sa zapadne (Los Angeles) na istočnu američku obalu (New York), u središtu kojeg se nalazi muškarac pogrešno optužen za sabotažu i suradnju s nacistima, običan čovjek u neobičnoj situaciji koji, prisiljen dokazati svoju nedužnost, sudjeluje u dvostrukoj potjeri — kao progonjeni bježi od zakona a kao progonitelj lovi prave podmetače požara u tvornici u kojoj radi. Hitch u cjelinu spretno ubacuje slikovite sporedne likove karakterno predočene efektnim krokijima (cirkuska trupa s bradatom ženom Esmeraldom, sijamskim blizankama i patuljkom Bojnikom), tipičnu hitchckockovski duhovitu dosjetku s pozivom upomoć ispisanim na papiru koji leti među neboderima u newyorškoj luci, jasne naznake naklonosti prema radništvu i društvenim marginalcima te završnicu na vrhu američkog nacionalnog simbola, Kipa slobode, prispodobivu onoj na Mount Rushmoreu u *Sjever-sjeverozapad* i dijelom u Royal Albert Hallu u filmu *Čovjek koji je previše znao*. Razlozi zbog kojih *Saboter* jest zanimljiv, dinamičan i prilično dobar, no ne i odveć poticajan film, kriju se ponajprije u razmjerno konvencionalnoj i neangažiranoj režiji te pogreš-



hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 98

nom odabiru glumaca. Naime, Hitchcock se u svojim filmovima često zadovoljavao time da glavne uloge i interpretacije intrigantnih likova zlikovaca, psihopata i varalica povjeri pouzdanim i zvučnim glumačkim imenima (James Stewart, Cary Grant, Gregory Peck, Ingrid Bergman, Joan Fontaine...), dok o sporednim rolama ne bi pretjerano brinuo. Osim što su Paul Newman i Gregory Peck pogrešno odabrani za uloge junaka filmova *Strgnuta zavjesa* i *Opsjednut*, ne osobito sretnima su se pokazali i izbori više-manje B-glumaca Johna Forsythea, Jona Fincha, Roda Taylora i Johna Gavina za interpretatore protagonista naslova *Nevolje s Harryjem*, *Mahnitost*, *Ptice* i *Psiho*. Slično je i sa *Saboterom*, djelom s kojim je i sam majstor suspensa bio nezadovoljan, a u kojem blijedom Robertu Cummingsu scene s lakoćom kradu raspoloženi Norman Lloyd u ulozi njemačkog špijuna i izvrsni Otto Kruger u liku dekadentnog bogataša koji se prometnuo u nacističkog kolaboranta. Cummings nema karizmu celuloidnog junaka i čovjeka od akcije, a u filmu koji funkcionira kao svojevrsna najava budućeg remek-djela *Sjever-sjeverozapad* utjelovljuje lik koji je ekvivalent Caryju Grantu. Zamisli li se *Sjever-sjeverozapad* s bilo kojim drugim glumcem osim s Grantom, postaje jasno da je riječ o nemogućoj misiji u kojoj je Robert Cummings unaprijed bio osuđen na neuspjeh. Premda Priscilla Lane posjeduje izgled Hitchcocku omiljene hladne plavuše, znamo li da je za ulogu Cummingsove partnerice prvotno bila predviđena Barbara Stanwyck, bivaju razvidni razlozi redateljeve nezainteresiranosti za njezin lik. Identično filmovima *39 stepenica*, *Ozloglašena*, *Stranci u vlaku*, *Nazovi M radi umorstva*, *Vrtoglavica* i *Sjever-sjeverozapad*, negativci su i u *Saboteru* pripadnici više društvene klase, socijalne elite prema kojoj se zajednica odnosi vrlo obzirno i servilno. Kako u knjizi *Hitchcock's Films Revisited* zaključuje Robin Wood, spomenuti detalji jasno ukazuju na redateljeve lijevo-liberalne stavove.



Dvorišni prozor (plakat)

Nekoliko godina poslije, nakon izvrsnog filma *Opsjednut* (*Spellbound*, 1945), prvog filma u kojemu se Hitchcock na zagovor glasovitog Bena Hechta zainteresirao za psihoanalizu, tajne i aberacije ljudske psihe postat će još jedna od omiljenih redateljevih tema, a njegov pristup Freudu inicirat će brojne rasprave, studije i gdjekad odveć tezične interpretacije majstorovih djela. Špijunski triler *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946), s temom o hladnoratovskoj špijunaži zbog koje je FBI tri mjeseca nadzirao Alfreda, osim po impresivnom prepletanju trilerskih i romantičnih dionica u antologiju je sedme umjetnosti ušao i zahvaljujući »razlomljenom« poljupcu Ingrid Bergman i Caryja Granta, kojim je Hitch vješto izbjegao cenzuru, istovremeno je uspjevši ismijati. No, kako u knjizi *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* primjećuje Julie Kirgo, Hitchcock je u *Ozloglašenu* ubacio i zgodnu subverziju koncepta tipične filmske romanse. Naime, agent T. R. Devlin svoju ljubljenu Aliciju Huberman najprije pod izgovorom služenju višim načelima nagovara na odlazak u krevet s nacističkim špijunom Alexanderom Sebastianom, da bi joj poslije prigovarao zbog niskog morala. Uz tvrdnje da je riječ o uobičajenom Hitchevu moralističkom podtekstu, neki su kritičari taj motiv objašnjavali i redateljevom željom da se pozabavi osobnošću žene odrasle u represivnom društvu, sredini u kojoj se ljudi s hipokrizijom odnose jedni prema drugima te u kojoj se pred žene postavlja zahtjev da istodobno budu svetice i kurve.

Dijelom temeljena na istinitom slučaju Nathana Leopolda i Richarda Loeba, homoseksualaca i postdiplomaca s chicaškog sveučilišta koji su iz puke zabave i vjere u vlastitu intelektualnu superiornost ubili svoga mladog kolegu Roberta Franksa, te koji su ubojstvo držali umjetnošću idealnom za darovita viša bića pozicionirana iznad konvencionalnog poimanja morala i odnosa dobra i zla, psihološki komorni triler *Konop* (*Rope*, 1948), adaptacija popularnog kazališnog komada Patricka Hamiltona, prividno varkama realiziran u jednom kadru, film je kojeg je i sam Hitchcock nazvao trikom, te zbog kojeg su mu neki kritičari, imajući na umu i karakter Normana Batesa iz *Psiha* i sporedni lik ubojice Martina Landaua iz *Sjever-sjeverozapad*, brzopleto pripisali homofobiju. Došavši na ideju snimanja lažnog *one take* djela, redatelj je odvažno zagrizao u priču koja se 1948. godine činila izuzetno suspektnom i društveno neprihvatljivom, otvorivši film prizorom okrutnog ubojstva tijekom kojega počinitelji, obojica istodobno dominantni i submisivni tipovi, gotovo zapadaju u orgazmičku ekstazu. Zaintrigiran makabričnom storijom o svirepom zločinu, Hitchcock je *Konop*, svoj

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 99

Konop

prvi film u boji, koncipirao kao artificijelnu tehničku vježbu kojom će svoj prethodni eksperiment, u cijelosti u čamcu realiziran *Čamac za spašavanje* (*Lifeboat*, 1944), podići na višu razinu. Zamišljeno kao niz od osam desetominutnih kadrova (koliko je tada iznosilo trajanje jedne role filma), prijelazi među kojima su se simulirali naglim približavanjima kamere u leđa protagonista ili njezinim opisivanjem seta, čime je kameri gotovo dan status ravnopravnog aktera, *Konop* je ostvarenje kojim je Hitchcock publici želio stvoriti privid gledanja kazališne predstave. I u tome je u potpunosti uspio, jer kamera poput nekog detektiva, ponekad i samog profesora Ruperta Cadella (James Stewart), kao da slijedi tragove i znatiželjno bilježi detalje na pozornici zločina, poneki nagli pokret rukom ili nervozni tik dvojice ubojica, te tako kontinuirano podiže dramsku tenziju. Moralist Hitch i ovdje u podtekstu postavlja intrigantno pitanje o utjecaju profesora Cadella na svoje studente, odnosno o njegovoj odgovornosti za to što su ga ubojice Philip i Brandon (Farley Granger i John Dall) predoslovno shvatili i odlučili konkretizirati naučene lekcije.

Nakon manje značajnog filma *U znaku jarca* (*Under Capricorn*, 1949) i *Treme* (*Stage Fright*, 1950), u kojem je maestro publiku vješto zavarao lažnom retrospekcijom, uslijedio je *Nepoznati iz Nord Expressa* (*Strangers on a Train — Stranci u vlaku*, 1951), uz naslove *U zenitu sunca* Renéa Clémenta i *Američki prijatelj* Wima Wendersa zasigurno najuspjelija ekranizacija nekog romana Patricije Highsmith. U prozi cijenjene autorice krimića, po temama i etičkoj problematici kojim se u svojim romanima bavila umjetnice komplementarne njemu, Hitchcock je pronašao idealan materijal za svoj autorski senzibilitet, predložak istodobno izazovan i težak za adaptiranje. Najsubverzivniji i najintrigantniji motiv ovog remek-djela neosporno je onaj o transmisiji krivnje između kolebljivca i slabića Guya Hainesa, uspješnog tenisača nesposobnog razvesti se od arogantne i pohlepne žene, i zavodljivo neodgovornog, ciničnog, pakosnog i naposljetku psihopatskog bonvivana Bruna Anthonyja, protagonista koje Hitchcock već u fascinantnom uvodu majstorski kontrastira paralelnom montažom njihova hoda, razigranih i nehajnih Brunovih koraka i znatno sporijih i mirnijih Guyevih koračaja. Premda je Bruno, mladić nejasne seksualne orijentacije, sociopat nesposoban za bilo kakvu empatiju i ljudske osjećaje, kojeg uz djetinjastu zlobu presudno obilježava patološki odnos prema roditeljima, počinitelj ubojstva Guyeve supruge odnosno eksplicitni zločinac, Guy je onaj koji iz Brunova zločina izvlači najveću korist, ne snoseći pritom nikakve posljedice niti odgovornost zbog posredne umiješanosti u nedjelo.

Poslije moralističkog trilera *Ispovijedam se* (*I Confess*, 1953), zbog čije je realizacije naknadno nepotrebno zažalio tvrdeći da ateisti, agnostici i protestanti nisu razumjeli smisao ispovjedne tajne katoličkog svećenika, i tendenciozno teatralne adaptacije kazališnog komada Fredericka Knotta *Nazovi M radi umorstva* (*Dial M for Murder*, 1954), filma koji se prema redateljevim riječima »sam snimio«, stigao je veličanstveni *Dvorišni prozor* (*Rear Window*, 1954), izrazito ko-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 100

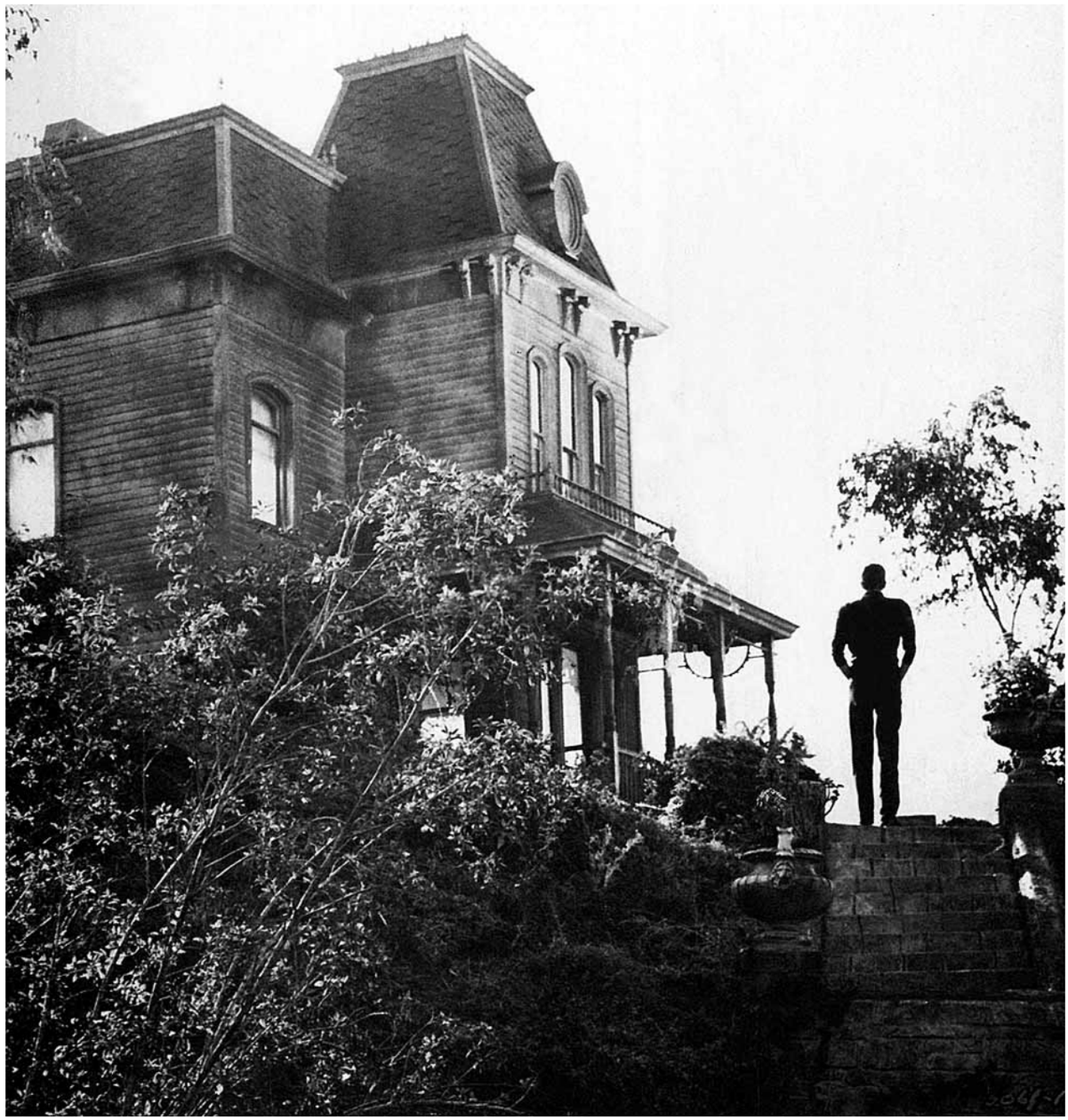
morno djelo u kojem se Hitchcock pod oblandom trilera pozabavio jednom od najčešćih ljudskih mana — voajerizmom. Ostvarenje u kojemu majstor na zacijelo najuspjeliji način križa trilerske, romantične i crnohumorne sastavnice počinje naizgled bezazleno, nečijim plačem i zvukom razbijanja stakla. Vrlo brzo, međutim, Hitch iznimno sugestivno publiku stavlja u položaj fotografa Jeffa, čovjeka slomljene noge koji ubijajući dosadu počne zadovoljavati svoje voajerske sklonosti. Dakako, autor i gledatelje pretvara u voajere koji zajedno s Jeffom odgonetaju zbivanja u promatranim stanovima, pri čemu stanari susjednih zgrada postaju marionete u svojevrsnoj predstavi tijekom koje se, kroz Jeffove subjektivne interpretacije viđenog ili tek naslućenog, iskazuju i crte fotografova karaktera, ali i njegova izrazita sklonost manipulaciji. Štoviše, Jeffova gotovo dominantno manipulativna priroda razvidna je tijekom čitavog filma, ponajviše iz načina na koji on svoj prividno inferiorni i nezaštićeni položaj koristi za ispunjenje ponekad djetinjastih hirova i poigravanje postupcima pa čak i životima dviju žena, svoje frustrirane djevojke Lise i cinične medicinske sestre Stelle. Jeff nije samo pasivni promatrač, on odabire prizore koji mu se nude i tumači ih na način da njegove interpretacije postaju zanimljivije od promatranog »života« samog, sve do trenutka dok ispravno ne nasluti da se iza jednog prozora zbilo umorstvo. Jeff je opsesivni voajer, što primjećuje i Lisa, no on svoju sklonost neuvjerljivo opravdava profesionalnom deformacijom čovjeka koji na život i ljude gleda kroz objektiv. Jeff je, napokon, pozitivni odraz Normana Batesa, voajer čiji je poremećaj prihvatljiv utoliko što ga iskupljuje otkriće i hvatanje ubojice. A gledatelj zajedno s fotografom zuri u prozore i priželjkuje da postane svjedokom nečem nemoralnom ili nezakonitom, čime nam Hitchcock lukavo omogućava da s ugodom uživamo u inače neprihvatljivom poroku, te Jeffov i naš vlastiti voajerizam zadovoljava slutnjom igrica koje svojim gostima priređuje atraktivna gospođica Torso, promatranjem prvotnog neuspjeha i završnog trijumfa ambiciozne pjevačice, naslućivanjem zbivanja iza spuštenih kapaka netom vjenčanog para itd. A kad otkriveni ubojica Lars Thorwald (izvrsni Raymond Burr koji izražajnim gestama i s tek nekoliko rečenica uspijeva kreirati iznimno uvjerljiv lik) pogleda u Jeffa i publiku, gledatelji opet zajedno s fotografom bivaju uhvaćeni u uživanju zabranjenog voća. S tim povezanu nelagodu Hitchcock majstorski otklanja Jeffovu i gledateljskom sviješću da je riječ o okrutnom ubojici, u usporedbi s čime se naš grijeh čini sasvim benignim. *Dvorišni prozor* netipičan je Hitchev film i po tome što je središnji muški protagonist pasivan lik, dok aktivne i gotovo akcijske junakinje postaju dvije žene koje se prema njemu odnose romantično i dijelom majčinski zaštitnički, što Jeff, kao što rekoh, obilato iskorištava. Ovo je vjerojatno i jedini redateljev film u kojemu »hladna« plavuša nije neurozama mučen i nezaštićen objekt junakova interesa, već ona na sebe preuzima i dio muškog principa, odnosno vrlo važnu ulogu u lovu na ubojicu. Možda se u tome krije razlog činjenici da je Grace Kelly jedina glumica koji Hitchcock nije uspio podrediti svojoj volji, već je s redateljem razvila prijateljski odnos.

Nepretenciozna pustolovna krimi komedija *Držite lopova* (*To Catch a Thief*, 1955), djelo čija je najveća mana tanušan zaplet, što priznaje i sam autor, nagovijestila je *Nevolje s Harryjem* (*The Trouble with Harry*, 1955), ostvarenje koje mnogi drže jednim od najslabijih u majstorovu opusu. Hitch priznaje da je film snimio želeći američku publiku uvjeriti u vrijednosti engleskog humora, ali i da se tijekom realizacije i sam prilično dobro zabavljao. Razvidno je to iz ležerne priče koja sugerira da je smrt tek usputna neugoda koja remeti inače miran život stanovnika idiličnog britanskog mjestašca, ali i iz gdjekad vrlo duhovitih crnohumornih detalja za koje se stječe dojam da je redatelj zbog dobrog ukusa morao obuzdavati svoj komički nerv. Utjecaj crnog humora iz ovog filma lako je uočiti i u izvrsnoj *Mahnitosti*, osobito u sekvenci potrage za mrtvacem u kamionu punom krumpira. Međutim, ono po čemu su *Nevolje s Harryjem* važno djelo jest činjenica da je u radu na filmu Hitchcock prvi put surađivao s Bernardom Hermannom, skladateljem čiji će violinski staccati i dojmljive orkestracije nekim od najznačajnijih maestrovih filmova dati dodatnu dimenziju i kakvoću.

Čovjek koji je suviše znao (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) donekle je inferioran, no ne i neuspio prepravak Hitchcockova britanskog filma iz 1934. godine. Dok osporavatelji navode da je riječ o artificijelno dizajniranom djelu nelogična i neuvjerljiva zapleta, zagovornici ističu izvrstan nastup Jamesa Stewarta (u kojem je Hitchcock jednako kao i Anthony Mann prepoznao glumca sposobnog utjeloviti slojevite i kompleksne osobnosti) i Doris Day, zanimljivo profiliranje negativaca, ispočetka dosadnih sredovječnih supružnika koji se prometnu u otmičare, atentatore i ubojice, da bi kritičar Robin Wood zaključio da je u filmu primjetan i utjecaj Douglasa Sirka. Stewart izuzetno sugestivno dočarava mijene konzervativca Bena McKenne, obiteljskog čovjeka koji isprva savršeno kontrolira svoj život (štoviše, postoje naznake da je riječ o muškarcu opsjednutom kontrolom), da bi se postupno pretvorio u nesigurnu osobu suočenu sa sinovom otmicom, prijetnjom opstanku braka koji se nikad ne doima osobito idiličnim (»Jesmo li pred redovitom mjesečnom svađom?«, pita u jednom trenutku supruga Jo, a Ben odgovara »Znaš što će se dogoditi ne popiješ li svoje pilule.«), zakučastim političkim spletkama i u završnici pokušajem atentata. Premda se svakako ne ubraja u gornji kvalitativni dom Hitchcockova opusa, riječ je o neosporno solidnom žanrovskom radu.

Remek-djelo *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958) zasigurno predstavlja najdojmljiviju celuloidnu obradu motiva nekrofilije i opsesivne ljubavi. Dijelom preslikavajući osobni odnos prema »hladnim«, erotiziranim i profinjenim plavušama, glumicama koje je pomalo sadistički moderirao u skladu s potrebama uloga i svojim viđenjima kobnih ljepotica, zahtijevajući da se i izvan setova dotjeruju prema njegovim zamislima, Hitchcock je, prisiljen umjesto Vere Miles angažirati Kim Novak, *Vrtoglavicu* napučio fascinantnim karakterima, njihovim složenim i iznimno slojevitim međuodnosima, bolećivom emotivnošću, provokativnim konotacijama, uznemirujućom simbolikom, strastvenom vizualnošću i podtekstom podatnim za bezbrojna iščitavanja i tumačenja. Osim spomenutom nekrofilijom i patološki opsesivnom ljubavlju, Hitch je netipičnog protagonista Scottyja opteretio i osjećajima nesigurnosti i krivnje zbog smrti kolege, posesivnošću, sadiz-

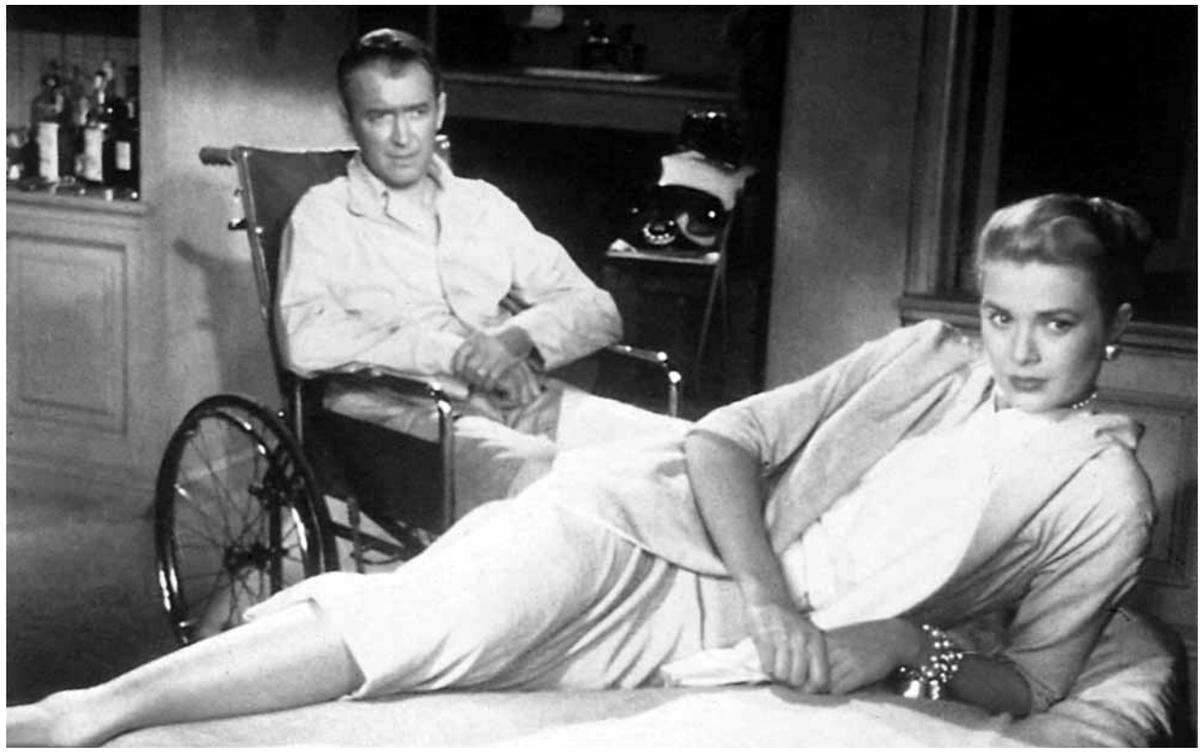
hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 101



Psiho

mom te naslovnom vrtoglavicom. Zbog spomenutih nedostataka, Scotty se pomalja kao lik koji je istodobno manipulant, ali i vrlo podatan da bude žrtva manipulacije, što ispravno shvaća pravi ubojica, bogataš Gavin Ellster. Kroz Scottyjeve odnose s Madeleine/Judy i s prijateljicom Midge Wood, slikaricom nesretno zaljubljenom u (anti)junaka, Hitchcock nam podastire gotovo sva moguća patološka obilježja muškarčevih odnosa prema ženi: slijepu ljubav, submisivnost, dominaciju, posesivnost, agresivnost, autodestruktivnu težnju za stvaranjem idealne (nepostojeće) žene, plahost, nesigurnost i ravnodušnost. Umjesto da gledatelja identificira s likom Scottyja, što bi s obzirom na spomenute mane bilo teško moguće, redatelj nas stavlja u poziciju studioznog analitičara njegova složena karaktera, ali nas i prisiljava da u samima sebi prepoznajemo neka od obilježja protagonistove osobnosti. Izborom fantastičnog Jamesa Stewarta, filmskog »sveameričkog« momka, Hitchcock iznimno inteligentno destruira njegov celuloidni image pretvarajući ga u bespomoćnog otkrivača svojih i naših perverzija. U cjelini, *Vrtoglavica* je fascinantna meditacija o okrutnosti ljubavi.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 102



Dvorišni prozor

Psihološki horor/triler *Psiho* (*Psycho*, 1960), snimljen nakon najvjerojatnije najzabavnijeg autorova filma *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, 1959), superiorna je adaptacija romana Roberta Blocha i freudovska studija voajerizma na koju je Hitchcock bio osobito ponosan. Isprva gledatelje sugestivno vezujući uz lik nesretne Marion Crane, djevojke zaljubljene u slabića koja traži samo malo prave ljubavi i sreće, koja povjeruje da će žuđeno ostvariti krađom te koja grešKom odluči prenoćiti u Motelu Bates, Hitchcock nas odjednom šokantno suočava sa scenom njezine okrutne smrti i uvodi u »novi« film. Glasovitu scenu ubojstva pod tušem, zacijelo najpoznatije majstorovo poigravanje očekivanjima publike i njegov dotad prvi eksplicitni nasilni prizor minuciozno razrađen u *storyboardu* Saula Bassa, u koji je Hitchcock ubacio tri ključna detalja: ubojičin nož koji se munjevito približava gledateljima, kratki kadar zasijecanja žrtvina trbuha i kadar otjecanja krvi, dio feministički orijentirane kritike je tumačio redateljevom odlukom da Marion kazni zbog počinjene krađe i izvanbračnog seksa. Od samog početka, sekvence hotelske sobe u kojoj Marion i Sama Loomisa zatječemo netom nakon ljubavnog zagrljaja, Hitchcock se tijekom čitavog filma nizom detalja — Normanovo promatranje Marion pod tušem, balzamirane crne ptice koje zure u djevojku tijekom njene večere s Normanom, ubojstvo detektiva Arbogasta koji gine proboden u oko, očne duplje mumificirane Normanove majke — gdjekad i crnohumorno poigrava voajerizmom i istražuje njegovu prirodu, istodobno gradirajući dramsku i hororsku tenziju. Također, tijekom čitavog filma lice Normana Batesa uvijek se nalazi u polusjeni, čime nam redatelj uz pomoć direktora fotografije Johna Russella jasno sugerira dvojnost mladićeva identiteta i njegovu pravu prirodu znatno prije njezina otkrića.

Dijelom temeljena na istoimenoj kratkoj priči Daphne Du Maurier koju je scenaristički obradio Evan Hunter, *Ptice* (*The Birds*, 1963) nude varijaciju nekih motiva iz *Psiha*, s kojim dijeli i majstorovo približavanje idealu čistog filma. Imponira vještina kojom Hitchcock iracionalan motiv napada ptica na Bodega Bay (prema Robinu Woodu simbol neočekivanog i nepredvidljivog koje živote ranjivih ljudi ponekad pretvara u kaos) križa s intrigantnom obiteljskom dramom obilježenom naglašenim Edipovim kompleksom (odnos pasivnog Mitcha Brennera s posesivnom majkom) i s njim povezanim naznakama osjećaja krivnje protagonista, te ciničnom slikom malograđanskog američkog društva i klasne stratifikacije. Otvoreni završetak filma, osim što ostavlja neriješenim intrigantan obiteljsko-ljubavni trokut Melanie Daniels — Mitch Brenner — njegova majka, odnosno ostavlja nedefiniranom moguću vezu Melanie i Mitcha, jasno sugerira i da nema kraja životnim »užasima«, te da je naša »normalna« svakidašnjica neprestano izložena iracionalnim ugrozama, ironično oličenima u, prema Hitchcockovim riječima, običnim svakodnevnim pticama.

Psihološki triler *Marnie* (1964) o samom Hitchcocku otkriva znatno više no što nam je slavni filmaš namjeravao reći. Lik naslovne kleptomanke, u ne sasvim odgovarajućoj i uvjerljivoj interpretaciji Tippy Hedren, tipični je freudovski

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 103

i hitchcockovski konstrukt hladne, frigidne žene koja emotivnu neispunjenost i seksualnu frustriranost supstituira počinjenjem krađa. Projicirajući u likove Marnie i Marka Rutlanda (konotacijama Jamesa Bonda opterećena interpretacija Seana Conneryja) vlastite neuroze i opsesije, u priči potpuno oslobođenoj ironije, cinizma i humora redatelj nam otkriva i vlastiti profil dominantnog muškarca koji ranjive žene oblikuje prema svojim željama te njima manipulira. Način na koji Mark Rutland, čovjek koji je, kako je Hitchcock objasnio u glasovitoj knjizi razgovora s Françoisom Truffautom, fetišistički opsjednut Marnie i s njom želi spavati isključivo zato što je djevojka kradljivica, navlas je identičan s odnosom koji je redatelj pokušao uspostaviti s glumicom. Fanatično je nadzirući već za snimanja *Ptica*, Hitchcock se tijekom realizacije filma *Marnie* prema Tippy Hedren odnosio još opresivnije, agresivno je snimajući u krupnim planovima, šaljući njezin rukopis na grafološku analizu namjeravajući otkriti glumičin poremećaj osobnosti, te joj naposljetku navodno i otvoreno predloživši odlazak u krevet. Na određeni način *Marnie* je film o hladnoj plavuši kakvu i sam redatelj oličen u Marku Rutlandu idealizira, no s kojom ne može stupiti u intiman odnos.

Špijunski trileri *Strgnuta zavjesa* (*Torn Curtain*, 1966) i *Topaz* (1969) možda su jedina uistinu slaba Hitchcockova djela. Razlozi neuspjeha *Strgnute zavjese* nisu sasvim jasni, jer se maestro nalazio na dobro poznatom terenu filma potjere u kojem nastupaju dvije zvijezde 1960-ih godina, a zacijelo se kriju u njegovu opravdanom nezadovoljstvu suradnjom sa scenaristom Brianom Mooreom (kojega su kasnije zamijenili Keith Waterhouse i Willis Hall) i skladateljem Johnom Addisonom, te naknadnim riječima da film uopće nije želio režirati. Na papiru se sve doima znatno zanimljivijim, jer u priču o američkom znanstveniku Michaelu Armstrongu (Paul Newman) koji na iznenađenje svoje zaručnice Sarah (Julie Andrews) odluči prebjeći u Istočnu Njemačku, Hitch umeće prethodno vješto korištene motive ekscentričnog genijalca koji posjeduje za protagonista ključne informacije (*39 stepenica*), junakove manipulacije voljenom ženom u više (domoljubne) svrhe (*Ozloglašena*), narastajućeg nepovjerenja i otuđenja među partnerima (*Čovjek koji je previše znao*) te dakako filma potjere (*Saboter*, *Sjever-sjeverozapad*). Rezultat je, međutim, suhoparno, hladno, artificijelno, neduhovito i razvučeno ostvarenje prepoznatljivo ponajviše po dvjema ključnim scenama koje se intrigantnošću i kakvoćom znatno izdvajaju iz cjeline. Prva je nekonvencionalno realizirana i modernistički, u jednom dužem kadru uprizorena scena Michaelova razgovora s Anne u hotelskoj sobi, prilikom čega kamera statično predočava dijalog protagonista u srednjem planu. Odabrani pristup redatelju omogućava vrlo efektno sugeriranje zahlađenja odnosa i sve većeg nerazumijevanja i nelagode među partnerima (dijelom okrenutima leđima jedno prema drugom), dodatno naglašenim ogoljelim i hladno sivim zidovima sobe koji pojačavaju i osjećaje tjeskobe i klaustrofobije. Narastajuće nepovjerenje i očaj u odnosima Michaela i Sarah gotovo su opipljivi. Druga ključna scena je iznimno nasilan, uznemirujuć i tjeskoban prikaz ubojstva istočnonjemačkog agenta Gromeka, kojem život zajedničkim snagama oduzimaju Michael i antirežimski orijentirana seljanka. Nakon što Gromeka ubodu nožem i premlate, Michael i žena shvate da je nesretnik još uvijek živ, te ga u grčevitom hrvanju, u potpunosti uprizorenom bez glazbe i uz zvukove žrtvina batrganja i smrtnog hropca, odvlače do plinske peći želeći ga dokrajčiti trovanjem. Kao što rekoh, možda najmučniji prizor u svim Hitchcockovim filmovima, kojim je autor gledateljima želio plastično dočarati sav užas oduzimanja tuđeg života, kakvoćom znatno odstupa od mediokritetske cjeline.

Suzdržana i pomalo nezainteresirana režija, odveć rastresita dramaturška struktura s tri jasno razdijeljene cjeline mjestima radnje smještene u Kopenhagen, Havanu i Pariz, prevelik broj likova i dijelom neodgovarajuća glumačka podjela najveći su nedostaci *Topaza*, suhoparne i nenadahnute adaptacije bestselera Leona Urisa, angažiranog književnika u svojim djelima trajno zaokupljenog Holokaustom i sudbinom Židova. Ponovno je riječ o tek osrednjem filmu u kojem Hitchcock redateljsko majstorstvo demonstrira u vizualno impresivnoj sceni u kojoj karizmatični negativac Rico Parra (John Vernon), kubanski časnik i blizak Castrov suradnik, revolverskim hicem ubija voljenu ženu za koju je otkrio da je izdajnica i preljubnica. Dok ona odjevena u ljubičastu haljinu pada na bijeli pod, pod haljinom se počinje širiti lokva grimizne krvi.

»Volio bih da nisam morao snimati filmove. Kada bih prošao kroz scenarij i na papiru zamislio filmsku cjelinu, za mene je kreativni dio posla bio gotov. Sve ostalo bilo je tek dosada.« — riječi su kojima je Hitchcock cinično opisao svoj »posao«. Možda se on na setovima uistinu dosađivao, u što je vrlo teško povjerovati, no gledateljima je ostavio zasigurno neke od najdojmljivijih, najstrašnijih, najsubverzivnijih, najuzbudljivijih i najzabavnijih trenutaka u povijesti sedme umjetnosti.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 104

UDK: 791.632(497.5)-05(047.53)

Sanja Kovačević

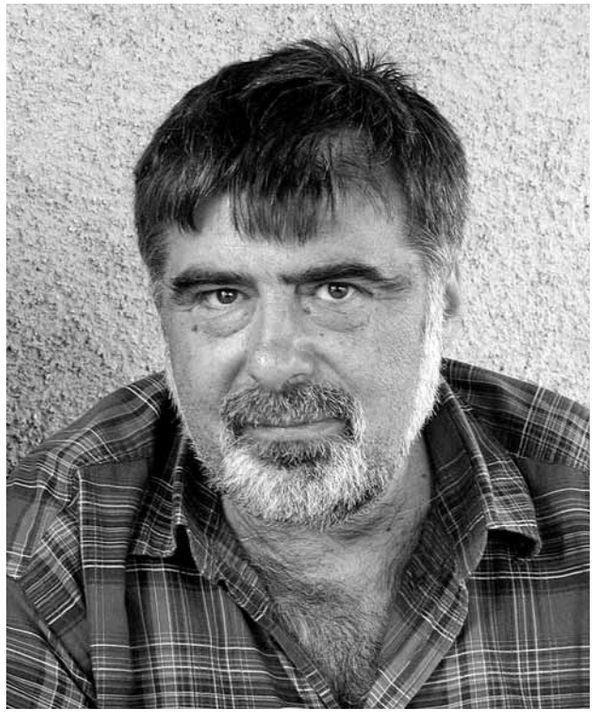
Goran i Snježana Tribuson: »Pišeš da se drugi prepoznaju«

Film »Ne dao Bog većeg zla« ima mnogo autobiografskih elemenata? Zanima me tko su bili vaši roditelji?

SNJEŽANA: Mama je bila nastavnica likovnog odgoja, radila je u našoj osnovnoj školi, i meni je isto predavala. Tata je bio klesar po zanimanju i dugo godina je radio u državnim firmama, ali se posvadio '71. ili '72 i prešao u privatnike i radio kao samostalni obrtnik. Što se tiče zanimanja i kućne postave: otac, mama, baka i dvoje djece, skroz je biografski.

Kako to da ste se oboje počeli baviti vrlo srodnim i kreativnim zanimanjima?

GORAN: Mama nam je kao nastavnica likovnog pokazivala razne monografije tako da smo mi u ranoj dobi znali razlikovati Maneta od Moneta i Cezannea od Pissaroa. I otac kao klesar je imao utjecaj, tu isto treba neka fina ruka. A od dalje rodbine imamo jednog književnika u obitelji, to je od bake brat. Čak ćete ga naći u pregledima hrvatske književnosti, Niko Andrijašević. Kad zavolite književnost ili film, to ne mora biti vezano uz profesionalne namjere. Zavolite književnost kao nešto što čitate i zavolite film kao jedan zgodan oblik provođenja vremena i ne mislite odmah da ćete biti pisac.



Goran Tribuson

Jeste li se time uzdržavali kad ste došli u Zagreb na studij?

GORAN: Ni sad se ne uzdržavam time, a kamoli kao nekakav mladi *incomer*. Kod nas se nikad nije moglo živjeti od književnosti. Nismo istovremeno došli u Zagreb, ali smo se uzdržavali na vrlo sličan način, iz roditeljskog budžeta koji se tad još zvao budžet, sad obično djecu izdržavaju iz obiteljskog proračuna.

SNJEŽANA: Tata je plaćao studij i stan, s tim da je Goran još imao državnu stipendiju.

GORAN: To se zvalo studentski kredit i bio je super stvar jer se s tim moglo pokriti pola troškova, vraćao si ga nakon faksa, a nije bila uračunata kamata. Onda se to zbog inflacije isplatilo jer je moj otac vratio sve u jednoj rati.

SNJEŽANA: Ja sam imala bolji fakultet od Tribusona tako da sam već na trećoj godini počela raditi, pisati nekakve scenarije za emisiju *Djeca u prometu*.

Jeste li u mladosti ikada radili zajedno?

SNJEŽANA: Razlika između nas je osam i pol godina tako da ono što smo radili zajedno je da smo se tukli i svađali.

Ovo vam je prvi zajednički film, zašto ste tek tako kasno uspjeli složiti snage?

GORAN: Imali smo i ranijih namjera. Prva suradnja je bila kad je Snježana na fakultetu radila televizijsku dramu prema mom tekstu...

SNJEŽANA: *Čovjek koji se bojao kupiti šibice*.

GORAN: Nikad nije imao profesionalnu izvedbu i vjerojatno ga nitko osim studenata i njenog profesora nije vidio. Poslije sam pisao na njenu narudžbu scenarij po svom romanu, krimiću o inspektoru Baniću, a zvao se *Siva zona*. Prošao je na fondu, bila je čak osnovana i radna zajednica, to je bilo vrijeme filmskih radnih zajednica, počeli su već tražiti lokacije i onda se naglo sve strmoglavilo — hiperinflacija, propast Jugoslavije, a vjerojatno i propast tog producenta skupa s tom lovom. Poslije smo radili zajedno scenarij za film koji se trebao zvati *Doviđenja u Nuštru*, na kraju ga je otkupio Jadran film, ali ga nije htio dati Snježani nego nekom prokušanom režiseru. Vjerojatno su čekali... Ne sjećam se da

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 105

Goran Trbuljak i Snježana Tribuson na snimanju filma *Ne dao Bog većeg zla*

l' je onda Orson Welles još bio živ...i onda mnogo godina kasnije je to uzeo Schmidt i od toga napravio komediju i to što je napravio [*Srce nije u modi*, 2000] bitno se razlikuje od prvog teksta.

SNJEŽANA: Imali smo još jedan pokušaj na televiziji s onim *Čizme za zapovjednika garde*, kada sam dobila *Prepoznavanje* jer je to kao bio ženski film, a ovaj koji je dobio *Čizme* ga nikad nije snimio... Uglavnom, pokušali smo puno puta.

GORAN: I tu *Sivu zonu* je kupila televizija za nekog i taj se tekst, kao i toliki drugi, izgubio negdje u tim labirintima televizije. Mislim da tamo ima duplo više nerealiziranih tekstova od realiziranih, a neki su sigurno i bolji od onih koji su snimljeni. Ovo je bio prvi film koji smo uspjeli realizirati i taj *sitcom* koji radimo zajedno, *Odmori se zaslužio si*, što nije film, ali nas veseli jer je dobar oblik zafrkancije, a očito ima i dobar odaziv, gleda se.

Kako ste došli na ideju za ovaj film?

SNJEŽANA: Tribuson je pisao biografske proze koje su meni, osim krimića, najdraže što je pisao. Razmišljala sam o filmu mozaične strukture, a u njegovoj literaturi ima dosta anegdotalnog, u nečemu se prepoznaje faktografija, u nečemu ne, i to je ono što mi se dopalo.

Kako je to onda išlo, sjeli ste i dogovorili se da ćete raditi scenarij?

SNJEŽANA: Ne može on to, nema nikakve zajedničke suradnje u smislu da se dogovorimo pa da dugo sjedimo zajedno i radimo, nego Tribuson mora sam pisati, a ja mogu onda uzeti to što je on napisao i reći što mi je dobro, što mi nije dobro, što mislim da bi trebalo.

Kako ste ekstrahirali te motive iz romana, po kojoj logici?

GORAN: Taj film nije napravljen po romanu nego sam radio koncept za film, neku vrst detaljnog scenoslijeda i po tome sam pisao scenarij koji je onda Snježana obilato korigirala i mijenjala, a istovremeno sam, ili čak mnogo kasnije, napisao roman. Ali mnogo toga je uzeto iz prijašnjih knjiga koje nisu u pravom smislu romani, nego su zbirke nekih zapisa o odrastanju. Znali smo što hoćemo, htjeli smo izvući nešto što će imati autobiografske elemente. Prvo što nas je zanimalo jednako kao i osobna povijest je vrijeme koje smo zajednički proživjeli i odlučili smo da to bude priča koja će pokriti veći period. Kada imate filmove o odrastanju, oni se mogu događati u jednoj noći kao Lucasov *American Grafitti*, a mogu se događati dvadesetak godina kao *Dan velikih valova*. Mi smo se odlučili da pokrijemo veći period i da onda tu građu podijelimo na razmjerno samostalne tematske cjeline, a to smo onda i nazvali *Vrijeme Šuškavaca*, *Vrijeme televizije*, *Vrijeme filma*, *Vrijeme rocka*. Mali problem bio je napraviti nešto što je razvučeno u vremenu gdje nema neke naglašene uzročno-posljedične radnje nego imate jedan tip asocijativnog pričanja tako da te razbijene anegdote moraju biti same po sebi duhovite, kao što je, na primjer, u *Amarcordu*. Ne želim reći da je film dobar kao *Amarcord*, nego da u njemu nema nekakve središnje priče nego samo niz straš-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 106

no duhovitih anegdota. I ovdje imate priču o ocu i sinu, o ljubavi mladića prema djevojci i ostalome.

Zanimaju me faze pisanja. Možete li mi reći nešto o tome?

GORAN: Nakon tog labavog dogovora, kao što Snježana kaže, napisao sam labavi kostur za scenarij i onda je ona sugerirala dalje. Napisao sam neku vrst scenoslijeda, ali sve na nekim internim papirima, Snježana to nije vidjela. Vidjela je scenarij i taj scenarij se onda sto puta mijenjao. Ne znam da li sam ja išta naučio o scenariju premda kao profesor scenarija to ne bih smio reći, ali naučio sam osnovnu stvar koju mnogi nisu naučili: kad pišeš scenarij, onda pišeš uslužno i bez sujete, pišeš za redatelja, za njegov film, tako da sam sve što je ona tražila mijenjao, a to nije lako pogotovo kad te to sestra traži. Kad te to traži neki stariji klasik, onda je to imperativ koji je možda lakše poštivati. Moram reći da sam čak na premijeri vidio neke stvari kojih nije bilo u mom scenariju i to ne sitnice nego je bila cijela jedna razmjerno velika scena koje nema u mom scenariju i čak mi se učinilo da je to najbolja scena i bio sam na neki način ljubomoran. To je scena kad si otac odreže prst.

SNJEŽANA: Htjela sam iskoristiti u scenariju nešto što u njemu nije bilo. Nevolja je kad imate lik u scenariju koji jako dobro poznate. Mi nismo stvarali karakter oca, nego smo skinuli našeg oca i ja kad pišem tog oca uvijek si razmislim ne ono što bi taj karakter napravio, nego šta bi naš otac napravio. A budući da su Tribuson i naš otac imali specifičan odnos koji mi je bio jako drag i zanimljiv, a Tribuson ga nije dovoljno iskoristio, izmislila sam nekoliko scena zbog razrade odnosa oca i sina. U toj sceni se dogodi obrat, sin postane nadmoćniji i zreliji.

GORAN: Ja to nisam uopće uspio u scenariju napraviti, taj razvoj, premda kad uzmete moje prijašnje knjige kao što su *Trava i korov* ili *Rani dani* tamo mi se čini da sam uspio, tamo se vodi ta progresija i razumijevanje između oca i sina, ali ovdje nisam, a to je Snježana pronašla.

Kako ste napravili lik dječaka, odnosno vas?

SNJEŽANA: On je manje pisao sebe nego što sam ja pisala njega.

GORAN: Nisam ga ni radio s nekim pravim autobiografskim namjerama. Da napravite pravi autobiografski film, morate stvarno biti netko, veliki političar ili pisac. Kada sam radio klinca koji je rastao u ono vrijeme kad i ja, naprosto sam bio osuđen da pišem iz vlastitog iskustva i da ga učinim otprilike sličnim sebi. Vidio sam ga kao nekog drugog klinca, a ponekad sam ga vidio i kao sebe, to je dosta teško objasniti, tu alkemiju. Primijetio sam da sve stvari koje radite,

Ne dao Bog većeg zla

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 107

čak i s najautentičnijim porivom da napišete nešto autobiografsko, na kraju vam se pokaže nimalo unikatno nego kao stereotipno. Gledam jedan forum na internetu o ovom *sitcomu*. Jako puno ima onih koji govore »imam takvog oca kod kuće«, čak i ljudi iz drugih sredina mi pričaju da su na isti način proveli mladost, voljeli iste stvari, sanjali o trapericama i da mogu u školu s dugom kosom. Tako da se često puta pokaže da je vaša najprivatnija intima nešto što u velikoj mjeri dijelite s drugima.

SNJEŽANA: Kako sam čitala i gledala filmove sličnog tipa misleći to je stereotip, da su svi u to doba odrastali na sličan način. Onda sam išla čitati Kureishija koji govori o svom djetinjstvu i vidjela da je to skroz drugačije.

GORAN :Ti si čitala Pakistanca iz Londona, a ja sam razgovarao s ljudima iz Daruvara.

SNJEŽANA: Da, ali kad smo bili u Kairu na festivalu, svi su prepoznali likove i bilo im je to na neki način blisko, a ne nešto čudno.

GORAN: Napisao sam jedan roman koji isto govori o odrastanju, *Legija stranaca*. Jednom mi je Branko Ivanda rekao »ajmo radit film po tome, ja sam ti isto tako odrastao u Splitu samo nije bilo spidve nego picigin.«

Kako je išlo dalje s pisanjem scenarija nakon što ste napisali prvu verziju?

SNJEŽANA: Ja sam rekla svoje primjedbe, što mislim da bi trebalo promijeniti, što mislim da je dobro.

Možeš li se sjetiti neke scene iz filma na kojoj ste intenzivnije radili?

SNJEŽANA: Ne.Vrlo se malo promjena radilo unutar scene, a više se radilo o tome na koji način su grupirane scene i kuda vodi film. U prvoj verziji scenarija je bio još jedan dio u kojem je bio više razvijen dio priče kad Frula odlazi u Zagreb, ali onda se postavilo pitanje do kuda ide film i zašto to razvijamo jer je to bila posljedica nečeg što se razvijalo unutar scenarija. Meni to naprosto nije bilo toliko privlačno kao druge stvari.

GORAN: Sjećam se... Taj zadnji dio je naprosto nekako stršio iz svega i nismo znali kako da ga napravimo. Onda nam je Hrvoje Turković rekao da ga izbacimo. On često ima tako strašno jednostavne sugestije. Često mi zna reći »promijeni samo mjesto poglavljima« i onda skužiš da je ključ u tome — nemoj početi s ovim, nego s onim jer je tako drugima zanimljivije. Tako je i ovdje rekao »cijela vam se priča završila prije ovog zadnjeg poglavlja«.

SNJEŽANA: Ali to poglavlje je poslije bilo napisano kao razvijanje onog što prethodi, ta ljubav prema Hani je imala svoj epiloški dio u tom šestom poglavlju.

GORAN: Da, ali cijeli taj dio ti supstituira ova vožnja na biciklu na kraju, ona juri za autobusom i to razrješuje cijelu vezu.

Ja to baš ne razumijem...

GORAN: Ni ja to ne razumijem.

SNJEŽANA: Ja razumijem. Ona bi sad ipak bila s njim, ali on ide u drugi život.

GORAN: To pomalo podsjeća na *Izgubljeni u prijevodu*, ne znate kako će završiti taj film, da li su oni prerasli tu razliku od silnih godina, i ostali su jedno uz drugo ili su se razišli. Tako i ovdje ta vožnja može sugerirati svašta. Ja inače studentima branim da to rade u scenariju, te krajeve koji su ambivalentni, gdje se ne zna što se zapravo dogodilo zato što to dramaturški uglavnom nije dobro, ali se ponekad pokaže da je u redu. Vi kad predajete u školi onda ih učite *storytellingu* i to je stvar koja se ne preporuča, premda može ispasti odlično kao što je to ispalo kod Sofije Coppole. Ovo kako je ispalo kod Snježane neću valorizirati, ali to je neka vrsta otvorenog kraja — hoće li Frula nakon špice izaći iz autobusa na prvoj stanici, vi to ne znate.

Koliko verzija scenarija ste pisali sve zajedno i koliko je to uopće trajalo?

SNJEŽANA: Uuu, ta prva verzija je imala jedno 175 stranica, debelo, debelo.

GORAN: Znali smo da ako film prođe na Ministarstvu, da će u njega ući Hrvatska televizija, a ona uvijek traži ujedno i seriju tako da je bilo dobro to što je bilo više građe. Serija traje dva i pol sata, a film traje sat i četrdeset minuta. To se može ujedno promatrati kao scenarij za film i za televizijsku seriju.

Kako je konkretno izgledala vaša suradnja? Jeste li bili svjesni pojedinačnih slabosti i snaga, jeste li po njima dijelili posao?

SNJEŽANA: Mi se uvijek podijelimo tako da Tribuson napiše, ja pročitam i ispišem na papir šta mislim da treba promijeniti. Iako je navikao pisati za režisere, znao se negdje i pobuniti, ali uglavnom ono što se finalno dogovorimo on napiše u novu verziju.

Sjećate li se neke ideje, lika, scene oko koje ste se možda malo više sporili?

GORAN: Nismo se uopće sporili, sve što je Snježana tražila ja sam napravio. Mislim, to je film Snježane Tribuson i nema nikakvog razloga da ja sad zanovijetam, to scenaristi ne rade.

SNJEŽANA: To što on nije vidio, a ja sam smatrala da bi trebalo vidjeti sam ja promijenila na kraju zadnje verzije kad sam radila knjigu snimanja. Bez obzira na to što je on moj brat i bez obzira na sve scenariste s kojima sam radila, kad radim zadnju verziju ja znam da ću ja biti odgovorna za eventualne scenarističke nedostatke i nastojim to ispraviti bez obzira da li možda radim veće nedostatke. Ja snosim odgovornost.

GORAN: Postoje režiseri koji znaju kazati »daj malo razigraj tu scenu, tu ti fali malo mesa, daj mi to brže malo«. Daju sugestije koje su apsolutno beskorisne, tako da sam od Snježane tražio da mi taksativno napiše sve što misli da treba promijeniti, izbaciti ili ubaciti. Onda bih to napravio pa bismo ponovo prošli kroz to. Da li je to bilo četiri ili pet puta, više ne znam jer onog trena kad je scenarij otišao iz mojih ruku, ona je nastavila raditi na tome i konačno do završetka mon-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 108

taže se priča mijenja jer neke scene ispadaju, situacije ispadaju, neki likovi dobivaju manje značenje, neki veće i tako dalje.

Kako ste koncipirali glavne likove? Jeste li o tome razgovarali?

SNJEŽANA: Frula je na početku promatrač, a poslije prestaje biti pasivan. Ovo je scenarij u kojem se radi o odrastanju i meni je bilo normalno da je on promatrač koji upija stvari, to ti je kao sjećanje. Prva dva dijela funkciju glavnog lika nosi njegov prijatelj Zumzu koji je pokretač. Puno ovisi da li ti kao promatrač imaš stav ili ga nemaš, a mali ga ima, tako da je to nešto što je dosta svjesno napravljeno. Što se tiče drugih likova, nismo se ništa dogovarali nego smo uzeli našu obitelj. Mama je naša mama, sestra sam otprilike ja.

To mi je falilo malo, ta sestra, čini mi se da je nedovoljno iskorištena, ako se uopće može govoriti o iskoristivosti u anegdotalnom filmu. Zgodno je što stalno govori »Ti šuti«.

GORAN: Taj lajtmotiv »Ti šuti«, toga nema u scenariju koji sam napisao, to je Snježana dodala, to je obogaćivanje kroz detalj. A što se tiče »naših« likova, krenuli smo od toga kako mi sebe vidimo, odnosno kako ja nju vidim i ona mene. A krenuli smo i od toga što nismo samo scenarist i redatelj nego i dosta bliski rođaci koji se često vide. Njoj je moglo pasti nešto na pamet pa bi me nazvala i odmah bih to stavio u scenarij, nije to nekakav rad spisateljsko-akademski unutar četiri zida, nego je tu bilo puno konverzacijskog i neobaveznog što bi poslije ulazilo u scenarij.

Strukturu ste odmah dogovorili...

SNJEŽANA: To sa poglavljima je moj osobni problem, imala sam *Tri muškarca Melite Žganjer* — tri poglavlja, sad imam kratki film *Tri ljubavne priče* — opet tri poglavlja, *Dan žena* — opet tri. On je fabulist, ja nisam, ja uopće ne znam napisati nešto s fabulom.

Postoji teza da se svi filmovi, bez obzira kako su strukturirani i koliko poglavlja imaju svode na tri dijela, odnosno tri čina...

GORAN: To je teza izvučena iz Aristotela i postoje autori koji je opovrgavaju jer naprosto imate filmove koji ne funkcioniraju na tom principu.

SNJEŽANA: Ovo je ipak pripovijedanje asocijativnog tipa, događaji se ne kreću po toj strogo fabularnoj niti. Bili smo svjesni da će glavni problem biti kako to provesti kao priču, kako ne izgubiti tu pripovjednu poveznicu i mislim da se ona sačuvala kroz odnos oca i sina.

Ujak švercer (Goran Navojec) je lik koji najjače reflektira društvenu situaciju...

GORAN: To njihovo opozicionerstvo je stereotip iz tih vremena, čim si obrtNik, odmah si opozicija. Bilo nam je stalo da se tu zrcali razdoblje šezdesetih, ali nismo htjeli napraviti film koji bi bio u trendu politiziranih filmova tog vremena, to nas naprosto nije zanimalo.

SNJEŽANA: Činjenica je da se u filmu vidi da starom sve to nije simpatično.

GORAN: Ujak ima elemente jednog našeg rođaka koji je prošao gotovo sva popravilišta i neke zatvore i bio je gradsko spadalo i frajer. Likovi su uvijek hibridi, u njima ima i onoga što traži priča i što traži drugi karakter, teško je to uspoređivati.

Koja mu je dramaturška funkcija?

SNJEŽANA: On ima uljepšavajuću, estetsku funkciju. Budući da mi je bio važan razvoj odnosa oca i sina, ujak je poslužio da mali u jednom periodu bude više fasciniran ujakom nego ocem. Zato ujak i ima te osobine koje se djetetu mogu dopasti: švercer je, ima pištolj, kondome, zbilja je frajer, ima komade, sve stereotipno što se djetetu može dopasti. Zato postoji scena na groblju gdje se vidi da je otac mrvu ljubomoran.

GORAN: Ja sam odrastao na Disneyjevim stripovima i niti jedan Disneyjev junak nema oca i majku, nego svi imaju ujaka i ujnu, i Miki i Pajo Patak. A trebale su nam i one svađe za stolom koje su trebale ispasti živopisno, nadam se da jesu. One su nešto što svatko prepoznaje kao kućnu realnost i tu su nam trebali antagonisti. Obitelj je puna nekakvih antagonizama, od svađa oca s majkom, oca s djecom, oca s ujakom...

Početak sa svinjskim ušima... s tim motivom ste i zatvorili film. U kojoj fazi ste to odlučili?

GORAN: Film te vrste je strašno teško zatvoriti jer kad imate film o osuđeniku na smrt, onda ga zatvorite s time da ga pogube ili da ga puste. Ovdje je trebala neka figura na kraju i dosta smo razgovarali o tome da bi u toj večeri, koja prethodi njegovom odlasku, mogli ponoviti taj motiv svinjskog uha ali na sasvim drugi način. Na početku ga otac grdi što je to uho pojeo, a sad mu daje da proba da li je pečenje uistinu dobro.

SNJEŽANA: I tu se prepoznaje kraj. Meni je grozno kad odem na kazališnu predstavu i ne prepoznam kad je kraj. Još u kinu to nije važno jer te ne kuže ovi s platna, ali je grozno kad radiš nešto, a ne znaš obilježiti kraj. Ovdje su bar svi bili sigurni da je kraj.

Koje su prednosti naratora u filmu?

GORAN: Kad gledamo film, onda ga doživljavamo kao nešto što se upravo sada događa iako on može govoriti o rad-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 109

nji iz 14. stoljeća. A kad čitate knjigu imate dojam da čitate o nečemu što je već gotovo. I taj naratorski glas u film unosi taj element završenosti i djeluje pomalo sjetno. Jako puno filmova, pogotovo filmova o odrastanju ima taj *off voice*, pripovjedačev glas. Ima ga u *Marijani moje mladosti*, u *Danu velikih valova*. Trebala nam je ta nostalgičnost i sjeta, a s druge strane on je određen instrument preko kojeg se lakše povezuju elementi priče i kazuje nešto o intimi likova, dakle prenosi one informacije koje je filmski razmjerno teško prenijeti. Tu odluku, imati naratora ili ne, donijela JE Snježana i postavio se jedan ozbiljan problem — čiji će to biti glas? Klinca ili odraslog čovjeka.

SNJEŽANA: Poslije se pokazalo da je mali kojeg smo uzeli za glumca šarmantan i naprosto smo tehnički izabrali njega jer je bio zgodan njegov glasić.

Dakle, dok ste pisali niste osjetili nikakvu razliku u pisanju s naratorom ili bez?

SNJEŽANA: Ovdje je narator dosta tehnički postavljen, na početku i na kraju.

GORAN: To opredjeljenje nije do te mjere racionalno da možete izmjeriti prednosti jednog postupka i prednosti drugog, odnosno mane. Nama se jednostavno učinilo da u filmu sjećanja i pripovijedanja o prošlosti, u kojem je potrebno povezati različita vremena, da je to u redu. Da nema naratora, puno bi se toga moralo promijeniti. Naravno da kad imate naratora da taj glas mora nešto pokrivati i to su scene koje bez glasa naratora ne bi imale svoju funkcionalnost. Ne mislim da se radi o do te mjere različitim pristupima da bih mogao reći što je teže, a što lakše.

SNJEŽANA: Nezgoda je ako ti narator vodi priču, jer onda neke stvari ne moraš pokazati. Ovdje narator daje uvod i eventualno neki zaključak, ali te ne vodi kroz priču. Nismo se nikad poslužili naratorom da bismo pokazali nešto što nismo mogli snimiti, naprosto je on tu radi atmosfere.

Glazba je u ovom filmu očito jako važna. Da li slušate glazbu dok pišete, da li ona određuje ton scena?

GORAN: Dok pišem ne mogu uopće slušati glazbu, ništa drugo ne mogu raditi. Glazba je bila, s jedne strane, zadana našim ukusom odnosno glazbom koju volimo, i glazbom tog vremena. Tu je i treći, možda najvažniji element, a to je dostupnost, jer se za glazbu plaćaju autorska prava.

SNJEŽANA: Ja mogu slušati glazbu, ne smeta me, ali me ni ne inspirira. Iskoristili smo Ivu Robića, pjesme koje nam se najviše sviđaju i mislim da smo tu dobro odabrali. Tu je Rundek puno pridodao.

S obzirom da se radi o komediji, kako ste slagali te humorne elemente, po instinktu ili dramaturškim nužnostima?

SNJEŽANA: To je glavni sastojak filma tako da nema smišljanja po putu.

GORAN: Nostalgija bez humora i bez ironije zna biti odvratna tako da se meni čini da ti humorni elementi imaju funkciju da neutraliziraju patetiku. Međutim, to nam nije bio osnovni razlog nego taj da komedija mora biti smiješna. Nešto od toga smo sami doživjeli, nešto nam je palo na pamet, nešto su doživjeli drugi pa smo mi to čuli, nešto od toga je bilo i u mojim knjigama. Humor nije samo vic, nešto što je jednokratno. Ako je smiješna situacija koja se događa za stolom tijekom nedjeljnog ručka onda je smiješna čitava ta situacija, dakle trebate napraviti situaciju gdje će svatko u pravo vrijeme ući sa svojim problemom koji će onda djelovati smiješno.

Sa snimanja *Ne dao Bog većeg zla* — na bini Milan Štrljić i Snježana Tribuson

Što se tiče dijaloga, da li ste to na kraju mijenjali ili su i glumci dodavali nešto svoje?

SNJEŽANA: Ako uzmeš jednu situaciju koja je duhovita, na primjer kad ga otac zatekne s pištoljem, onda imaš elemenata koji su njegovi, napisani u scenariju, kao kad ona izvuče kurton i to joj liči na žvakaću. Ali ono da mu otac uzme pištolj i napravi gestu kao kauboj, to je od Ive Gregurevića.

GORAN: Ljudi često misle da je pisanje scenarija isto što i pisanje soneta, zatvoriš se u sobu i sve radiš sam. A scenarij upravo vrišti za time da ga vidi što više ljudi i autorstvo se realizira zato što dobre primjedbe prihvaćaš, a loše odbijaš. Zato je nama bilo stalo da scenarij vidi puno ljudi do čijeg nam je mišljenja stalo. Samo bedaci drže scenarij zaključanim i nikom ga ne daju.

Kome obično dajete scenarij na čitanje?

SNJEŽANA: Hrvoje ga čita redovno, pročita ga i moj sin, koji je ljubomoran ako Hrvoje pročita, a on ne. Svojevremeno sam davala i Draženu Žarkoviću i nekima od svojih prijatelja. Sada više ne dajem jer svi imaju previše posla da bi ih čovjek gnjavio. Hrvoje ima najkonstruktivnije prijedloge.

GORAN: On je meni bio recenzent i za neke romane i ono što mi je rekao je uvijek bilo dragocjeno. Ja sam pomalo lijen pa ponekad i ne napravim sve zahvate koji mi se sugeriraju, ali on zbilja zna pronaći šta ne valja i šta bi bilo dobro napraviti. Najveći je problem pronaći što ne valja, ako to uspiješ pronaći onda ćeš nekako i doći do boljeg rješenja.

Sidfield ima cijelu knjigu »Screenplay Problem Solver«.

GORAN: On tu želi pokazati kako pronaći ono što ne valja i onda tražiti kako to popraviti, to je stvar autorskog posla. Scenarij nije ništa drugo nego permanentni *rewriting*.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 110

Sa snimanja školske scene

Scena s odrezanim prstom odlazi malo u grotesku i odskače od tona filma...

SNJEŽANA: To je jedina scena koja je fakat istinita samo što nije bio Tribuson taj koji je oca odveo u bolnicu nego ja. Stari je odrezao komad prsta ujutro i do popodne s ogromnim ručnikom sjedio u kuhinji i nije htio ići doktoru dok nisam došla ja. To bi njemu i samo zaraslo da nisam došla.

GORAN: On je doživio jedno dva-tri moždana udara, a jednom je čak i pobjegao takav iz bolnice i onda su mu rekli da bar nosi kapu na glavi i da ne izlazi van po suncu. Kad sam jednom došao u Bjelovar, skoro smo ga zgazili autom jer je izjurio iz naše ulice na biciklu na +32 stupnja bez kape. Pobjegao je iz bolnice u pidžami kada je trebao punktirati sinuse.

Kad ste pisali scenarij, kada ste već znali otprilike gdje će biti kraj, jeste li vodili računa o minutaži, o nekakvom tempu i ritmu filma?

SNJEŽANA: Skoro sve ovo što si sad nabrojala definira se na kraju montaže, jer većina scena su bile preduge, neke su imale duple krajeve, a to se onda rješava u montaži. U scenariju moraš imati nekakav okvir, ali definitivni ritam se napravi u montaži. Nitko od nas nema toliko iskustva da će u scenariju predvidjeti točan ritam.

Mislim na to da dok pišete, je li vam lakše razmišljati o tome da je već neka trideseta ili šezdeseta minuta filma pa pazite da neke stvari ne razvučete?

GORAN: To se zna iskustveno. To Amerikanci uvijek rade strašno precizno i znaju da im film traje koliko ima stranica, dosta je kodificiran način pisanja. I kod nas to razmjerno dobro funkcionira tako da sam znao ako je prvo poglavlje 30 stranica da drugo onda ne može biti 80 ili 6. Zbilja ne znam koliko traje koji od tih svih dijelova, ali budući da se uspjelo od svih dijelova napraviti onoliko nastavaka za televiziju znači da tu nismo pogriješili.

SNJEŽANA: Znaš ono kad gledaš film pa kažeš »Joj, traje sat i pol, a prošao mi je ko da traje 20 minuta«!? 30 minuta i 30 stranica može ti trajati sat i pol.

Dobila sam dojam da se intuicijom ili iskustvom uhvati koliko mora trajati određena scena ili događaj, a ima pisaca koji naprosto mjere »napravio sam pet minuta, a trebao sam tri, jer ako imam pet razvući ću stvari do beskraja«.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 111

SNJEŽANA: Ovisi u kakvom filmu je scena, ako je u narativnom filmu je drukčije, ako je u anegdotalnom je drukčije. Ako radiš scenu koja će imati poantu u anegdoti, onda ju moraš tako strukturirati da ta anegdota ima smisla na kraju. Ne možeš razvući na tri nekakve različite teme da bi na kraju poentirao jednu, naprosto scena ima drugačiju dramaturgiju nego u narativnom filmu, a mi uglavnom imamo takve scene.

A u ostalim filmovima koje ste radili?

GORAN: Osjećaj za funkcionalnost građe je stvar iskustva, to je vještina. Ja se ni ne moram pitati da li je scena otišla u nepotrebnu dužinu jer sam osjetim, znam smisao scene. Svaka scena, kao i film, ima nekakvu svoju dramaturgiju, nekakav razvoj, logičan kraj i mjesto gdje će preći u neku drugu scenu. Ukoliko niste početnik, to naučite s vremenom.

Kako ste radili prijelaze iz scene u scenu? Je li to nešto o čemu odmah dok pišete vodite računa, da se nadovezuju na određeni način ili je to nešto što ste radili na kraju finalnih verzija, peglali te prijelaze jer su možda robusni?

SNJEŽANA: Problem mi je u svim filmovima jer često puta imaš na kraju scene dvije stvari: imaš poveznicu za sljedeću scenu ili imaš poantu od prethodne scene. I sad ako ti to nije ista stvar, onda ti se desi da nakon poante još moraš dodati nešto što nakon te poante ne ide. Najbolje je ako se uspiješ sjetiti stvari koja ima i taj element prijelaza i poantu, a to se često ne uspiješ sjetiti, pa se onda desi kako mi Goran Navojec objašnjava kako je kraj scene tu gdje on veli »za hlače« što je istina, al' ja onda nemam dobar prijelaz na scenu iza. Negdje uspiješ, negdje ne uspiješ.

Odličan organski prijelaz je kada otac kaže na kraju scene majci »ubit ću ga jer je od pisaće ploče napravio gitaru«, a u sljedećoj sceni sam tegli kameni spomenik i gleda kako mu se sin glupira s frendom, ne prigovara niti traži pomoć, pušta ga da se zabavlja.

GORAN: Scena završava kad on kaže »Ubit ću ga i zakopat ću ga u tišini« i onda ide rez i on pokušava lopatom... Ali to je režijski postupak, nikad ne treba očekivati to od scenarista.

SNJEŽANA: Scenaristički je kraj prethodne scene završio tim dijalogom, ali da počne s kopanjem, to je režijski.

GORAN: Ništa u filmu nije samo scenaristički.

Naravno, ali je baza filma scenarij. Kada pišete, razmišljate li o kontrastima, »sad moram dovesti scenu ili lik do nečega pa ću ga onda zavrtjeti za 160 stupnjeva«?

SNJEŽANA: Nekada da, kad možeš.

GORAN: Različita je logika između dvije scene, negdje je scena naprosto odgovor na razvoj koji je imala prethodna scena, negdje je osnova za nešto što će se desiti za pet scena. To je vrlo različito, teško mi je reći neki svoj autorski princip. Kad ste spomenuli ovu scenu, on je ovdje koncipiran kao čovjek koji je neprekidno ljut, čangrizav i koji iznosi čitav niz tih prijetnji. Postoje i u scenariju elementi na temelju kojih se da zaključiti da je to verbalna pirotehnika, pravi puno buke, a neće nikoga ubiti. To treba dodatno napraviti kroz to da glumac razumije ulogu, da on zna da se njegove bijesne prijetnje ne smiju shvatiti kao nešto ozbiljno, a tu je onda i redatelj. Zato kažem da u scenariju nikad ništa nije definitivno riješeno, što je pomalo frustrirajuće jer vi kao scenarist nikad nemate kontrolu nad građom koju ste zamislili do kraja. U jednom trenu to ode od vas i onda počinju druga čitanja, mijenjanja i ja mislim da nikad ne bih mogao biti samo scenarist, u prvom redu sebe doživljavam kao pisca. Roman izgleda onako kako sam ga zamislio i nitko ga više neće mijenjati. U scenariju tog nema i pokušavam studentima objasniti da se riješe te ambicije da što napišu da je to apsolutno, unikatno, da će to tako ostati i da su redatelji samo realizatori koji će od njihovog scenarija napravit remek-djelo. Ja sam kao scenarist uvijek sretan kad vidim da je redatelj napravio da izgleda bolje nego što je u scenariju, ali sam nesretan kad mi se učini da je pokvario.

Jeste li to iskomunicirali dok ste radili?

SNJEŽANA: Kad smo gledali film prvi put zajedno u Puli, budući da on nije htio gledati film prije, onda je on gledao film, a ja sam gledala njega.

GORAN: Meni se odmah svidio film, ali Pula nije ambijent za gledanje filmova. Gledati film na otvorenom, to je grozno, čak se ni košarka ne igra više na otvorenom. Kad sam ga prvi put vidio u kinu, tek onda mi je sjeo.

Kad ste sami pisali prethodne scenarije, jeste li imali sumnje u to što radite i kako to rješavate?

GORAN: Samo idioti nemaju sumnje.

SNJEŽANA: Do trenutka dok netko ne pročita, uvijek imam sumnju da je to možda zbilja grozno. Imam svoj kriterij i mislim da je on dovoljan, ali do trenutka dok netko ne pročita, dok ne kaže da je dobro, imam ogromnu sumnju. Mislim, to ovisi o tome koliko je čovjek siguran u sebe, i o iskustvu. Sad sam već sigurnija.

O principu rewritea? Događa li vam se da želite sasvim promijeniti scenu, možda nešto reći na indirektniji način, što film naročito voli.

SNJEŽANA: Kod nas dvoje je jako različit sistem rada. Tribuson ima veliku pripremu, napravi sistem na slijepo, smisli sve prije nego što počne pisati, a kad počne pisati, napiše cijeli scenarij i onda prepravlja. Ja radim sasvim drugačije, nemam nikad scenoslijed nego okvirni razvoj situacije: početak, šta bi se trebalo razvijati i kraj, i onda pišem tako da stojim danima između scene i scene dok ne budem zadovoljna. Imam ono što mi je glavno, ako je to razvoj odnosa, onda na početku ovako, na kraju onako, ovo me mora dovesti do ovog. Imam neke smjernice preko čega moram ići, vrlo precizno znam smjer i fabulativno šta bi moralo biti, ali nemam scenoslijed. Ja pišem scenarij duplo duže, ali na kraju imam malo toga za promijeniti, dok Tribuson napiše puno brže, ali na kraju više mijenja.

GORAN: Ima još jedna razlika, a to je da ona piše odmah u kompjuter, a ja već 30 godina pišem rukom u bilježnicu i to je prvi draft. Kad prekucavam, onda puno mijenjam, čini mi se da je lakše misliti o sceni, mijenjati je ili možda čak izbaciti i zamijeniti nekom drugom kad ju već imam napisanu. Ja

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 112

sam čak navikao pisati na lijevu stranu, kao u školi, a na desnu pišem neke dodatne dijaloge, izmjene i prilikom prekucavanja ih dodatno mijenjam. Pripreme, vrijeme, koncentracija, to često puta nisu faktori koji su presudni. Neke od epizoda koje su bile najbolje napisao sam jednom užasnom brzinom, u dva, tri dana, a mučio sam se tjednima s nečim što nije dobro ispalo. Premda je pisanje *sitcoma* strašno zeznuto. Snježanina ideja je bila da se u to upustimo, ja sam pristao na to i išao pažljivije gledati *sitcome* kao nešto što svakodnevno gledaš na televiziji i užasnulo me kad sam išao brojati koliko je puta stavljen smijeh. Onda shvatite da morate pisati nastavak koji ima 35-40 stranica i da u njemu mora biti otprilike 60 smiješnih scena.

SNJEŽANA: Dobro, mi imamo 5-6. Ali to je super jer na većinu se uopće ne nasmiješ. Ponekad, kad bi išli na premijeru, a nije mi se gledao film jer ga već znam napamet, znala sam stajati ispred dvorane i čekala trenutke kad će se ljudi nasmijati i to je uglavnom na istom mjestu. Dobro je što sam te trenutke znala i kad sam montirala pa sam išla gledati jesu li to trenuci koje sam ja prepoznala. Često puta se desi na *sitcomima* da stave smijeh na krivom mjestu, da ne znaju prepoznati što bi trebalo biti smiješno.

Jeste li imali problem da smiješno tijekom pustih prepravljanja jednostavno prestane biti smiješno. Dogodi li se da izbaciš nešto što je možda bilo dobro ili ostaviš lošije?

SNJEŽANA: Nama prestane biti smiješno, ali imaš montažera koji ipak neke stvari ne da.

GORAN: Meni je najstrašnije kada sam uvjeren da sam negdje stavio dobar štos, a na tom mjestu se nitko nikad ne nasmije. Sjećam se kad smo bili u Čakovcu. Terešak i ja smo sjedili u dvorani i počeo je film. Negdje na početku mali vozi to pečeno prase, padne i podigne glavu i pogled mu se susretne s prasećim pogledom i cijela dvorana se nasmije. Onda je Terešak rekao, »ako su se tome nasmijali, onda je sve u redu«, jer to nije čak ni zamišljeno da bude smiješno. Nas dvojica smo onda izašli lijepo na šank i nismo više gledali.

Što kada donesete krivu dramaturšku odluku za koju tek kasnije shvatite da je kriva, a s obzirom da je scenarij ipak slagalica, sve morate brisati ili mijenjati?

SNJEŽANA: Super je što sad postoje kompjuteri pa ti kad vidiš da liku treba dodati neko karakterno obilježje u drugoj sceni, fino se vratiš, ništa ne brišeš, samo dopišeš.

Kako gradite likove, postoji li neki sistem, na primjer kada su u pitanju tri frenda, oni moraju biti skroz različiti. Radite li to otpočetka?

GORAN: Neki moji likovi su utemeljeni na mojim prijateljima, jedan čak nosi nadimak od prijatelja. Ali čovjek u stvarnosti i lik u filmu, to su toliko različite stvari.

SNJEŽANA: Nekakve glavne osobine kao energičnost, pravdoljubivost i slično koje uzmeš na početku, onda ih se držiš do kraja, a ako je lik sličan stvarnoj osobi, onda ne moraš puno graditi. To je kao s glumcima kad skinu čovjeka, samo ga se sjeti i zna kako bi ovaj u tom trenutku reagirao. To je otprilike i moj način, uzmem nekog iz stvarnog života ili glumca i predvidim kako bi reagirao.

GORAN: Kad je Thomas Mann napisao *Buddenbrokove* posvadio se sa cijelom svojom familijom jer su se svi prepoznali. Ovi udžbenici scenaristike koje smo spominjali preporučuju isto, uzmi nekog iz svoje okoline i pokušaj raditi ono što u slikarstvu zovu »po promatranju«.

SNJEŽANA: Nevolja je u tome što to ponekad nije lik iz nekog stvarnog života, nego zna biti lik iz tuđeg filma ili odnekud.

GORAN: Ne traže svi likovi složenu elaboraciju, ima more sporednih likova koji sve svode na dvije osobine. To Kishon krasno ironizira u nekoj anegdoti gdje postoji tip koji glumi u kazalištu ulogu koja ima samo jednu rečenicu i razvija iz tog cijelu metafiziku o karakternim osobinama tog lika, o njegovoj prošlosti, tragedijama, sve što u tekstu uopće ne postoji.

SNJEŽANA: Za lik Pređe Vušovića u *sitcomu* uvijek zamislim tatinog radnika koji nema nikakve veze, ali znam što tom liku mogu pripisati.

Ima jedna zgodna scena na početku filma u kojoj se ističe opreka gramofona i radija. To je tipičan scenaristički problem, predmet u filmu, što se sve može iskazati preko predmeta ka da opet u tome ne pretjerati.

GORAN: To je Snježanina scena pa bolje da ona kaže. Ja samo znam da je u tom svijetu radio bio nešto svakodnevno i poželjno radi toga što su se na radiju slušale vijesti i politički govori, a gramofon je bio pomalo aristokratski uljez na kojem se slušalo Elvisa Presleya i neku zapadnu muziku. Prvih dvadeset godina sam čeznuo za nekim curama i za gramofonom. Gramofon je u moje doba bilo nešto do čega ne možeš doći, a ako i možeš, onda je to neko smeće iz tvornice Iskra ili Rudi Čajevec. Sve to za čim sam čeznuo došlo je pomalo prekasno. Gramofon sam dobio kad me više nije zanimao, počeo sam skupljati ploče kad je svaki bedak mogao doći do njih.

SNJEŽANA: Ja mislim da se u predmet previše učitava. U tu scenu se moralo uvesti nešto zbog čega će se posvaditi. Činjenica je da je bilo uobičajeno da se slušaju Titovi govori, a gramofon ti je omogućavao da ne slušaš radio. Na radiju si imao dva programa, nisi mogao šaltati.

GORAN: Jednom sam kao student bio u Pragu u studentskom domu i prvi put u životu sam vidio radioaparat koji ima samo jednu stanicu. A kod nas nije bilo tih vrsta ometanja ili blokiranja tako da sam ja mogao slušati Radio Luxembourg, samo što je glazba zvučala užasno s tih radija.

Znači tu je ipak bila neka namjera da se to vrijeme ocrta u nekom političkom smislu. Samo što ne tražite metafore, nego ispadne samo po sebi?

GORAN: Taj film je napravljen u vrijeme kad je svaki film koji je govorio o razdoblju komunizma to morao prikazati kao razdoblje tamnice, a to uistinu nije bilo tako. Mi nismo sigurno taj gramofon prikazali kao slobodarsku težnju te familije da nadiđe okvire onog što je bilo zadano u komunizmu.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 113

SNJEŽANA: Da, ali smo ipak tu familiju prikazali tako da bi oni to možda rado i radili, ali se malo boje.

GORAN: I onaj kviz s poznavanjem radničkog pokreta, to sve spada u tu vrstu komunističke ikonografije. Kada sam dolazio na faks, normalno sam uzeo pasoš i otišao u Trst kupiti traperice, što je Mađarskoj i Češkoj bio nezamislivo.

Pitanje redundantnosti u filmu, kao na primjer majka koja stalno prigovara presoljenoj hrani, kada one nemaju svrhu u nečemu drugome osim da budu smiješne, kao na primjer da donose obrat, onda su samo suvišne...

GORAN: Radi se o njenom karakteru, a obrat nije bio niti nužan na kraju, mislili smo da ćemo time dati ljudskost i simpatičnost tom liku. To čak ima i neku podlogu u našoj biografiji jer je naša baka bila osoba koja je voljela prigovarati i kada je umrla u gradskoj bolnici ostavila je vrlo dirljivo oproštajno pismo. Jednostavno tu nema drugog načina da prikažete da je ona takav karakter, zlovoljna i namčor, nego da joj to date u usta.

Da li vam se dogodilo da mislite kako gledatelj možda neće shvatiti dovoljno dobro što ste htjeli reći, pa idete još jedanput ponoviti?

SNJEŽANA: Ja redovno napišem premalo toga pa ništa nije jasno.

GORAN: To je jedna od najtežih stvari u scenariju, da s jedne strane ne kažeš previše, a da s druge strane gledatelja ne držiš za idiota pa mu deset puta ponavljaš isto. Kad bi postojao recept za to, onda ne bi bilo dobrih i loših scenarista. Treba znati izbalansirati.

SNJEŽANA: I kod režisera postoji taj problem, neke stvari ti bolje vidiš kad radiš film pa možeš ocijeniti da li si to već tri puta rekao pa četvrti put izbaciš, no u scenariju je to malo teže prepoznati kao višak. Teško je od dobrog scenarija napraviti loš film, ali i to se događa.

Vaš je otac imao radionicu pokraj groblja?

GORAN: Ja sam čak radio s tatom u radioni i groblje nema za mene nekakvu metafiziku, mogu otići na groblje u pol noći da me ničeg nije strah. Šalovao sam grobnice, ulazio u otkopane grobove, tako da te stvari koje Frula radi u filmu, to sam i ja radio.

Pogreb bake u filmu ima humornih elemenata, a i inače nemam dojam da se rado bavite temama smrti, pogotovo Snježana koja je karijeru napravila na komedijama...

SNJEŽANA: Što se tiče motiva groblja, nije mi automatski da se to spaja s nečim sudbonosnim ili tragičnim jer smo oboje na neki način odrasli na groblju. Mama bi rekla »odi po tatu«, onda bi trčali po groblju da ga nađemo kako viri iz neke grobnice. Baka me vodila u šetnju na groblje, a ne na dječje igralište tako da...

GORAN: Naš pradjed je bio klesar i djed je bio klesar i njegov brat i otac...

SNJEŽANA: Više nam je groblje neko radno mjesto...

Neki pisci iskorištavaju taj moment groblja znajući koliko je kontrastan i dojmljiv i kako će ljudi na njega reagirati, ali kod vas je tako prirodan, da ispada svjež i nov.

GORAN: Ako radite komediju u kojoj ima puno groblja, onda je to podloga za neki crni humor.

Zumzo i Frula u kinu

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 114

Snježana i Goran Tribuson s roditeljima u Bjelovaru

SNJEŽANA: Klesarska familija mora imati grob odmah na prvoj stazi jer je to statusni simbol... Pokazuješ se mušterijama.

GORAN: U našoj familiji je najveći praznik bio Dan mrtvih. Tad se jela pečena pura i prestajala je sezona, dolazio je period ugodnijeg života.

Zašto niste to stavili u film?

SNJEŽANA: Mislim da je bila jedna scena, ali je nismo snimili jer u jednom trenutku nismo više imali filma pa smo morali izbaciti neke stvari.

S obzirom da ste radili scenarije po svojim romanima i tekstovima, a i po tuđim idejama, možete li istaknuti nekoliko važnih stvari kao razliku u pristupu?

GORAN: Nemam neki veliki scenaristički opus da bi mi to bilo lako napraviti. Film *Ne dao Bog većeg zla* (skoro sam rekao *Zameo ih vjetar*) ne bi ni trebalo gledati kao film koji je napravljen po knjizi jer su korišteni razni elementi iz mojih knjiga i to zapravo nisu samo dijelovi mojih knjiga, nego i dio mog iskustva i našeg zajedničkog iskustva, i oboje smo o tome razgovarali. Snježana je te knjige pročitala i znala je ubacivati u scenarij neke stvari koje su joj se činile anegdotalne i zanimljive, a da sam ih ja propustio. Međutim, kad sam baš radio scenarij po svojoj knjizi, to mi je bilo frustrirajuće radi toga što od trena kad je knjiga izišla pa do scenarija, prošlo je dosta vremena i knjige se nisam sjećao pa sam bio prisiljen na užasno tešku stvar — pročitati vlastitu knjigu nekoliko puta. Kad sam radio na *Potonulom groblju* shvatio sam da stvari koje funkcioniraju u romanu ne funkcioniraju u scenariju. U romanu junak ima dva cilja, što je u filmu strašno teško provesti, a ako se provodi nužno je da se do jednog cilja dođe uz pomoć onog drugog. Tako da ću vrlo rado svaku knjigu, osim nekih, dati da netko drugi radi scenarij. Osim kada se radi o ovakvom filmu... Ovo me jako zabavljalo jer smo zajedno proživjeli te događaje iz filma, imali smo svatko svoj pogled i premda to patetično zvuči, postojala je želja da se napravi nekakav *hommage* roditeljima. Šta bi oni rekli da vide taj film, možda bi se ljutili ili bili zadovoljni, to nikad ne znaš. To je za film i za scenarij sasvim nebitno, ali privatno nam je važno.

Može li taj »glasoviti« terapeutski efekt biti razlog da se napravi film?

SNJEŽANA: Ne znam baš za terapeutski efekt, ali sigurno da je jedan od razloga bio na neki način da ostanu ti roditelji... osupnuti.

GORAN: Kad radiš tu vrstu filma, onda radiš sa sviješću da se radi o vremenu koje nitko neće zabilježiti, povijest neće zabilježiti tu fenomenologiju svakidašnjice, šta se jelo, šta se slušalo, kak' se izlazilo van, kak' si došao do mačke, kako si se oženio... To umire zajedno s ljudima i jedini koji to mogu konzervirati su knjige i filmovi. Terapeutsku funkciju ima kad ti neko kaže »to je baš tak bilo, ja sam isto sanjao da imam traperice, slušao sam Radio Luxembourg« i čini ti se da to onda ostane kao nekakva slika vremena. Naša prijateljica Dubravka Ugrešić je jednom napisala »Pišem da bih bila voljena«, to je jedan od temeljnih poriva da se uopće baviš takvim stvarima i onda ti je nekakvo unutarnje zadovoljstvo kad ti netko kaže da je u tome uživao, da se u tome prepoznao i bez toga vjerojatno ne bi bilo smisla.

Sad pišete sitcom, je li to izraženije kada se piše za formu koja ljude zabavlja?

SNJEŽANA: Kad smo krenuli u *sitcom*, krenuli smo uglavnom iz financijskih razloga. Ali vremenom zavoliš likove i vidiš da su se glumci s njima složili i opća situacija postane stimulativna. Kad pitaš da li bi radili novu sezonu i svi ti zdušno kažu da bi, onda je to poticajno. Ili kad mi dođe prijatelj s faksa pa mi kaže »svi me ismijavaju zbog tvoje serije jer kažu da sam to ja«.

Dosta je različito pisati za film i za seriju. Što vam je najdraže u pisanju sitcoma?

GORAN: Strašno je zabavno otkrivati osnove za dalje, jer da bi išli dalje, ja moram čitati njene, a ona mora čitati moje epizode jer uvodimo razne stvari koje nas obvezuju da ih provodimo i u idućim epizodama. Snježana je napravila koncept serije koji sam ja još malo razradio, dodao nekoliko likova, i štos je u tome da serija nastaje postupno. Prvih pet epizoda uopće ne kužiš dok se likovi ne razviju, dok se situacije ne učine prepoznatljivima. I onda, postoji neko malo nadmetanje tko će bolje napisati.

SNJEŽANA: To je drugačija vrsta produkcije nego filmska i rad na scenariju je ograničen jer se ne stigne. Probe su minimalne, epizoda se snimi za pet dana. Ja stalno imam dojam da bi to bilo bolje kad bi...

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 115

GORAN: ...radili u uvjetima koje pruža BBC...

SNJEŽANA: Ti *sitcomi* se svagdje snimaju slično, ali, na primjer *Prijatelji*, imaju šest dana probe na setu i jedan dan snimanja.

GORAN: U *Mućkama* su glumci odrasli kroz seriju, na primjer Rodney koji je od balavca postao...

SNJEŽANA: Nedavno sam vidjela Rodneya u nekakvom BBC-evom filmu... Ne možeš ga drugačije gledati, on je Rodney i gotovo.

Kako birate teme, da li se dogovarate ili?

SNJEŽANA: Uglavnom ja njega gnjavim...

GORAN: Da, gnjavi me kad imam posla sa svojim, dođe mi s kata u Lošinju: »Tribuson, kak' bismo riješili to da Marko odlazi nekamo iz kuće...«

SNJEŽANA: Imamo neke stvari koje se nastavljaju, kao što je ljubavni odnos, onda se dogovorimo tko će u kojoj epizodi to riješiti. A ako ništa u epizodi nema dodira s drugom epizodom, onda piše svatko sam.

GORAN: Uvijek kad imam neku ideju, pitam Snježanu. »-Kako ti se čini da je najjača zima u sto godina, a njima je riknulo centralno grijanje.« Onda ona kaže da je to OK, a ako kaže da to nije OK, onda sam nesretan. Sve se svodi na to da imate zadane likove i zadane odnose i samo trebate smisliti neki povod da se nešto u obitelji zakuha.

Kratka biografija Snježane Tribuson

Rođena je 1957. u Bjelovaru. Diplomirala je 1981. godine filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu kratkim igranim filmom *Svjetski rekord* prema vlastitu scenariju (nagrada Sedam sekretara SKOJ-a). Od 1981. radi kao vanjska suradnica na TV Zagreb, režirajući različite emisije: igrane, dokumentarne, obrazovne i dokumentarne, te dječju igranu seriju *Poštanski sandučić* koja postiže velik uspjeh. Radila je kao asistentica redateljima u domaćim filmskim produkcijama, a trenutno predaje TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Filmografija

Cjelovečernji igrani filmovi:

1996. *Prepoznavanje* (scenarij Maja Gluščević), Dramski program HRT
1998. *Tri muškarca Melite Žganjer* (i scenarij), Kvadar d.o.o., HRT (nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara Oktavijan za najbolji film u 1998. godini)
2002. *Ne dao Bog većeg zla* (scenarij Goran Tribuson), Maxima, HTV

TV drame, srednjometražni i kratkometražni filmovi:

1981. *Svjetski rekord* (i scenarij), igrani film, ADU
1982. *Željezni krevet* (scenarij Želimir Ivanjek), TV drama, Dječji program TVZ
1986. *Kako preživjeti do prvog* (scenarij Dubravka Ugrešić i Snježana Tribuson), TV film, Dramski program TVZ
1987. *Terevenka* (scenarij Pavao Pavličić), TV drama, Dramski program TVZ
1988. *Bez trećeg* (drama Milana Begovića, adaptacija Snježana Tribuson), TV drama, Dramski program TVZ
1990. *Lude gljive* (scenarij Pavao Pavličić), TV drama, Dramski program HTV
1991. *Mor* (prema pripovijetki Đure Sudete, scenarij Gordana Mrđen), TV film, Dramski program HTV
1995. *Mrtva točka* (scenarij Borislav Vujčić), TV film, Dramski program HRT
2000. *Crna kronika ili Dan žena* (i scenarij), TV film, HTV (nagrada žirija Dana za najbolji scenarij na Danima hrvatskog filma, nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara Oktavijan za najbolji srednjometražni igrani film)
2004. *Pod vedrim nebom* (i scenarij), igrani film, Kinerama, HRT

Kratka biografija Gorana Tribusona

Goran je rođen 1948. u Bjelovaru. Magistrirao je filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao jedan od najproduktivnijih i najčitanijih hrvatskih proznih pisaca pisao je fantastičke priče (*Zavjera kartografa, Praška smrt, Raj za pse* i *Snijeg u Heidelbergu*), velik broj romana bestselera (*Polagana predaja, Legija stranaca, Povijest pornografije, Potonulo groblje, Sanatorij, Čuješ li nas Frido Štern, Ruski rulet*) te »autobiografskih« romana odrastanja u malom gradu (*Rani dani, Trava i korov, Mrtva priroda* i *Ne dao Bog većeg zla*), od kojih su po nekima snimljeni filmovi. Najpoznatiji je po nizu romana kriminalističkog zapleta (*Zavirivanje, Siva zona, Dublja strana zaljeva, Noćna smjena, Bijesne lisice, Gorka čokolada*) i njihovom glavnom liku, detektivu Nikoli Baniću, u kojima ocrtava tranzicijsku prirodu hrvatskog društva. Bio je urednik u *Hrvatskom leksikonu*, a danas predaje scenarij na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Filmografija

Crvena prašina, 1999, red. Zrinko Ogresta, cjelovečernji igrani film
Srce nije u modi, 2000, red. Branko Schmidt, cjelovečernji igrani film
Polagana predaja, 2001, po vlastitom romanu, red. Bruno Gamulin, cjelovečernji igrani film
Potonulo groblje, 2002, po vlastitom romanu, red. Mladen Juran, cjelovečernji igrani film
Ne dao Bog većeg zla, 2002, red. Snježana Tribuson, cjelovečernji igrani film

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 116

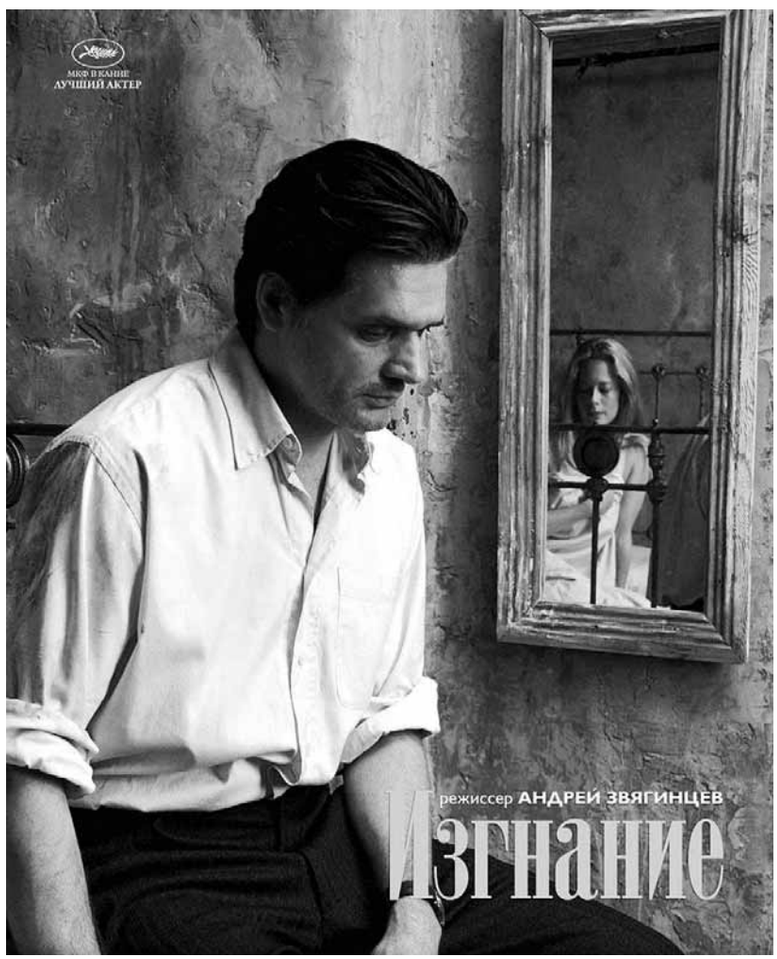
UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2007"(049.3)

Josip Grozdanić

Art i populizam

5. Zagreb film festival, 21-27. listopada 2007.

Premda se i ovogodišnji Zagreb Film Festival odlikovao razmjerno visokim kvalitativnim prosjekom prikazanih naslova, među kojima su pojedini filmovi u određenim segmentima posjedovali izrazite vrline, u cjelini je ipak riječ o dosad možda najslabijem izdanju festivala koje nije ponudilo nijedno istinski pamtljivo ostvarenje. Svojim novim, ujedno i drugim filmovima, ponajviše su pritom razočarali upravo autori od kojih se najviše očekivalo, Rus Andrej Zvjagincev, redatelj remek-djela *Povratak*, pobjedničkog naslova prvog ZFF-a ovjenčanog i venecijanskim Zlatnim lavom, te Kinez Li Yang, autor izvrsnog *Slijepog okna*, laureata drugoga zagrebačkog festivala.



Izgnanstvo

Psihološkom egzistencijalističkom dramom *Izgnanstvo*, nezasluženo Zlatnim kolicima nagrađenom pričom o otuđenim supružnicima koje će nedostatak međusobne komunikacije i razumijevanja odvesti u tragediju, Zvjagincev ponovno dijelom odaje posvetu svom legendarnom sunarodnjaku i imenjaku Andreju Tarkovskom. Dok je *Povratak*, uznemirujuća i naizgled hladna, no iznimno poetična storija o odrastanju dvojice dječaka kroz suočenje s neočekivano »uskrslim« ocem, imponirao dojmljivim meditativnim ugođajem, fascinantnom vizualnošću, slojevitim prikazom snažne obiteljske drame i mnoštvom naznačenih biblijskih motiva, *Izgnanstvo* je znatno inferiornije ostvarenje u kojemu neosporno zanimljiv i darovit filmaš izuzetno sugestivnom atmosferičnošću i nizanjem dugih i likovno impresivnih kadrova tijekom prvog dijela filma donekle vješto prikriva sadržajnu prazninu i plitkost egzistencijalne drame protagonista. Kad u posljednjoj trećini uslijede neuvjerljivi preokreti, *deus ex machina* dramaturška rješenja i sasvim nesuvislo verbalno objašnjenje uzroka tragedije (»djeca nisu samo plod roditeljske ljubavi već se rađaju i Božjom voljom«, i tome slično), *Izgnanstvo* biva prokazano kao predugo i pretenciozno larpurlartističko prenemaganje kojem nedostaje unutarnjeg smisla i energije. Za ulogu razočaranog supruga shrvanog viješću da njegova supruga nosi dijete drugog muškarca, primjereno suzdržani Konstantin Lavronenko, otac iz *Povratka*, nagrađen je Zlatnom palmom na ovogodišnjem canneskom festivalu.

Tijekom gledanja *Slijepe planine* Lija Yanga, filma u kojem autor, jednako kao i u svom intrigantnom prvijencu *Slijepo okno*, opisuje suvremeno kinesko društvo, predmodernu, socijalno nesigurnu i izrazito patrijarhalnu zajednicu izgubljenih, ne-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 117

Slijepa planina

sretnih i tragikom obilježenih ljudi, često su mi na um padale Papićeve *Lisice* i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*. Jer, kao što Papić oslikavanjem zatvorenih, konzervativnih i patrijarhalnih ruralnih sredina s dalmatinskog krša ukazuje na represivnu prirodu, ideološka zastranjenja, zloupotrebu moći i licemjerje ondašnjeg jugoslavenskog društva ogrezlog u korupciji, bahatim demonstracijama sile, javnim vrlinama i tajnim porocima, Li Yang storiju o visokoobrazovanoj i naivnoj djevojci koja u potrazi za poslom postane žrtvom trgovine ljudima i dospije u patrijarhalnu zabit na sjeveru Kine, gdje otkrije da je na prijevaru postala suprugom asocijalnog, primitivnog i grubog mladića čijim postupcima upravljaju roditelji, također prikazuje turobnu stvarnost suvremenog kineskog društva. Makar zaplet kao alibi smješta u 1990. godinu (formalno ostavljajući mogućnost da su se okolnosti do danas ipak promijenile), jasno je da Yang kroz feminizmom (ali i sadizmom) obojenu priču o urbanoj curi suočenoj s ropstvom i svakodnevnom psihofizičkom degradacijom progovara o današnjoj Kini u cjelini. Naime, iz sekvence u kojoj djevojka, konačno uspjevši pobjeći iz sela, dospije u grad, razvidno je da ni u navodno urbanim sredinama čemer, represivnost i bezizlaznost nisu ništa manje izraženi nego u selima u kojima vladaju volja gomile i zakon linča. Prilično zanimljivu i poticajnu osnovnu ideju Yang vrlo tezično, površno i klišeizirano razrađuje, oslanjajući se na stereotipe o duševnoj i tjelesnoj opresivnosti patrijarhata, ali i, što osobito smeta, posežući za prvoloptaškim i diletantskim dramaturškim prečacima. Nevjerojatno je, naime, da će djevojka koja tri puta na identičan način bježi iz sela baš svaki put naletjeti na istog vozača bijelog kombija, kao i da će, kad se prvom prilikom nad svog zlostavljača u očaju nadnese sa sjekirom u ruci, ustuknuti vjerujući u mogućnost mirnog i »civiliziranog« rješenja. Napokon, o aktualnosti Yangova filma, kao i o stanju umjetničkih i inih sloboda u suvremenoj Kini, ponešto govori i činjenica da verzija namijenjena distribuciji na matičnom tržištu završava optimističnijim raspletom.

Možda najbolje djelo prikazano na festivalu je *California Dreamin' (nedovršeno)*, prvo no na žalost i posljednje dugometražno ostvarenje tragično preminulog 27-godišnjeg rumunjskog filmaša Cristiana Nemescua, koji je iz Zagreba već otišao kao pobjednik s kratkim filmom *Priče iz bloka C*. Priča o sredovječnom šefu željezničke postaje iz zabačenog rumunjskog provincijskog sela, priprostom i dobrano zadrtom samohranom ocu romantične no neodgovorne maturantice, razočaranom čovjeku kojemu je, nakon što je u djetinjstvu za dlaku izbjegao smrt u savezničkom bombardiranju, život prošao u uzaludnom očekivanju spasitelja Amerikanaca, pati od povremenog nedostatka ritma, redundantnosti i ponekog suvišnog detalja te bi je valjalo skratiti za tridesetak minuta. Ipak, kada željezničar sa slijepog kolosijeka zbog formalnih razloga 1999. godine, u vrijeme NATO-ova bombardiranja Srbije, zaustavi vlak kojim Amerikanci na srpsku granicu prevoze radar, te dođe u priliku na američkom satniku i njegovim ljudima iskaliti sve svoje životne frustracije, iz osnovnog tragikomičnog zapleta o civilizacijskim i kulturološkim razlikama Istoka i Zapada počnu se pomaljati životni i slikoviti »malomišćanski« karakteri, njihovi zanimljivi međuodnosi, ali i nevesela crnohumorna slika rumunjskog društva

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 118

California Dreamin' (nedovršeno)

zarobljenog u tranziciji iz Ceausescuove diktature u obećanu arkadiju Europske unije. A ako Armand Assante, glumac minornoga talenta koji je u doba *Kraljeva mamba* i *Suca Dredda* uživao stanovitu popularnost, želi zadržati barem minimum glumačkog integriteta, ubuduće bi morao nastupati isključivo u rumunjskim filmovima i(li) europskim produkcijama.

Na ljetošnjem pulskom festivalu ovjenčana s osam Zlatnih arena, opora ratna drama *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, autora srednjometražnog tarantinovskog trilera *Sigurna kuća*, dijela zapaženog omnibusa *24 sata*, natprosječno je uspjela adaptacija nagrađivanog istoimenog romana Josipa Mlakića. Mlakićevoj angažiranoj (anti)ratnoj prozi Milić pristupa iznimno pedantno, sugestivno uspijevajući dočarati mračno i depresivno ozračje Mlakićeva djela, kao i piščev prikaz metafizičke dimenzije rata. U izlaganju priče o skupini HVO-ovih vojnika koji 1993. godine u predjelu Crnih voda i Grobnog polja prolaze isti ratni put kao i skupina domobrana koja se, predvođena dvojicom ustaša, tu zatekla pola stoljeća ranije, Milić uglavnom zaokruženo, redateljski vrlo kompetentno i, unatoč pomalo nezgrapnom fantastičnom epilogu, mjestimice nadahnuto te stilski i vizualno dojmljivo izmjenjuje dvije fabularne linije, ekonomično no efektno profilira velik broj protagonista, ali i naglašava književnikove stavove o besmislenosti ratovanja, ponavljanju povijesti i neumitnom tragičnom usudu svih sudionika nedavnog ratnog sukoba. Mlakić je pesimist, jer dok prisebni domobran (odlični Filip Šovagović) uspijeva preživjeti Drugi svjetski rat, te time BiH na određeni način uvesti u međuratno razdoblje, njegov unuk iz HVO-a (također Šovagović) u sukobu s potomcima suboraca iz prethodnog rata gubi život. Autor tako, prekidanjem jedne obiteljske loze, simbolički stavlja upitnik, ako ne i točku, na budućnost svoje zemlje i sugerira neveselu perspektivu multietničke Bosne i Hercegovine.

Intrigantna biografska drama *Kontrola*, priča o karizmatičnom Ianu Curtisu i legendarnom novovalnom bendu Joy Division, zacijelo je bio najiščekivaniji i najgledaniji film festivala. Realizirano impresivnom crno-bijelom fotografijom, djelo Antona Corbijna, cijenjenog nizozemskog fotografa i nagrađivanog redatelja glazbenih spotova skupina Depeche Mode, Metallica, Nirvana i U2, uz nezaboravne pjesme Iana Curtisa (izvrsno ga utjelovljuje anonimni Sam Riley) i Joy Division, ne uspijeva sasvim predočiti i kompleksnu osobnost kontroverznog glazbenika koji je, mučen epilepsijom, u 23. godini života počinio samoubojstvo. Ian Curtis, osoba razdirana iznimnim glazbenim darom i nedostižnim kreativ-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 119

nim ambicijama s jedne, te problematičnim ljubavnim vezama s brižnom suprugom Deborah (pouzdana Samantha Morton) i senzibilnom ljubavnicom Annik (Alexandra Maria Lara iz *Der Untergang*) s druge strane, u Corbijnovu filmu kao punokrvni lik ne postoji sve do prvog pokušaja suicida, odnosno do trenutka u kojem gledatelj nasluti da se iza lica pomalo obijesnog i neodgovornog mladića krije iznimno zanimljiv i složen karakter. U kreiranju Curtisova celuloidnog lika Corbijn prečesto poseže za konvencijama biografskih filmova o neshvaćenim i tragičnim umjetnicima, zbog čega nakon gledanja *Kontrole* frontmen Joy Divisiona i dalje ostaje prilična nepoznanica.

Hvaljena izraelska drama *Meduza* supružnika Shire Geffen i Etgara Kereta, u Cannesu nagrađena Zlatnom kamerom, odveć je formulaično, razmjerno pretenciozno i donekle teško ostvarenje koje (previše doslovnom) obradom tema o međuljudskom i međugeneracijskom nerazumijevanju, nedostatku komunikacije te željom za (ženskom) samoafirmacijom, dijelom, no u neusporedivo mirnijem i optimističnijem tonu, slijedi Inárrituov *Babel*. Nakon isprva konvencionalnog i suhoparnog predstavljanja galerije shematiziranih i ne osobito zanimljivih likova, cjelina se razvijanjem intrigantnih i emotivnih obiteljskih drama kvalitativno diže u drugom dijelu, da bi pred kraj opet pokleknula pod patetikom (djevojku nakon izlaska iz mora dočeka sladoledar kao simbol veze s navodno idiličnim, no istinski traumatičnim djetinjstvom) i općim mjestima romantičnih melodrama (samoubojstvo književnice kao potvrda besmislenosti ljubomore mlade supruge, ali i kao »zalog« možda sretnije budućnosti netom vjenčanog para).

Od pretjerane doslovnosti, ali i redundantnosti i pojednostavljenja, pati i tursko-njemačka drama *Takva — čovjekov strah od Boga* Özera Kiziltana, pobjednički film ljetošnjega filmskog festivala u Sarajevu. Baveći se životom iskrenog i skromnog, no intelektom i svjetonazorom skučenog vjernika uhvaćenog u žrvanj agresivne i licemjerne »institucionalne« religioznosti, iza koje se nerijetko skrivaju pohlepa i materijalni probici utjecajnih i manipulacijama sklonih pojedinaca, redatelj sugestivno i s izraženim darom za autentičnost, ali i odveć simplificirano i prvoloptaški još jednom elaborira znanu tezu da moć i novac na ozbiljne kušnje stavljaju i najsmjernije i najbogobojaznije pojedince.

Slikoviti i solidno profilirani likovi, češki humor na tragu Menzela i Hrabala te natruhe simpatične nostalgije za mladošću i »boljim« vremenima (koju ne valja poistovjetiti s jugonostalgijom), vrline su na matičnom tržištu vrlo gledane slovenske populističke melodrame *Pijetlov doručak*, debitantskog dugometražnog filma Marka Naberšnika, snimljenog prema romanu Ferija Lainščeka. Najveći su, pak, nedostaci djela ishitrena i slabo motivacijski razrađena završnica, kao i razvučenost i često gubljenje ritma, što je posljedica tankog zapleta dostatnog tek za srednjometražno ostvarenje. Tendenciozno nižući bizarne situacije i pomaknute likove na rubu mentalne zaostalosti, novozelandski filmaš Taika Waititi, redatelj romantične komedije *Orao protiv morskog psa*, isprva šarmantnu priču o konobarici iz *fast-food* restorana slijepo zaljubljenoj u morona opsjednutog videoigricama i nespretnim vježbanjem borilačkih vještina, ubrzo pretvara u proračunato i zamorno djelce koje naklonost publike želi privući pučkoškolskom romantikom i umetanjem suvišnih animiranih segmenata, da bi sugeriranjem obiteljske drame u posljednjoj trećini cjelini nevješto pokušao pridodati ozbiljnije i dublje tonove.

Dojmljiva vizualnost i utjecaj filmova Andreja Tarkovskog, Aleksandera Sokurova i Nikite Mihalkova jedine su pozitivne osobine izrazito hermetične i nepodnošljivo pretenciozne egzistencijalističke art-drame *Khadak* dokumentarista Petera Brosensa i Jessice Hope Woodworth. Tematizirajući tragične sudbine mongolskih nomada koje su državne vlasti pod izgovorom pojave stočne bolesti, a zapravo zbog eksploatacije rudnog bogatstva na njihovoj zemlji, iz tundre bezobzirno preselile u primitivna urbana naselja, autori se gube u naivnom socijalnom i ekološkom angažmanu, nesuvislom artizmu, neprobavljivim metafizičkim snoviđenjima i trivijalnoj simbolici, zamorno ponavljajući »poruke« o važnosti tradicije i čovjekovoj neiskorjenjivosti iz prirodnog okruženja.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 120

MICHAEL CLAYTON

(Tony Gilroy, 2007)

U uvodnoj sekvenci filma upoznajemo naslovni lik (u tumačenju Georgea Clooneyja, uvijek u elegantnom činovničkom odijelu, uredno obrijanog i počešljanog s izrazom stalne rezignacije na licu), bivšeg tužitelja koji ima financijskih problema zbog sklonosti pokeru i neuspješnog vođenja restorana koji je kupio. On sada radi za veliki odvjetnički ured kao *fixer* — pravnik koji se ne bavi odvjetništvom nego sređuje prljave tragove klijenata, velikih korporacija ili njihovih istaknutih čelnika, tj. pronalazi pravni okvir da bi ih se moglo izvući bez posljedica. Njegov ga šef šalje do jednog takvog, za iznimnu financijsku dobit ureda važnog klijenta koji je kolima udario pješaka i pobjegao s mjesta nesreće, najavljujući ga kao vrhunskog stručnjaka u rješavanju takvih situacija. Clayton je međutim izrazito neugodan prema tom čovjeku i uvjerava ga da nema nikakvih šansi, zatim sjeda u kola i dugo vozi. U zoru na nekoj livadi ugleda konje, zaustavlja se, prilazi im i miluje ih po njušci, a u tom trenutku njegov auto eksplodira.

Film se potom vraća četiri dana unatrag, na glavnu radnju koja s tim događajem nema gotovo nikakve veze, pa će se tek potkraj filma u nju uklopiti i ta scena. Ipak, ukoliko taj uvodni prizor gledatelj nije do polovice filma zaboravio, možda će se zapitati da li je to bio tek pomalo nespretan način da se jednom od rijetkih akcijskih scena nastoji efektno odrediti protagonistova osobnost i posao kojim se bavi. Naknadnim razmatranjem čini se da je redatelj debitant Tony Gilroy vrlo suptilno unio u tu scenu čitav niz naznaka o svom redateljskom postupku i svjetonazoru. On iza sebe ima značajnu scenarističku karijeru — afirmirao se u solidnim filmovima Taylora Hackforda *Dolores Claiborne*, *Đavolji odvjetnik* i *Dokaz života*, pokazao sklonost spektaklima u radu na adaptaciji priče za *Armagedon* Michaela Baya, a zvijezda postao scenarijima za izvanredno komercijalnu trilogiju o Jasonu Bourneu. Ovaj uvod njegova redateljskog prvijenca pomalo podsjeća na tu vrstu akcije, ali ukazuje da ni te scene ne želi uprizoriti s vatrometom vizualnih efekata, nego da se odlučuje za tzv. nevidljivu ili klasičnu režiju koja nigdje ne ističe sebe u prvi plan, nego je maksimalno efikasno i dosljedno u službi što preciznijega iznošenja priče, oblikovanja likova i izbjegavanja eksplicitnoga iznošenja autorskih stavova. Zato automobil eksplodira u dubini totala, a veća pozornost je usmjerena na sklad prirode i konje kao njezin simbol koji očito predstavljaju nešto važno u sjećanju protagonista duboko umočenog u prljave igre pravnika i korporacija koji su glavna tema filma. Uz to je vezano još jedno redateljsko rješenje koje se u filmu pojavljuje nekoliko puta i u prvi mah može čak i živcirati gledatelja — u total velike vizualne ljepote ulazi u vrlo blizom prednjem planu čovjek od kojeg se vidi tek dio tijela, najčešće glave, ali toliko krupno da je sklad narušen nastojanjem da se razabere o čemu se radi, a značenje je vjerojatno u nenametljivom filmskom izrazu stava o tome kako čovjek narušava sklad prostora u koji je ušao.

Pravi zaplet filma počinje kada Arthur Edens, Claytonov prijatelj i kolega, koji vodi za odvjetnički ured spor kojim bi se odbacile tužbe poljoprivrednika protiv velike agrokemijske tvrtke *U/North*, otkriva da je njezin šef znao da njihovi proizvodi sadrže kancerogene elemente i unatoč tome odlučio da ih se nastavi proizvoditi i prodavati. To je za savjest i tog inače vrsnog i na svašta naviklog pravnika previše, pa on poludi ili barem izigrava ludilo da bi protiv interesa svog ureda i klijenta ipak nekako uspio objelodaniti tu stravičnu činjenicu. Šef ureda poziva Claytona da sredi stvar, no i on ne djeluje dovoljno brzo i efikasno kako obećava. Razlog je oklijevanja prijateljstvo i postupno uviđanje kako je Arthur u pravu, dok s druge strane pospremanje svega pod tepih Claytonu donosi novac za rješavanje novčanih problema koji mogu odvući u propast, pa čak i u smrt.

Zbog takve tematike mnogi su američki kritičari ocijenili Gilroyev film značajnim događajem u oživljavanju angažiranog filma u Hollywoodu, ukazujući najčešće na sličnosti s Coppolinim *Prisluškivanjem* (1974) i Pakulinim *Ubojicama i svjedocima* (*The Parallax View*, 1974). Međutim,. ti su filmovi nastali pri kraju razdoblja najžešće hollywoodske kritike američkog društva kada je, kao posljedica rata u Vijetnamu, bilo do temelja poljuljano dotadašnje uvjerenje Amerikanaca da žive u najboljoj zemlji s najsavršenijim društvenim sustavom. U Gilroya takve sveobuhvatne kritike nema, nego se radi o izoliranom slučaju (a na gledatelju je da razmišlja koliko takvih slučajeva još ima), pa je zbog toga, a ne samo radi redateljskog stila, on bliži ranijim razdobljima kada se u krimićima i dramama borba pojedinca protiv zla u primjerice policiji ili vlasti ipak svela na razotkrivanje pojedinačnih kriminalnih djela koja nisu dovodila u pitanje američki način života. Zbog toga će oni koji takvu društvenu kritiku drže preblagom biti nezadovoljni, no izgleda mi da baš i nisu u pravu, jer Gilroya ne zanima toliko društvena kritika, koliko

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 121

način na koji deformirani društveni odnosi, koji naposljetku vode i do prijetnji i umorstva, djeluju na pojedinca koji im je izložen i koji ni sam nije čisti pravednik, ali ima još toliko savjesti da preko nekih zločina ne može prijeći, uz to svjestan da mu bilo kakvo suprotstavljanje može ugroziti egzistenciju. Iako *Michael Clayton* govori o zločinima korporacije i pogubnog utjecaja zgrtanja novca na ljudsku sudbinu, to je ipak film koji se ponajprije bavi kompleksnim i zanimljivim likovima, na što upućuje i naslov koji je ime i prezime protagonista.

Zbog toga su za uspjeh filma bile iznimno važne glumačke interpretacije. George Clooney u naslovnoj ulozi ostvario je jednu od svojih najboljih uloga, gradeći je na naglašenoj osobnosti, minimalističkoj mimici, ali zato vrlo ekspresivnom govoru tijela u kojem način pokreti vrlo jasno pokazuju njegova psihička stanja i raspoloženja. Time nadoknađuje i jedine greške u Gilroyevom tradicionalističkom narativnom stilu — relativno nespretna i nedovoljno u priču uklopljena objašnjenja Claytonovih postupaka kroz dio koji se odnosi na njegovu obitelj (rastavljen, otac sina kojeg vodi u školu i jednom tjedno provodi dan s njime, zatim brat potpunog gubitnika). Slojevitost svog lika Clooney najefektnije izražava u samoj završnici (koja se nadovezuje na uvodnu sekvencu). Nakon što je svoju prividnu smrt iskoristio da bi raskrinkao *U/North*, njegov Clayton ipak mora nastaviti kao *fixer* i tu se otkriva da začuđujuće oštar nastup prema klijentu koji je skrivio saobraćajnu nesreću nije dokaz kako on nije dorastao reputaciji koja ga prati nego izraz nemoćnog bijesa prema sebi i poslu kojeg obavlja. Tako odigran kraj ujedno dovodi u pitanje svojevrsni *happy end* kojim film završava, a i ocjene da se Gilroy nije usudio kritički sagledati više od jednog izoliranog slučaja, jer nedvojbeno pokazuje kako se temeljni odnosi nisu promijenili ni nakon kažnjavanja najtežeg zločina.

I lik Arthura Edensa koji svojim (hinjenim) ludilom pruža mogućnost Tomu Wilkinsonu da demonstrira velik raspon svojeg bogatog glumačkog umijeća također je posredan dokaz kako je Gilroy svjestan da danas ne može raditi

film kao nekada u kojem će se kritika zaustaviti na zločinačkom ponašanju pojedinaca. Upravo na to upućuje činjenica da više nije moguć junak koji će sve staviti na kocku u borbi protiv kriminala, jer je zločin u samom korijenu suvremenih kapitalističkih odnosa, te će bez milosti uništiti svakog tko mu se (čak i iz najplemenitijih pobuda) suprotstavi, a onaj tko to pokuša mora biti lud, a čak ni izigravanje ludila neće mu spasiti život.

Na drugi način zastrašujuće djeluje lik šefa odvjetničkog ureda Martya Bacha u tumačenju renomiranog redatelja Sidneyja Pollacka, koji se već i prije dokazao kao vrlo dobar tumač bitnih epizodnih uloga. U prvom redu oslanjajući se na svoju osobnost, on tumači Bacha kao uglađenog i ljubaznog starijeg gospodina koji ima razumijevanja, pa i iskrenih simpatija prema svojim zaposlenicima, ali samo do trenutka dok njihov rad koristi tvrtki. Ukoliko postanu prijetnja njezinu profitu, on je spreman riješiti ih se, donoseći i izgovarajući takve odluke ni najmanje ne mijenjajući svoje ponašanje i način govora. Posebno je pak zanimljiv najnegativniji lik filma — glavna savjetnica *U/Northa* Karen Crowder koju tumači sjajna glumica Tilda Swinton, afirmirana u nezavisnim, izrazito modernističkim britanskim filmovima *Edward II.* (1991) Dereka Jarmana i *Orlando* (1992) Sally Potter. Deklarirana ljevičarka vjerojatno je toliko mrzila lik koji tumači da je to dovelo do krajnjeg napona njezinu glumačku energiju koja se iskazala iznimnim intenzitetom u demonskoj crti inače zakopčanog lika koji ne dopušta odavanje nikakvog osjećaja, osim u prizoru u kojem sama pred zrcalom vježba svoj govor za skupštinu dioničara njezine korporacije o kojemu ovisi njezina reputacija, budućnost, visoki prihodi i način života i gdje se vide njezine frustracije i stres od straha da čak ni najbezobzirnije metode ne garantiraju uspjeh koji joj je postao jedini smisao života. U tom prizoru vide se sve mogućnosti vrlo nijansirane interpretacije glumice izvanrednog talenta.

Uklapajući tako oblikovane likove u čvrstu i cjelovitu priču, te uz pomoć vrlo dobrog snimatelja Roberta Elswita, koji je sugestivnim slikovnim okvirom bitno pripomogao u stvaranju katastrofične atmosfere filma, Gilroy je ostvario dojmljivu dramu natprosječnih vrijednosti koja pokazuje njegov nemali potencijal budućeg vrlo ozbiljnog redatelja.

Tomislav Kurelec

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 122

NESTALI ZAROBLJENIK

(*Rendition*, Gavin Hood, 2007)

Naslov političkog trilera *Rendition* (u Hrvatskoj preveden kao *Nestali zarobljenik*) označava CIA-ine otmice na stranom teritoriju i ispitivanja uz mučenje građana optuženih za terorizam, pojavu učestaliju nakon 11. rujna 2001. Ta je pojava, zanimljiva kao primjer za analizu kritike zapadnjačke politike putem filma, odnosno za analizu političkog problematiziranja odnosa Istoka i Zapada u visokobudžetnom filmu (ostali recentni primjeri bili bi Iñárrituov *Babel*, Gaghanova *Syriana*, Mendesov *Jarhead*, Zwickov *Krvavi dijamant*, pa i Macdonaldov *Posljednji škotski kralj*). Međutim, film preveden kao *Nestali zarobljenik* nije zanimljiv samo na razini istraživanja produkcijskih strujanja američkog filma ili na razini navodne političke provokativnosti, već se radi i o dobrom primjeru za proučavanje strukture filmskog djela. Ovaj film, naime, može poslužiti kao zanimljiv primjer pri postavljanju nekoliko pitanja vezanih uz estetiku filma: a) može li kvalitetan estetski doživljaj filma biti ostvaren unatoč evidentnim manjkavostima pojedinih elemenata?; b) na koji je način moguće uskladiti političku provokativnost filma i korištenje klišeiziranih scenarističkih motiva?; i c) koja je uloga naslova filma u razumijevanju sadržaja filma?

Kako bismo pristupili tim problemima, bitno je fabularnu liniju filma kronološki razložiti u nekoliko cjelina. Fabula bi se otprilike mogla predstaviti na sljedeći način:

1. Fawal, prozapadni dužnosnik neke arapske zemlje, odgovoran je za smrt brata mladog, fundamentalistički nastrojenog Arapina. Arapin kao osvetu planira njegovo ubojstvo, ali se zaljubljuje u njegovu kćer. Nakon što u jednoj akciji policija uhiti njegova prijatelja, mladi Arapin konačno odlučuje samoubilačkim činom ubiti oca svoje djevojke. Pritom nesretnim slučajem ubija nju, ali ne i njezina oca. Fawal ne saznaje odmah za smrt svoje kćeri, već njezinu odsutnost tumači njihovom prethodnom svađom.

2. Nakon tog terorističkog čina CIA odlučuje oteti egipatskog građanina SAD-a El-Ibrahimija za kojeg greškom smatraju da je odgovoran za tu akciju. Šalju ga izvan SAD-a gdje ga brutalno ispituju Fawal i neiskusni američki izaslanik Freeman (Jake Gyllenhaal). El-Ibrahimijeva trudna supruga (Reese Witherspoon) saznaje za njegov nestanak i za pomoć se obraća prijatelju Smithu koji radi u uredu jednog američkog senatora. Smith joj pokušava pomoći, ali zbog pragmatičkih razloga nakon razgovora s rigidnom predstavnicom CIA-e (Meryl Streep) i s nadređenim mu senatorom odustaje, a supruga također odustaje od daljnje potrage za mužem.

3. Freeman, nakon mnogo dana mučenja, zatvorenika odlučuje pustiti na slobodu, ilegalno ga vratiti u Ameriku i njegovu priču objaviti u novinama. Fawal istovremeno saznaje da je njegova kćer poginula u terorističkom napadu u kojem je trebao poginuti on. El-Ibrahimi vraća se svojoj supruzi koja je u međuvremenu rodila.

Osoba koja film nije gledala vrlo se vjerojatno pita koja je točno veza između mladog arapskog para i nestalog zarobljenika. Naime, gledana u gore navedenom fabularnom kontekstu, veza tih dvaju priča labava je i nerazrađena. Međutim, film je montiran tako da je gledatelj do samoga kraja filma uvjeren da je priča o mladim Arapima paralelna s ostalim radnjama, ne uviđajući da im ona kronološki prethodi. Radi se, dakle, o vrlo zanimljivom sižejnom poigravanju pričom. To nas vodi do prvog estetskog pitanja:

a) Film koristi manjkavi scenarij kako bi sižejno poigravanje ostavljalo što jači utisak. Opravdava li, dakle, manjkavi scenarij namjeru režisera da u film uključi začudan i neuobičajen postupak? Je li nužno da svi elementi filma budu uvjerljivi na scenarističkoj razini kako bismo film proglasili kvalitetnim ostvarenjem? Glavna odlika ovoga filma je upravo miješanje fabularnih linija te bi u povijesti filma on mogao biti zapamćen prije po toj filmskoj doskočici nego po političkom značaju. U svakom slučaju, ovaj bi film bio znatno uvjerljiviji da je navedena sižejna igrarija zadržala sadašnji stupanj začudnosti, a da su pritom svi elementi filma jednako kvalitetno razrađeni, objašnjeni i motivirani. U tom slučaju bi film svakako trebao trajati znatno duže od sadašnjih 120 minuta.

Osim što sama fabula djeluje nekoherentno, valja navesti još argumenata kako bi se dokazala manjkava izvedba pojedinih fabularnih linija filma. U svim dijelovima filma javljaju se okolnosti koje povećavaju napetost filma, ali djeluju odviše neuvjerljivo i namješteno. Primjerice, vjerojatnost da žena čiji muž biva otet i mučen putem osobnog prijatelja bez većih problema stupi u izravni kontakt s osobom koja je odgovorna za to mučenje u stvarnom je životu vjerojatno nemoguća. Osim toga, njezina odluka o prestanku potrage za mužem, kao i odluka Freemana da ga oslobodi, nisu dovoljno jasno razrađene. Uključivanje velikog broja likova u fabulu filma na žalost dovodi do površnog objašnjavanja motivacija

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 123

svih likova. Primjerice, iz filma nije jasno zašto djevojka iz prozapadne arapske obitelji (Fawalova kći) pristaje na vezu s fundamentalistički nastrojenim mladićem. Također nije jasno zašto njegovi nadređeni (svjesni njegove veze s djevojkom) odobravaju tu vezu (čini se čak da je njezin otac ima konzervativnije shvaćanje braka od tih fundamentalista). Također nije objašnjeno kako se mladi Arapin zaljubljuje u djevojku čijeg oca planira ubiti te je neuvjerljivo da on cijelo planiranje ubojstva oca svoje djevojke zapisuje u bilježnicu (što je scenaristički bilo nužno kako bi putem bilježnice djevojka saznala za planiranje ubojstva). Scenarij je, dakle, zasnovan na spletu nesretnih i neuvjerljivih slučajnosti koje djeluju namješteno i s kojima se gledatelj vrlo teško može poistovjetiti.

Kao što je ranije navedeno, neuvjerljive slučajnosti u filmu strukturirane su tako da bi se što uvjerljivije stvorila iluzija paralelizma svih radnji (dakle, na štetu motivacije likova i idejne povezanosti fabularnih linija). Klasičnim trilerskim postupkom redatelj nam nudi indicije koje, nakon otkrića neparalelnosti radnje, daju specifičan osjećaj zadovoljstva gledanja (npr. tek na kraju shvatimo da smo na početku trebali zaključiti da otac na TV vijestima gleda smrt svoje kćeri). Gledatelj je uvjeren da pratimo priču mladih Arapa zato što je djevojka Fawalova kći, a ne zato što je ona uključena u teroristički napad s početka filma. Iluzija paralelizma ostvarena je znalačkim ubacivanjem sekvenci vezanih uz arapski par u ostatak filma (scene su vezane putem sličnosti ambijenata, vremenskih prilika i tema). Sve u svemu, paralelizmi stvaraju originalan efekt filma, ali veza paralelnih radnji nije u dovoljnoj mjeri idejno opravdana.

Osim strukture scenarija, u pitanje je moguće dovesti i političku provokativnost ovoga filma. Naime, iako je film prema nekima pljuska u lice američkoj politici, čini se da on (b) koristeći klišejne scenarističke postupke zapravo u neznatnoj mjeri dovodi u pitanje američki rat protiv terorizma, dok se znatno više prilagođuje kalupima visokobudžetne produkcije namijenjene publici svih političkih stajališta. Dok, pri-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 124

mjerice, neosporni klasik političkog filma, Pontecorvova *Bitka za Alžir*, u pitanje dovodi i terorizam i borbu protiv njega, stvarajući simpatiju gledatelja prema politički motiviranim ubojicama, *Nestali zarobljenik* polazi od terorizma kao apsolutnog zla, a američku borbu protiv terorizma predstavlja kao nesavršenu, ali nužnu. Simpatiju gledatelja prema teroristima, odnosno »navijanje« gledatelja za uspjeh terorističkog napada, uspješno gradi i film *Dan noć dan noć* Julie Lotkev prikazan ove godine na Motovunskom filmskom festivalu. Za razliku od ta dva filma, *Nestali zarobljenik* predstavlja dominantno političko stajalište zapadnjaka, ali to stajalište izlaže na ne odviše inovativan filmski način. Neki od tih klišejnih motiva koji umanjuju dojam političke provokativnosti i uvećavaju dojam *blockbusterske* estetike su: trudnoća supruge koja na kraju s tek rođenim djetetom u naručju dočekuje svog otetog supruga; nestali zarobljenik nakon mučenja u stilu *Smrtonosnog oružja* zbija šalu s mučiteljima (kao svoje suradnike u terorizmu navodi egipatske nogometaše); Fawal u jednoj sceni Freemanu objašnjava kako funkcionira bombaški napad (što je nužno za razumijevanje posljednje scene bombaškog napada, ali i krajnje neuvjerljivo); Freeman pije u kafiću uz nargilu i trbušne plesačice, dok se kroz cijeli film provlači glazba arapskog melosa sa ženskim vokalom. Osim toga, Freeman otetog zarobljenika noću ribarskim brodom šalje u bolji svijet; sastanci CIA-e obavljaju se u avionskom hangaru; proces mučenja u podrumu nalikuje na film *Hostel* Elija Rotha; scene patnje zatvorenika prikazane su njegovim krvavim licem u tamnici, dok istovremeno njegova žena plače na svom krevetu na mjesečini. K tome se u filmu koriste i klišeizirani likovi: bradati fundamentalist siledžija, golobradi fundamentalist intelektualac s naočalama, punašna senatorova tajnica puna ženske solidarnosti, beskompromisna Teksašanka iz CIA-e kao oličenje zla i nerazumijevanja te naposljetku sam zatvorenik u čiju nevinost ne sumnjamo gotovo kroz cijeli film. Kao završni primjer klišejne percepcije miroljubivog Zapada spram krvavog Istoka može se navesti scena na kraju filma, u kojoj arapski političar Freemanu govori šovinističku arapsku poslovicu, dok mu Amerikanac uzvraća humanističkim Shakespeareovim citatom. Jedna od najuvjerljivijih scena filma, razgovor predstavnice CIA-e i Smitha, kvalitetno sažimlje cijeli politički spor oko *renditiona* (tj. ilegalnih otmica) i ukazuje na punu složenost problema, ali ta se složenost ne može nazrijeti iz cjeline filma, za što je uveliko odgovorno korištenje klišeja u sklopu slabe scenarističke strukture. Međutim, kao i slaba scenaristička struktura, i klišeji su u ovome filmu u službi stvaranja gore spomenute efektne igre sižeom.

Posljednje pitanje jest (c) pitanje uloge naslova ovog filma. Jasno je da tema filma nipošto nije svediva na problem *renditiona*, odnosno ilegalnih otmica građana. Osim te teme (koja, doduše, zauzima nešto više od polovice sadržaja filma) gotovo jednako zastupljene teme filma su i problem osvete (nekoliko likova okupirano je tim problemom) i općenito međuljudskih odnosa u kontekstu terorizma (gotovo su svi likovi predstavljeni putem odnosa s njihovim partnerima). U prvih pet scena filma redom upoznajemo nestalog El-Ibrahimija, njegovu suprugu, Freemana, par mladih Arapa i Fawala (oca djevojke). Upravo je Fawal taj koji povezuje dvije linije pripovijedanja, ali on biva predstavljen tek u petoj sceni i teško da bismo ga mogli nazvati glavnim likom filma. Ne možemo ga nazvati glavnim likom niti stoga što se filmom uglavnom ne predstavlja njegov karakter: on je agresivno prozapadno orijentiran i ne očekujemo promjenu tog stava ni nakon njegove spoznaje da mu je kći poginula (eventualna promjena njegovih stavova na kraju filma učinila bi scenarij kohezivnijim). Glavni lik ne može biti ni nestali zarobljenik: on je predstavljen plošno, kao pasivni objekt radnje. Glavni lik u klasičnom smislu u ovom filmu ne postoji, kao što ne postoji ni jasno određena tema filma. Glavni i najvredniji režijski i općenito idejni postupak ovoga filma jest poigravanje s kronologijom i stvaranje ilu-zije paralelizma, tako da je naslov *Rendition* zapravo u službi jačanja iznenađenja, a ne u službi opisa teme filma.

Kao gledatelji trebali bismo prihvatiti činjenicu da gledamo film čija tema nisu ilegalne otmice, da gledamo film koji nema cjelovit i simetričan scenarij i da gledamo film koji nema glavne likove. Valjalo bi prihvatiti i činjenicu da je *Nestali zarobljenik* film građen kako bi nas iznenadio i kako je sve u filmu, uključujući njegov naslov, podređeno upravo tome. Na žalost, upravo su postojanje jasne teme, cjelovite fabule i jasnih motivacija likova često ključna estetska mjerila pri vrednovanju filmova. U ovome filmu treba pozitivno vrednovati zanimljivu sižejnu dosjetku, ali ne i strukturu koja tu dosjetku omogućuje.

Igor Bezinović

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 125

NEUSTRAŠIVA

(*The Brave One*, Neil Jordan, 2007)

Zbog imperativa da se vrate uložena sredstva, a potom i zaradi na kinoblagajnama, filmovi holivudske A-produkcije rijetko će preuzeti rizik baratanja *uistinu* kompleksnim, politički neugodnim ili kontroverznim temama, a kad ih se i late, svakako će se pobrinuti da i onom debeljku iz zadnjeg reda, koji jednom rukom grli bačvu kokakole, drugom tarući desni pohanim pilećim krilcem, na kraju sve upitnike isprave u gorde i prosvijetljene uskličnike. Upravo zbog potrebe da se prilagodi i dodvori inteligenciji, interesima i novčaniku imaginarnoga prosječnoga gledatelja, audiovizualna metaforika visokobudžetnih uradaka prilično je transparentna, a uz to je (pa i stoga!) iznimno podatan i plodan materijal za iščitavanje i raščlanjivanje aktualnih američkih društveno-političkih neuroza.

Autorski opus irskog redatelja i pisca Neila Jordana u svakom je smislu vrlo šarolik, no najkompleksnija i najzanimljivija filmska djela (*Mona Lisa*, *Plačljiva igra*) — za koje je pisao i scenarij — stvarao je daleko od Hollywooda. Upravo ona prikupila su mu dovoljno bodova da danas može raditi s ponajvećim američkim zvijezdama. U njegovu posljednjem filmu Jodie Foster je Erica Bain, radijska voditeljica, poetična komentatorica urbanog (njujorškog) krajolika koja iz idiličnih priprema za vjenčanje upada u višetjednu komu induciranu brutalnim napadom u parku pri kojem njezin savršeni zaručnik David tragično gubi život. Ericina spokojna plovidba američkim radiovalovima pretvara se u surfanje na tsunamiju kad, ojađena i razjarena, odluči uzeti onu stvar (pištolj) u svoje ruke i osobno presuditi svim zlikovcima koji joj se nađu na putu u njezinim noćnim šetnjama. Kao što je i svojstveno osvetnički inkliniranoj osobi s kromosomskim duplićima i viškom ženskih hormona,

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 126

Erica se sa svojim činima — ma koliko opravdani (i pravedni?) bili — isprva ne nosi baš najbolje; plače, povraća i tuširа se u odjeći ne bi li sa sebe sprala osjećaj krivnje zbog počinjenoga, i nakon svega objavljuje da nikad više zapravo neće biti (č)ista. No, o Ericinoj rodnoj (r)evoluciji više nešto kasnije; u međuvremenu se možemo tješiti činjenicom da je Erica, kao i svi mi, najvjerojatnije odgojena s idejom da pištolji nisu za curice — višestruka hladnokrvna ubojstva da i ne spominjemo.

Zasluženu pozornost najprije valja obratiti čitanju koje se najupornije nameće već i u samom izvornom naslovu — *The Brave One* — naslovu koji, i neukijima među nama, u grudima Pavlovljevim refleksom budi slatke note američke himne koja završava definicijom Amerike kao »zemlje slobodnih i doma hrabrih«, iliti »land of the free and home of the brave«. A protagonistica Erica, pak, predstavnica je stanara tog doma hrabrih, zgrade dobrano uzdrmane događajem za koji se često, i s velikom ozbiljnošću zna reći da je »promijenio *sve*« — eksplozivne terorističke ekskurzije u New York prije šest godina. Osim što je obilježena kao neustrašiva, odnosno hrabra, Erica vrlo brzo i odlučno demonstrira i to da je slobodna, pa i od zemaljskih i Božjih zakona koji vežu ostale (civilizirane) građane... ali o američkoj vanjskoj politici još će biti govora.

Prije kobnog napada Erica bezbrižno živi i radi u New Yorku, tom, kako sama veli, »najsigurnijem gradu na svijetu«; uspješna je u poslu koji voli i sretno zaljubljena u predivnog muškarca za kojeg će se uskoro udati, usprkos indijskom mu podrijetlu i britanskom naglasku — nimalo nebitna činjenica, čija je funkcija naznačavanje američke prijemčivosti i dobrodošlice koju nuđa različitim rasama i kulturama, primajući ih radosno u svoju veliku i skladnu obitelj (»Budi dobar, izij govno«, rekla bi moja baba). Ova sladunjavo-kičasta predstava Erikina života uspostavlja se kao preočit kontrast nadolazećoj traumi u kojoj će Ericin osjećaj sigurnosti i zaštićenosti prsnuti poput stakala na »blizancima«, a takve krhotine, vidjet ćemo, nije jednostavno ponovno slijepiti, i na njih se vrlo lako dade porezati.

No, kako se ova celuloidna slagalica podastire pred gledatelja u narativnom slijedu? Već uvodni kadrovi s najavnom špicom sugeriraju nestabilnost i nesigurnost njujorške arhitekture, pa tako i (američkog) svijeta: dok u pozadini teče glas radiovoditeljice Erike, kamera klizi preko zgrada koje se prelijevaju, kao da su snimane kroz vodu, simbolički nagovještavajući ono što slijedi, poručujući da se i u armiranom betonu skriva nepostojanost, mijena, smrt. U svojoj emisiji Erica smrt pokušava pobiti, ili zaobići, nostalgično pročešljavajući vlastite uspomene, kao i sjećanje samoga grada ugrađeno u slavne mu kulturalne toponime (hoteli Plaza, Chelsea...) i uz tako intenzivnu konkretizaciju prostora, prizivanje lokacija i građevina koje čine New York, svako potencijalno skrnavljenje tih mjesta tim je šokantnije i djeluje kao udar na vlastito tkivo. Također, referirajući neprestano na umjetn(ičk)e kreacije (dječje knjige Kay Thompson, radove fotografkinje Diane Arbus i slično), Erica oživljava i perpetuira mit(ove) o New Yorku, vrteći se neprestano u sferi prošloga, kulturalnoga, naivno-nevinoga i politički neinvolviranoga. I ovo je, dakako, odlična podloga za šok i traumu koji će uslijediti kad se mora suočiti sa smrtnošću svega što voli i (!) nezasluženom agresijom. U trenutku kad se to dogodi, sva umjetnost, dakako, pada u vodu i nestaje pometena potresnim valom, a Ericina emisija iz zbirke poetičnih asocijativnih crtica pretvara se u radioverziju *Moje tajne* — u trenucima krize takav sentimentalni kič nije samo shvatljiv nego i nužan za opstanak zajednice.

U svojem ispovjednom posttraumatskom radijskom monologu Erica priča o strahu, o tome kako je nekoć (prije napada) vjerovala da se strah događa samo slabićima, i čudila se onima koji su strepili od bijelog praha u poštanskim sandučićima... a sad shvaća da je taj strah bio u njoj cijelo vrijeme, vrebao, čekao aktivaciju. I, premda Erica to ne izgovara, svima nam je jasno da je strah od napada (bio) sasvim opravdan. Kao radijska voditeljica ona nije tek izolirana pojedinka, ona je i *glas Amerike*, a kao žena pretpostavljeno je osjetljivija na moralne implikacije čina osvete, pa njezina teška i neopoziva odluka da se lati vatrenoga oružja i objavi svoj mini-rat terorizmu ima tim veću etičku vrijednost i težinu, pa i opravdanje. Njezino citiranje bijeloga praha u pošti neodoljivo priziva u (kolektivno) sjećanje Bushevu opomenu o iračkom planu napada antraksom, nervnim plinovima i nuklearnim oružjem, kojom se američka javnost već godinama šopa da bi se opravdale američke »intervencije« širom svijeta, kao i tzv. rat protiv terorizma — terorizma koji nema domovinu, koji je svugdje i nigdje, dovoljno apstraktan da se prišije svakom Drugom kad to zatreba američkoj politici i ekonomiji.

Erica Bain s početka filma predstavnica je onog naivnog dijela američke javnosti, introspektivnog, bezbrižnog i nesvjesnog opasnosti koja prijeti i na vlastitom teritoriju, i kojem pod hitno treba hladan tuš. Greška koju naivna građanka čini jest greška neprepoznavanja signala opasnosti, greška je ne bojati se. A nestabilnost svijeta koji (Am)Erica nastava upravo vrišti iz brojnih narativnih putokaza teške kategorije — već na samom ulazu u park gdje tragično stradaju Erica i zaručnik stoji ploča sa zlogukim natpisom Stranger's Gate, sugerirajući da je čovjek čovjeku stranac, pa bio on i Amerikanac, što se na drugoj razini potvrđuje kad i »pozitivci«, tj. policija, pokažu svoje ravnodušno birokratsko lice. Neuvijeno kritizirajući otuđen, trom i nehuman pravno-zakonski sustav, film kao najlogičniju, pa i neizbježnu alternativu u prvi plan postupno gura osvetu — pa kad se njome i krši čitav niz jasno utvrđenih zakona. Prisjetimo li se samo tvrdokorne nevoljkosti američke vlade da se podčini jurisdikciji međunarodnoga suda koji bi američkim vojnim i političkim vođama mogao suditi u skladu s globalnim pravnim standardima, razvidno je da Ericina pravednička osvetnička djela zrcale upravo tu američku politiku koja se ponaša kao da se na nju ne odnose pravila koja vrijede za druge. Tako, primjerice, pitanje za milijun dolara (i Oscara) kojemu Michael Moore posvećuje čitav film, Erica (iznenada prevladavši nedavno stečenu agorafobiju i paranoju) rješava u trideset sekundi, od nekakvog sumnjivog Kineza u mračnom sokaku za masne pare ilegalno pazareći revolver. Ilegalna trgovina oruž-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 127

jem je u redu, polako nam postaje jasno, ali samo ako je u pravedne svrhe!

Ovdje je zanimljivo promotriti ranije spomenut rodni razvoj Ericina lika, njezin prelazak iz nenaoružane, »ženske« sfere djelovanja/osjećanja, u sferu »muškosti« simboliziranu neograničenim rukovanjem čeličnim falusom i sukladnim polaganim kopnjenjem osjećaja grižnje savjesti. Njezina očajnička želja da posjeduje moć (opstanka) u patrijarhalnom sustavu nadvladava i odbojnost prema onoj drugoj (zabranjenoj!) rodnoj ulozi, a njezin križarski pohod istovremeno je i istraživanje svoje »muške« strane — i premda svjesna da krši zakone, Erica polako počinje i uživati u toj ulozi, oslobađajući se stega vlastite »ženskosti«. Ova Ericina privatna samospoznaja, koliko god da je traumatična i bolna, zapravo je istinski emancipatorna, i u tom smislu njezine odjavne riječi kako više nema povratka onomu što je bila i nisu nešto što bismo ultimativno trebali shvatiti kao tragediju, posebice stoga što simbolika završnog prizora izlaska iz tunela u kojem je napadnuta sugerira novo rođenje, obnovu. A ono što joj sad preostaje jest neustrašivo zaroniti u tu strankinju koju je u sebi otkrila, sa svim njezinim nagonima i potrebama bez obzira na njihov rodni predznak, i sprijateljiti se s njom. Jer dobro zna da je svijet napučen strancima svijet tsunamija i urušavanja.

Zanimljivo je također primijetiti koliko to što se događa Eriki u jeku rata protiv terorizma iznenađujuće jasno reflektira ono što se dogodilo američkim ženama tijekom Drugoga svjetskog rata, kad se moćna propagandna mašinerija pokrenula ne bi li se žene iz biološki im uvjetovanih kuhinja naglo potjeralo u svijet rada, jer su tako nalagale potrebe američke ekonomije, čija je radna snaga ratovala na europskom frontu. Napravivši iskorak iz domaćinske sfere, mnogim ženama tamo se nakon rata iz nekih razloga nije vraćalo, pa su ostale boraviti u »muškom« prostoru dok ga nisu naturalizirale. Ericin slučaj gotovo je identičan — falus, odnosno moć koju dobiva na raspolaganje posljedica je ozbiljne društveno-političke krize (rata!), i potrebe da se cjelokupna američka javnost (poglavito njezina ženska, manje ratoborna natpolovica) angažira u borbi protiv terorista, pa čak i ako je cijena uzurpacija patrijarhalnog sustava temeljenog na jasno zacrtanim rodnim ulogama. Posebice rječit je prizor kad sam predstavnik zakona, policajac Mercer, Eriki predaje (legalni i zakonski verificirani!) falus da bi izvršila pravdu — primajući pritom od nje u rame simbolični metak na kojem piše: »Ženska emancipacija i preuzimanje moći malčice će boljeti, ali sve je to za opće dobro, za očuvanje ovog najboljeg od svih svjetova.«

Mercer i Erica zapravo su dvije strane istoga novčića, koje čeka ista lekcija — usprkos tome što je legalistički predstavnik zakona i naizgled »racionalna« polovica junačkoga dvojca, i Mercer otkriva svoju impulzivnu, »žensku« stranu, kad shvaća da zapravo ne poznaje sebe i kad dopusti da mu osjećaji nadvladaju dužnost. Erica i Mercer zajedno tvore čvrstu androginu osovinu američke pravde koja se nikomu ne mora opravdavati jer je sasvim očito da su joj ruke sveudilj čiste. To dobro znamo mi u gledalištu, a još bolje gomila sporednih likova, Amerikanaca sviju rasa, podrijetla i vjeroispovijesti, koji šutnjom, ili krpajući svojoj vojakinji rane zadobivene u borbi, podržavaju djelovanje androginog nam anđela osvete. Čak i oni Amerikanci koji nevini bivaju ranjeni tijekom spasilačke *intervencije* (poput prostitutke koju nakon Erikina križarenja autom udari zlikovac) podržavaju nasilje mimo zakona jer su svjedočili činu vršenja pravde, a oni kojima se Erica povjerava da je upravo svojeručno ubila čovjeka (premudra susjeda afričkog podrijetla) *podrazumijevaju* da je pravda izvršena, makar za to nemaju nikakvih dokaza. Američki narod stoji postojano kano klisurine, premda osim nas u kinu i Erice glavom, nitko zapravo nema pojma o detaljima priče, imaju tek medijske izvještaje. Možda je upravo projekcija *Neustrašive* potaknula Laurie Anderson da izjavi: »60% američke populacije ne zna ni na kojem je kontinentu Irak, a mi vodimo rat.«

Novi holivudski jezik rata i nasilja mora biti suptilan, mora sadržavati i trunak samokritike, autoironije — pa tako *Neustrašiva* posvuda referira na američku opsjednutost bilježenjem povijesti putem elektronskih medija, upućujući na njihovu nepouzdanost i mogućnost manipulacije (upravo to radi Erica s audiosnimkom Mercerova intervjua, krađom videokazete i »montiranjem« mjesta zločina), ali i historijsku nužnost svakog audiovizualnog svjedočanstva. Jedino kroz tu autoreferencijalnu rupicu, sitnu poput otvora cijevi revolvera, možemo gledati *Neustrašivu* i tvrditi da nije riječ o potpunom umjetničkom i političkom kompromisu.

Mima Simić

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 128

PANOV LABIRINT

(*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006)

Bila jednom jedna djevojčica. Živjela je u kraljevstvu španjolskom. Zvala se Ana i jako je voljela lutati šumom. Jednoga dana došla je do rijeke i na njezinoj uzbibanoj površini promatrala deformirani odraz vlastita lica. Odjednom se dogodi čudo. Lice se pretvori u Frankensteinova monstruma, kojeg je djevojčica gledala u kinu. To je lice Duha. A kad ona upita sestru zašto je ta kreatura nanijela zlo djevojčici i što se s njome dogodilo, ona joj odgovori da je film carstvo laži. Bajka se zove *Duh košnice* i režirao ju je čudesni Victor Erice. Lik Whaleova monstruma ovdje nije ništa drugo nego objekt koji testira Anin osjećaj identiteta (»Ja sam Ana«), moralnosti i različitosti.

Bila jednom jedna djevojčica. Zvala se Ofelia. Živjela je u kraljevstvu španjolskom s mamom i jako zločestim očuhom. Jednog dana došla je do veeelikog stabla i ugledala vilinskog konjica koji će je odvesti do monstruma koji je imao veeelike rogove. Zvao se Pan i čuvao je portal koji bi je trebao vratiti kući. Rekao joj je da je ona princeza, odbačena kći podzemnog kralja, koja mora izvršiti tri magična zadatka. Zapravo, čuvar portala trebao bi se zvati Faun, iako fizionomijom više podsjeća na Satira. Bajka se pak u našem prijevodu zove *Panov labirint* i režirao ju je čudesni Guillermo del Toro.

U oba filma sudaraju se dva svijeta. Svijet živih i svijet monstruma. Samo što za razliku od njezine vršnjakinje Ane, mala Ofelia susreće više vrsta monstruma, one stvarne kao naplavine Francova režima i one nestvarne iz svijeta bajke. No, iako *Duh košnice* i *Panov labirint* pripadaju različitim autorskim senzibilitetima, oba filma pričaju o djetinjstvu i odrastanju i često im se atribuira epitet »magičnog«. Dok je Ericeov film ambijentiran u ruralnoj Španjolskoj neposredno nakon Francove pobjede, priča del Torova filma započinje nekoliko mjeseci nakon diktatorova pada. Oni su, dakle, tipični izdanci španjolskog magičnog realizma prožetoga dostatnom dozom moralne ozbiljnosti i dio su onog istog fantastičnog imaginarija u genezi španjolskog filma kojim

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 129

se, recimo, napajaju autori poput Julia Medema (*Vacas*) i debitanta Belena Ruede (*Sirotište*) kao del Torova novog *protégéa*. A u ostatku filmskog svijeta imaju svoje inteligentnije pandane u Jordanovoj *Vučjoj družbi* i remek-djelu Charlesa Laughtona *Noć lovca*. Samo što to baš i nisu bajke za laku noć što ih bakice vole pričati svojoj unučadi, bez obzira na njihov bajkoviti univerzum, koliko god se del Toro trudio zadržati bajkoviti dječji svijet »dječjim«, a da pritom očuva intenzitet političke parabole.

Zato je *Panov labirint* neka vrsta produžene ruke autorove *Đavolje niti* (2001). Oba filma referiraju se na Francovu diktaturu. U njima horor ne predstavljaju duhovi i monstrumi, već je to fašizam koji prema autoru poprima formu pervertirane nevinosti, dakle, djetinjstva. U *Panovu labirintu*, perverzija djetinjstva događa se maloj Ofeliji, čija se majka preudala za sadističkog zapovjednika Francove vojske. U *Đavoljoj niti*, ta perverzija događa se štićeniku internata koji opsjeda duh dječaka poginuloga u zračnom napadu, od kojeg je preostala samo neaktivirana bomba čiji vrhovi vire iz glavnog dvorišta kao nijemi podsjetnik na taj događaj. U oba filma, del Toro pokušava oživjeti žanr gotičkog horora i dati mu novo značenje, ali i reanimirati noćne more Povijesti. Kao u *Panovu labirintu*, tako se i u *Đavoljoj niti* najjezivije scene ne zbivaju u onostranom svijetu, već u pervertiranoj španjolskoj, frankističkoj stvarnosti. U drugom spomenutom slučaju, taj horor emanira prizor u kojem stari doktor Cesares koji u rumu čuva deformirane fetuse, promatra Francove bojnike kako ubijaju zarobljene pripadnike međunarodnih brigada. A u *Panovu labirintu* to zlo emanira zapovjednik Vidal i sekvenca u kojoj se zločinac iživljava nad zatvorenikom s govornom manom. Njemu pripada stvarni svijet, dok kreature koje obitavaju u onostranom svijetu nisu pulsirajuća čudovišta poput onih iz ekstravagancija Tima Burtona, već neka vrsta tromih marioneta, dok se prostor kadra tretira kao lutkarski teatar. Zato je del Torov film inverzija Carrollove *Alice u zemlji čuda*. Njegova Alisa razotkriva svoj istinski mračni Wonderland u zemlji fašista.

Ali ni Pan nije bezgrešan. U svojoj fizičkoj manifestaciji on postaje tijelo Prirode i ne priznaje strogu moralnu dihotomiju Dobra i Zla. U Pana se Dobro i Zlo tako fino izmjenjuju i nadopunjuju, da će u pojedinim trenucima on zatražiti ljudsku žrtvu, dok će u nepotrebno patetičnoj završnici opet postati dobar, kad autor postaje žrtvom političke alegorije kojom se napaja. Poput »marksističke« niti na kojoj balansira *Đavolja nit*, gdje se slabi udružuju protiv jačih, tako i u *Panovu labirintu* povijest nije nanovo napisana, već je ona nanovo izmaštana. Zato je del Toru puno važniji lik zapovjednika Vidala, dok mu je fantastični svijet posve marginalan, sveden na metaforu frankističke diktature, ali i svih drugih diktatura i ratova. Jer, Ofelijin susret s Bljedolikim, čiji je jezivi lik s očima na dlanovima inspiriran Goyinim »crnim slikama«, konkretnije, slikom Saturna koji proždire sina, nije ništa drugo nego njezin metaforični susret s užasima rata. A ona hrpa dječjih cipelica tek je uznemirujući podsjetnik na njegove kolateralne žrtve (sličnu taktiku rabi i Brian de Palma u završnici mokumentarca *Redacted*, kad u maniri Toscanijeva reklamnog spota niže potresne fotografije dječjih žrtava iz iračkog rata). Jer, kao i u svim bajkama, sve se manje više svodi na povratak u utrobu (raj, toplinu doma) ili lutanje svijetom i suočavanje s vlastitim demonima i zmajevima. Ali fantazija nije najidealniji lijek za represiju i svaki je bijeg uzaludan. Zato se u del Torovoj bajci djeca ne suočavaju samo s užasima jednog povampirenog sistema. Ona umiru i to je jezivo. Ona ostavljaju »male znakove postojanja, a oni koji znaju gdje treba gledati lako će ih naći«, kako to glasi zadnje izgovorena rečenica.

Ali u *Panovu labirintu*, povijesna rekonstrukcija nije samo žanr *per se*, već ona postaje i neka vrsta specijalnog efekta, dakle, filmske podvrste. U njemu stvarnost penetrira u onostrano i zrcali se u njegovu imaginariju. Oni u isti mah funkcioniraju kao paralelni svjetovi, ali i obitavaju u istom tijelu, ne samo kao narativne mijene, već i kroz karakterizaciju likova. Ta taktika zaštitni je znak čitavog del Torova opusa. Zato mislim da je pogrešno strogo dijeliti autorov rad na onaj holivudski (neozbiljni) i onaj europski/španjolski (ozbiljni), kao što su to učinili neki kritičari. To nisu nikakve autorske faze i migracije, već dvije strane iste medalje, koje razdvaja tek visina filmskog budžeta. Tako je krvavi imaginarij *Bladea* tek brutalnija tehno-varijacija na vampirske teme iz *Cronosa* koji se vezuje za njegovu »siromašniju« meksičku fazu. A visokobudžetna holivudska produkcija *Hellboya* počiva na identičnoj političkoj ideologiji kao i *Panov labirint*, samo što fašizam zamjenjuje nacizam kao najveće zlo ovog svijeta (Hellboy je produkt nacističkog paklenog plana koji bi ga trebao transformirati u ratni stroj za ubijanje). Isto tako, autor se ne ponaša nimalo megalomanski s obzirom na budžet koji mu je bio dostupan, pa se njegov gotovo infantilni stripovski junak doima poput nezgrapne ogromne lutke koja bi se ispuhala da joj istrgnemo onaj crveni čep na čelu, čime je bliži teatralnom Panu nego klasičnim superherojima iz holivudske CGI radionice. No, djelomični krivac za ovakve kritičarske proizvoljnosti je i sam del Toro koji se pokušao distancirati od holivudske megapleks retorike, kad je novinaru časopisa *Sight and Sound* izjavio da su mu ponudili snimiti prvi dio profitabilne franšize *Kronike iz Narnije: Lav, vještica i ormar*, ali ih je odbio iz religioznih razloga, izjavivši da ga »ne zanima uskrsnuće nekakvog lava«.

Dakako, del Torovi »marksistički« španjolski horori nespojivi su s reakcionarnom poetikom Lewisove kršćanske alegorije u kojoj više nije Bush taj koji Amerikancima poručuje da će ostati u Iraku sve dok ne završe posao, već je to moćni lav Aslan. Ali teologija *Kronika* dozirana je u njihovu filmskom transferu diskretno i tek povremeno kontaminira filmske krajolike, pa je čitava stvar ispala prilično benigno. Čak je i Adamsov razigrani faun Titmus čija bradica priziva *camp* duh Matthewa Barneya, puno radikalniji u svojoj *queer* estetici od del Torova teatralnog Fauna/Pana. Bajka je, dakle, i dalje tu. Samo što u del Tora ona više nema sretan završetak.

Dragan Rubeša

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 130

PJEVAJTE NEŠTO LJUBAVNO

(Goran Kulenović, 2007)

Dugometražna filmska komedija s predznakom »mladenačka« (često pritom potpomognuta epitetima urbana ili romantična) nedvojbeno je raritetna pojava u novijoj hrvatskoj kinematografiji. Iako takve pojave nisu novina u susjednoj nam srpskoj kinematografiji (*Munje*) ili primjerice slovenskoj (*U leru*), izgleda da se domaći film tek sada hvata u koštac s takvom žanrovskom (komedija) i podžanrovskom (mladenačka, urbana, romantična) kombinacijom koja često sa sobom povuče i ostale epitete poput zabavna, lako gledljiva, nepretenciozna, a često kalkulira i brojnošću publike u kinima. Iako su to reference s kojima se vrlo lako manipulira publika, nikako se ne smije olako prijeći preko čestih nemuštosti i nonšalantnosti pri realizaciji takvih proizvoda.

U razgovorima o filmu *Pjevajte nešto ljubavno*, domaćem izdanku mladenačke, urbane, romantične komedije, nerijetko se kritički osvrt svede na zaključak kako je takav populistički film itekako dobrodošla i potrebna pojava u hrvatskoj kinematografiji. Moram priznati kako me takve izjave nerviraju, a najblaže rečeno, besmislene su. Jer najgore je što takvom konstatacijom sva priča o tom filmu tu i završava. Kvaliteta kao da nije bitna. Bitno je da se formom zadovolji publika. Ne kažem da je takav tip filma i maloj kinematografiji poput naše nepotreban, ali, kako je dobro uvidio jedan kolega kritičar, nakon čega je to nama potrebno? Nakon niza sjajnih ozbiljnih filmova koji nas plasiraju na svjetskoj filmskoj sceni? Gledajući nedavno sjajan Mungiujev prvijenac *4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana* (prije toga i Porumboiujev *12:08 istočno od Bukurešta* te Puiujev film *Smrt gospodina Lazarescua*) uviđam kako jedna mala, u ovome slučaju rumunjska kinematografija (posvećuje joj se i po nekoliko stranica u vodećim svjetskim filmskim magazinima), sustavno unazad nekoliko godina stvara filmove kojima se ozbiljno propitkuje rumunjska društvena klima (čak to rade i na duhovit način) te zbog toga trenutno zasluženo uživa status nove europske filmske sile. Tako si i sam postavljam pitanje. je li nam uistinu potrebna takva vrsta populizma kojim smo ionako svakodnevno, uz daljinski upravljač, zatrovani putem domaćih TV programa. A domaći nam film, pritom, još uvijek čeka da zasluži pravu svjetsku reputaciju.

Ne želim reći da *Pjevajte nešto ljubavno* spada u kategoriju domaćih TV nakaradnosti, no, Kulenovićevo iskustvo rada na komičnom serijalu *Bitange i princeze* (koja i nije najveće zlo koje nam se servira) uvelike se osjeća u njegovom scenarističkom i redateljskom dugometražnom prvijencu. Preuzetno nazivan od strane medija »prvim hrvatskim *rock and roll* filmom«, *Pjevajte nešto ljubavno*, smješten, kao i autorovi prethodnici (kratki film *Trgovci srećom* i srednjometražni *Ravno do dna*), u zagrebački milje, čudan je spoj situacijske komedije, parodije, romanse, socijalne melodrame s akcijsko-kriminalističkim podzapletom i gdjekad šundovskom poetikom. Sve bi to još nekako i držalo vodu da je postojao suvisliji dramaturški koncept, svjež i konzistentniji pristup karakterima te autorova odlučnost kakvu točno vrstu zabave želi napraviti. Ovako smo dobili nemušto i nonšalantno spravljeni miš-maš.

Film započinje kao klasična mladenačka komedija gdje nas nizom brbljavih situacija Kulenović uvlači u priču o *rock*-grupi koja, iako skromnih nastupa po zagrebačkim klubovima, pokušava osmisliti način kako doći do novca za izdavanje debitantskog CD-a. Već u startu Kulenović plasira klasičan obrazac populističkog filma — jednolične i tipizirane likove koji kao da su proizašli iz kakve osrednje srpske komedije. Tako je tu okorjeli roker i frajer Struja (Ivan Herceg), šminkerčić i pjevač grupe Deni (Ivan Glowatzky), smušeni i napušeni bubnjar Žlajf (Hrvoje Kečkeš) te štreberski i razborit tip Mario (Ivan Đuričić). No, kako ne bi sve ostalo na površnoj zabavi, Kulenović u jednom trenutku uvlači i ozbiljnu, socijalnu notu, prikazujući nesređene obiteljske odnose glavnog lika Struje i njegove majke (Helena Buljan) s ocem pijancem, osobom koji vidljivo pati od manjka samopouzdanja (tumači ga Žarko Potočnjak). Iako time film doista dobiva zanimljivu realistički intoniranu protutežu zabavnome dijelu filma, taj mikeleighovski moment (scena svađe Struje i oca te Strujin razgovor s majkom) jednostavno ostaje nerazrađen, a posebno iritira nategnut i nemotiviran kraj filma koji nije u suglasju s ozbiljnošću koju Kulenović pokušava plasirati u prvom dijelu filma. Jeftinim efektom iznenađenja autor u potpunosti pobija ozbiljnost odnosa oca i sina, ne sugerirajući gledatelju ni u jednom trenutku da bi lik oca bio spreman na tako drastičan čin, već jednostavno njegov lik koristi u svrhu kakvog *deus ex machina* kojim brzopotezno rješava situaciju te privodi film svojevrsnom *happy endu*. Tako emocionalna snaga pretposljednje scene, u kojoj njih dvoje razgovaraju preko zatvorskoga stakla, iako dijaloški nije loše riješena (mada Kulenović ponekad nema mjeru u serviranju dijaloga, pa razgovor često natrpava i potreb-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 131

nim i nepotrebnim), gubi sućutnu snagu koju autor izvolijeva.

S druge strane, podgrijanost filma ljubavnim odnosom Struje i njegove bivše djevojke, studentice Anje (Olga Pakalović), čiju narušenost Struja pokušava dovesti u red, sliči kakvoj tinejdžerskoj sapunici. No i to je još nekako probavljivo do trenutka kada nastupa scena svadbenog slavlja u kojoj autor u potpunosti gubi konce — priča se gubi u afektaciji, ritam pada, a film poprima manire šunda, nakon čega slijedi petparački rasplet i potpuno nemotiviran svršetak (spomenuti obrat s ocem u zatvoru). U besmisleno dugu scenu svadbene svečanosti, nagruvanu duhovitim skečevima (poput razgovora napušenoga Žlajfa i Anjina oca u hotelskom WC-u), primjerenijima kakvoj televizijskoj formi, Kulenović uvodi faktor iznenađenja — Strujina djevojka Anja udala se za policijskog inspektora Siniša. Trenutak jeftinog kiča nakon kojega kreće akcijska završnica u kojoj se natjerava automobilima, otima, puca, ranjava, a neki likovi poprimaju i novu, nevjerojatnu dimenziju — Anja postaje pomalo mutava, bezlična pojava, a detektiv Siniša bolesni sociopat. Trenuci su to lošeg kaosa koji postaje nepodnošljiv.

Dok sam gledao Kulenovićev prvijenac, borio sam se s predrasudom koja mi je u nekoliko navrata odvukla pažnju od filma. Na pamet mi je padala pomisao kako je ovakav film Kulenović trebao snimiti prije desetak godina, ne kao 36-godišnjak. Scenarij filma ostavlja dojam kao da je davno napisan, potom stavljen u ladicu te iz iste izvađen i snimljen bez trunčice prepravljanja. Uza svu lepršavost koju film u sebi suvereno nosi, film je toliko infantilno postavljen, bez trunčice zrelijega kritičkog odmaka, a koji se ipak očekuje od osobe koja je prošla razdoblje odrastanja i uzavrelog mladenačkog entuzijazma.

Tako smo dobili film koji hrvatskoj kinematografiji neće puno ni pomoći, a ni odmoći. Dio će publike vjerojatno čak i biti zadovoljan, a ostat će pitanje do kada ćemo biti izolirana filmska nacija u kojoj glavnu riječ ima televizijska proizvodnja koja polako pokušava nagrizati i ono malo filmske produkcije koja nam je jedina ulaznica prema svjetskom filmu.

Goran Kovač

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 132

OSLOBAĐANJE

(*Deliverance*, John Boorman, 1972)

Još uvijek vrlo aktivni veteran John Boorman (1933), britanski redatelj irsko-nizozemskog podrijetla, već je na početku karijere, zahvaljujući prijateljstvu s Leeom Marvinom, dobio angažman u Holywoodu i ostvario remekdjelo kriminalističkog žanra *Point Blank* (1967), a jednako visoke domete ostvario je i u *Oslobađanju* (1972), *Excaliburu* (1981) i *Nadi i slavi* (1987). Uz to snimio je još niz izrazito natprosječnih filmova, od kojih su mu *Leo posljednji* (1970) i *General* (1998) donijeli nagrade za režiju u Cannesu. Pa ipak, prilično nepravedno, malo tko će ga se sjetiti u nabrajanju velikih redatelja u posljednjih pola stoljeća. Tome vjerojatno nije uzrok neki slabiji film u njegovu velikom opusu, pa ni činjenica da ponekad, kao u *Zardozu* (1974), a djelomice i *Smaragdnoj šumi* (1985), ne uspijeva svojim velikim pretenzijama naći adekvatan filmski izraz, nego prije svega to što je teško naći jedinstven autorski stil i svjetonazor u njegovu bavljenju mnogim različitim žanrovima, u rasponu od komercijalnih projekata do onih koji se približavaju art-filmu. Pritom se predviđa da je Boorman u gotovo svim svojim filmovima nastojao ići mimo konvencionalnih stavova, iskazujući otpor prema uvriježenim mišljenjima i tražeći za svoje drugačije, originalno poimanje građe i tema vezanih uz nju i nova filmska rješenja, pa čak i onda kada je radio komercijalne projekte u kojima je to ponekad rezultiralo velikim uspjehom na blagajnama, a ponekad i nije previše privlačilo široku publiku.

Iako je *Oslobađanje* postiglo velik komercijalni uspjeh, neočekivan za priču o borbi čovjeka i prirode kroz dramatični plov četvorice prijatelja iz grada niz divlju rijeku Cahulawassee, koja će uskoro nestati kao i veličanstvena divljina koja je okružuje, jer će sve uskoro potopiti akumulacijsko jezero. Prva polovica 1970-ih nije samo vrijeme kada ekologija počinje dobivati nešto veći odjek u javnosti, nego i razdoblje kada je Hollywood najkritičniji u svojoj povijesti prema američkom društvu, naravno ne zbog nekog svog ideološkog opredjeljenja nego zbog profita, jer takvi filmovi u vrijeme rata u Vijetnamu najbolje odgovaraju ukusu publike. John Boorman se u tom trenutku odlučuje za roman Jamesa Dickeya (koji je napisao i scenarij i glumio epizodnu ulogu šerifa u mjestu koje je posljednja stanica tog spuštanja kanuima), a taj je roman u suprotnosti s tada prevladavajućim stavom o tome kako ljudsko društvo svojom pokvarenošću uništava prirodu koja je veličanstvena ne samo svojom ljepotom nego i nevinošću.

Taj stav doduše zastupa i jedan od glavnih likova, ljubitelj prirode i izraziti mačo tip, lovac lukom i strijelom Lewis (Burt Reynolds koji još nije bio stekao širu popularnost). On jedva uspijeva nagovoriti trojicu svojih prijatelja iz velikoga grada — obiteljskog čovjeka Eda (Jon Voight koji je nekoliko godina ranije postao zvijezda zahvaljujući *Ponoćnom kauboju*), pretilog prodavača osiguranja Bobbya (Ned Beatty) i trgovca koji izvrsno svira gitaru Drewa (Ronnie Cox) — da jedan vikend umjesto igranja golfa odvoje za avanturu u netaknutoj prirodi. Sam uvod filma slikovno je na istoj strani, jer se nakon ružnoće gradilišta brane pred gledateljem pojavljuju zadivljujući pejzaži prirode snimljeni kamerom hollywoodskog velikana Vilmosa Zsigmonda. No, čim prijatelji stignu do prve kuće u šumi, postaje jasno kako će se redatelj prilično ironično odnositi prema ljudima za koje bi se pretpostavljalo da žive u skladu s prirodom. Oko te kuće, koja je i benzinska pumpa, ogromna je gomila smeća, a i ljudi su poprilično retardirani, jer očito nikada ne odlaze iz svog staništa, pa se ta mala zajednica u kojoj su već svi u rodbinskim vezama očito množi isključivo između sebe. Posebice je to vidljivo na dječaku koji odsutno sjedi na verandi, držeći svoj bendžo. No, kada Drew počinje prebirati po gitari dječak to nepogrešivo ponovi na bendžu, da bi potom njih dvojica zajedno improviirali, dok na kraju Drew više ne uspijeva pratiti dječaka. Taj prizor je uz scenu silovanja jedna od onih sekvenci koje su ostale najdublje urezane u pamćenje pasioniranih ljubitelja američkog filma 1970-ih, a čitava sekvenca pokazuje Boormanov ironičan odmak od vladajućih stereotipa (karakterističan i za njegov čitav opus), ali i njegove jednake rezerve prema ljudima iz grada koji nisu uvijek nadmoćni čak ni takvim gorštacima. Ujedno, tu se najavljuje kakvim će se stilom redatelj služiti tijekom čitavog filma. Brojni atraktivni pejzaži određuju mjesto radnje, a i u najvećem broju kadrova likovi su u polutotalima ili »amerikenima« uvijek uklopljeni u prirodu, koja tako i sama postaje aktivan sudionik radnje. Krupni planovi znatno su rjeđi i vrlo promišljeno upotrijebljeni tek onda kada se na licu mogu očitati neke reakcije bitne za određivanje karaktera. Pritom treba naglasiti da Boorman ne teži stvaranju slojevitih protagonista, gdje bi svi elementi njihova života do ulaska u avanturu određivali i njihovo ponašanje, međusobne odnose i svladavanje opasnosti, nego ga u prvome redu zanimaju njihove reakcije na postojeću situaciju u kojoj se zamišljeno oslobađanje od stega i problema u svakodnev-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 133

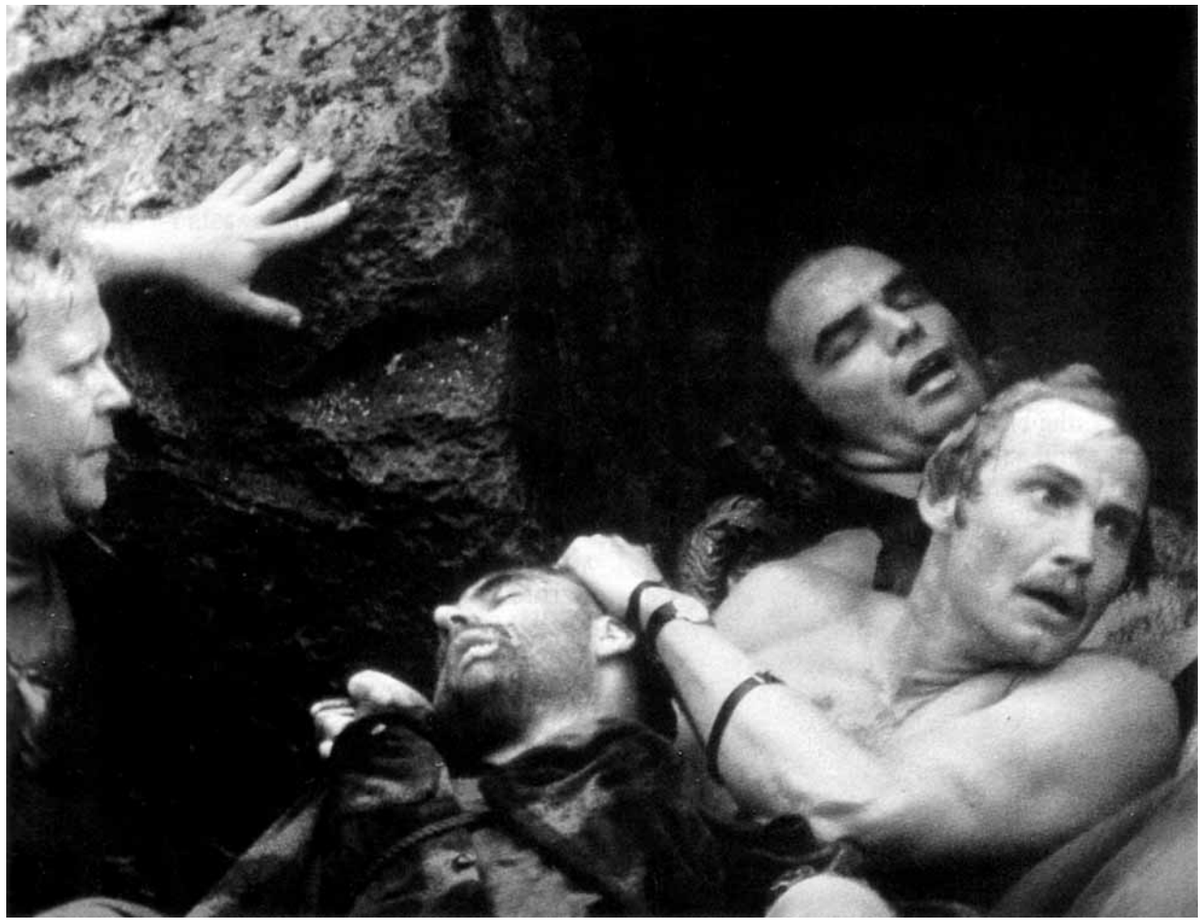
nom životu vrlo brzo promeće u borbu za puko preživljavanje koja izvlači iz čovjeka i snagu za koju nije vjerovao da je posjeduje, ali i nasilje koje se u drugačijim okolnostima nikada ne bi pokazalo. Ta svoja promišljanja o odnosu civilizacije i prirode Boorman nikada ne pokazuje izravno, ali da bi ona mogla funkcionirati, bitno mu je da sve prikazano djeluje vrlo uvjerljivo. Zato mu je bilo važno da glumci iznimno uvjerljivo odigraju svoje reakcije na ekstremne situacije i da na temelju te svoje sjajne igre djeluju kao cjelovite osobnosti bez obzira što veći dio njihova prethodnog života ostaje gledatelju nepoznanica do kraja.

A da se publika o tome ne bi pitala ili osjetila to kao nedostatak, nije dovoljna samo vizualna atraktivnost i realističnost svakog detalja, nego i brz ritam postignut montažom (Tom Priestly), silina režije akcijskih scena i vrlo precizno gradiranje napetosti koje izazivaju razne opasnosti — od prelaženja opasnih brzaka divlje rijeke krhkim kanuima do susreta s dvojicom gorštaka koji zarobljavaju Bobbyja i Eda, da bi prvoga zvjerski silovali. Šokantnost te scene nije samo to što takvih prizora prije toga na filmu uglavnom nije bilo, nego i u njezinoj naturalističnosti, iako se gotovo cijela sekvenca odigrava u dubini totala šume, isprekidanog tek s nekoliko krupnih planova Bobbyja i silovatelja. Premda tek pristigli Lewis sprečava da i Ed doživi nešto slično, ubijajući strijelom jednog od nasilnika, dok drugi uspijeva pobjeći, ni to ne donosi smirenje, ali postupno dovodi do promjena u redateljevu narativnom stilu.

Ponajprije, to je jedino mjesto s nešto više dijaloga, jer se Drew zalaže da obavijeste policiju, a Lewis drži da u kraju gdje su svi rodbinski povezani u tom slučaju ne bi imali nikakve šanse. To vodi do prepirke o pravdi i pravednosti, a potom i o demokraciji kada dvojica preostalih podrže Lewisa u odluci da se ubijenoga pokopa, jer ga ionako nitko neće naći nakon što cijelo područje uskoro bude potopljeno. Borman tu prvi put odustaje od toga da realistično prikazanom napetom akcijom posreduje svoj svjetonazor, a iako u nastavku akcije ne manjka ona zadobiva sve više metaforičnih značenja.

Nakon sakrivanja leša, protagonisti postaju svjesni da bi ih uskoro mogla stići osveta domorodaca pa jure kanuima po još opasnijim preprekama. Pritom se Drew zbog svega što se dogodilo ne osjeća dobro i odbija staviti prsluk za spašavanje, te u jednom trenutku prestaje veslati, gubi ravnotežu i pada u rijeku te nestaje. Ostaje upitno da li ga je netko pogodio ili mu je pozlilo, a nedugo potom jedan od kanua razbija se o stijene i Lewis zadobiva ozljede opasne po život, pa ulogu vođe koju je do tada on potpuno prirodno zauzimao mora preuzeti Ed, skeptični intelektualac koji nije za to ni obdaren ni spreman. Noć trojica preživjelih dočekuju u kanjonu i postupno postaju svjesni da bi se tu mogli naći u klopci, ako se gorštaci nađu iznad njih. Tada se Ed ipak odlučuje ponašati kao odgovorni vođa

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 134



i penje se uz visoku, gotovo okomitu liticu s lukom i strijelom, što je u disproporciji s naglašenim realizmom prvog dijela filma, jer je očito da je nemoguće da to uspije nekome tko nije profesionalni alpinist. Još udaljenija od realizma je sekvenca na vrhu gdje Ed zatječe gorštaka s puškom. Ed je vrlo dobar strijelac, ali ne može pucati na živo biće, što je ranije pokazao kada nije mogao odapeti strijelu na srndaća, tako da na kraju ozljeđuje sam sebe. Tako nemoćnoga, namjerava ga likvidirati gorštak kojeg u posljednji trenutak ubija strijela za koju nema objašnjenja otkud je doletjela. Očito da je u toj također efektno režiranoj sekvenci Boormanu važnije od realističnog objašnjenja pokazati besmislenost ubijanja, jer gorštak nije progonitelj nego vjerojatno lovac koji se prestrašio Eda isto koliko i Ed njega, a potvrđuje to i pojavljivanje Drewova leša na kojem se ne može otkriti da je pogođen. Na to se nadovezuje i razmatranje odnosa prividа i zbilje, istine i laži, potenciran i time što se protagonisti mogu vratiti u svoj građanski život jedino iznimno uvjerljivim laganjem policiji koja naslućuje da to što oni govore nije prava istina, ali ne može dokazati svoje sumnje.

Tako je Boorman ostvario vrlo kompleksno djelo koje baš po otklonu od dominantnih stavova zauzelo vrlo istaknuto mjesto među filmovima 70-ih godina prošloga stoljeća.

Tomislav Kurelec

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 135

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 52, str. 132 do 142 Novi filmovi — izbor DVD-a

POSLJEDNJI TANGO U PARIZU

(*L'ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972)

»Opsceni sadržaj koji vrijeđa decentnost javnosti, prikazan s opsesivnom arogancijom, hraneći se najnižim instinktima libida, neutaživa apetita za seksualnim užicima, praćem zvucima, uzdasima i urlicima klimaktičkog zanosa.« Bilo je to obrazloženje bolonjskog suda, nakon kojeg je uslijedilo talijansko bunkeriranje filma koje je trajalo čitav niz godina, bez obzira na ogorčene Pasolinijeve reakcije vezane za reakcionarni Roccov kodeks (»O fai l'arte, o vai in prigione«). Na prostoru bivše Jugoslavije situacija je bila puno benignija. Iako se opatijska gimnazija 1970-ih baš i nije mogla pohvaliti visokim dometima medijske kulture, moja profesorica francuskog jezika bila je toliko ushićena Bertoluccijevim filmom, koji je gledala u Parizu, da nam je već na prvom satu koji je bio održan nakon njezina povratka ispričala na francuskom cijeli sadržaj filma do najminucioznijih detalja u gotovo orgazmičkom zanosu. Nismo baš razumjeli svaku riječ. Ali smo shvatili da to mora biti nešto jako »ose«. U to smo se mogli uvjeriti već nakon nekoliko mjeseci, kad je film krenuo u jugoslavensku distribuciju, bez obzira na bolonjski proces, doduše, zabranjen za mlađe od osamnaest godina, čega se nitko nije pridržavao. Interes je bio tako velik, da je riječko kino Partizan organiziralo njegove matineje. Atmosfera u kinu više je bila *madhouse* nego *grindhouse*. A u mraku talijanskih kina ukazao se puno kasnije, poput zatvorenika koji je izašao na slobodu nakon što su ga nepravedno osudili na predugu robiju.

U nas se *Posljednji tango u Parizu* vraća u DVD formatu poput nekog duha kojeg smo zaboravili. No, koliko god je riječ o klasiku erotskog filma *par excellence*, barem onoliko koliko je to u literaturi pomahnitali eros Georgesa Bataillea i Henryja Millera, ili u slikarstvu Francis Bacon, čija se dva platna pojavljuju u uvodnoj špici, ono što u autorovu filmu ostaje živjeti vječno svodi se na njegovu suludu ljubavnu priču. Sve ono što pripada nekim drugim vremenima odnosi se na njegovu hinjenu teatralnost i autorovo inzistiranje da mu protagonisti govore »jezikom« sedamdesetih. No, već sam pogled na Baconov akt dovoljan je da shvatimo kakav je Bertoluccijev odnos prema tijelu. Uostalom, već je sam režiser, ushićen velikom Baconovom retrospektivom u pariškom Grand Palaisu, naglašavao da na slikarevim platnima »promatrate ljude kako povraćaju vlastitu utrobu, koju će potom namazati na lice poput šminke. Takav je i Marlon. Njegovo lice ima istu razornu plastičnost.« Zapravo, film nije bio ništa drugo nego Brandov *memento mori*, čija istinska snaga leži u tome što u njemu nije razgolitio svoje tijelo, već i svoju andropauzalnu dušu. Kao što se u filmu suočavaju Rosin muž i Rosin ljubavnik u identičnim ogrtačima, nalik na dvojicu andropauzalnih blizanaca mučenika, koji brinu za vlastiti izgled kao preteče fitness euforije trećeg milenija, tako nema bitne razlike između Branda glumca i lika koji glumi, s »prostatom poput krumpirčine iz Idahoa«. Sjedine su se počele pojavljivati i u Bertoluccijevu filmu doista je otplesao posljednji tango fizičke privlačnosti, prije no što mu se tijelo počelo pretvarati u dežmekastu masu. Zato gledanje filma poluču je efekt sporog razvijanja fotografije, s jednom zvijezdom koja stari pred našim očima.

Jer, *Posljednji tango u Parizu* i nije drugo nego film o izolaciji i film o smrti. Paul želi umrijeti i to je evidentno već u uvodnom kadru, koji emanira onaj zastrašujući urlik očaja, dok njegov lik

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 136

stoji ispod metroa u kaputu od kamelhara. A želju za smrću pronalazi u djevojci s crnim šeširom koja je netom prošla pokraj njega. Pogled im je uperen prema prozoru neuglednog praznog apartmana u Passyju koji će postati njihovo ljubavno utočište u kojem se sreća krije u penisu, kad igrom riječi *happiness* postaje *happenis*. Izolirani od života i vanjskog svijeta, dogodit će im se batailleovska eksplozija erotske metafizike, čiji se autodestruktivni orgazmi uspoređuju s »malom smrću«. On živi u potrazi za ničim. Ona je bezimeno zrcalo željene smrti, bez ikakva identiteta, svedena na čisti predmet sirove požude. Zato nije čudo da Alberto Moravia, tada filmski kritičar časopisa *L'Espresso*, ushićeno naglašava da Bertolucijevi protagonisti, oslobođeni od vlastita identiteta, nisu ništa drugo nego »dvije životinje koje se pare u primitivnoj pećini«, na što aludiraju i onomatopejski zvuci koje ispuštaju prije no što im se dogodi koitus. Seks je, dakle, esencijalni odnos dviju osoba. A ljubav je odnos između dviju osoba koje jedna drugu privlače, i koji će se iz »kulturalnih« motiva, stendhalovski rečeno, kristalizirati unutar seksualnog odnosa. Ako se taj odnos ne transformira u ljubav, kako nam to u svojim opusima pokazuju i Moravia i Bertolucci, on se počne gušiti u mržnji, okrutnosti i dosadi. Zato se i u slučaju Bertoluccijevih bezimenih ljubavnika seks zamjenjuje ljubavlju i obratno. S jedne strane, Jeanne razotkrije da upravo zato jer voli svojeg napornog zaručnika Toma nije u stanju produbiti vezu s traumatiziranim četrdesetpetogodišnjim Amerikancem. A Paul se prema Moraviji ne može odreći djevojke jer je voli, koliko god se iza njegovih želja krije precizna kalkulacija. Razotkriti dušu Jeanne, kako bi je natjerao da »pogleda smrti u lice« i uvuče se u njezin »šupak«. Zato je Bertoluccijev film apsolutna i krajnje apstraktna apologija ljubavi prema smrti. Uostalom, to dokazuje i mitski prizor ritualnog tanga u kojem su njegovi finalisti svedeni na balzamirane maske smrti, dok pijani Paul ulazi na plesni podij, gdje Eros zamjenjuje sadomazohizmom uzbibani i krajnje groteskni Thanatos. Jer, između »maski« plesača i Rosina lica uokvirena cvjetnim aranžmanom nad kojim Paul izgovara svoj nezaboravni monolog, nema nikakve razlike. Kao što nema razlike između »šupka smrti« koji spominje Paul i prizora u kojem će on natjerati Jeanne da odreže nokte i ugura mu prst u šupak (smrti), što je uz famoznu sekvencu s maslacem još jedan dokaz junakova potisnutog homoseksualizma. Zato i kaže da mrzi žene jer »ili se uvijek pretvaraju da znaju tko sam ili se prave da ja ne znam tko su one«. U *Posljednjem tangu u Parizu* Freud bi, naime, pronašao puno skrivenih psihoanalitičkih poruka, pogotovu u prizoru u kojem on počne razotkrivati ljubavnici tajne iz djetinjstva. Kad joj se otvorio i počeo joj pričati kako ga je majka vodila u prirodu, lice mu naglo osvijetle zrake sunca koje dopiru izvana, pa čudesni Vittorio Storaro, kojeg je Bertolucci nazivao Princ Tame, na trenutak postaje Princ Svjetlosti.

Ali Bertolucci očito ne može bez simboličnih i ideoloških značenja, bilo da je riječ o nazivima ulica (Rue Jules Verne, Rue de la Bohème), već spomenutim identičnim ogrtačima ili pasažima s filmom u filmu u kojima je novovalovska muza Jean Pierre Leaud sada svedena na simbol naivne filmofilije. Uvođenjem iritantnog Tomova lika na neki posprdni način potkazuje se »ležernost« Nouvelle Vaguea i način na koji je gradio odnos filma i stvarnosti, pretvarajući ljubav u laž. One iste koju emaniraju junaci *Sanjara*, neke vrste *Tanga* za novi milenij, dok se ševe u praznom stanu i provode večeri u mraku mitske pariške Cinémathèque, samo što će im smrt prekinuti Revolucija. A ideologija proviruje iz histeričnih Paulovih reakcija kako »ovdje nitko ne vjeruje u jebenog Boga« i kako su »sve odore sranje«. A o godini smrti Jeanneina oca, inače francuskog brigadira u Alžiru, on otprilike kaže kako mu je svejedno je li to '68. ili '28. (još jedna aluzija na izgubljene iluzije šezdesetosmaša). Isto tako, Jeanneina ksenofobija isplivava na površinu na setu Tomova filma, kad ona ugleda grupu dječaka kako obavljaju veliku nuždu u živici u kojoj se skrivala kao djevojčica (»Prljavi mali Arapi. Serite u svojoj zemlji.«). Jer, prema Bertolucciju, buržujski Zapad ne poznaje nijednu vitalnu istinu izuzev seksa. Sve je ostalo jezovita parodija.

Doduše, Bertoluccijev prosede ima i danas svoje vjerne francuske štovatelje, u rasponu od Patricea Chereaua (*Intima*) do Damiena Odoula (*L'Histoire de Richard O*), koji doduše aludira na *Priču o O*, ali mu je lascivna igra sjena i intenzitet ljubavnih prizora al pari s *Posljednjim tangom u Parizu*, dok protagonist senzualnog filma *Lady Chatterley* Jean-Louis Coulloc fizionomijom neodoljivo podsjeća na Brandova Paula, samo što neuglednu sobu zamjenjuje malickovskim krajolicima. Možda je Bertolucci s *Posljednjim tangom u Parizu* doista uspio približiti se točki o kojoj je toliko sanjao, na kojoj može živjeti za film, misliti filmski, jesti filmski i spavati filmski, koliko god njegovi snovi bili mokri. No, od svih rečenica koje su napisane o autorovu filmu, počevši od panegirika koje mu je ispisala Pauline Kael pa nadalje, možda je najistinitija bila ona iza koje stoji ogorčena Maria Schneider: »Bertolucci je bio zaljubljen u Marlona Branda i o tome priča njegov film.«

Dragan Rubeša

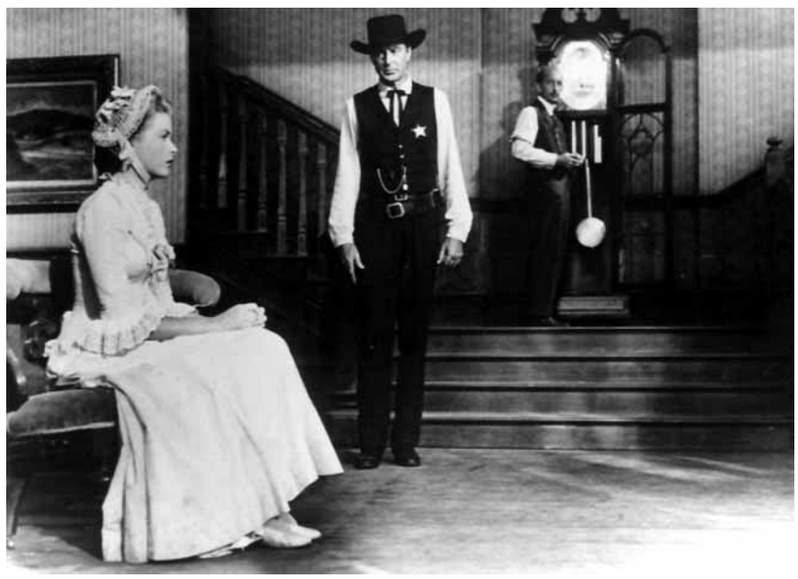
hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 137

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 52, str. 132 do 142 Novi filmovi — izbor DVD-a

TOČNO U PODNE

(*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952)

Ovog ljeta imao sam ozbiljnu diskusiju s cijenjenim kolegom Živoradom Tomićem, koji me je prvo pokušao uvjeriti u kreativnu minornost crtanih filmova Dušana Vukotića, a potom i u inferiornost klasičnog vesterna *Točno u podne* Freda Zinnemanna. Srećom, vrlo brzo, na pulskom festivalu, gdje je priređena retrospektiva Vukotićevih animiranih filmova, imao sam se prilikuiznova uvjeriti u njegovu redovitu lucidnost i povremenu ingenioznost, a nedavno, zahvaljujući reizdanju na DVD-u, i u silnu iznimnost Zinnemannova sjajnog ostvarenja. Ostvarenja koje, međutim, nije prihvatljivo svakom senzibilitetu i svjetonazoru, iako razne povezuje i miješa, a ponajprije se našlo na udaru konzervativaca. Uostalom, poznato je da je *Točno u podne* razbjesnilo Johna Waynea, koji je film nazvao defetističkim i antiameričkim te se pobrinuo da njegovu scenaristu Carlu Foremanu, koji se već nalazio na crnoj listi, bude zabranjen bilo kakav angažman u američkoj kinematografiji. Film je duboko povrijedio i Howarda Hawksa, koji mu je zamjerio devijacijski otklon od »pravog Zapada« i jednostavnosti žanra vesterna, a pogotovo sliku šerifa koji »bezglavo kao kokica obilazi grad tražeći pomoć, da bi ga naposljetku morala spasiti njegova kvekerska supruga«. I tako je, kao smišljena opozicija Zinnemannovu uratku, nastao *Rio Bravo*, u kojemu šerifu nije na kraj pameti tražiti pomoć od građana za obračun sa zlikovcima, i u kojem se ni u snu ne može dogoditi takva blasfemija da mu ključnu pomoć — i to dva puta zaredom! — pruži žena, pa makar bila i njegova vlastita partnerica (ili baš zato, s obzirom da rezultira sugestijom kako mu je ravnopravna ne samo po liniji muško-ženske erotske napetosti, što Hawks nije dovodio u pitanje, nego i na njegovu profesionalnom tlu, što stari majstor nije mogao pojmiti). Upravo u tom društveno-kulturalnom pomaku jest izuzetan značaj i izvanredno (povijesno) značenje filma *Točno u podne*; međutim u njemu se ne iscrpljuje.



Povjesničari i teoretičari vesterna obično kao prijelomno razdoblje žanra u njegovu (s)kretanju prema (psihološkom) realizmu, demitologizaciji i povišenoj općeidejnoj ambicioznosti ističu početak 1950-ih, a među prekretničkim filmovima iz tog perioda *Točno u podne* je nezaobilazan. Njegovo je mjesto toliko izdvojeno da ga je, na primjer, Robert Warshaw u svojem klasičnom tekstu *Movie Chronicle: the Westerner* iz 1954. označio kao glavni primjer filmova koji u svom porivu prema realizmu potpuno raskidaju s kodom vesterna i njegovim specifičnim etosom, a u svrhu »'reinterpretacije' Zapada kao razvijenog društva«, te zapravo pripadaju žanru socijalne drame kojem je vesternska ambijentacija i ikonografija irelevantna, osim kao ugođajna pozadina. Također se ističe da je *Točno u podne* jedan od prvih vesterna koji je dominantna epska obilježja žanra zamijenio jedinstvom vremena, mjesta i radnje. Nesumnjivo, riječ je i o filmu koji je svoju idejnost, odnosno ideologiju, eksplicitno (verbalno) iskazivao kao malo koji primjerak žanra do tog vremena, no da stvar bude zanimljivija, njegova ideologija nije strogo određena, pa kao što je dobro primijetio Michael Atkinson u *Village Voiceu* 2004, nazvavši ga vjerojatno »najrorschachovskijim« filmom svih vremena, *Točno u podne* je djelo koje se s lakoćom prilagođava svakoj političkoj stvarnosti, »pronalazeći uporište u vašoj društvenoj sferi neovisno o tome jeste li slobodni radikal ili zadrti reakcionar«. Ta ideološka neuhvatljivost, kojoj se

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 138

može udijeliti epitet slojevitosti, zna biti zbunjujuća, osobito, kako smo vidjeli, za žanrovske tradicionaliste, ali svakako ima suštinske veze s kompleksnošću egzistencije, a može upućivati i na različite političke sklonosti kreativno ključnih osobnosti u nastanku filma — ljevičarskog scenarista Foremana, lijevih liberala Zinnemanna i producenta Stanleyja Kramera, te konzervativca Garyja Coopera kao nositelja glavne uloge. No idemo se konkretnije pozabaviti idejnim aspektima filma.

U središtu priče stoji stameni šerif Will Kane koji se na dan povlačenja sa šerifske dužnosti vjenča s mnogo mlađom pacifističkom kvekericom Amy Fowler. Taman kad je s dražesnom nevjestom namjeravao poći u novi život, Kane dobije telegram iz kojeg saznaje da je notorni zločinac Frank Miller pomilovan nakon samo pet godina robije, te da podnevnim vlakom stiže u Kaneov gradić, gdje ga na željezničkoj stanici već čekaju trojica ortaka. Kaneu i svima ostalima jasno je da mu se Miller želi osvetiti, jer ga je upravo Kane strpao ga u zatvor. Isprva, na nagovor najbližih suradnika iz gradske vlasti, Kane bježi s Amy, no ubrzo se predomisli i vrati u grad, odlučan da se po drugi put suprotstavi Milleru, zbog čega se razočarana Amy distancira od njega. Kane nije heroj koji se želi boriti sam protiv svih. Uvjeren je da će dobiti potporu građana i okupiti ljude uz čiju će se pomoć obračunati s Millerom. Međutim, svi ga napuštaju. Ključno odbijanje doživi u crkvi, hramu vjernika, gdje je rijetko zalazio, čak se u njoj nije želio ni vjenčati (objasnio je da je to zato jer mu je nevjesta kvekerica, ali zazvučalo je prije kao izgovor nego pravi razlog). Iako se činilo da će pridobiti ljude za sebe, sve se srušilo kad je »glasnogovornik« zajednice zaključio kako će izostati očekivana ulaganja u njihov gradić s bogatog sjevera ako se pročuje da u njemu vlada nered. Stoga bi bilo najbolje, poručio mu je, da napusti grad, jer Miller vjerojatno neće raditi probleme ako on ne bude tu, a sutra ionako stiže novi šerif. U međuvremenu Amy se upoznala s bivšom Kaneovom dragom, senzualnom meksičkom malom poduzetnicom i »ženom s prošlošću« Helen Ramirez. Helen odluči napustiti grad istim podnevnim vlakom kojim Miller dolazi, ne (toliko) zbog straha od tog zlikovca s kojim je bila u vezi prije Kanea, nego ponajprije, čini se, zato što ne želi svjedočiti izglednoj Kaneovoj pogibiji (prekinula je s njim prije godinu dana, ali iako hladna prema njemu jasno je da još osjeća za nj, kao i on za nju). S Helen na vlak odlazi i Amy, no kad začuje prvi hitac obračuna koji je upravo započeo, sjuri se u grad kako bi pomogla suprugu. On se pak nije suprotstavio Milleru i drugovima oči u oči, nego ih je zaskočio s leđa, a sad se našao u unakrsnoj vatri dvojice od četvorice preživjelih protivnika. Neočekivana podrška stiže od Amy koja ubije preostala Millerova kompanjona, a kada je sam Miller uzme za taoca kojim će svog protivnika izvući iz skloništa i štit kojim će se zakloniti pred njim, ona mu se istrgne i ogrebe ga po licu, što Kaneu omogući da ga ubije. Kane i Amy padaju jedno drugom u zagrljaj, počinje se skupljati svjetina, supružnici odlaze konjskom zapregom, ali ne prije no što razočarani šerif skine zvijezdu s prsluka baci je u prašinu.

Prepričana u glavnim crtama, priča filma pokazuje bitna odstupanja od pravila žanra i njegove ideologije. Will Kane je junak koji se prvotno koleba oko toga što učiniti, pobjeći ili ostati, što je vrlo neuobičajeno za pravog junaka vesterna. Kad donese odluku, čvrst je u njoj, sukladno klasičnom vestern junaku, međutim uporno, do samog kraja, traži pomoć drugih — nezamislivo za junaka vesterna. Boji se, što je prirodno, ali po tadašnjim konvencijama žanrovski potpuno neprimjereno, no ne samo da se boji, on i verbalno priznaje svoj strah, što je za junaka vesterna nedopustivo, a kad se, ostavši potpuno sam u svom uredu, slomi i zagnjuri glavu među ruke (dojam je da plače), na djelu je čista žanrovska blasfemija. I u završnom obračunu, Kane je netipični vestern junak; dok se u vjerojatno najambicioznijem filmu prvog razdoblja zvučnog vesterna, Fordovoj *Poštanskoj kočiji* (1939), John Wayne kao Ringo bez trunke kolebanja frontalno suprotstavio trojici neprijatelja na gradskoj ulici, Gary Cooper kao Will Kane napada s leđa (doduše, prije pucnja verbalno se obrati protivnicima kako bi ih naveo da se okrenu) i ubija prvog neprijatelja, potom bježi u staju sa sjenikom i koristeći bolju poziciju ubija drugog (pravi junak obično ubija iz nepovoljnije pozicije). Silno prekoračenje tadašnjih granica žanra, koje dobro ilustrira ranije navedeno Hawksovo nezadovoljstvo, predstavlja likvidacija trećeg bandita, kojeg (s leđa!) ubija Kaneova supruga, a njezina je reakcija presudna i pri Kaneovoj eliminaciji posljednje prijetnje, samog Franka Millera. I naposljetku, bacanje zvijezde u prašinu, unižavajuće odbacivanje simbola zakona od strane samog njegova predstavnika, simboličan iskaz potpunog i nepovratnog razočaranja civilizacijskim poretkom uspostavljenim u Americi (upravo taj čin je John Wayne nazvao antiameričkim): o koliko je radikalnom rješenju riječ dovoljno govori činjenica da je trebalo čekati gotovo dvadeset godina da se pojavi jedan bitan film u kojem će se dogoditi isto, i to kao citat iz *Točno u podne — Prljavi Harry* Dona Siegela.

Spominjanjem Siegelova filma dotakli smo se Novog Hollywooda i njegove (demitologizacijske) dekonstrukcije žanra vesterna. Koliko je *Točno u podne* bio film ispred svog vremena, svjedoči i njegovo parafraziranje u još jednom bitnom novohollywoodskom filmu, Altmanovu antivesternu *McCabe i gospođa Miller*. Završni obračun naslovnog antijunaka s plaćenicima nadirućeg krupnog kapitala dijelom je parafraza, ironijska dakako, završnog obračuna iz *Točno u podne* kao filma koji je u međuvremenu stekao status neprijepornog klasika vesterna i jedne od ikona žanra. Međutim u toj ironiji nema mjesta sarkazmu, jer sekvenca koja je predmet parafraze i sama je dostatno antimitologizacijska. Na svoj način, Altmanov film povezan je sa Zinnemannovim i kritičkim odnosom prema kapitalizmu. Dakako, Altman je u tom smislu izravniji i radikalniji, međutim i *Točno u podne* sadrži antikapitalističku žaoku, ali i kritiku religijskog formalizma: usred crkve građani vjernici odgovoreni su od pomoći svom šerifu, jer važniji im je ekonomski prosperitet koji ovisi o dotoku kapitala, nego častan život u zajednici moralnih građana.

Točno u podne nije samo smjelo prekoračio dotadašnje granice žanra u smje-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 139

ru realizma, nego i predstavlja, u svojoj proturječnosti, vrlo intrigantan spoj lijevih, liberalnih i konzervativnih vrijednosti. Možda blag, ali jasan antikapitalistički dodir lijeva je tekovina; afirmacija rodne ravnopravnosti, koja uključuje i pravo žene na sukcesivno mijenjanje partnera, lijeva i liberalna. Međutim apsurdno pomilovanje i puštanje iz zatvora notornog ubojice kritika je lijevo-liberalne logike; erotska, etička i profesionalna afirmacija starijeg muškarca ispred mlađeg (Kanea na račun njegova nedozrelog pomoćnika i »nasljednika« na poziciji Helenina dečka), te završna afirmacija skladnosti supružničkog odnosa starijeg muža i mnogo mlađe žene konzervativno pak smjeraju održavanju mita o »pravoj muškosti« naspram »neodgovornog dječaštva«, te podržavaju gerontokraciju. Naposljetku, duboka skepsa prema društvenom funkcioniranju čovjeka i odnosu zajednice spram (izvanredna) pojedinca, te završna afirmacija najmanje moguće, dvočlane (bračne) zajednice naspram gomile, govore u prilog slavljenja anarhoindividualističke svjetonazorske orijentacije.

Točno u podne ne bi bio velik film da je sve ostalo samo na idejno-značenjskoj razini, čija slojevitost i potentnost uostalom ovdje nije iscrpljena (posebnu pozornost zaslužuje odnos razumijevanja i solidarnosti između Amy i Helen, dviju žena zaljubljenih u istog muškarca, koji ih također obje voli, pri čemu sve troje, usprkos erotskih tenzija, odlikuje decentnost i dostojanstvenost). Riječ je i o filmu fascinantnog oblikovanja, jednom od prvih uopće u kojem se trajanje radnje gotovo u potpunosti poklapa s trajanjem projekcije, a redateljsko-montažna rješenja, fotografija Floyda Crosbyja, glazbeni lajtmotiv Dimitrija Tiomkina te prekrasna naslovna balada *Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'* Tiomkina i Neda Washingtona u izvedbi Texa Rittera, kao i maestralna izvedba Garyja Coopera u ulozi života (uz sjajne epizode Grace Kelly i Katy Jurado) zajednički su kreirali jedan od najiznimnijih vesterna svih vremena. Za kraj ću spomenuti samo potresan, ingeniozno režiran prizor kad Gary Cooper ostaje sam na ulici, a kamera se diže u zrak i nevjerojatno sugestivno dočarava njegovu napuštenost i egzistencijalnu tjeskobu, te znamenitu montažnu sekvencu koja slijedi, kad se u fascinantnom nizu izmjenjuju krupni i bliži planovi ljudi i znakovitih predmeta, te srednji planovi i polutotali bitnih ambijenata u trenucima koji neposredno prethode otkucaju podneva. Čuvena montažna sekvenca pokolja na odeskim stepenicama iz *Oklopnjače Potemkin* danas je, usprkos neporecive i osebujne ekspresivnosti, fascinantna samo strogo smještena u povijesnofilmski kontekst svojeg vremena, dok Zinnemannova i izdvojena iz njega ne gubi gotovo ništa. *Točno u podne* film je kojem se mogu uputiti prigovori zbog mjestimične idejne eksplicitnosti, ali to su samo rubni kamenčići jedne impresivne strukture.

Dami Radić

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 140

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 13 (2007), br. 52, str. 132 do 142 Novi filmovi — izbor DVD-a

ZEMLJA PLIME

(*Tideland*, Terry Gilliam, 2005)

U jednom intervjuu Terry Gilliam je izjavio da će mnogi gledatelji njegovu *Zemlju plime* mrziti, drugi će je obožavati, a treći pak neće znati što da misle o njoj. Ovo je potkrijepio citirajući kolegu i druga Michaela Palina koji je film ocijenio ili kao nešto najbolje, ili apsolutno najgore što je Gilliam ikad snimio (a ni sam Palin nije se u stanju odlučiti između to dvoje). Ekstremne reakcije na Gilliamove radove nisu ništa novo, dobar mu je dio filmova nesretno skončao u podnožju ljestvica gledanosti i zarade, ali svim komercijalnim neuspjesima usprkos, Gilliam ne odustaje od svojih autorskih vizija i celuloidnih snoviđenja.

I površan pogled, naime, na dosadašnju redateljsko-scenarističku karijeru Terryja Gilliama otkriva izrazitu sklonost, ako ne i opsjednutost, pomaknutim realnostima — bilo da je riječ o temporalnim iščašenjima (*Vremenski banditi*, *Brazil*, *12 majmuna*), izravnom prodoru u (iščašeni, halucinatorni) um/maštu svojih protagonista (*Pustolovine baruna Münchausena*, *Kralj ribara*, *Strah i prijezir u Las Vegasu*) ili pak čistoj (parodijskoj) fantastici kao u slučaju *Jabberwockyja*. Da vrijeme nije učinilo ništa da ublaži Gilliamove opsesije, ukazuje i očita poveznica između potonjeg filma, snimljenog prije točno 30 godina, i *Zemlje plime* — a to je djevojčica imenom Alisa i njezine pustolovine u zemlji čuda, i one iza ogledala...

No, dok u *Jabberwockyju* uzima tek jedan motiv iz Carrollove pjesme i razrađuje ga u smjeru viteške pustolovine, u *Zemlji plime* lik Alise i pripovijest o njoj važan su orijentir za tumačenje/a ovoga djela. Premda izvorni predložak za film nije Gilliamova uma djelo, već je riječ o adaptaciji istoimenoga romana Mitcha Cullina, nije teško zaključiti da je upravo bliskost s pričom o Alisi ono što je Gilliama ponukalo da pauzu od snimanja *Braće Grimm*, još jedne fantastične (i masnobudžetne hollywoodske) priče, iskoristi za rad na ovom, eksperimentalnom, niskobudžetnom i daleko kontroverznijem projektu.

Kontroverzu si je *Zemlja plime* nesumnjivo priskrbila kako formom, tako i sadržajem. Gledatelju viklom bez golema gledat' truda neće biti lako pomiriti se s činjenicom izostanka radnje u tradicionalnom smislu, a neki će možda — nakon početne fascinacije somnambulnim Gilliamovim imaginarijem — osjetiti i prezasićenost pitoresknim i potresnim (psiho)pejzažima što bujicom naviru iz opojnog mu širokokutnog objektiva. Radnja filma, naime, radnja je tek u uvjetnom smislu, odnosno u smislu radnje kakvog modernističkog romana, a takvi se nisu dobro prodavali ni kad je modernizam bio moderan. Žarište naracije locirano je u svijesti protagonista (u ovom slučaju riječ je o dvanaestogodišnjoj djevojčici Jelizi-Rose), pri čemu se narativna linija rasteže duž niza asocijacija i slika koje ta svijest proizvodi, labavo vezana za izvanjski svijet, odnosno ono što obično (pa i u umjetnosti) smatramo »objektivnim« realitetom. Iz kratkih epizoda i fantazmagoričnih sekvenci iščitavamo da je Jeliza-Rose ostala siroče nakon smrti roditelja narkomanskih ovisnika, i da je prepuštena sebi na napuštenoj farmi pokojne bake negdje u Teksasu. Ovdje se susreće s različitim živim i neživim stvorenjima — vjevericama koje govore, prepariranim ljudima i životinjama, jednookim duhovima s apifobijom i lobotomiziranim mladoženjama s krnjim čeljustima. Probijanje kroz gusto raslinje Jelizinih unutarnjih krajolika nerijetko je sporo i bolno, što gledatelju zadojenom uobičajenim narativnim strategijama već može biti dovoljan razlog da napusti dvoranu, ili, bezbolnije, sklopi oči i izmašta si *vlastiti* alternativni svijet.

No, oni među nama koji su (po dužnosti ili zbog kompulzivnog poremećaja koji ne dopušta nijednoj radnji da ostane nedovršena) film ipak pogledali do kraja, htjeli ne htjeli, neće još dugo napustiti ovu melankoličnu zemlju, »mjesto gdje nastaju snovi«. A kad već spominjemo snove, i vrapcima na grani pod Freudovim prozorom jasno je da gdje su snovi, tu je i psihoanaliza, pa je ista i najlogičniji alat za čeprkanje po (ovom) Gilliamovu djelu. Uistinu, nema tog psihijatra/ice koji desnu ruku (ili dojku) ne bi dali za pacijenticu poput malodobne Jelize-Rose, s njezinim hipersimboličnim snovima, neprispodobivim traumama i pomalo shizofrenim monolozima. A ni književna kritičarka neće ostati imuna na već spomenuti intertekstualni moment, tj. odnos Cullinove i Gilliamove *Zemlje plime* i Carrollove *Alise u zemlji čuda*. Zato je pravo vrijeme da sve ove tvrdnje i natuknice konkretiziramo primjerima iz teksta.

Jedno od ključnih uporišta psihoanalitičke prakse jest izučavanje traume kao korijena neuroza i psihičkih oboljenja. Jelizu-Rose upoznajemo (shvaćamo to nešto kasnije, kad siže presložimo u fabulu) u trenutku kad je već pretrpjela više trauma no što prosječna osoba stigne u šest reinkarnacija — djetinjstvo u toplom narkomanskom domu završilo je majčinom (Jennifer Tilly) vrištavom smrću predoziranjem, nakon čega je mala Jeliza-Rose s kemijski nimalo stabilnijim ocem (Jeff Bridges) otputovala na farmu pokojne bake — u kuću za koju je jakuševački deponij ljetnikovac

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 141

na zlatnom jezeru. Ovdje već prve večeri Jeliza-Rose ocu pomaže da ode na »mali odmor«, odnosno mu, po običaju, pripremi večernju dozu heroina, nakon čega se otac više ne probudi. I tu zapravo počinje »radnja« filma — početni kadar u kojem nalazimo Jelizu-Rose u prevrnutoj olupini školskog autobusa (primijetiti simboliku) trenutak je njezine prezasićenosti traumom — što nipošto ne znači da ih neće biti još. Jeliza-Rose nije se isprva u stanju nositi sa spoznajom da je izgubila i drugog roditelja, i da je zapravo sama na svijetu, pa s ocem razgovara, hrani ga, i tjera muhe s njegovog trulećeg tijela. Paralelno s time, društvo za razgovor pronalazi u glavama četiri Barbie lutkice, koje su joj, dakako, svojevrsni višestruki alter ego i ventil za očuvanje (pomalo već upitnog) mentalnog zdravlja. U tome joj (vrlo slabo, doduše) pomaže i druženje sa seoskim idiotom Dickensom, bratom lokalne jednooke luđakinje Dell. Jeliza-Rose, osamljena i izgubljena, očajnički iz Dell pokušava iščitati zamjensku majku, no ona je tek još jedan izvor traume dok je nagurava, dere se na nju i pred očima joj preparira oca ne bi li ga sačuvala vječno (kao što je učinila s vlastitom majkom). Preko Dell se Jeliza-Rose upoznaje i s čarima ljudske seksualnosti, kad potajice svjedoči prizoru Dellina stajskog seksa s lokalnim dostavljačem, doživljavajući ga pritom kao još jednu traumu, odnosno kao vampirski napad. Da bi se malčice obojila ova, kako vidimo, prilično učmala teksaška svakodnevica, uskoro saznajemo i to da je Jelizina baka za života najvjerojatnije prakticirala pedofiliju s/nad tada mlađahnim Dickensom, a i Jeliza-Rose je na rubu slične (makar dobrovoljne) prakse dok zavodi Dickensa, testirajući vlastitu propupalu seksualnost. Na kraju Dickensova bujna mašta i njome izazvano djelovanje uzrokuje uništavanje željezničke pruge i putničkog vlaka (čudovišnog morskog psa!), pri čemu, u općem neredu, Jeliza-Rose napokon uspijeva pronaći surogat majku u liku usamljene putnice.

Premda priča o *Alisi u zemlji čuda* Lewisa Carrolla počinje s opisom Alisina *budna* stanja, kojem slijedi prizor zaspivanja, čime se izravno daje do znanja da je sve što se nadalje događa plod djevojčičine bezazlene mašte, sna iz kojeg se na kraju uistinu i buni, citat iz *Alise* kojim Gilliam otvara *Zemlju plime* indikativan je kao trenutak Alisina upadanja u zečju rupu. Čitateljica *Alise* ovdje je nesumnjivo svjesna da je riječ o fikciji (fiktivnog lika), dok sam *lik* toga nije svjestan. Gilliam, međutim, u svojem otvaranju ne ostavlja prostor za odmak ni razlikovanje »budnog« stanja i mašte, odmah se strmoglavljujući u rupu svijesti i mašte Jelize-Rose, primoravajući gledateljicu da prikazano doživljava kao realno, čak i kad joj je jasno da je daleko od realističnog. Riječ je o viđenju svijeta »kroz oči djeteta« — a na nama je, kao životno dovoljno iskusnima, da njezin »pomaknuti« svijet prevedemo u ovaj naš »objektivni«, kao da sugerira Gilliam. Upravo ovaj kut percepcije dopušta redatelju da neobične i prilično bizarne događaje (poput pripremanja droge roditeljima) prikazuje kao nešto sasvim svakodnevno — a jedina očuđavajuća funkcija jest funkcija kamere, pri čemu se donjim rakursima i prigodnim naginjanjem kamere, kao i neprirodno živim bojama eksterijera, sugerira narativna perspektiva osobe nižeg rasta, s prilično bujnom maštom. U ovom svojem aspektu film zapravo i prilično dobro funkcionira — u svakom slučaju je pohvalno subvertirati mit o dječjoj nevinosti, aseksualnosti, pasivnosti i ultimativnoj krhkosti, lomljivosti. Dijete je, upozorava Gilliam, iznimno moćno biće koje je u stanju vlastitim umom i maštom proraditi svaku traumu, a to je, na kraju, ono po čemu se mjeri nečija čvrstoća ili krhkost. I bez autorove potvrde (a izjavio je i to), dade se naslutiti da Gilliam Jelizu-Rose doživljava kao svojevrstan alter ego, ono »dijete u sebi«, koncept koji ste sigurno dobro upoznali prateći opus Opre Winfrey (ne bojte se priznati, među prijateljima ste!). I upravo u tom grmu čuči ljutiti bijeli zec. Na stranu činjenica da je i mašto-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 142

vitijima od nas prilično teško zamisliti Gilliama u bijeloj haljinici i s dugom smeđom kosom kako trčkara po valovitim žitnim poljima Teksasa, suočavamo se i s problemom klišeja i strasne privrženosti općim mjestima rodne stereotipizacije u Gilliamovu simboličkom imaginariju. Gilliamu se s pravom može uputiti primjedba za pripisivanje tipičnih »djevojačkih« afiniteta Jelizi-Rose. Već na samom početku isti su vidljivi kroz: njezinu *brigu* za vlastite roditelje (osim što s nježnošću priprema drogu, ona ocu sveudilj i čita, pokazujući da rado i neproblematično preuzima ulogu domaćice u vlastitoj obitelji), njezino opsesivno igranje s lutkicama, neprestano mrčenje šminkom, nabacivanje bakinog šešira, kroz njezino odijevanje vjenčanice i instant »udaju« za Dickensa, Jelizinu naglašenu i ekspresivnu emotivnost itd. Sve to previše podsjeća na klišej vječnog ženskog da ne bi bilo bar donekle iritantno, poglavito kad je riječ o filmu iz pera i kamere dvojice muškaraca, filmu koji bi htio biti, bar metaforički, neka vrsta uvida u »žensko« odrastanje.

A *Zemlju plime* vrlo je lako iščitavati kao priču o odrastanju — odrastanje, kao prvo, znači odbacivanje roditelja (simboličko ubijanje; a upravo Jeliza-Rose ubija svoje roditelje pripremivši im zlatni šut). Ovo odvajanje je, dakako, iznimno traumatično, i kad se dogodi osoba će emocionalne referente/oslonce, zamjensku (i svojeručno odabranu) obitelj, tražiti u izvanjskom svijetu (Dickens, Dell), ne uvijek sa sretnim ishodom. Dok se majke »rješava« prve da bi ostala s ocem, u trenutku kad primijeti da krvari iz usta (Halo! Bilo je i vrijeme, 12 ti je godina!), u ogledalu zaigrano obećava sebi: »Moraš *opstati*/preživjeti!« ... Naslutivši značaj vlastitog reproduktivnog potencijala, kao i biološkog imperativa opstanka vrste koji nalaže miješanje gena daleko od vlastite obiteljske lokve, iste večeri Jeliza-Rose predozirat će i oca. Nakon tog simboličkog odvajanja, tj. »ubojstva« roditelja u psihoanalitičkom smislu, Jeliza-Rose se (kao svaka normalna djevojčica) počinje seksualno sazrijevati — što znači: šminkati se, nositi bakinu periku, zavoditi muškarca. Tu je, svakako, i prizor seksualne spoznaje kroz svjedočenje snošaju, a valja primijetiti i kratak (ali sladak) prizor njezina suzbijanja homoseksualnih poriva/ideja, kad jednoj lutkinoj glavi objašnjava da se cure ne ljube *tako* s curama.

Odrastanje, istinabog, ne ide sasvim glatko, i tijekom filma Jeliza-Rose rastrgana je između privrženosti (mrtvom) ocu i novostečenoj obitelji i porivima, često pribjegavajući nesvjesticu/snu kad nije u stanju podnijeti konflikt. S vremenom, ipak, njezino sazrijevanje postaje sve evidentnije. Na simboličkoj razini oprimjereno je gubljenjem, ili odbacivanjem lutkinih glava — bilo da ih voljno ubacuje, kao svojevrsnu žrtvu, u očevu prepariranu utrobu, ili da ih gubi u nekoj traumi (završni sukob s Dell). Na kraju filma, u svakom slučaju, Jeliza-Rose je, ako ćemo suditi po broju glava s kojima barata, uspostavila jedinstvo sa sobom, odnosno odrasla je.

Na kraju, tek kao crtica, zanimljivo je primijetiti i pomak fokusa s društvenog, odnosno općeg, na izrazito intimno i osobno, koji se dogodio u stoljeće i pol, koliko dijeli Alisu i Jelizu-Rose. Dok se Alisina pustolovina može iščitavati kao svojevrstan portret i očit komentar viktorijanskih opsesija — britanskog imperijalizma i pridruženim mu ideja o civilizaciji i »divljaštvu«, (samo)disciplineranju ženskog tijela, klasnih imperativa i tomu slično — pripovijest Jelize-Rose izrazito je insularna, masturbatorna, opsesivna, i samodostatna. Netko će reći da je Alisa jednostavno odrasla.

Mima Simić

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 143

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

Asterix i Vikinzi

(Astérix et les Vikings)

Francuska, Danska, 2006 — ANIMIRANI — pr. kuće: M6 Films, A Film, Mandarin SAS, 2d3D Animations, TPS Star, M6 Métropole Télévision; pr. Lilian Klages i Anders Mastrup, izvr. pr. Natalie Altmann i Thomas Valentin — sc. Jean-Luc Goossens, Stefan Fjeldmark i Phillip LaZebnik (nadahnuto stripovima Renéa Goscinnyja i Alberta Uderzoa); r. STEFAN FJELDMARK i JESPER MØLLER; mt. Martin Wichmann; gl. Alexandre Azaria — glas. Roger Carel, Jacques Frantz, Loràn Deutsch, Sara Forestier, Pierre Palmade, Pierre Tchernia, Bernard Alane, Marc Alfos i dr — 78 min — distr. UCD

Chuck, sad možete poljubiti Larryja

(I Now Pronounce You Chuck and Larry)

SAD, 2007 — stud. Universal, pr. kuće: Shady Acres Entertainment, Happy Madison Productions, Relativity Media; pr. Michael Bostick, James D. Brubaker, Jack Giarraputo, Adam Sandler i Tom Shadyac, izvr. pr. Barry Bernardi — sc. Barry Fanaro, Alexander Payne i Jim Taylor, r. DENNIS DUGAN; d.f. Dean Semler; mt. Jeff Gourson; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. David Swayze i Alan Au; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, Kevin James, Jessica Biel, Dan Aykroyd, Nick Turturro, Richard Chamberlain, Steve Buscemi, Alen Covert i dr — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Čiča miča (ne)sretna je priča

(Happily n' Ever After)

SAD, Njemačka, 2007 — ANIMIRANI — pr. kuće: Berlin Animation Film, Berliner Film Companie, Greenlight Media, Odyssey Entertainment i Vanguard Animation; pr. John H. Williams; izvr. pr. Rainer Söhnlein i Tim Ortenberg — sc. Robert Moreland i Douglas Langdale; r. PAUL BOLGER i YVETTE KAPLAN; d.f. David Dulac; mt. Ringo Waldenburger; gl. Paul Buckley; sgf. Deane Taylor — glas. George Carlin, John Di Maggio, Andy Dick, Sarah Michelle Gellar, Lisa Kaplan, Jill Talley, Tom Kenny, Freddie Prinze Jr. i dr — 87 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dnevnik jedne dadilje

(The Nanny Diaries)

SAD, 2007 — stud. Weinstein Company; pr. kuće: FilmColony; pr. Richard N. Gladstein, Dany Wolf; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein — sc. Shari Springer Berman i Robert Pulcini po istoimenome romanu Emme McLauglin i Nicole Krausa; r. SHARI SPRINGER BERMAN i ROBERT PULCINI; d.f. Terry Stacey; mt. Robert Pulcini; gl. Mark Suozzo; sgf. Ben Barraud; kgf. Michael Wilkinson — ul. Scarlett Johansson, Donna Murphy, John Henry Cox, Alicia Keys, Nicholas Art, Mike Rad, Laura Linney, Paul Gimatti i dr — 106 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

28 tjedana kasnije

(28 Weeks Later)

Velika Britanija, Španjolska, 2007 — stud. Fox Atomic; pr. kuće: Koan Films, Sociedad General de Cine S. A, Figment Films, DNA Films, U.K. Film Concil, Dune Entertainment; pr. Allon Reich, Andrew Macdonald i Enrique López Lavigne; izvr. pr. Danny Boyle i Alex Garland — sc. Rowan Joffe, Juan Carlos Fresnadillo, Enrique López Lavigne i Jesus Olmo; r. JUAN CARLOS FRESNADILLO, d.f. Enrique Chediak; mt. Chris Gill; gl. John Murphy; sgf. Patrick Rolfe i Denis Schnegg; kgf. Jane Petrie — ul. Catherine McCormack, Robert Carlyle, Shahid Ahmed, Emiliy Beecham, Jeremy Renner, Imogen Poots, Mackintosh Muggleton, Rose Byrne, Garfield Morgan i dr — 101 min — distr. Continental Film

Gad

(War)

SAD, 2007 — pr. kuće: Current Entertainment, Fierce Entertainment, Lions Gate Films, Mosaic Media Group; pr. Steve Chasman, Christopher Petzel, Jim Thompson; izvr. pr. Peter Block, Mike Elliott i Michael Paseornek — sc. Lee Anthony Smith i Gregory J. Bradley; r. PHILIP G. ATWELL; d.f. Pierre Morel; mt. Scot Richter; gl. Brian Tyler; sgf. Catherine Ircha; kgf. Cynthia Ann Summers — ul. Jet Li, Jason Statham, John Lone, Devon Aoki, Luis Guzmán, Saul Rubinek, Ryo Ishibashi, Sung Kang, Andrea Roth, Nicholas Elia, Paul Jarret, Terry Chen i dr — 103 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Gas do daske 3

(Rush Hour 3)

SAD, 2007 — stud. New Line Cinema; pr. kuće: Roger Birnbaum Productions, Rat Television, Avery Pix i Arthur M. Sarkissian Presentations; pr. Arthur Sarkissian, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, Jay Stern i Andrew Z. Davis; izvr. pr.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 144

Toby Emmerich — sc. Jeff Nathanson; r. BRETT RATNER; d.f. J. Michel Muro; mt. Mark Helfrich, Billy Weber i Don Zimmerman; gl. Lalo Schifrin; sgf. Chad S. Frey, Greg Papalia i Anne Seibel; kgf. Betsy Heimann — ul. Chris Tucker, Jackie Chan, Hiroyuki Sanada, Youki Kudoh, Max von Sydow, Yvan Attal, Jingchu Zang, Tzi Ma, Roman Polanski, Michael Chow i dr — 90 min — distr. Intercom Issa

Kradljivac uspomena

Hrvatska, 2007 — pr. kuće: Filmska udruga Vizija, Interfilm, Hrvatska radio televizija; pr. Vicko Ruić — sc. Dino Milinović i Vicko Ruić po istoimenome romanu Dina Milinovića; r. VICKO RUIĆ; d.f. Vjekoslav Vrdoljak; mt. Slaven Jekauc; gl. Matija Dedić; sgf. Ivan Ujević; kgf. Željka Franulović — ul. Nikša Kušelj, Sven Medvešek, Iva Mihalić, Darko Milas i dr — 100 min — distr. Intercom Issa

Michael Clayton

SAD, 2007 — pr. kuće: Section Eight, Samuels Media Capital, Mirage Enterprises i Castle Rock Entertainment, pr. Steve Samuels, Sydney Pollack, Jennifer Fox i Kerry Orent; izvr. pr. George Cloony, James A. Holt, Anthony Minghella i Steven Soderbergh — sc. Tony Gilroy; r. TONY GILROY; d.f. Robert Elswit; mt. John Gilroy; gl. James Newton Howard, sgf. Clay Brown; kgf. Sarah Edwards — ul. George Cloony, Tom Wilkinson, Michael O'Keefe, Sydney Pollack, Tilda Swinton, Thomas McCharty, Denis O'Hare, Julie White, Jennifer Van Dyck, Frank Wood i dr — 119 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Mrtva djevojka

(The Dead Girl)

SAD, 2006 — pr. kuće: Lakeshore Entertainment i First Look Pictures; pr. Henry Winterstern, Tom Rosenberg i Gary Lucchesi; izvr. pr. David Scott Rubin, Eric Reid, Terry A. McKay i Temple Williams — sc. Karen Moncrieff; r. KAREN MONCRIEFF; d.f. Michael Grady; mt. Toby Yates; gl. Adam Gorgoni; sgf. Kristan Andrews; kgf. Susie DeSanto — ul. Toni Collette, Piper Laurie, Don Smith, Giovanni Ribisi, Rose Byrne, Joanie Tomsky, James Franco, Christopher Allen Nelson, Mary Steenburgen, Bruce Davison, Kerry Washington, Bobby Hosea i dr — 93 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nema rezervacije

(No Reservations)

SAD, Australija, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. kuće: Castle Rock Entertainment i Village Roadshow Pictures Entertaniment; pr. Sergio Aguero i Kerry Heysen; izvr. pr. Susan Cartonis i Bruce Berman — sc. Carol Fuchs po drami *Mostly Martha* Sandre Netellbeck; r. SCOTT HICKS; d.f. Stuart Dryburgh; mt. Pip Karmel; gl. Philip Glass; sgf. Steven Graham, Marion Kolsby i Edward Pisoni; kgf. Melissa Toth i Leah Katznelson — ul. Catherine Zeta Jones, Aaron Eckhart, Abigail Breslin, Patricia Clarkson, Jenny Wade, Eric Silver, Arija Bareikis, John McMartin, Celia Weston, Zöe Kravitz — 105 min — distr. Intercom Issa

Nestali zarobljenik

(Rendition)

SAD, Južna Afrika, 2007 — stud. New Line Cinema; pr. kuće: Anonymous Content; pr. Steve Golin i Marcus Viscidi; izvr. pr. David J. Kanter, Keith Redmon, Michael Sugar, Edward Milstein, Bill Todman Jr, Paul Schwake, Toby Emmerich, Keith Goldberg i Daniel J. Lombardo — sc. Kelley Sane; r. GAVIN HOOD; d.f. Dion Beebe; mt. Megan Gill; gl. Paul Hepker i Mark Kilian; sgf. Kevin Constant, Tony Noble, Christopher Bass, Keith Pain i Harry Pain; kgf. Michael Wilkinson — ul. Omar Metwally, Reese Whiterspoon, Aramis Knight, Jake Gyllenhaal, Zineb Oukach, Yigal Naor, David Fabrizio, Meryl Streep, Bob Gunton, Nava Ziv, Christian Martin, Alan Arkin i dr — 120 min — distr. Intercom Issa

Neustrašiva

(The Brave One)

SAD, Australija, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. kuće: Silver Pictures i Village Roadshow Pictures Entertainment; pr. Joel Silver i Susan Downey; izvr. pr. Herb Gains, Bruce Berman, Jodie Foster i Dana Goldberg — sc. Roderick Taylor, Bruce A. Taylor i Cynthia Mort; r. NEIL JORDAN; d.f. Philippe Rousselot; mt. Tony Lawson; gl. Dario Marianelli; sgf. Robert Guerra; kgf. Catherine Marie Thomas — ul. Jodie Foster, Terrence Howard, Nicky Katt, Naveen Andrews, Mary Steenburgen, Ene Oloja, Blaze Foster, Rafael Sardina, Jane Adams, Zöe Kravitz, Julia Garro i dr — 122 min — distr. Intercom Issa

Noć vještica

(Halloween)

SAD, 2007 — stud. Dimension Films; pr. kuće: Trancas International Films Inc; pr. Malek Akkad, Rob Zombie i Andy Gould; izvr. pr. Harvey Weinstein, Bob Weinstein i Matthew Stein — sc. Rob Zombie (po izvornome scenariju Johna Carpentera i Debre Hill istoimenoga filma iz 1978. g); r. ROB ZOMBIE; d.f. Phil Parmet; mt. Glenn Garland; gl. Tyler Bates; sgf. T.K. Kirkpatrick; kgf. Mary E. McLeod — ul. Malcolm McDowell, Brad Dourif, Tyler Mane, Daeg Faerch, Sheri Moon, William Forsythe, Richard Lynch, Udo Kier, Clint Howard, Danny Trejo, Lew Temple, Tom Towles i dr — 120 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Okajanje

(Atonement)

Velika Britanija, Francuska, 2007 — pr. kuće: Working Title Films, Kudos Pictures, Relativity Media i StudioCanal; pr. Paul Webster, Tim Bevan, Eric Fellner; izvr. pr. Liza Chasin, Debra Hayward, Richard Eyre, Robert Fox, Ian McEwan — sc. Christopher Hampton (po istoimenome romanu Iana McEwana); r. JOE WRIGHT; d.f. Seamus McGarvey; mt. Paul Tothill; gl. Dario Marianelli; sgf. Ian Bailie, Nick Gottschalk i Niall Moroney; kgf. Jacqueline Durran — ul. Keira Knightley, James McAvoy, Romola Garai, Saoirse Ronan, Brenda Blethyn, Vanessa Redgrave, Juno Temple, Alfie Allen, Nonso Anonzie, Michelle Duncan, Vivienne Gibbs, Patrick Kennedy i dr — 130 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Paunov labirint

(El laberinto del fauno)

Meksiko, Španjolska, SAD, 2006 — pr. kuće: Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios Picasso, OMM, Sententia Entertainment i Telecinco; pr. Álvaro Augustín, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Guillermo del Torro i Frida Torresblanco; izvr. pr. Belén Atilenza i Elena Manrique — sc. Guillermo del Torro; r. GUILLERMO DEL TORRO; d.f. Guillermo Navarrro; mt. Bernat Vilaplana; gl. Javier Navarrete; sgf. Eugenio Caballero; kgf. Lala Huete i Rocío Redondo — ul. Ivana Baquero, Sergí Lopez, Maribel Verdú, Doug Jones, Ariadna Gill, Álex Angulo, Mano-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 145

lo Solo, César Vea, Roger Casamajor, Ivan Massagué, Gonzalo Uriarte, Eusebio Lázaro — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Pjevajte nešto ljubavno

Hrvatska, 2007 — pr. kuće: Interfilm i Hrvatska radiotelevizija; pr. Ivan Maloča — sc. Goran Kulenović; r. GORAN KULENOVIĆ; d.f. Mario Sablić; mt. Slaven Jekauc; gl. Mile Kekin i Hladno pivo; sgf. Tanja Lacko; kgf. Sanja Šeler — ul. Ivan Herceg, Ivan Đuričić, Hrvoje Kečkeš, Ivan Glowatzky, Enes Vejzović, Olga Pakalović, Damir Lončar, Ksenija Marinković, Helena Buljan, Žarko Potočnjak, Robert Ugrina i dr — 96 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Prognani

(Fong Juk)

Hong Kong, 2006 — pr. kuće: Media Asia Films Ltd, Milky Way Image Company i Newlink Development; pr. Johnny To; izvr. pr. John Chong — sc. Szeto Kam-yuen i Yip Tin-shing; r. JOHNNY TOO; d.f. Cheng Siu-keung; mt. David M. Richardson; gl. Dave Klotz i Guy Zerafa; sgf. Tony Yu; kgf. Stenley Cheung — ul. Anthony Wong Chau-sang, Francis Ng, Simon Yam, Nick Cheung, Richie Ren, Roy Cheung, Josie Ho, Suet Lam, Lam Ka-tung, Cheung Siu-fai, Ellen Chan, Tam Ping-man, Hui Shiu-hung i dr — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Resident Evil 3: Istrebljenje

(Resident Evil: Extinction)

SAD, Velika Britanija, Francuska, Australija i Njemačka, 2007 — stud. Screen Gems; pr. kuće: Impact Pictures, Constantin Film Produktion GmbH i Davis Film; pr. Paul W. S. Anderson, Jeremy Bolt, Robert Kulzer, Bernd Eichinger i Samuel Hadida; izvr. pr. Martin Moszkowizc, Victor Hadida i Kelly Van Horn — sc. Paul W. S. Anderson; r. Russell Mulcahy; d.f. David Johnson; mt. Niven Howie; gl. Charlie Clouser; sgf. Marco Niro; kgf. Joseph A. Porro — ul. Milla Jovovich, Oded Fehr, Ali Larter, Iain Glen, Ashanti, Christopher Egan, Spencer Locke, Matthew Marsden, Jason O'Mara, John Eric Bentley, Madeline Carroll, Shane Woodson i dr — 95 min — distr. Continental Film

Ružno pače i ja

(The Ugly Duckling and Me!)

Francuska, Njemačka, Irska, Velika Britanija i Danska — ANIMIRANI — 2006 — pr. kuće: A. Film, Disney Television France, Futurikon, Magma Films, TPS Star, TV2 Danmark, Target Media Entertainment i Ulysses Film Production; pr. Moe Honan i Gladys Morchoisne; izvr. pr. Ralph Christians, Philippe Delarue, Anders Mastrup, Daina Sacco — sc. Mark Hodkinson; r. MICHAEL HEGNER i KARSTEN KIILERICH; mt. Thorbjørn Christoffersen, Virgil Kastrup i Per Risager; gl. Jacob Groth; sgf. Sten Mesterton — glas. Morgan C. Jones, Paul Tylack, Anna Olson, Gary Hetzler, Danna Davis, Barbara Bergin, Michelle Read, Hilary Cahil, Kim Larney, Laurann Rabbitt, Aileen Mythen i dr — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Služio sam engleskoga kralja

(Obsluhoval jsem anglického krále)

Češka i Slovačka, 2007 — pr. kuće: AQS, Barrandov Studio, Magic Box Slovakia, TV Nova i UPP; pr. Rudolf Biermann; izvr. pr. Andrea Metcalfe i Robert Schaffer — sc. Jirí Menzel (po istoimenome romanu Bohumila Hrabala); r. JIRÍ MENZEL; d.f. Jaromír Sofr; mt. Jiři Brozek; sgf. Milan Bycek; kgf. Milan Corba — ul. Ivan Barnev, Oldrich Kaiser, Julia Jentsch, Martin Huba, Marián Labuda, Milan Lasica, Zuzana Fialová, Joseh Abrhám, István Szabó, Jirí Lábus i dr — 120 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Smrt na sporovodu

(Death at the Funeral)

SAD, Velika Britanija, Njemačka, 2007 — pr. kuće: Sidney Kimmel Entertainment, VIP Medienfonds 1+2, Parabolic Pictures, Stable Way Entertainment i Target Media; pr. Sidney Kimmel, Share Stallings, Lawrence Malkin i Diana Phillips; izvr. pr. William Horberg, Bruce Toll, Andreas Grosch i Phillip Elway — sc. Dean Craig; r. FRANK OZ; d.f. Oliver Curtis; mt. Beverley Mills; gl. Murray Gold; sgf. Lynne Huitson i Andy Tomlinson; kgf. Natalie Ward — ul. Matthew Macfadyen, Keeley Hawes, Andy Nyman, Ewen Bremner, Daisy Donovan, Alan Tudyk, Jane Asher, Kris Marshall, Rupert Graves, Peter Vaughan, Thomas Wheatley, Peter Dinklage i dr — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Superbad

SAD, 2007 — stud. Columbia Pictures; pr. kuće: Apatow Productions; pr. Judd Apatow i Shauna Robertson; izvr. pr. Seth Rogen i Evan Goldberg — sc. Seth Rogen i Evan Goldberg; r. GREG MOTTOLA; d.f. Russ T. Alsobrook; mt. William Kerr; gl. Lyle Workman; sgf. Gerald Sulivan; kgf. Debra McGuire — ul. Jonah Hill, Michael Cera, Christopher Mintz-Plasse, Bill Hader, Seth Rogen, Martha Mclsaac, Emma Stone, Kevin Corrigan, Marcella Lentz-Pope, Laura Seay, Roger Iwata, Charlie Hartsock i dr — 114 min — Continental Film

Šminkerice

(Bratz: The Movie)

SAD, 2006 — pr. kuće: MGA Entertainment, Crystal Sky Entertainment i Avi Arad Productions; pr. Avi Arad, Steven Paul i Isaac Larian; izvr. pr. Benedict Carver — sc. Susan Estelle Jansen; r. Sean McNamara; d.f. Christian Sebaldt; mt. Jeff Canavan; gl. John Coda; sgf. Rosario Provenza; kgf. Miye Matsumoto i Jeffrey Sebelia — ul. Logan Browning, Janel Parrish, Nathalia Ramos, Skyler Shaye, Chelsea Staub, Anneliese van der Pol, Malese Jow, Ian Nelson, Stephen Lunsford, Jon Voight, Lainie Kazan, William May i dr — 110 min — Blitz Film & Video Distribution

1408

SAD, 2007 — stud. Dimension Films; pr. kuće: Di Bonaventura Pictures; pr. Lorenzo di Bonaventura; izvr. pr. Jake Myers, Bob Weinstein, Harvey Weinstein i Richard Saperstein — sc. Matt Greenberg, Scott Alexander i Larry Karaszewski po istoimenoj pripovijetci Stephena Kinga; r. MIKAEL HÅFSTRÖM; d.f. Benoit Delhomme; mt. Peter Boyle; gl. Gabriel Yared; sgf. Stuart Kearns, Mark Raggett, Eric Sundahl i Tom Warren; kgf. Natalie Ward — ul. John Cusack, Samuel L. Jackson, Mary McCormack, Jasmine Jessica Anthony, Len Cariou, Walter Le-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 146

wis, Tony Shalhoub, Drew Powell, Paul Kasey — 104 min — Discovery Film & Video Distribution

Znam tko me ubio

(I Know Who Killed Me)

SAD, 2007 — stud. TriStar Pictures; pr. kuće: 360 Pictures; pr. Frank Mancuso Jr; izvr. pr. Johnny Lopez i Tom Gores — sc. Jeffrey Hammond; r. Chris Sivertson; d.f. John R. Leonetti; mt. Lawrence Jordan; gl. Joel McNeely; sgf. Austin Gorg; kgf. Rachel Sage — ul. Julia Ormond, Neal McDonough, Brain Geraghty, Lindsay Lohan, Gregory Itzin, Bonnie Aarons, Kenya Moore, Thomas Tofel, Rodney Rowland, David Figlioli, Jessica Rose, Michael Adler i dr — 105 min — Blitz Film & Video Distribution

Zalomilo se

(Knocked up)

SAD, 2007 — stud. Universal Pictures; pr. kuće: Apatow Productions; pr. Shauna Robertson, Judd Apatow i Clayton Townsend, izvr. pr. Seth Rogen i Evan Goldberg — sc. Judd Apatow; r. JUDD APATOW; d.f. Eric Alan Edwards; mt. Craig Alpert i Brent White; gl. Joe Henry i Loudon Wanwright, sgf. Lauren E. Polizzi; kgf. Debra McGuire — ul. Seth Rogen, Katherine Heigl, Paul Rudd, Leslie Mann, Jason Segel, Jonah Hill, Martin Starr, Maude Apatow, Joanna Kerns, Harold Ramis, Alan Tudyk, Kristen Wiig — 129 min — Blitz Film & Video Distribution

Zlo dolazi

(The Seeker: The Dark is Rising)

SAD, 2007 — stud. pr. kuće: Walden Media i Marc Platt Productions; pr. Marc Platt — sc. John Hodge (po romanu *The Dark is Rising* Susane Cooper); r. David L. Cunnigham; d.f. Joel Ransom; mt. Geoffrey Rowland i Eric A. Sears; gl. Christophe Beck; sgf. Bill Crutcher i Julia Dehoff; kgf. Vin Burnham — ul. Alexander Ludwig, Christopher Eccleston, Ian McShane, Frances Conroy, James Cosmo, Jim Piddock, Amelia Warner, John Benjamin Hickey, Wendy Crewson, Emma Lockhart, Drew Tyler Bell, Edmund Entin, Gary Entin, Gregory Smith i dr — 94 min — Continental Film

Zvjezdana prašina

(Stardust)

SAD, Velika Britanija, 2007 — stud. Paramount Pictures; pr. kuće: Di Bonaventura Pictures Inc, Marv Films; pr. Matthew Vaughn, Lorenzo di Bonaventura, Michael Dreyer i Neil Gaiman; izvr. pr. Stephen Marks, Peter Morton, David Womark i Kris Thykier — sc. Matthew Vaughn i Jane Goldman; r. MATTHEW VAUGHN; d.f. Ben Davis; mt. Jon Harris; gl. Ilan Eshkeri; sgf. Robert Cowper, Philip Harvey i Peter Russell; kgf. Sammy Sheldon — ul. Charlie Cox, Ian McKellan, Bimbo Hart, Alastair MacIntosh, David Kelly, Ben Barnes, Sienna Miller, Henry Cavill, Peter O'Toole, Mark Strong, Rupert Everett, Michelle Pfeiffer, Claire Danes, Robert De Niro i dr — 128 min — Blitz Film & Video Distribution

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 147

Juraj Kukoč

Kronika

29. 08. — 02. 09. Ičići
Održan je 5. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu ocjenjivačkog suda osvojio je film *Ubil bum te* Nikole Strašeka, a nagradu publike film *Edo Maajka — Sevdah o rodama* Silvia Mirošničenka.

01. 09. Liptovský Mikuláš
Na Svjetskom festivalu neprofesijskog filma *UNICA 2007* animirani film *Dürerov kod* Luke Hrgovića dobio je brončanu medalju.

07-09. 09. Karlovac
U dvorani Gradskog kazališta Zorin dom održana je 12. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva mladeži. Glavnu nagradu festivala osvojio je animirani film *Čovjek koji je smrskao kip* Justine Kosir. Nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Aeternitas* (animirani film) i *Žica do vrha* (dokumentarni film) grupe autora iz Narodnog sveučilišta Dubrava, zatim *Večera* (igrani film) grupe autora iz Škole primijenjene umjetnosti i dizajna iz Zagreba, *Kad si baš sam (*otvorena kategorija) grupe autora iz Učeničkog doma iz Pule te *Ionesco: Stolice* (TV-reportaža) grupe autora iz V. gimnazije iz Zagreba. U sklopu Revije održana je radionica *One Take Factory* pod vodstvom Bena Ferrisa i Jamesa Barahamosa.

09. 09. Zagreb
U 66. godini života umro je Zoran Tadić, hrvatski filmski redatelj, scenarist, kritičar i sveučilišni profesor na Akademiji dramske umjetnosti.

09-14. 09. Rovinj
Na otoku Sveti Andrej održan je 1. međunarodni filmski festival CinemaRINA, festival mediteranske i crnomorske regije, s temom *Čovjek i more*. Festival će se održavati svake godine u drugoj zemlji mediteranske i crnomorske regije.

10. 09. Zadar
Na 4. konferenciji ministara kulture zemalja jugoistočne Europe hrvatski ministar Božo Biškupić i talijanski ministar kulture i potpredsjednik talijanske vlade Francesco Rutelli potpisali su ugovor o filmskoj koprodukciji koji će omogućiti bolju bilateralnu suradnju između kinematografija Hrvatske i Italije.

13-15. 09. Varaždin
U kinu Kult održan je 2. Trash Film Festival. Nagradu Zlatna motorka za najbolji SF film dobio je *Autostoper* braće Pejić, za najbolji akcijski film *Zagor poglavica bez plemena* Svetozara Ljubojevića, za najbolji horor film *La donna della toilette* Alberta Viavattene, a za najbolji borilački film *Zlatne čaklje* Zorana Ljubojevića, koji je osvojio i nagradu publike. Krešimir Mikić održao je predavanje *Specijalni efekti*, a Tomislav Gotovac predavanje *Treba li nam trash umjetnost?*.

13-16. 09. New York
U kino dvoranama centara The Museum of the Moving Image i The Tribeca Cinemas, u organizaciji The Doors Art Foundation, održan je prvi Hrvatski filmski festival NYC, u sklopu kojeg je prikazano 18 suvremenih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova te program hrvatskog suvremenog videa.

15-22. 09. Split
U kinima Karaman, Bačvice i Zlatna vrata, te u prostorima Doma mladeži MKC-a, kluba Ghetto i Stare gradske vijećnice održan je 12. Split Film Festival. Grand Prix festivala osvojio je dugometražni film *Majak* Marie Saakyan, a nagradu za najbolji kratkometražni film *Pyramids/Skunk* Johna Smitha. Posebne nagrade osvojili su filmovi *Honor de Cavalleria* Alberta Serre, *Three Towers* Yonija Bentovima i Emily Harris, *La petite mort* Damira Čučića i *Fast, faster, fastest* Briana Dugana Blocka. Nagradu za životno djelo osvojio je redatelj Lars Von Trier.

17-21. 09. Veli Lošinj
Održan je 1. amaterski filmski festival, posvećen hrvatskom neprofesijskom filmu.

19-23. 09. Ottawa
U sklopu Međunarodnog festivala animiranog filma održana je retrospektiva animiranih filmova Dušana Vukotića. Retrospektivu je predstavio Hrvoje Turković, koji je ujedno bio član međunarodnog ocjenjivačkog suda festivala.

20. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je večer prisjećanja na Antu Peterlića s projekcijom njegova najdražeg filma *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* Johna Forda.

22. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je večer prisjećanja na Jožicu Štajnera s projekcijom njegovog omiljenog filma *Rio Bravo* Howarda Hawksa.

25. 09. Zagreb
Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Armin* Ognjena Sviličića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji najboljeg stranog filma.

25-30. 09. Zagreb
U kinu Studentski centar održan je 3. Međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Oaza* P.V. Lehtinena, *Neka je zviždača!* Kena Jacobsa i *Projekcija je počela* Olega Tchernya. Nagradu ocjenjivačkog suda hrvatskih filmskih kritičara osvojio je film *Skliska gora* Myznikova i Provorova, a nagrada publike film *La petite mort* Damira Čučića. Između ostalog, prikazana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma 1990-ih i filmova Kennetha Angera te predstavljena prva knjiga festivalske biblioteke Kvadrati sekunde *Kad animacija susreće žive*.

27-30. 09. Čakovec
U dvorani Centra za kulturu Čakovec održana je 45. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Glavne nagrade osvojili su filmovi *Anin svijet* (FKVK Zaprešić), *Događa se u lipnju* (OŠ Antuna i Stjepana Radića, Gunja), *Klaustrofobija* (ŠAF Čakovec), *Košarka* (FKVK, Centar za mladež, Zaprešić) *Križni put* (OŠ Rudeš, Zagreb), *Nesreće na autocesti A1* (VANIMA — Varaždinski animatori, Varaždin), *Podgora 210 A*, (OŠ Janka Leskovara, Pregrada i Autorski studio-FFV, Zagreb), *Snježni dan* (Narodno sveučilište Dubrava, Škola crtanog filma Dubrava, Zagreb), *Sveta wc četka* (Narodno sveučilište Dubrava, Centar za film i video, Škola cr-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 148

tanog filma Dubrava, Zagreb) i *Toooo, proša san* (OŠ Stanovi, Zadar). Između ostalog, održani su predavanje Maje Gabelica-Šupljika i rasprava na temu *Lice i naličje utjecaja medija na djecu*.

01.10. Bitola

Na Međunarodnom festivalu filmske kamere film *Živi i mrtvi* redatelja Kristijana Milića i snimatelja Dragana Markovića nagrađen je glavnom nagradom. Također, producentu Branku Lustigu dodijeljena je specijalna nagrada za osobite zasluge u svjetskoj filmskoj industriji.

01-05. 10. Bjelovar

U dvorani Doma kulture održan je 2. DokuArt, smotra dokumentarnih filmova iz zemalja EU, Hrvatske i regije.

01. 10. — 14. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u organizaciji Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba i Hrvatskog filmskog saveza, održan je program *Škola u kinu*, u sklopu kojeg su učenici od prvog do osmog razreda dobili temeljne spoznaje o filmu, njegovu nastanku, filmskim vrstama i žanrovima.

11-14. 10. London

U kinodvoranama centra Riverside Studios prikazan je program suvremenog hrvatskog filma Closer Croatia, koji se sastojao od 20 igranih, eksperimentalnih, animiranih i dokumentarnih filmova.

13. 10. Osijek

Održan je 5. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. Glavnu nagradu u kategoriji dokumentarnog filma osvojio je *Špageti karbonara* Krešimira Hanžića i Milana Bukovca, a u kategoriji igranog filma *Plac* Ane Hušman.

14. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je večer prisjećanja na Zorana Tadića s projekcijom filma *Treći čovjek* Carola Reeda.

19. 10. Zagreb

U trgovačkom i zabavnom centru Avenue Mall započeo je s radom multipleks CineStar — Novi Zagreb s devet kinodvorana.

19-20. 10. Osijek

U prostorima Barutane organiziran je program u počast Zoranu Tadiću i Anti Peterliću, u sklopu kojeg su prikazani njihovi filmovi *Ritam zločina* i *Slučajni život*.

20. 10. Santiago de Compostela

Na 4. međunarodnom festivalu kratkog filma Curtocircuito film *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha osvojio je nagradu za najbolji animirani film.

21-27. 10. Zagreb

U kinima Studentski centar i Europa te u kazalištu &TD održan je 5. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je film *Izgnanstvo* Andreja Zvjaginceva, za najbolji kratkometražni igrani film *Šta ja znam* Šejle Kamerić i Timura Makarevića, a za najbolji dokumentarni film *Vojnički dnevnici* Yaniva Bermana. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* nagrađen je film *Pusti me da spavam* Sare Hribar, a nagradu publike osvojio je film *Kontrola* Antona Corbijna. Između ostalog, prikazan je program Izbori, posvećen filmovima na temu izbora, u sklopu kojeg je prikazan program predizbornih spotova hrvatskih stranaka od 1990. naovamo.

26. 10. — 14. 11. New York

U kino dvorani Lincoln Centra održani su Dani hrvatskog filma pod nazivom *Izvan granica: nastanak hrvatske kinematografije*, jedno od najvećih predstavljanja hrvatske kinematografije ikada održano izvan Hrvatske. Prikazani su retrospektiva igranog filma, program suvremenih igranih filmova i retrospektiva animiranih filmova.

27. 10. Zagreb

Povodom Dana zaštite audiovizualnog nasljeđa, u organizaciji Hrvatske kinoteke i Hrvatskog filmskog saveza, u kinu Tuškanac prikazan je program restauriranih hrvatskih filmova *Njegovateljica* i *Godišnja doba* Petra Krelje te *Piko* Srećka Weyganda i *Klempo* Nikole Tanhofera.

27. 10. Rim

Na 2. međunarodnom filmskom festivalu Cinema Rade Šerbedžija dobio je nagradu Marco Aurelio za najboljeg glumca za ulogu u filmu *Fugitive Pieces* Jeremyja Podeswe.

29. 10. — 03. 11. Zagreb

U kino-dvorani Multimedijalnog centra SC-a, u sklopu programa Hrvatski film i književnost, prikazani su filmovi *Srce nije u modi* Branka Schmidta, *Događaj* Vatroslava Mimice i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* Krste Papića.

30. 10. Zagreb

U 80. godini života umro je Vladimir Terešak, hrvatski filmski producent i dugogodišnji direktor Croatia filma.

30. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dokumentarno-igranog filma *Zagorka* Biljane Čakić-Veselič.

03. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 5. dan hrvatske animacije. Grand prix osvojio je film *Kratak život* Daniela Šuljića i Johanne Friese, prvu nagradu film *Unplugged* Stjepana Mihaljevića, a drugu nagradu film *Je li moguće napraviti jednominutni film na 27 metara filmske vrpce?* Darka Bućana. Diplomu za najbolji geg-film dobio je *Piktor* Saše Zeca, diplomu za *povijest u animaciji* film *Malformance-performance* Tomislava Gregla, a diplomu za animaciju predmeta film *Omega! The Kid Phoenix* Dalibora Barića. Svečano priznanje za pedesetogodišnji doprinos Zagrebačkoj školi crtanog filma i animiranom filmu u cjelini dobio je redatelj, crtač, animator i scenograf Pavao Štalter.

08. 11. Zagreb

U kino dvorani multipleksa Broadway Tkalča započelo je prikazivanje filma *Kradljivci uspomena* Vicka Ruića.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 149

Duško Popović

Bibliografija

Knjige

Nikica Gilić

Uvod u teoriju filmske priče / Izdavač: Školska knjiga, d.d., Za izdavača: Ante Žužul, prof., Urednica: Miroslava Vučić, Recenzenti: Prof. dr. Ante Peterlić, prof. dr. Hrvoje Turković, prof. dr. Boris Senker, Likovno oblikovanje naslovne stranice: Dubravka Rakoci, Grafička urednica: Danijela Karlica, Korektorica: Paula Župan, 186 stranica, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-0-30250-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 636113

Kazalo: Predgovor / 1. Uvod / 1.1. Kognitivističke postavke / 2. Teorija pripovijedanja i naratologija / 2.1. Iz povijesti izučavanja priče / 2.1.1. Utemeljitelji teorije pripovijedanja / 2.1.2. Ruski formalizam / 2.1.3. Književna teorija, filmologija i lingvistika / 3. Temeljni pojmovi teorije pripovijedanja / 3.1. Priča i pripovijedanje / 3.2. Filmski prostor / 3.3. Filmsko vrijeme / 3.3.1. Trajanje / 3.3.2. Poredak (redoslijed) i učestalost / 3.4. Točka gledišta i fokalizacija / 3.5. Narativne instancije / 3.6. Pripovjedač / 4. Teorija filmske priče / 4.1. Glazbenost i zornost filma / 4.2. Izgovorena i zapisana priča / 4.3. Komentar i pripovjedačev glas / 5. Teoretičari pripovijedanja i tradicija / 5.1. Teorijski temelji / 5.1.1. Mimetičke teorije / 5.1.2. Dijegetičke teorije / 6. Zaključak / 7. Bibliografija / 8. Filmografija / 9. Sažetak / 10. Summary / Bilješka o autoru / Kazalo imena

Monthy Python

Autobiografija

/ Biblioteka POP / Izdaje Naklada LJEVAK d.o.o. / Direktor Petra Ljevak / Urednik Kristijan Vujičić / Prevela s engleskog Lucija Horvat / Lektorica i korektorica Petra Brnardić / Kazalo Nina Vujičić / 368 stranica, fotografije / Zagreb, 2007

ISBN 978-953-178-882-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 646902

Sadržaj: *Prošli smo audiciju: Zahvale* / 1. U kojem Pythonovci susreću Pythonovce / *Terry Jones blati ostale* / *Michael Palin odaje tajne Pythonovaca* / *Eric Idle ogoljuje dušu o ostalima* / *John Cleese govori o sebi u odnosu na druge* / *Graham Chapman nam se obraća s one strane* / *Terry Gilliam pljuje po Pythonovcima* / 2. U kojem smo se rodili / *Eric Idle* / *Michael Palin* / *John Cleese* / *Terry Jones* / *Graham Chapman* / *Terry Gilliam* / 3. U kojem se pravimo da odrastamo / *Sveučilišta* / *Život prije Cirkusa* / 4. »Ovo je...« / *Leteći cirkus Monthyja Pythona* / *A sada nešto sasvim drugačije* / I *srušismo diva na koljena* / 5. U kojem postajemo starlete / *Monthy Python i Sveti gral* / *Brianov život* / *Nastup života* / 6. Smisao smrti / 7. ...i svega poslije / *Kratki popis uloga* / *Monthy Python: Kratka povijest vremena* / *Kazalo* / *Izvori slika* / *Izvori za Grahama Chapmana*

Marcel Jean

Kad animacija susreće žive / Biblioteka Kvadrati sekunde, izvornik: Marcel Jean — Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant, Izdavač: Udruga 25 FPS, info@25fps.hr, www.25fps.hr, Za izdavača: Marina Kožul, Uredile: Mirna Belina i Marina Kožul, Prevela s francuskog: Maja Sevšek, Oblikovanje: Mileusnić&Serdarević, 120 stranica, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-95188-3-5

Sadržaj: Uvod / Kompozitna slika / Šest pitanja Raoulu Servaisu / Harpya i servaisografija / Prva smrt animacije / Wendy Tilby i rotoskpija / Tri doba rotoskpije / Razgovor s Michèle Cournoyer / Razgovor s Georgesom Schwizgebelom / Norman McLaren i filmsko snimanje / Razgovor sa Zbigniewom Rybczynskim / Posljedice jedne epidemije / Razgovor s Chrisom Landrethom / O autoru

Rhona Mercer

Angelina Jolie — biografija — priča o najzavodljivijoj zvijezdi na svijetu / Biblioteka OSOBA, Naslov izvornika Angelina Jolie: The Biography, Prevoditeljica Aleksandra Barlović, Lektorica Renata Mihalić Dobrić, Urednica Nataša Ozmec, Oblikovanje naslovnice Ermego, Zagreb, Grafička priprema Ermego, Zagreb, Nakladnik Planetopija, Zagreb, Za nakladnika Marina Kralj Vidačak, 224 stranice, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-257-078-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 647352

Sadržaj: 1. poglavlje U početku / 2. poglavlje »Dramatičarka« / 3. poglavlje Stiže Johnny / 4. poglavlje Osvajanje kritičara / 5. poglavlje Radovi u tijeku / 6. poglavlje Prekinuta mladost / 7. poglavlje Sumanuti svijet Billyja Boba / 8. poglavlje Upoznajte Laru Croft / 9. poglavlje Angelina humanitarka / 10. poglavlje Raskid / 11. poglavlje Luda za dječakom / 12. poglavlje Zaraćena obitelj / 13. poglavlje Povratak Croftove / 14. poglavlje Aleksandar Veliki / 15. poglavlje Afera za pamćenje / 16. poglavlje Dijete je rođeno / 17. poglavlje Brad, djeca i ostalo / Filmografija / Bibliografija

John Little

Bruce Lee — umjetnik života / Biblioteka OSOBA, Naslov izvornika *Bruce Lee — Artist of Life*, Prevoditeljica Aleksandra Barlović, Lektorica Ljiljana Puljar-Matić, Urednica Danijela Duvnjak, Oblikovanje naslovnice Zlatko Havoić, Grafička priprema Ermego, Zagreb, Nakladnik Planetopija, Zagreb, Za nakladnika Marina Kralj Vidačak, 304 stranice, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-257-077-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 648166

Sadržaj: Predgovor Linde Lee Cadwell / Uvod / PRVI DIO: KUNG FU / 1-A Tao kung fua: razmatranje metode kineske borilačke vještine / 1-B Kung fu: ishodište istočnjačkih borilačkih vještina / 1-C Trenutka shvaćanja / 1-D Razmišljanja o kung fuu / 1-E Samostalno svladajte samoobranu / 1-F Psihologija obrane i napada / 1-G Kako izabrati učitelja borilačkih vještina / 1-H Jedinstvo blagosti i čvrstoće / 1-I Moje viđenje kung fua / DRUGI DIO: FILOZOFIJA / 2-A Zašto sam se posvetio filozofiji / 2-B O ljudskom razumijevanju / 2-C Življenje: jedinstvo svega / 2-D Jedinstvo čvrstoće i savitljivosti / 2-E Taoizam / 2-F Jin-jang / 2-G Wu-hsin (Ne-mišljenje) / 2-H Wu-wei (Ne-djelovanje) / 2-I Prepuštanje / 2-J O zapadnjač-

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 150

koj filozofiji / 2-K Platon / 2-L Platonov »Gorgija« / 2-M Sokrat / 2-N Priroda ljudske vrste / 2-O Moralno ponašanje: relativno nasuprot apsolutnome / 2-P Objektivne i subjektivne prosudbe / 2-Q René Descartes / 2-R Descartesove »meditacije« / 2-S Descartes-mišljenje / 2-T O Descartesovom »Cogito« / 2-U »Boja koju želim« / TREĆI DIO: PSIHOLOGIJA / 3-A Bilješke o Gestalt terapiji / 3-B Odnos organizma prema njegovu okružju / 3-C Tri vrste filozofije / 3-D Samoregulacija nasuprot vanjskoj regulaciji / 3-E Nadređeni i podređeni / 3-F Četiri osnovna filozofska pristupa / 3-G Mišljenje je uvježbavanje / 3-H Učenje / 3-I Proces »uravnoteženja« / 3-J Proces / 3-K Krajnja granica (Mrtva točka — fobični sloj) / 3-L Hesse o čovjekovoj vlastitoj volji / 3-M Prema oslobođenju / ČETVRTI DIO: POEZIJA / 4-A Kiša, crni oblaci / 4-B Onkraj zapadnog brda / 4-C Umiruće sunce / 4-D Ljubav je poput rasplamsanog prijateljstva / 4-E Ponovno te držim u naručju / 4-F Sve rijeke prema istoku ili zapadu / 4-G U čamcu na jezeru Washington / 4-H Na trenutak / 4-I Šećući obalom jezera Washington / 4-J Noćna kiša / 4-K Naše je zajedništvo poput slatkog sna / 4-L Okolina ne ispušta ni zvuka / 4-M Proljeće je... / 4-N Što vidim / 4-O Kolibrić / 4-P Mraz / 4-Q Otpao list / 4-R Premda je noć stvorena za ljubav / 4-S Nijema svirala / 4-T Otkako si otišla / 4-U Rastanak / PETI DIO: JEET KUNE DO — OSLOBOĐENJE / 5-A Jeet kune do: metoda »šake koja zaustavlja« / 5-B Prema osobnom oslobođenju (jeet kune do): I. / 5-C Prema osobnom oslobođenju (jeet kune do): II. / 5-D Jeet kune do — što nije (jeet kune do): III. / 5-E Prema osobnom oslobođenju (jeet kune do): IV. / 5-F Prema osobnom oslobođenju (jeet kune do): V. / 5-G Pristrana uvjetovanost (jeet kune do): VI. / 5-H JKD (jeet kune do): VII. / 5-I Prema osobnom oslobođenju (JKD: VIII) / 5-J Bilješke o jeet kune dou / 5-K Dodatne bilješke o jeet kune dou / 5-L Dodatne bilješke o jeet kune dou / 5-M Prvobitan izvor jeet kune doa / 5-N Tema / 5-O Istinska vještina / 5-P Borilačka vještina / 5-Q Prepreke na putu znanja / 5-R Objektivna procjena borbene vještine Brucea Leeja prema mišljenju upućenih / ŠESTI DIO: GLUMA / 6-A Što je zapravo glumac? / 6-B Glumac: ukupnost / 6-C Samoostvarenje i ostvarenje samopredodžbe u umijeću glume / 6-D Drugi glumac iznosi svoje mišljenje / SEDMI DIO: SAMOSPOZNAJA / 7-A Prvi članak koji pišem u Hong Kongu / 7-B Na svome razvojnom putu: I. 7-C Na svome razvojnom putu: II. / 7-D Na svome razvojnom putu: III. / 7-E U potrazi za nekim iskrenim (Na svome razvojnom putu: IV.) / 7-F Na svome razvojnom putu: V. / 7-G Na svome razvojnom putu: VI. / 7-H O samoostvarenju (Na svome razvojnom putu: VII.) / 7-I Na svome razvojnom putu: VIII. / 7-J Strastveno stanje uma / OSMI DIO: PISMA / 8-A »Istinski smisao života — unutarnji mir« / 8-B »Iskoristi vlastito iskustvo i maštu« / 8-C »Tko sam ja?« / 8-D »Pretvaranje prepreka u odskočne daske« / 8-E »Sve ovisi o stanju uma« / 8-F »Vještina je ondje gdje je apsolutna sloboda« / Bilješke / Zahvale

Michel Schneider

Marilyn Monroe: posljednje seanse / S francuskog prevela Marina Gessner / Nakladnik Alfa d.d., Zagreb / Za nakladnika Miro Petric / Likovna urednica Irena Jurković / Likovno oblikovanje naslovnice Tomislava Juroš / Lektorica Kristina Ferenčina / Korektorica Dejana Šćuric / 364 stranice / Zagreb 2007.

ISBN 978-953-168-888-8
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 645782

Katalozi

Split Film Festival / 15-22 rujan/september 2007 / Izdavač/Publisher Međunarodni festival novog filma/The International Festival of New Film / Direktor Festivala/Festival Director Branko Karabatić / Dizajn plakata i kataloga/Poster and catalogue design GÖNTZ-A / Grafička Priprema/Prepress CBA 2X

ISSN 1846-5897

Sadržaj/Table of contents: Dugometražni konkurencija/Competition Features / Žiri dugometražni/Jury Features / Fokus/Focus / Forum / Slika/Image / Kratkometražni konkurencija/Competition Shorts / Žiri kratkometražni/Jury Shorts / Posebni programi/Special Programmes / Novi mediji/New Media / Majstorski tečaj, prezentacije, izložba, predavanje, No selection/Master Class, Presentations, Exhibition, Lecture, No selection / Pokrovitelji/Official Supporters / Suorganizatori/Coorganizers / Sponzori/Sponsors / Medijski pokrovitelji/Media Supporters / Impresum/Impressum / Indeks/Index

Mirna Belina, Marina Kožul (ur.)

25. FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa / 25-30/09/07 / nakladnik/publisher 25 FPS udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednice kataloga/Catalogue Editors Mirna Belina, Marina Kožul / Prevoditelji/Translators Snježan Hasnaš, Nanna Heidenrecih, Mario Kalogjera, Domagoj Orlić / Oblikovanje/Design Dragan Mileusnić, Željko Serdarević / 108 stranica, fotografije, Pula, 2007.

ISBN 978-953-95188-2-8

Sadržaj/Contents: Uvodnik/Introduction / Program / Konkurencija/Competition / Medi(t)acije/Medi(t)ations / Pritajena podrhtavanja/Hidden Quakes / Na putu/Inlands / Promjenjivi horizonti/Shifting Horizons / Od analogne kupke do digitalnog tuša/From Analog Bath to Digital Shower / Jedinica zabave/Entertainment Unit / 25 FPS Specials / Eksperimentalne 90-e u Hrvatskoj/Experimental 90's in Croatia / Suvremeni kanadski film i video/Contemporary Canadian Films and Videos / Snimaj, snimaj, snimaj!/Shoot, Shoot, Shoot / Kad animacija susreće žive/When Animation Meets the Living / Chris Shepherd / Vizualna glazba/Visual Music / Matthias Müller / Arsenal Experimenal / Kenneth Anger / Glazba u pokretu/Music in Motion / Kino 23 / Kazalo/Indeks / Žiri/Jury / Žiri hrvatskih filmskih kritičara/Croatian film critics jury / Nagrade/Awards / Kazalo distibucija i produkcija/Distribution and production indeks / Kazalo autora/Authors index

Vera Robić-Škarica (ur.)

45. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Uredila Vera Robić-Škarica / Računalna obrada i unos podataka Vanja Hraste / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / Autorica uvodnog teksta Mira Kermek-Sredanović / In memoriam Duško Popović / Lektorica Saša Vagner / Vizualni koncept plakata, kataloga, diploma i pozivnica Boris Lisjak, Studio Dvije lije d.o.o.

Sadržaj: Grad domaćin Čakovec — Pet desetljeća filmskog i videostvaralaštva / Program revije / 1. revijska projekcija / In memoriam Zoran Tadić / Mala minuta / 2. revijska projekcija / 3. revijska projekcija / 4. revijska projekcija / 5. revijska projekcija / 6. revijska projekcija / 7. revijska projekcija / Prijavljeni radovi / Članovi Ocjenjivačkog suda / Ocjenjivački sud — Mišljenja Ocjenjivačkog suda o videoradovima djece / Pregled prijavljenih ostvarenja / Adresar prijavljenih klubova i škola / Nagrađeni radovi 44. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece, Čakovec, 8. — 11. lipnja 2006. / Sudionici programa / Zahvala

Inesa Antić (ur.)

Zagreb Film Festival / 21-27 october 2007 / Za izdavača/Editor Boris T. Matić i Hrvoje Laurenta / Urednica kataloga i biltena/Catalogue and bulletin editor Inesa Antić / Prijevod tekstova/Translator Maja Župan / Lektorica/Proofreader Ivana Zima Galar / Prijelom kataloga/Layout Ivan Nikolić Iki i Danko Đurašin / Vizualni identitet/Visual identity Bruketa&Žinić

Sadržaj: Tko je tko/Who is who / Uvodne riječi/Forewords / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Glavni program/Main Program / Dugometražni igrani filmovi/Feature Films / Kratki filmovi/Short Films / Dokumentarni filmovi/Documentary Films / Kockice/Checkers / Popratni program/Side Program / Moj prvi film/My First Film / Bibijada/Vip Bib for Kids / Izbori/Elections / Matineje/Matinee / Klub 100/Club 100 / Posebna događanja/Special Events / Hvala/Thank you / Volonteri/Volunteers / Kontakti/Contatcs / Index / Impresum / Sponzori/Sponsors

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 151

Marina Kožul (ur.)

Animafest Zagreb 2007 / 18. svjetski festival animiranog filma-dugometražno izdanje/18th World Festival of Animated Film-Feature Edition, 13.-17. studeni 2007. / urednica kataloga/catalogue editor Marina Kožul / prevoditeljica/translation Marta Ferković, lektura/proof reading Mirna Belina, Marina Kožul

Sadržaj/Contents: sjećanje/In memoriam / uvodnik/introduction / žiri i nagrade/jury and awards / natjecateljski program/competition / izvan konkurencije/out of competition / retrospektiva Pera Åhlina/Per Åhlin retrospective / best of Animafest / forum za razvoj projekata/pitching forum / index / zahvale/thanks / sponzori/sponsors / oglasi/ads

Vera Robić-Škarica (ur.)

39. revija hrvatskog filmskog i videostvaralštva / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Hrvoje Turković / Uredila Vera Robić-Škarica / Lektorirala Marina Zlatarić / Računalni unos podataka Vanja Hraste, Željko Radivoj / Statistička obrada podataka Vanja Hraste / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / Autor uvodnog teksta Duško Popović / In memoriam Duško Popović / Vizualni identitet revije Milan Bukovac, Tomislava Vereš

Časopisi

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza / broj 59, godina 2007. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), Marija Ratković, Vera Robić-Škarica, lektorice: Katarina Marić i 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: Filmsko snimanje kao autorstvo / Vedran Šamanović: Fotografija u hrvatskom eksperimentalnom filmu / Uvod / Sistematizacija i izvori / Sažeta povijest hrvatskog eksperimentalnog filma / Položaj fotografije u hrvatskom filmskom eksperimentu / Uobičajeni filmski i video formati / Pokret i kretanje kamere / Planovi i rakursi / Odabir i primjena objektiva / Boja / Svjetlo / Kompozicija filmskog kadra / Analogne intervencije u filmskoj fotografiji / Danas i moguće sutra / Zaključak / Popis obrađenih autora i filmova / Literatura / Diana Nenadić: Andrija Pivčević i Ante Verzotti, ili, film viđen kroz splitski autorski objektiv / Mirko Pivčević: Snimateljski rad u filmu Ta divna splitska noć / Uvod / Kako snimiti ovakav film? / Negativ i laboratorij / Izbor formata i optike / Kamera / Osvjetljenje / Scenska tehnika / Izrada kopije / Zaključak / Literatura

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 152

Pismo Ive Škrabala

Poštovani,

Sa zadovoljstvom i osjećajem ponosa dočekao sam 50. broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, časopisa što smo ga zasnovali prije 13 godina i koji je tijekom svih ovih godina redovitoga izlaženja stekao ugled najozbiljnije publikacije o filmskoj umjetnosti u cjelokupnoj povijesti hrvatske kinematografije.

Bilo je, doduše, časopisa određene generacije ili kritičarske skupine, ali oni su se nažalost održali relativno kratko, a našem *Ljetopisu* dodatnu vrijednost daje činjenica da je postao intelektualno okupljalište svih koji u nas promišljaju film i o njemu pišu, bez obzira na njihove godine ili estetska opredjeljenja. Otvoren prema svima, časopis je uključio i vrijednu suradnju iz inozemstva, a i sam je postao zanimljiv filmolozima iz drugih zemalja (barem po sažecima teorijskih, povijesno-istraživačkih i kritičarskih članaka na engleskom, kad već nemamo internacionalno izdanje jednom godišnje!).

Bio sam među inicijatorima ovoga časopisa i član njegova prvog tročlanog uredništva, zajedno s neprežaljenim Vjekoslavom Majcenom i dragocjenim Hrvojem Turkovićem kao glavnim urednikom. Tijekom godina sastav uredništva se mijenjao, pojedinci su dolazili ili odlazili, angažirale su se nove snage, Turković je prepustio komandu mlađima i preuzeo breme i autoritet odgovornog urednika, a — jedino je moje ime po inerciji ostajalo stalno u impressumu! Budući da zbog svojih drugih angažmana, a u posljednje vrijeme i zbog svoje životne dobi, već niz godina nisam aktivno sudjelovao u radu uredništva, smatram uputnim da vas zamolim da me više ne navodite kao člana uredništva.

Ne bih želio da se ovo moje povlačenje iz impressuma shvati kao ostavka ili nekakvo ograđivanje od sadašnjega časopisa, nego samo kao usklađivanje s realnošću da ja u redakciji već dugo nisam aktivan. Moja trajna veza s *Ljetopisom* mogla bi se eventualno zabilježiti tako da se pored utemeljitelja (Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16) navedu i imena članova prvoga uredništva, jer smo sva trojica dali doprinos da bi se pokrenuo projekt koji se pokazao doista uspješnim.

Spreman sam, dakako, i dalje u svakoj prilici svojim mišljenjima ili savjetima pridonijeti promišljanjima o usmjerenju časopisa, odnosno pomoći na drugi način, ako to budete smatrali potrebnim.

Uvjeren sam da je *Hrvatski filmski ljetopis* izborio za sebe status trajne vrijednosti hrvatske kinematografije i nadam se da to shvaćaju svi oni o čijoj pomoći ovisi egzistencija i daljnji napredak časopisa.

Srdačno vaš,

Ivo Škrabalo
Zagreb, 14. rujna 2007.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 153

Sažeci

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Daniel Rafaelić

Raj Amerika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj

UDK: 791.623.1(497.5)2"1941/1945"

Jedna od teza koja se provlači kroz većinu razgovora i povremenih napisa o kinematografskom djelovanju u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj svakako je zabrana prikazivanja svih američkih filmova. Američki je film u NDH postao nepoželjan najprije iz antisemitskih razloga (s tezom da su Židovi vlasnici hollywoodskih kompanija), da bi svega šest mjeseci kasnije, nakon što je NDH 14. prosinca 1941. objavila rat SAD-u, to postao i zbog vojnih i propagandnih razloga. Ovaj istraživački prilog predstavlja (preživjele) povijesne i arhivske izvore koji pokazuju da jedan američki film ne samo da nije bio zabranjen, već je sam državni aparat poticao njegovo gledanje — bio je to film Johna Forda *Plodovi gnjeva* (*Grapes of Wrath*, 1940), prikazivan 1943. godine. Naravno, pozadina je bila ideološke naravi — film je prikazivan kao antiamerička propaganda, s naglaskom na teškom životu rudara-radnika u SAD-u, radi čega je film i ironijski prenaslovljen u *Raj Amerika*, dok je reklamna kampanja naglašavala da je film zabranjivan u nekim područjima SAD-a. Autor iznosi zaključak da je prikazivanje američkoga filma u ustaškoj državi jedinstveni slučaj u svim zemljama saveznicima (satelitima) Trećeg Reicha, to jest da je ustaški propagandni aparat, bez (dotad čestih) konzultacija s Njemačkom, na svoju ruku odlučio započeti snažnu antiameričku kampanju, koja je vjerojatno došla kao odgovor na američka bombardiranja hrvatskih gradova koja su otpočela krajem 1942. Komentira se i velik odjek filma, koji nije bio uzrokovan antiamerikanizmom, nego — napominje autor — željom publike za američkim filmom, na koje je bila navikla prije rata.

Juraj Kukoč

Uporaba igranofilmskih postupaka u dokumentarnom filmu *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje

UDK: 791.229.2(497.5)(091)

J*edan dan u Rijeci* (1954) Ante Babaje namjenski je propagandni film koji je u potpunosti ispunio svoj cilj, a to je: opisati specifičnosti Rijeke, Riječana i riječkog života, sve u duhu slavljenja socijalističkog poretka i pripajanja Rijeke matici zemlji. Unatoč tome, Babajin dokumentarac izgleda kao lepršava nepretenciozna igrarija puna humora, slična književno-publicističkoj vrsti kozeriji. Ovaj dojam autori su postigli uporabom igrano-filmskih, ponajviše pripovjednih, postupaka, kao što su: subjektivni narator-pripovjedač, gluma i igranofilmski montažno-snimateljski postupci (master plus inserti, plan-kontraplan, narativno raskadriranje, autorski kadrovi, stilske figure, zgušnjavanje radnje, film u filmu). U tekstu je temeljito opisana uporaba spomenutih postupaka i na konkretnim primjerima iz filma objašnjeno kako su tim postupcima uspješno »skriveni« prisutni obrazovni i ideološki-poučni dijelovi filma.

Summaries

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Daniel Rafaelić

American Heaven in the Independent State of Croatia

UDK: 791.623.1(497.5)2"1941/1945"

One of the topics always mentioned when talking or writing about the cinema during the period of the Independent State of Croatia (NDH) is definitely the prohibition of the American film. The American film was not welcome in the Independent State of Croatia primarily on anti-Semitic grounds (the presumption was that the Jews owned Hollywood companies). Only six months later, after the NDH proclaimed war against the USA on 14 December 1941, the American film became unwanted on military and indoctrination grounds. This article presents some preserved historic and archive sources that prove that there was one American film that was not only allowed but also promoted — John Ford's *Grapes of Wrath*, 1940. The film was presented during 1943. Of course, the background was ideological — the film was part of the anti American propaganda, the emphasis was placed on miners-workers' hard life in the USA. This is why the title was ironically changed in *Raj Amerika — The American Heaven*. The advertising campaign stressed out that the film was prohibited in some parts of the USA. The author concludes that the phenomenon of this film being presented in an Ustasha-country is a particularity among all Third Reich allied (satellite) countries, i.e. the Ustasha apparatus decided to launch a strong anti-American campaign without any (until then frequent) consultations with Germany. The campaign was probably a reaction to the American bombardment of Croatian cities that started off at the end of 1942. The author also comments on the huge audience response which had nothing to do with anti-Americanism but with the desire to see the American film people were used to before the war.

Juraj Kukoč

Use of Fiction Film Techniques in Ante Babaja's Documentary *Jedan dan u Rijeci*

UDK: 791.229.2(497.5)(091)

Ante Babaja's *Jedan dan u Rijeci* (1954) is an indoctrinated and appropriated film which has fully achieved its goal: to depict the specificities of Rijeka, its people and lifestyle in celebration of the socialist movement and Rijeka's joining the mother country. In spite of this fact, Babaja's documentary seems like a fluttery unassuming play, rich in humour and very similar to the causerie. The authors achieved this by the use of feature film, mostly narrative, techniques, such as: subjective narrator, acting, and feature film editing and shooting techniques (*master plus inserts*, *shot reverse shot*, narrative scene framing, author's takes, figures of style, action condensing, *film within the film*). The text describes the use of the mentioned techniques in detail. There are also concrete examples from the film that explain how these techniques successfully managed to »mask« the educational and ideological parts of the film.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 154

Midhat Ajanović

Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma

UDK: 791.288 (497.5 Zagreb) (091)

Ovaj članak predstavlja jedan pokušaj da se na primjeru triju filmova Zagrebačke škole crtanoga filma ilustrira panoramski način viđenja svijeta »sveobuhvatnim pogledom«, nastalim prvo u ideologijskoj domeni, da bi se postupno oblikovao kao estetski princip. Naime, slijed sociohistorijskih okolnosti nastalih u jugoslavenskom društvu nakon Drugoga svjetskog rata uvjetovao je pojavu iluzornog »sveobuhvatnog pogleda« kod zagrebačkih autora crtanoga filma, koji su u brojnim svojim djelima kreirali panoramsku sliku nastalu iz pozicije koja se doimala kao središnja, ili jednostavno kao ideološka kupola od stakla usred blokovski podijeljenoga svijeta. Veliki međunarodni uspjesi i objektivna vrijednost onoga što je stvarano u zagrebačkom studiju između kasnih 1950-ih i ranih 1980-tih uglavnom su se zasnivali na vrhunski ovladanoj tehnologiji takozvane cel-animacije, stiliziranom pokretu, ali i, teza je ovog teksta, efektnim globalnim metaforama realiziranima karikaturističkim sredstvima, simplificiranim i shematiziranim prikazom hladnoratovski podijeljenog svijeta, ali i njegovom ideologijskom satirom iz pozicije ideološko-političkog diskursa koji nazivamo titoizam, a koji je vladao pod »staklenom kupolom«. Glad za vlašću u socijalističkim društvima i opsjednutost novcem u kapitalističkim, kao i stalna opasnost od sveuništavajućeg sukoba jednih s drugima, bila su središnja tematska područja jugoslavenskoga crtanog humora u svim formama, a osobito su mu bili skloni animatori koji su »sveobuhvatnim pogledom« kružili po »panoramskoj« slici svijeta svojega doba. Njihove globalne metafore, koje su satiričnim prikazom pojava što su obilježile »hladni rat« — kakve su bile trka u naoružanju, ali i neravnopravnost malih i siromašnih, zanemarivanje ekologije, alijenacija modernog čovjeka u rastućim betonskim džunglama — vjerno su izražavale strahove i strepnje pred budućnošću kod svojih suvremenika. Opširno su razmotreni filmovi *Veliki miting* (Walter i Norbert Neugebauer, 1951), koji se promatra kao socijalistički realizam u disneyjevskom ruhu; *Koncert za mašinsku pušku* (Dušan Vukotić, 1958), opisan kao karikatura fiktivne Amerike; te *Dnevnik* (Nedeljko Dragić, 1974), okarakteriziran kao karikatura stvarne Amerike.

Jurica Starešinčić

Animirani filmovi Dušana Vukotića

UDK: 791.633-051Vukotić, D.
791.228(497.5) (091)

Dušan Vukotić jedan je od rijetkih hrvatskih redatelja koji je doživio status medijske zvijezde. Razlog je naravno svima poznat — nagrada Oscar. Međutim, izvan domovine, dobitnici Oscara za kratki animirani film potpuni su anonimci, pa tako i Dušan Vukotić u najvećem dijelu svijeta nije ime kojim se rukuje u televizijskim kvizovima općeg znanja, nego zaboravljeni klasik koji je sudjelovao u jednom od revolucionarnih pokreta za oslobođenje animacije od Disneyjevih kalupa. U ovom se tekstu Vukotićev rad na animiranom filmu nastoji razmatrati iz perspektive nepristranog i vremenski dovoljno udaljenog promatrača, te staviti u kontekst kako društvenih prilika, tako i animacijskih trendova u kojima nastaje. Zajedno s još nekoliko istaknutijih predstavnika Zagrebačke škole crtanoga filma, Vukotić je na trendove u svjetskoj animaciji ponajviše utjecao prihvaćanjem modernog slikarstva kao izražajne mogućnosti u animiranom filmu i pretvaranjem reducirane animacije iz metode skraćivanja posla u specifičan umjetnički postupak.

Tanja Vrvilo

Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima

UDK: 791.633-051Martinac, I.
791-22(497.5)(091)

Autorica istražuje temeljne odrednice povijesnog, teorijskog i estetičkog konteksta autorskog opusa Ivana Martinca, iščitavanjem poveznica njegovih kratkometražnih filmova iz 1960-ih s jedinim dugometražnim filmom *Kuća na pijesku* (1984-85). Filmske slike Ivana Martinca pulsiraju u spojevima živog i neživog, vanjskog i unutarnjeg, vidljivog i nevidljivog: životni prizori se zamrzavaju, a zornost predmetnog svijeta usijava. Kratki spojevi

Midhat Ajanović

Ideological Panorama of the Zagreb School of Animated Film

UDK: 791.288(497.5Zagreb) (091)

This article represents an attempt to illustrate a panoramic way of perceiving the world, with an all-encompassing view, on the example of three films created in the Zagreb School of Animated Film. This idea was created primarily in an ideological sphere and then gradually it developed into an aesthetic principle. Yugoslavian society sociological and historical circumstances after the World War Two caused the appearance of an illusionary »all-encompassing view« in Zagreb animated film authors. In a number of their films they created a panoramic image from a position that appeared to be focal, or simply an ideological glass dome in the middle of a world divided in blocks. Huge international success and the objective value of what was created in the Zagreb studio between the late 1950s and early 1980s were achieved mostly due to the cel animation technology mastering and a stylized movement. However, this text also claims that this was due to effective global metaphors realized by caricature techniques, a simplified schematic presentation of a cold-bloodedly divided world, but also to an ideological satire from the position of an ideological and political discourse that we call »titoism« that governed under a »glass dome«. Power hunger in socialistic societies and money obsession in capitalist ones, as well as a constant danger from an all-destroying conflict, constituted predominant themes of the Yugoslavian animated humour in all forms. Animators that used their »all-encompassing view« to circle the »panoramic« image of the world of their times were particularly inclined to use it. Their metaphors presented some phenomena that marked the Cold War period in a satirical way — arms race, inequality of the small and the poor, lack of care for environment, alienation of a contemporary man in the concrete jungle — and these global metaphors functioned as a vivid demonstration of fears for the future felt by their contemporaries. The author examines the films *Velika trka* (Walter and Norbert Neugebauer, 1951), perceived as a socialistic realism in a Disney guise; *Koncert za mašinsku pušku* (Dušan Vukotić, 1958), described as a fictitious America caricature; and *Dnevnik* (Nedjeljko Dragić, 1974) characterised as a real America caricature.

Jurica Starešinić

Animated Films by Dušan Vukotić

UDK: 791.633-051Vukotić, D.
791.228(497.5)(091)

Dušan Vukotić is one of few Croatian directors who enjoyed the status of a film star. Everyone, of course, knows why — because of the *Oscar*. However, outside Croatia, Oscar winners for short animated films remain completely anonymous. This is why Dušan Vukotić is not a name you hear on television quizzes, but a forgotten classical figure that took part in one of revolutionary movements to free the animation from the Disney stereotype. This text tries to examine Vukotić's work on the animated film from the perspective of an impartial and sufficiently attached observer in terms of time period. It also tries to put it in the social context and animation tendencies of the time. Together with a few other distinguished representatives of the Zagreb School of Animated Film, Vukotić influenced world animation by accepting the modern painting as an expressive potential in the animated film and by transforming reduced animation from a condensation method to a specific artistic technique.

Tanja Vrvilo

Films by Ivan Martinac: Tactility in Splices

UDK: 791.633-051Martinac, I.
791-22(497.5)(091)

The author examines the basic elements of the historic, theoretic and aesthetic context of Ivan Martinac's work by determining links between his short films from the 1960s and his only feature film *Kuća na pijesku*, 1984-85. (*House on Sand*). Martinac's film images pulse in the links between alive and un-alive, external and internal, visible and invisible: life scenes freeze up and the vividness of the world of objects grows stronger. Short

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 155

nastaju u zaljepcima: »golem dio filma nalazi se u zaljepku, spoju između dva kadra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima.« (Martinac) Martinčevi su filmovi stvarani paralelno sa svjetskim modernističkim strujama narativnog i nenarativnog filma, zajedno s različito imenovanim strujama neoavangarde i eksperimentalnog filma, od strukturalnog filma do liričnog. Tajni preteče njegove filmske metafizike kriju se u teorijama vizualizma i mirakulizma povijesnih avangardista, očita je povezanost s filmovima stanja, potisnute naracije u kojima je »čovjek stvar koja gleda i stvar koja je viđena«, a posebno su bliski osjećaju filma redatelja američkog undergrounda; tim nazivom Martinac u svojim filmovima imenuje prevladavajuće stanje otuđenosti, nedostatka žudnje da se nešto dosegne. Žudnja se u Martinčevim filmovima otkriva kao čisti užitak u snimanju filma. Osjećaj bliskosti bez riječi, koji u Martinčevim filmovima iskazuju stalna lica filmaša i prijatelja, proizašao je iz zajednice koja se naziva splitski filmski krug ili »splitska škola«. U njegovim kratkim filmovima redateljeva je prisutnost očita; intimni, osobni filmski rukopis zahvatio je sva izražajna sredstva. Svi se Martinčevi filmovi bave filmom. Očuđenje zbilje čini vidljivim strukturiranost filma, naglašena uporabom natpisa, odsutnost govora i prizornih šumova te retoričnost glazbe. Defabuliziranje i kvazidokumentarno snimanje metodom skrivene kamere onih koji to znaju i onih koji to ne znaju rezultira principom nađene priče, odabiranjem lica iz gomile, bivanjem s njim ili njima, a zatim nekom vrstom povratka i mrtve točke. To u cijelosti podrazumijeva uokvirenu strukturu, motiv ronda, cikličke forme: uvijek je riječ o krugu. Kamera, ponekad posve statična, ponekad ekstatična, lovi dva tipa gesta: s jedne strane, sličan gestus bliske zajednice koja zna da je snimana, a čine ga individualne estetske geste, položaj tijela u iščekivanju, ono prije ili ono poslije zbivanja; a s druge strane geste zaista »ulovljenih«, onih koji ne znaju da će biti snimljeni, gestus okoline. Slike mrtve prirode proizvode mrtvo vrijeme, Martinčevi filmovi obiluju slikama agresivne temporalnosti i kontemplacije. Uzbudljive prijelaze, šok-rezove, iznenadne promjene ritma spaja vizualno-auditivna serijalnost: suprotstavljanje, povezivanje, vraćanje uvijek drukčijeg istog.

Kuća na pijesku zasniva se na brojnim preklapajućim motivima i nekoliko lajtmotiva, uvodeći u ekspoziciji filma i ključno udvajanje: motiv dvojnika. Šutnja i skrivanje govornika ponavljaju se tijekom filma, toliko da postaju »kompulzivna« metoda. Likovi šute, a kada govore ne vidimo im lica. Ta rašivenost ili odlijepljenost glasa od rubova kadra čini da su sadržaji svijesti odvojeni od osobe koja ih u tom trenutku izriče. Njihovu unutrašnjost predstavlja izvanjski, nevidljivi dio, »slijepo polje«, crna rupa, glas tko zna čiji, niotkuda. Oniričkі, fantazmatski svijet Martinčeva filma povezao je klaustrofobičnu vertikalnu i horizontalnu arhitekturu grada i kuće s raznim slojevima stvarnosti i psihe. Taj privatni, javni i unutarnji labirint čine brojne zagonetke, znakovi, alegorije, parabole, uskraćeni odgovori. Njegov otuđeni suvremeni čovjek odlazi u pustinju izvan kadra i gasi svjetlo. Ali, Martinac nije napravio antonionijevski film mediteranskog neorealizma (ili siromaštva) duše. Evocirajući mit — pa i mit »vječnog vraćanja« — tematizirajući temeljne osjećaje straha, tjeskobe, sa središnjim motivom *Doppelgängera*, raslojenog lika i raslojenog svijeta, Martinac stvara film mediteranskog ekspresionizma duše, tako da: »predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.« (Martinac) Tome pridonosi i veza s kafkijanskim nestvarnim kao stvarnim, te pitanja politike filma: smrt kao posljednja mogućnost otpora, ili bez otpora.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Riccardo Concetti

O vilama i kopačima blaga: filmski pokušaji Roberta Michela

UDK: 791.634-051Michel, R.

Znanstveni članak, izvorno iznesen na predavanju u Adalbert-Stifter-Verein u Münchenu 14. veljače 2007, donosi nove spoznaje o filmskoj djelatnosti austrijskoga književnika Roberta Michela (1876-1957). Temeljen na istraživanjima u bečkim i njemačkim arhivima, tekst donosi nove informacije o Michelovim boravcima u Bosni i Hercegovini i snimanjima filmova *Der Schatzgräber von Blagaj* i *Die Vila der Narenta* u ljeto 1918. Michele je filmovima bio scenarist i producent, uz produkcijsku pomoć bečke tvrtke Sascha Film. Tekst iznosi i zaključke o Michelovoj orijentalističkoj fascinaciji

circuits occur in the linking parts: »huge part of the film is the linking part — link between two takes that is not visible. There is more kinetic charge in these links than in the takes« (Martinac). Martinac's films were created simultaneously with world modernist tendencies of the narrative and non-narrative film, together with differently called tendencies of the neo-avant-garde and experimental films, from the structural to the lyrical film. Secret predecessors of his films' metaphysics are to be found in the theories of visualism and miraculism of the historic avant-gardes. There is an obvious connection with the films of state, repressed narration, in which »a man is a thing that watches and is seen«, and his films are particularly close to the sentiment of the American *underground film*. This is what Martinac in his films calls the predominant state of alienation, lack of desire to achieve something. In Martinac's films desire is disclosed as a pure satisfaction in film making. The feeling of non-verbal closeness, which is evident in Martinac's films through constant faces of film makers and friends, arises from a community called the Split film community or »the Split school«. In his short films the director's presence is obvious; personal film script has taken hold of all expressive techniques. All his films deal with the film. The reality is made extraordinary through the film structure, extensive use of signs, lack of speech and sounds and the rhetoric quality of music. A lack of story-line and a pseudo-documentary shooting by using a hidden camera method of those who are aware of it and those who are not, results in an encountered story, choosing faces from the crowd, being with them or making them alive, and then a certain return or a deadlock. This understands a framed structure, motif of a rondo, a cyclic form: we are always dealing with a circle. The camera, sometimes completely static, sometimes ecstatic, catches two types of gestures: on the one hand, the *gestus* of a close community that knows it is being shot and is made up of individual aesthetic gestures, the posture of a body in waiting, what precedes and what follows the action; on the other hand, gestures of those who were really »caught«, those who do not know they are going to be shot, the *gestus* of the surrounding people. The images of still life generate still time, Martinac's films are rich in images of aggressive temporality and contemplation. Exciting turnovers, shock cuts, sudden changes of rhythm are linked with a visual and audio seriality: contrasting, linking, and going back to an always different same thing.

Kuća na pijesku is based on numerous overlapping motifs and several leitmotifs. In its exposition it introduces the key doubling: the motif of the double. Silence and hiding of speakers keeps repeating in the film so many times that it becomes a »compulsive« method. The characters are silent and when they talk we do not see their faces. This voice detachment from frames edges makes the contents of the consciousness detached from the person who articulates it at a given moment. Their interior is represented by an external and invisible part, »a blind field«, black hole, who knows whose voice, coming from nowhere. Oneiric, phantasmal world of Martinac's film linked the claustrophobic vertical and horizontal city and house architecture with different layers of reality and psyche. This private, public and internal labyrinth is made up of different puzzles, signs, allegories, parables, withheld answers. His alienated modern man goes to the desert out of the frame and turns off the light. However, Martinac did not create an Antonionian film of the Mediterranean neo-realism (or deprivation) of the soul. By evoking a myth — or even »the myth of eternal return« — by tackling basic feelings of fear, anxiety, with the central motif of a *Doppelgänger*, a fragmented character and a fragmented world, Martinac created a film of the Mediterranean expressionism of the soul. He does this by »leaving the world of objects realistic and ordinary, not changing it in any detail, but he veils it in a shadow of a big secret which arises from the deepest human chasms« (Martinac). What contributes to this is the link with the Kafkian Un-real perceived as Real, as well as the text politics: death as the last possibility of resistance, or of no resistance.

STUDIES

Riccardo Concetti

On Fairies and Gold Diggers: Robert Michel's Attempts at Film Making

UDK: 791.634-051Michel, R.

This is an article that was first presented at a lecture in Adalbert-Stifter-Verein in Munich on 14 February, 2007. It brings some novelties about Robert Michel's (1876-1957) film making activities. Based on the research

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 156

ciji Bosnom i Hercegovinom, što je razvidno kako iz njegovih književnih radova, tako i iz etnografskoga i dokumentarnog sloja djelomice sačuvanog filma *Der Schatzgräber von Blagaj*.

Dejan Kosanović

Kopač blaga od Blagaja, drugi put

UDK: 791.229.2(497.1)"1919"

Prilog donosi nove spoznaje o filmu *Der Schatzgräber von Blagaj* Louisa Ralpha, koji je napisao austrijski književnik Robert Michel (1918), potaknut referatom Riccarda Concettija i novim autorovim istraživanjem o glazbenoj pratnji hrvatskoga skladatelja Blagoja Berse za ovaj film. Članak izvještava o Michelovim snimanjima u Bosni, te o problemima u produkciji (prekid suradnje sa Sascha Filmom iz Beča; utemeljenje bečke tvrtke Jugoslavija, koju je Michel osnovao s Miljanom Obuljenom, vlasnikom poznate bečke tvrtke za tiskanje notnih zapisa slavenske glazbe Edition Slave (koja je bila i Bersin nakladnik). U tekstu se navode poznati filmografski i biografski podaci o Michelovoj filmskoj ekipi.

OGLEDI I OSVRTI

Petar Krelja

Događaji su se odigrali filmskom brzinom

UDK: 791.32

U ovome duljem eseju autor razmatra podrijetlo i upotrebu sintagmu »filmska brzina«, te govorne fraze da se nešto »odigralo / dogodilo filmskom brzinom« i da je nešto »kao na filmu«. Od početka filma — npr. filma Lumièreovih *Dolazak vlaka na stanicu Ciotat* (1896) — do današnjih hitova posvećenih isključivo brzini i akciji, a manje fabuli ili likovima (*Umri muški*, *Brzina*) film je isprepleten s brzinom, odnosno u samom temelju medija pokretnih slika nalazila se ideja brzine. Kroz stoljeće filma, film i život povratno su utjecali jedan na drugoga, upravo promjenom ljudske percepcije fenomena brzine.

Marijan Krivak

Fenomen Kaurismäki

(Uz ciklus filmova u Filmskim programima, od 27. travnja do 24. svibnja 2007)

UDK: 791.633-051Kaurismaki, A.
791.21(480)"198/200"

Tekst je napisan povodom retrospektive cjelokupnog filmskog opusa finskoga redatelja Akija Kaurismäkija u Zagrebu, a analizira političke i stilske aspekte njegovih filmova, te njegovu žanrovsku eklektičnost i filmofilske korijene, s naglaskom na filmovima njegove prve trilogije (*Sjenke u raju*, 1986; *Ariel*, 1988; *Djevojka iz tvornice šibica*, 1990), tzv. radničke ili proleterske, i druge trilogije, tzv. finske ili gubitničke (*Plutajući oblaci*, 1996; *Čovjek bez prošlosti*, 2002; *Svjetla u sumraku*, 2006). Autor teksta toj podjeli Kaurismäkijeva opusa pridodaje i treću, *rock*-trilogiju, posvećenu bendu Leningrad Cowboys (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989; *Leningrad Cowboys Meet Moses*, 1994; *Total Balalaika Show*, 1994).

Iva Žurić

Peter Weir — majstor začudnog u australskoj divljini

UDK: 791.633-051Weir,P.

Australski redatelj Peter Weir udario je temelje novom australskom filmu, odnosno započeo fazu tzv. australskog novog vala 1970-ih. *Posljednji val*, *Piknik na Hanging Rocku*, *Automobili koji su pojeli Paris* i *Vodoinstalater* filmovi su kojima Peter Weir 1970-ih izlazi na filmsku pozornicu prepoznatljivim režijskim postupcima, čime usmjerava put tadašnje australske kinematografije. Weir je postao internacionalno poznat tek u svojoj drugoj fazi stvaranja, za vrijeme snimanja filmova u Americi, što nimalo ne iznenađuje uzevši u obzir mišićnu masu koju posjeduje američka kinematografija u odnosu na australsku. Bio je to, možda, logičan slijed događaja. Ovaj tekst made in Viennese and German archives, the text gives some new information on Michel's stays in Bosnia and Herzegovina and shootings of *Der Schatzgräber von Blagaj* and *Die Vila der Narenta* in the summer of 1918. Michael was a scriptwriter and a producer in these two films with the production assistance of the Viennese company Sascha Film. The text also presents conclusions on Michel's orientalist fascination with Bosnia and Herzegovina which is evident both from his literary work and the ethnographic and documentary layer of his partially preserved film *Der Schatzgräber von Blagaj*.

Dejan Kosanović

Kopač blaga s Blagaja, Again

UDK: 791.229.2(497.1)"1919"

This article introduces new findings of Louis Ralph about the film *Der Schatzgräber von Blagaj* written by the Austrian writer Robert Michel (1918). The article was inspired by a paper written by Riccardo Cocnceti and also by the author's new research on the film music by Croatian composer Blagoje Bersa. The article informs about Michel's shootings in Bosnia and about production problems (the end of cooperation with Sascha Film from Vienna; the founding of the Viennese company Yugoslavia by Michel and Miljan Obuljen, the owner of a renowned Viennese company for Slavic music printing — Edition Slave (also Bersa's publisher). The text also gives some information about Michel's film crew.

ESSAYS

Petar Krelja

Just Like in the Movie

UDK: 791.32

In this fairly long essay the author examines the origin and the use of the phrase »film speed« as well as Croatian idiomatic expressions that something happened »at a film speed« and that something is »just like in the movie«. From the very beginnings of the film history — for example, Lumierè's *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) — to modern blockbusters dedicated to speed and action and less to the story-line and characters (*Die Hard*, *Speed*), the film has been intertwined with speed. The idea of the speed has been at the very core of the moving pictures medium. Throughout the century of film making, film and life have been influencing each other precisely by the change of the human perception of the speed.

Marijan Krivak

Kaurismäki Phenomenon

UDK: 791.633-051Kaurismäki, A.
791.21(480)"198/200"

The text marked the retrospective of the entire work by Finish director Aki Kaurismäki in Zagreb. It analyzes political and stylistic aspects of his film as well as his genre eclectics and roots. The emphasis is placed on his first trilogy (*Varjoja paratiisissa*, 1986; *Ariel*, 1988; *Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990), the so-called Working-class or Proletarian Trilogy, and the second, the so-called Helsinki or Loser Trilogy (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996; *Mies vailla menneisyyttä*, 2002; *Laitakaupungin valot*, 2006). The author also adds the third, »rock-trilogy« dedicated to the band called Leningrad Cowboys — *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994), and *Total Balalaika Show* (1994).

Iva Žurić

Peter Weir — Master of the Extraordinary in Australian Wilderness

UDK: 791.633-051Weir, P.

Australian film director Peter Weir laid down the foundation of the new Australian film, i.e. he started the phase of the so called Australian New Wave in the 1970s. *The Last Wave, Picnic at Hanging Rock*, *The Cars that Ate Paris*, and *The Plumber* are the films with which Peter Weir stepped onto the film stage with recognizable directorial techniques in the 1970s

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 157

bavi se upravo Weirovim filmovima iz australske faze u kojima on majstorski propituje one aspekte društva koji su ujedno i najintrigantniji. Stilskim postupcima protresa ustaljene datosti društvene dinamike, iz čega proizlaze neobične kombinacije i još zanimljiviji fabularni tokovi. Suprotstavljajući binarne pojmove kao što su priroda/društvo, iracionalno/racionalno, australsko/britansko, sloboda/sputanost, Weir izrazito autorski progovara, čime daje osobni pečat i naglašenu stilsku prepoznatljivost svojim filmovima. Ono što najjasnije i najočitije probija iz sva četiri filma brojni su prikazi australske divljine, čime je Weir odlučno utabao put za razvoj nacionalne kinematografije. Australski krajolik u njegovim filmovima funkcionira gotovo kao lik, često superioran ostalim likovima, čija postojanost i nepokolebljivost oštro bode u samu srž ljudske samodopadnosti. Poremećeni vlastodršci, uštogljeni pravovjerci i intelektualni snobovi čine lepezu Weirovih likova. Oni se, svaki na svoj način, sudaraju s arhetipskim krajolikom uzrokujući krugove napuknutih uvjerenja koji se šire i poput šrapnela zabijaju u meko tijelo izvještačenog društva, koje svoje rane tada liječi u klimatiziranim prostorima civilizacijskih meka, daleko od gustog i vrućeg zraka australske pustinje.

Josip Grozdanić

Nazovi H radi Hitchcocka

UDK: 791.633-051Hitchcock, A.

Članak publicistički i kritičarski razmatra Hitchcockove filmove tiskane tijekom jeseni 2007. u kolekciji za prodaju na kioske (*Saboter*, *Konop*, *Dvorišni prozor*, *Nevolje s Harryjem*, *Čovjek koji je previše znao*, *Psiho*, *Ptice*, *Marnie*, *Strgnuta zavjesa*, *Topaz*), iznoseći informacije o produkciji pojedinih filmova i kritički osvrt na njihovu recepciju i umjetničke domete unutar Hitchcockova opusa.

RAZGOVORI S HRVATSKIM FILMSKIM SCENARISTIMA (IV)

Sanja Kovačević

Goran i Snježana Tribuson: »Pišeš da se drugi prepoznaju«

UDK: 791.632(497.5)-05(047.53)

Intervju s Goranom i Snježanom Tribuson i njihovu zajedničkom radu na filmu *Ne dao Bog većeg zla* (S. Tribuson, 2002). U tekstu se iznose biografski podaci i njihova sjećanja na roditelje i zajedničko odrastanje, koji čine autobiografsku pozadinu filma, te komeniraju ostali Snježanini filmovi, kao i Goranovi romani i književni rad. Posebna pozornost posvećena je spisateljskoj inspiraciji i načinima na koje se dramaturški razvija filmski scenarij.

FESTIVALI I REVIJE

Josip Grozdanić

Art i populizam

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2007"(049.3)

Osvrt na peti Zagreb film festival, s posebnim osvrtom na festivalske favorite, filmove *Izgnanstvo* Andreja Zvjaginceva, *Slijepo okno* Li Yanga i *California Dreamin' (nedovršeno)* Cristiana Nemescua.

and thus marked the path for the then Australian cinema. The second phase of his film making, in America, brought him international recognition, which does not come as a surprise at all if we take into consideration the size of the American cinema in relation to the Australian. Perhaps this was a logical sequence of events. This text tackles Weir's films from the Australian phase in which he examines the most intriguing aspects of the society. By using stylistic techniques he shakes up the given conditions of the social dynamics which results in unusual combinations and even more interesting story-lines. By contrasting binary terms such as nature/society, rational/irrational, Australian/British, freedom/inhibition, Weir leaves his stamp and a recognizable style. What is most clearly evident in all four films are numerous scenes of the Australian wilderness with which Weir resolutely paved the way for the development of the national film. Australian landscape functions almost as a character in his films, many times superior to other characters. Its steadiness and constancy hits the very core of the human self-sufficiency. Disordered power-holders, stiff true believers and intellectual snobs make up the panoply of Weir's characters. Each in their own way, they crash against the archetypal landscape creating circles of cracked convictions that expand and drive like shrapnel into the soft body of the artificial society that heals its wounds in conditioned places of civilization Meccas, far from the Australian desert's thick and hot air.

Josip Grozdanić

Dial H for Hitchock

UDK: 791.633-051 Hitchock, A.

The article examines Hitchock's films printed in autumn 2007 to be sold on kiosks — *Sabotage*, *Rope*, *Rear Window*, *Trouble with Harry*, *The Man Who Knew Too Much*, *Psycho*, *The Birds*, *Marnie*, *Torn Curtain*, and *Topaz*. The author gives some information on the production of some of the films and he critically explores the audience response and the artistic scope within Hitchock's films.

CONVERSATIONS WITH CROATIAN SCRIPTWRITERS (IV)

Sanja Kovačević

Goran and Snježana Tribuson: »You Write So That Others Could Recognize Themselves«

UDK: 791.632(497.5)-05(047.53)

An interview with Goran and Snježana Tribuson about their joint work on the film *Ne dao Bog većeg zla* (S. Tribuson, 2002). The text reveals some biographic information as well as their memories of parents and growing up which provide an autobiographic backdrop in the film. The text also gives a commentary on other Snježana's films, as well as Goran's novels and literary work. Special attention is dedicated to the issues of writers' inspiration and ways in which the film script is developed in a dramaturgical sense.

FESTIVALS

Josip Grozdanić

Art and Populism

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21"2007"(049.3)

An essay on the Fifth Zagreb Film Festival with a special focus on the festival's favourites — *The Banishment* by Andrej Zvjagincev, *Blind Shaft* by Li Yang and *California Dreamin' (Endless)* by Cristian Nemescu.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 158

O suradnicima u 52. broju

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u Göteborg-Postenu. Autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Objavio knjigu *Animacija i realizam* (2004). Predaje povijest animacije na sveučilištu u Götteborgu i u Eksjöu. Götteborg.

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.

Riccardo Concetti (1976), diplomirao strane jezike i književnost na Università di Perugia, doktorirao njemačku književnost na Universität Wien. Predaje komparativnu književnost na Università di Perugia. Za objavljivanje je priredio korespondenciju Huga von Hofmannsthala i Roberta Michela, o kojima je objavio više članaka u međunarodnim publikacijama. Pisao je i predavao o modernoj njemačkoj poeziji, srednjoeuropskom romanu, nijemom filmu i estetici. Perugia.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr. Beograd.

Krešimir Košutić (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.

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. 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.

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.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Nacionala*. Suradnik Filmskoga programa HTV-a. Objavio dvije knjige poezije *(Lov na risove; Jagode i čokolada)* i roman *Lijepi i prokleti*. Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977), diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; mlađi filmolog i načelnik Odsjeka za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Scenarist i koredatelj dokumentarnog filma *Druga strana Wellesa*. Zagreb.

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 studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Staršinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Objavljivao u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Mahično.

Tanja Vrvilo (Zagreb, 1966.), diplomirala glumu na ADU u Zagrebu, članica HZSU, na poslijediplomskom je studiju književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Glumi, prevodi i piše tekstove o filmu i kazalištu za radijske emisije i časopise te uređuje filmske programe (više retrospektiva japanskoga filma). Voditeljica je Vizualnog kolegija u Multimedijalnom institutu mi2. Umjetnička je direktorica i idejna začetnica filmološkog festivala-simpozija Filmske mutacije: festival nevidljivog filma. Zagreb.

Iva Žurić (Zagreb, 1979), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; izvanredna studentica filozofije i religijske kulture na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove. Članke, recenzije i znanstvene radove koji obrađuju probleme identiteta, granica i kulturne fenomene objavljuje u *Zarezu*, *Filozofskim istraživanjima*, *LibriLiberi* i drugdje. Zagreb.

hfl_52.qxp 2007-12-18 10:41 Page 159

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
Šezdeseta obljetnica umjetničkog djelovanja Mirka Šparembleka
Nedostižan autoritet
Armin, red. Ognjen Sviličić
Diskretni govor tijela
VIJENAC
NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST
HOLLYWOOD
KNJIGOWOOD

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!

PRETPLATNI LISTIĆ

Ime i prezime ili puni naziv ustanove:

_____

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

_____

_____

Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 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.