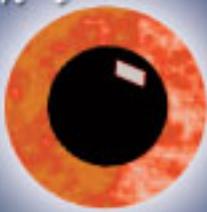


Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

L J E T P I S

53/2008



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA



CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ijeto.

god. 14. (2008.) br. 53

str.1-164

ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski
LJETOPIS 53/2008.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3**FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA***Uvodna bilješka* 4

Ante Peterlić: Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost 5

Nikica Gilić: Zapažanja o (filmskom) žanru 8

Tomislav Kurelec: Hrvatskiigrani film u europskom kontekstu 16

Irena Paulus: Proučavanje hrvatske filmske glazbe 26

Slaven Zečević: Večera kod Vidasa (Neobavezan uvod u redateljski prvijenac Nikole Tanhofera *Nije bilo uzalud*) 30**STUDIJE**

Janica Tomić: Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije 41

Mario Vrbančić: *Blade Runner* i *film noir*, ili problemi Stvari koja misli 53**ESEJI I OSVRTI**

Igor Bezinović: Diskretni šarm autorstva 62

Marijan Krivak: Wim Wenders — ili filmski postmodernizam »tijekom vremena« 68

Srećko Horvat: Terorizam na filmu (*Umri muški 4.0*, WTC, *United 93*, *Rendition* i druge mitologije) 77Mia Dora Prvan: *Ljetna palača Lou Yea*: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989. 88**FESTIVALI I REVIE**

Iva Žurić: Svega po malo, a najviše prostora (Tjedan australskog filma) 92

Mima Simić: Plešite, djevojke, plešite! (»Žensko pismo u filmskoj povijesti, Popratni program, 5. Human Rights Film Festival) 96

NOVI FILMOVIKinoreportero: *Ajde, dan... prođi...* (Josip Grozdančić), *Američki gangster* (Josip Grozdančić), 4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana (Goran Kovač), *Darjeeling d.o.o.* (Dragan Rubeša), *Dolina nestalih* (Boško Picula), *Jaganjci i lavovi* (Marijan Krivak), *Ja sam legenda* (Iva Žurić), *Kradljivac uspomena* (Damir Radić), *Nema zemlje za starce* (Mima Simić), *Okajanje* (Bruno Kragić), *Pozuda, oprez* (Tomislav Čegir), *Pravo čudo* (Tomislav Šakić), *Zivi i mrtvi* (Juraj Kukoč) 102**NOVE KNJIGE**Igor Bezinović: Ukratko o kratkoj knjizi o kratkom filmu (Marek Hendrykowski, 2004, *Umetnost kratkog filma*, Beograd: Clio) 139Jurica Starčinčić: Panorama hibridnih tehnika animacije (Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS) 141Tonči Valentić: Filozofski arhipelag suvremenog filma (Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij* (zbornik), Zagreb: Multimedijalni institut) 143**LJETOPISOV LJETOPIS**

Filmografija kinoreportoara (Krešimir Košutić) 145

Kronika (Juraj Kukoč) 151

Bibliografija (Duško Popović) 153

Preminuli (Zvonimir Črnko, Maja Galasso, Galliano Pahor, Semka Sokolović-Bertok) 155

PISMA I POLEMIKE

Nikica Gilić, Tomislav Kurelec, Nana Šojlev 156

SAŽECI 161**O SURADNICIMA 168****ETIKA I FILM (POZIV) 171****EDITORIAL 3****FILM AND COMPARATIVE STUDIES***Introductory Note* 4

Ante Peterlić: Film Studies at Comparative Literature Department 5

Nikica Gilić: Observations about (film) genre 8

Tomislav Kurelec: Croatian feature film in European context 16

Irena Paulus: Studying Croatian film music 26

Slaven Zečević: Dinner at Vidas's (Informal introductory to the first film by Nikola Tanhofer *Nije bilo uzalud*) 30**STUDIES**

Janica Tomić: Beginnings and Golden Age of Swedish Cinema: disclosing autonomy 41

Mario Vrbančić: *Blade Runner* and *film noir*, or the problem of a thinking Thing 53**ESSAYS**

Igor Bezinović: The discreet charm of authorship 62

Marijan Krivak: Wim Wenders — or film postmodernity »Im Lauf der Zeit« 68

Srećko Horvat: Terrorism on film (*Die Hard 4.0*, WTC, *United 93*, *Rendition*, and other mythologies) 77Mia Dora Prvan: Lou Ye's *Summer Palace*: internal road of an individual in the political context of China in 1989 88**FESTIVALS**

Iva Žurić: A bit of everything and mostly space (Australian Life & Film Festival) 92

Mima Simić: Dance, girls, dance! (»Women's Writing in Film History«, Human Rights Film Festival) 96

NEW FILMSCINEMA: *Ajde, dan... prođi...* (Josip Grozdančić), *American Gangster* (Josip Grozdančić), 4 luni, 3 saptamâni si 2 zile (Goran Kovač), *The Darjeeling Limited* (Dragan Rubeša), *In the Valley of Elah* (Boško Picula), *Lions for Lambs* (Marijan Krivak), *I Am Legend* (Iva Žurić), *Kradljivac uspomena* (Damir Radić), *No Country for Old Men* (Mima Simić), *Atonement* (Bruno Kragić), *Se, jie* (Tomislav Čegir), *Pravo čudo* (Tomislav Šakić), *Zivi i mrtvi* (Juraj Kukoč) 102**NEW BOOKS**Igor Bezinović: On a short book on a short film in brief (Marek Hendrykowski, 2004, *Umetnost kratkog filma*, Belgrade: Clio) 139Jurica Starčinčić: Panorama of hybrid animation techniques (Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS) 141Tonči Valentić: Philosophical archipelago of modern film (Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij: zbornik/reader*, Zagreb: Multimedijalni institut) 143**CHRONICLE'S CHRONICLE**

Cinema (Krešimir Košutić) 145

Chronicle (Juraj Kukoč) 151

Bibliography (Duško Popović) 153

Deceased (Zvonimir Črnko, Maja Galasso, Galliano Pahor, Semka Sokolović-Bertok) 155

LETTERS

Nikica Gilić, Tomislav Kurelec, Nana Šojlev 156

SUMMARIES 161**CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 168**

Hrvatski filmski LJETOPIS 53/2008.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 14. (2008), br. 53
Zagreb, travanj 2008.

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

Tisk:

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 14. (2008) izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje,
kulturnu 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 izšao je 25. lipnja 1995.

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

Naslovica: *Nema zemlje za starce*

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 14 (2008), No 53
Zagreb, April 2008
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

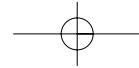
CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies
Price: 18 €
Subscription abroad: 60.00 USD, 60.00 €
Account Number: 2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

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: *No Country for Old Men*



Uvodnik

Sredinom ožujka 2008., u vrijeme dok smo s uobičajenim kašnjenjem završavali rukopise 53. broja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, potpisnik ovih redaka jednu se večer našao u onom potezu kavanskih terasa u središnjim zagrebačkim ulicama i trgovima, u središtu mreže, odakle vode svi putevi u Zagrebu, sveučilišnom gradu toliko nenalik drugim europskim sveučilišnim gradovima (da ne spominjemo metropole), budući da smo godinama svjedočili pre malenom broju nezavisnih i nekomercijalnih kinodvorana, nedostatnom izboru kazališnih izvedbi, koncerata, likovnih dogadanja, umjetničkih zbivanja uopće. Tu večer zatekao sam se u dotad nepoznatoj situaciji: pred izborom da li da idem na Filmske programe u kino Tuškanac, u Kulturno-informativni centar na film Gorana Dukića, ili u Kino Europu, ili pak — možda i ipak — u multipleks šoping-centra Branimir na neki film s (ma kako loše programiranog) tekućega kinoreportara.

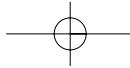
Govori li ova zagrebačka anegdota (u zagrebačkom sramotnom nedostatku informacija što se zbiva u Splitu, Rijeci, Osijeku, Zadru, Šibeniku, Varaždinu, Puli koja, čini se, filmski živi samo za vrijeme festivala, Slavonskom Brodu, Dubrovniku, da druge gradove i ne spominjemo) o promjeni koja je u tijeku? Jer, dodamo li ponudi iz prvoga odlomka i redovite programe MM centra, MaMe, Močvare, studentske projekcije u kinu Forum, i spomenemo li da kapaciteti postoje ali su neiskorišteni (prazna kinodvorana Studenskog centra, Kinoklub Zagreb, kino Croatia, ADU...) te da se još ne zna buduća namjena kina Grič ili Central (koja ugošćuju Reviju amaterskog filma ili pak, iz drugih medijskih umjetnosti, Urbanfestival), pred nama se otvara slika jednog utočišnog filmofilskog Zagreba, a možda i Hrvatske, u potezu Tuškanac — Europa (ona kraj Tinova spomenika, nekoć zvana Balkan, ali svakako veza s Tinovim Parizom, Evropom, Dalmacijom... Beogradom) — MaMa — SC — Sušak — Zlatna Vrata itd. itd.? (Napomenimo i da su Filmski programi gostovali, osim na Sušaku i u Zlatnim Vratima, i u Rovinju, Osijeku, Koprivnici...) Otvorio nam se i novozagrebački multipleks u šoping-centru Avenue Mall, zatvorio gornjogradske u šoping-centru Kaptol (ali se uskoro opet otvara, s novim vlasnikom), multipleks je, nakon Splita, dobila i Rijeka, a uskoro će i drugi gradovi. Ostavimo li ovaj tren postrani snove o nezavisnoj i umjetničkoj kinomreži, možete li zamisliti djecu koja, nakon 15-20 godina osudenosti na televizor, VHS-e, DVD-e, DIVX-e i, u najbolju ruku, zastarjelo lo-

kalno predratno kino, hrle u modernu dvoranu — pa makar gazili po kokicama i tipkali SMS-ove dok gledaju najnoviji hollywoodski hit, ja sam sretan zbog njih.

Tu viziju podupiru brojni festivali u čijem je bioritmu kultura — upućena na kulturni menadžment i osuđena da postane »kulturni kapital« — počela živjeti. Samo od prošloga broja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* Zagreb je tako vidio — uz programe i retrospektive u Filmskim programima Hrvatskoga filmskog saveza (ističemo filmove FAS-a, o kojima malko u ovome broju našeg časopisa) — dugometražni Animafest (makar posljednji, jer se dugi filmovi pridružuju kratkim u »pravom« Animafestu), 39. reviju hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, prvu reviju nijemog filma *Pssst!*, Tjedan australskog filma i peti Human Rights Film Festival (o kojima pišemo u ovome broju), četvrti Zagrebdox (o kojemu više u idućem), Dane hrvatskog filma i svu prašinu (ne-zainteresiranih) medija koju taj »festival krize« već standarno donosi (i o Danima više u lipanjskome broju), a dok u Vaše ruke pristigne ovaj 53. broj, a s najavom novoga Festivala subverzivnog filma i Animafesta, koji nas očekuju u svibnju, iza nas neće biti samo Dani, nego i treće riječke Mediteranske [filmske] igre (i opet: više u idućem broju), divan i rijedak primjer »uvoza« regionalnog »kulturnog proizvoda« u glavni grad, kojemu možda upravo najviše i nedostaje — Mediterana.

A u međuvremenu, dobili smo Javnu ustanovu Hrvatski audiovizualni centar (jer film je, sjetimo se, *audiovizualna umjetnost*), a autori *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* okitili su se četirima nagradama: Mima Simić dobila je godišnju Nagradu Vladimir Vuković za filmsku kritiku, Srećko Horvat diplomu Vladimir Vuković za najboljeg novog kritičara, Enes Midžić Nagradu Vjekoslav Majcen, nazvanu po jednom od utemeljitelja i dugogodišnjem uredniku *Ljetopisa*, za pronalazak filmova koje je tvrtka braće Lumière snimila u Puli i Šibeniku (što je javnosti predstavio upravo na našim stranicama), a jedan od trojice utemeljitelja *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* i njegov odgovorni urednik, dr. Hrvoje Turković, dobio je Nagradu Vladimir Vuković za životno djelo. Svima njima — i mnogim drugima — *Hrvatski filmski ljetopis*, u nezavidnom položaju još uvijek jedinog hrvatskog časopisa za filmologiju i filmsku kritiku, nastoji biti dobar dom.

(T.Š.)



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

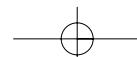
Uvodna bilješka

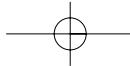
U ovome broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* donosimo tekstove dijela izlaganja s komparativističkog simpozija *Hrvatska komparatistika u europskom kontekstu*, koji je povodom 50. obljetnice Odsjeka za komparativnu književnost održan na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu od 17. do 19. studenoga 2006. godine. Izlaganje profesora Ante Peterlića održano je na plenarnoj sesiji, u okviru izlaganja o povijesti Odsjeka, a ostala izlaganja na filmološkoj radionici simpozija. Uz autore čije tekstove donosimo (izuzev Slavena Zečevića koji zbog spriječenosti nije održao izlaganje, ali je za ovu priliku priložio tekst), u radionici su sudjelovali i Hrvoje Turković izlaganjem *Vizurna postava scene u »Slučajnom životu«*, Bruno Kragić priopćenjem *Turković, Gilić i filmski žanr* te Tomislav Šakić priopćenjem *Značajke hrvatske film-*

ske enciklopedistike. Njih trojica nisu se odlučili za naknadno pismeno ubličenje tih izlaganja.

Tada upravo objavljeni zbornik radova u čast 70. rođendana Ante Peterlića 3-2-1, *KRENI!* predstavljao je logičan uvod u rad na filmološkoj sekciјi simpozija. U žustroj, ali srdačnoj raspravi (vjerojatno u nedostatku češčih filmoloških »obraćuna« uživo) sudjelovali su Nikica Gilić, Bruno Kragić, Tomislav Šakić, Hrvoje Turković te, na veliko zadovoljstvo prisutnih, i utemeljitelj hrvatske filmologije Ante Peterlić. Stoga filmološki tekstovi u ovom komparativističkom zborniku gdjegod izravno reagiraju na dijaloški iznesene ideje i upite na simpoziju te profitiraju od naknadnog razmišljanja o njima, a nadamo se da će tada rođena ideja o češćim skupovima takve naravi biti jednom i ostvarena.

(Uredništvo)





FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

UDK: 791.51(497.5)(091)

A n t e P e t e r l i c

Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost

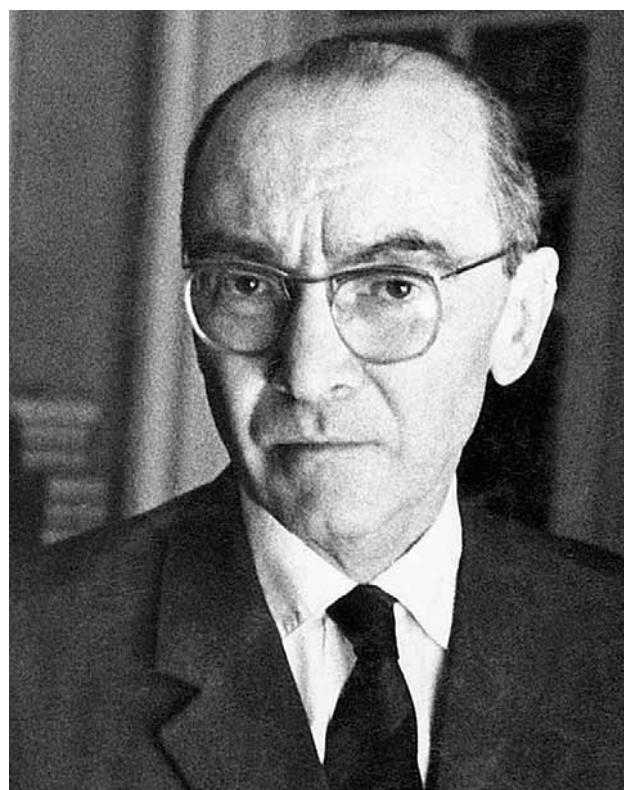
Uvođenjem studija filmologije na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, inaugurirano je u Hrvatskoj znanstveno proučavanje jednog masovnog audiovizualnog medija ili, možda atraktivnije kvalificirano, tzv. sedme umjetnosti. Bilo je to pred pedeset godina, a ako se želi biti precizniji, zabilje se to već na prvom predavanju prof. dr. Ive Hergešića, osnivača Odsjeka. Taj erudit, a i značajni inovator, čovjek s velikim iskustvom na području umjetnosti spektakla, bio je prije Drugoga svjetskog rata neko vrijeme predstavnik američke filmske tvrtke Fox Movicone, još ranije kao suradnik *Obzora* napisao je (1929) prvi tekst o filmu u Hrvatskoj, koji odlikuju vrijednosti znanstvenog proučavanja u predmet. A tada, 1956. godine, osnivajući Odsjek za komparativnu književnost, postavio je temelje i filmologiji. Naime, već u tom prvom predavanju istakao je da se studij komparativne književnosti sastoji od četiri ravnopravna dijela — Katedre za povijest književnosti, Katedre za teoriju književnosti, Katedre za hrvatsku književnost s komparativnog stajališta i Katedre za teatrologiju i filmologiju — činjenica koja se zna zaboraviti.

Bio sam nazočan tom prvom predavanju, i ono me iz razloga sebičnosti oduševilo. Na nj sam došao kao student koji se nalazio točno na polovici studija anglistike i jugoslavistike, ali me živo zanimala mogućnost onog uvida u povijest književnosti kakav može najviše uzbuditi mладога čovjeka, a to je »zahvat« kojim se obuhvaća cijeli svijet, a koji se zove svjetska književnost. No, iznenadenje je bilo još veće kad je profesor Hergešić toj masi znanja koju treba usvojiti još pridružio i film — ono što me najviše privlačilo, ali se to baš ni sam usudio sebi priznati. Najvjerojatnije sam bio i jedini kojega je u dvorani uzbudilo to promoviranje znanstvenog proučavanja filma, naime, tada se znalo da se ono negdje prakticira, ali da je to za našu sredinu utopija.

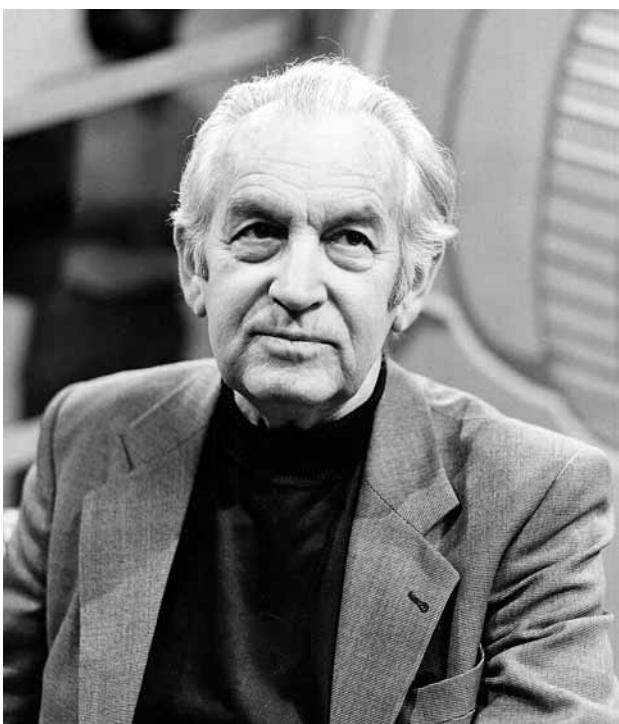
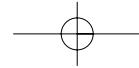
No, tako je javno započelo ustoličenje ideje o studiju filmologije na Odsjeku na kojem sam studirao fakultativno, ali sam dvije godine bio i demonstrator. Nikada nisam skrивao pred prof. Hergešićem da me najviše zanima film, no zbog, kako se činilo, utopiskog karaktera bavljenja tom strukom poprilično sam se revno bavio književnošću, a profesoru Hergešiću naročito se dopalo kad sam rekao da sam pukim slučajem nabasao na jedan američki roman od nekoga nepoznatoga Salingera, roman *Lovac u žitu*, strukture slične pikarskim romanima. Čovjek koji nas je zainteresirao za Lazarilla de Tormesa, Queveda, Le Sagea i Grimmelehausena re-

kao je da bi to moglo biti vrlo dobro polazište za disertaciju — s temom pikarskih elemenata u suvremenoj (američkoj) književnosti. Međutim, kao što je poznato, od te disertacije nije bilo ništa, zagrizao sam na trenutak, odvukao me film, od 1960. godine do sredine 1960-ih gubim vezu s Komparativnom književnošću ali, zbog ideje o *Lovcu u žitu*, znači zbog širine mojih zanimanja, profesor Hergešić me upamlio kao potencijalnog kandidata za člana Odsjeka. Ideja studija filmologije nije mojim udaljavanjem uopće zamrla, i početkom 1960-ih počinje teoriju filma predavati, kao honorarni predavač, poznati filmski redatelj i kritičar Rudolf Sremec.

Taj prvi sveučilišni predavač filma u Hrvatskoj, uz iznimku nekoliko predavanja Ranka Marinkovića na Kazališnoj akademiji, priprema i doktorat — s temom adaptacija djela hr-



Ivo Hergešić



Rudolf Sremec

vatske književnosti u hrvatskoj kinematografiji. Bio bi to prvi doktorat s područja filmologije, međutim, Sremec, iskreno zaokupljen svojim pozivom dokumentarista, a i drugim obvezama, bližeći se šezdesetoj godini života, nije smogao vremena, a možda ni prave volje da se potpuno prepusti radu na disertaciji. A disertacija je bila preduvjet za docenturu — nije se moglo ni zamisliti da će netko tko je prešao pedeset godina sveučilišnu karijeru otpočeti kao asistent...

I tako tu temu nitko nije obradio do danas, profesor Sremec je bio honorarni nastavnik, a činilo se da je Odsjeku potreban »dežurniji« filmolog, pa sam zahvaljujući, dakle, ideji profesora Hergesića, kao i zauzimanju nekih profesora s Odsjeka za povijest umjetnosti, a posebno angažmanu mog kolege sa studija jugoslavistike, i s kolegija predvojničke obuke, Milivoja Solaru, u razdoblju Sremečevog vođenja studija filmologije 26. lipnja 1966. izabran za asistenta, a nastupio sam 1. rujna 1966. godine. Sada se broj predavača udvostručio: Rudolf Sremec je predavao povijest filma, a ja teoriјu. Međutim, budući da sam se ja sve više posvećivao pedagoškom radu (honorarno sam od 1966. predavao i na Kazališnoj akademiji) i znanstvenom radu, redateljskim poslom opterećeni Sremec — godišnje je snimao i do tri filma — odlučio je napustiti mjesto predavača. I tako, kako bi se reklo u *Moby Dicku* i jednoj još poznatijoj knjizi, ostadol je jedan.

Time počinje treće razdoblje u povijesti studija filmologije na Komparativnoj književnosti, a postoji još četvrti i peto. Od kraja 1960-ih do početka 1990-ih bio sam jedini predavač filmoloških kolega, s tim da me je školske godine

1975/76, kad sam kao Fulbrightov stipendist boravio u SAD, vrlo uspješno zamjenjivao profesor Hrvoje Turković.

No, kako su funkcionirali filmološki kolegiji na Odsjeku?

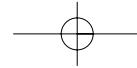
S obzirom na studente, njihov interes je vrlo velik, i mislim da je stalnoj privlačnosti studija na Odsjeku ponešto pridonijela i činjenica da se na njemu studira i film. Već i prije Sremčevih predavanja, samo Hergesićev obećanje da će se na Komparativnoj studirati i film na jedan neprimjetan način privuklo je Odsjeku neke od budućih vrlo značajnih redateljskih osobnosti hrvatske kinematografije, među ostalima, npr. — abecednim redom — Branka Ivandu, Petra Kreliju, Tomislava Radića i Zorana Tadića — koliko se u ovom trenutku mogu sjetiti. Pa, ako se film početno i nije studirao, privukao ih je obećavajuće raznobojni spektar onoga što je studij nudio. Međutim, budući da se na prijelazu u 1970-e osnovao studij, kako se kaže, praktičnih filmskih struka pri Kazališnoj akademiji, koja se danas zove Akademija dramske umjetnosti, Komparativna književnost je privlačila one koji će postati filmski kritičari ili filmolozi; konkretno: mentori (kao i članovi povjerenstava) svih filmologa doktoranata, a i gotovo svih magistara, bijahu s Komparativne. No, i dalje je studij na Komparativnoj bio koristan i budućim redateljima, Komparativna je bila njihova polazna stanica, a budući da još nisu rekli svoju posljednju riječ, sada ih neću spominjati.

S obzirom na samo studiranje, kao jedini nastavnik-filmolog nisam u radu nailazio ni na kakve prepreke, to više što sam zadovoljio osnovne uzuse: doktorirao sam, napisao prvu teoriju filma, pokrenuo *Filmsku enciklopediju*, a studenti su me i prije dolaska na fakultet znali iz »medija«, iz popularnih TV-emisija 3, 2, 1 kreni i Što je film?, a takva poznatost nije baš bila naodmet. Ugledu studija, pak, posebno je pripomoglo kada me profesor Solar, voditelj poslijediplomskog studija, počeo redovito angažirati kao predavača.

Nedostaci studija filmologije bili su u tome što ih je vodio jedan čovjek, što je repertoar kolegija bio relativno skućen (prevladavali su tzv. uvodni predmeti), jer je to bio predmet za koji studenti nisu imali gotovo nikakvoga predznanja i jer je raspoloživa filmološka literatura na hrvatskom jeziku bila vrlo oskudna, pa sam se, usput rečeno, u prvom redu zbog toga odlučio na uređivanje *Filmske enciklopedije* — ne bi li se jednom knjigom pokrila sva područja.

Četvrto razdoblje počinje negdje krajem 1990-ih dolaskom kolege Nikice Gilića. Ugled studija filmologije je, koliko mogu reći, relativno velik, vidi se da se počinjem bližiti mirovini a, osim Odsjeka, ideju da se angažira još jedan filmolog podupire i ondašnji dekan prof. dr. Stipe Botica, inače s Odsjeka za kroatistiku. To je nova faza jer koincidira sa sljedećim:

1. još je manje zazora prema studiju filmologije
2. razvojem elektroničkih medija, odnosno video i DVD tehnologije, olakšano je gledanje filmova
3. u novije vrijeme nastupa na području filmskog izdavaštva pravi *boom*



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 5 do 7 Peterlić, A.: Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost

4. Sredinom 1990-ih osniva se stručni časopis *Hrvatski filmski ljetopis*, koji stručnjaci ne ignoriraju (kao što je to bio čest slučaj s časopisom *Filmska kultura*).

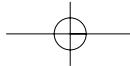
I, napokon, u petom razdoblju sve će, barem na neko vrijeme, ostati na jednom, a to je kolega Nikica Gilić, no vjerujem da neće biti problema u filmologiji na Odsjeku za komparativnu književnost. Osnovao se i doktorski studij u kojem je film ravnopravan segment, što je dobro, jer bi nam treba-

lo, primjerice, specijalista za povijest, za povijest hrvatskog filma, i tako dalje.

U svjetlu najnovijih događanja u sveučilišnoj zajednici pribavam se, nadajući se da sam u krivu (premda najčešće imam pravo u takvim stvarima), da bi mahnito početno oduševljenje Hrvata nekim nametnutim idejama moglo imati posljedica u površnosti. No, čak i kada bi došlo do najcrnijeg razvoja događaja u novim reformama i drugim trendovima, studij filmologije ne bi trebao pasti žrtvom takvih zbijanja.



Predavači s Odsjeka za komparativnu književnost (Đuro Novalić, Ante Peterlić, Pavao Pavličić)



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

UDK: 791.2

Nikica Gilić

Zapažanja o (filmskom) žanru¹

Uvod

Postoje li filmski žanrovi? Na jednoj se razini takvo pitanje može doimati u potpunosti bespredmetnim. Ideja žanra, barem u zadnjih pedesetak godina, jedna je od najčvršćih, a uz ideju autora možda i najčešća žarišna točka s pomoću koje kritičari, filmska industrija, publika pa i filmski teoretičari i povjesničari govore o filmskom mediju i o filmskoj umjetnosti.²

Bez ideje žanra, generacije i generacije filmskih znalaca teško bi znale suvislo govoriti ne samo o pustolovinama Chacka Norrisa, Stevena Seagala, Jean-Claudea Van Dammea (reklamiranog i kao »Muscles from Brussels« /»Briselski mišići«/; Katz, 2001: 1407) i drugih vedeta B-produkcije,³ nego i o stvaralaštву nekih među ponajvećim velikanima filmske povijesti. Riječ je, primjerice, o stvaralaštvu Alfreda Hitchcocka, Fritza Langa, Friedricha Wilhelma Murnaua, Howarda Hawksa, Johna Forda, Claudea Chabrola, Françoisa Truffauta, Yasujira Ozua, Akire Kurosawe, Kenjiro Mizoguchija,⁴ pa čak u određenom smislu i Godarda i Resnaisa ili, uostalom, protagonista tzv. Novog njemačkog filma.

Bilo da stvaraju u relativno čvrstom žanrovskom sustavu i u klasično-fabularnom okviru filmske industrije, ili u modernističkoj klimi odmaka od dominantnih društvenih normi, filmovi pobrojanih autora iznimno se često referiraju na žanrovske konvencije te na žanrovsku tradiciju. Razumijevanje takvih filmova ne podrazumijeva stoga tek poznavanje filmova pojedinih žanrova, nego i poznavanje konvencija i postupaka što tvore žanr kao nadindividualnu kategoriju percipiranja i razumijevanja pojedinog filmskog umjetničkog djela, pa čak i kategoriju uživanja u pojedinom filmskom djelu (pri čemu užitak shvaćamo u najširem mogućem smislu, jer je taj fenomen prilično različito shvaćan u raspo-

nu od antike do, primjerice, psihoanalitičke teorije umjetnosti).

Dakle, kada bismo autore kao što su Hitchcock, Lang ili Ozu shvatili kao individualne genije koji su iz vlastite imaginacije isisali umjetničke vizije, s pravom bi nam se moglo prigovoriti da smo iz nekih ideooloških predrasuda ili izvan-filmskih razloga (neznanje?) reterirali u predznanstveno mistično stanje govora u umjetnosti, starije i konzervativnije čak i od pozitivizma 19. stoljeća. Averzija prema žanru u okvirima govora o književnosti nema takvu težinu, ali vjerojatno ni u tom segmentu (žanru) govora o umjetnosti nije sa svim bezazlenu.

Napokon, čak i filmovi izrazito »metažanrovske« usmjerenih autora, poput Jean-Luca Godarda (*Do posljednjeg daha / A bout de souffle*, 1960; *Ludi Pierrot / Pierrot le fou*, 1965; *Alphaville*, 1965...) ili Alaina Resnaisa (*Stavisky*, 1974; *Moj ujak iz Amerike / Mon oncle d'Amérique*, 1980; *Život je roman / La vie est un roman*, 1983; *Ljubav do smrti / L'amour à mort*, 1984...), upravo svojom dekonstrukcijom ili/ili persiflažom žanra često potvrđuju važnost te kategorije za razumijevanje filmske umjetnosti. Isto se, dakako, može reći, ali čak i u većoj mjeri i za djela paradigmatskih postmodernista kao što su Pedro Almodóvar (*Sve o mojoj majci / Todo sobre mi madre*, 1999; *Pričaj s njom / Hable con ella*, 2002...), Jim Jarmusch (*Pod udarom zakona / Down by Law*, 1986; *Tajanstveni vlak / Mystery Train*, 1989; *Mrtav čovjek / Dead Man*, 1995...), ili majstor novije gotike (odnosno post-gotike) Tim Burton (*Bubimir / Beetlejuice*, 1988; *Batman*, 1989; *Sanjiva dolina / Sleepy Hollow*, 1999...).

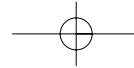
Ne tvrdimo, dakako, da su svi filmovi žanrovske, odnosno da su filmski medij ili filmska umjetnost nužno definirani kategorijom žanra, ali čak i najosebujnija, najindividualnija djela često nisu u zadovoljavajućoj mjeri shvatljiva bez po-

¹ Nastao na temelju izlaganja i rasprave na komparatističkom skupu, ovaj je tekst dopuna razrade problema izloženih u mojoj studiji »Modernizam i pitanje žanra« (u: Gilić, 2006).

² O problemu žanra zanimljivo piše Rick Altman (vidi primjerice u Altman, 1999. i 2000). Koliko je složena ova problematika svjedoče i razmatranja Hrvoja Turkovića (2005), kao i pregledna studija Raphaëlle Moine *Filmski žanrovi* (Moine, 2006). Dakako, pripadnost žanru ne ograničava se na umjetničku komunikaciju, bad kao što pripadnost nekom žanru umjetničke komunikacije ne jamči umjetničku vrijednost.

³ Nakon (manje-više) definitivnog svršetka borilačke filmske karijere Norris je mlajdo hrvatskoj publici postao poznat u (takoder trivijalnoj) borilačkoj televizijskoj seriji *Walker — teksaški rendžer*, iznenadujuće prožetoj idajama New Agea, postmoderne epohе, kao i (u američkom smislu »liberalnim«) vrijednostima ravnopravnosti svih rasa i spolova. Taj je Chuck Norris istodobno mačo-ikona i postfeministički junak.

⁴ Kada su se filmovi japanskih velikana pojavili na Zapadu, shvaćeni su kao individualna (modernistička) ekspresija, a znanja o čvrstoci japanskog žanrovskog sustava stigli su kasnije. Blistava recepcija animiranih filmova Hayaoa Miyazakija prethodila je podrobnjem upoznavanju s japanskom audiovizualnom industrijom (stripovi, animirani filmovi) i njenim sustavom žanrova, no sada je vremenski odmak bio bitno manji.



Nikica Gilić, Ante Peterlić i Boris Senker

znavanja pozadine žanrovske poetike odnosno žanrovske poetika, čak i kada se nipošto ne može reći da pripadaju jednom konkretnom žanru niti da se naslanjaju na konvencije i tradiciju samo jednog žanra.

Na podlozi žanra

Godardova već spomenuta remek-djela *Do posljednjeg daha*, *Ludi Pierrot* i *Alphaville* ili, uostalom, antiratno remek-djelo Roberta Altmana *M.A.S.H.* (*M*A*S*H*, 1970),⁵ jednostavno ne postoje kao umjetnička djela ako ih ne čitamo na fonu žanrovske tradicija na kojima se napajaju i/ili protiv kojih se bune, a i začetničko djelo modernizma u zvučnoj filmskoj industriji Amerike (i Zapada općenito), veličanstveni *Gradjanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), nije nikakva iznimka u tom nizu. Ne tvrdimo da postoje absolutno ispravna tumačenja (zar je to itko pametan u novije vrijeme i tvrdio?), ali ne uočiti žanrovske strukture u tim filmovima u rangu je medijske nepismenosti koja će Tolstojevu *Anu Ka-*

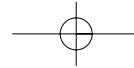
renjinu shvatiti kao parodiju spisa Ruske pravoslavne crkve ili kao feministički manifest.

Wellesov je debitantski film naime svakako korisno shvatiti kao lucidnu dekonstrukciju biografskog filma, žanra koji je imao svoje jasno ocrтано mjesto u industriji, reklami i ukusu publike u klasičnom hollywoodskom razdoblju (Altman, 1999). Taj je žanr, dakako, imao i svoje zvijezde, kao što su (zbog konzervativnog stila glume današnjem gledatelju teško prihvatljiv) Paul Muni i Don Ameche koji je, nakon što je glumio izumitelja telefona Bella, jedno vrijeme posudio svoje prezime njegovu izumu u kolokvijalnom američkom govoru.

Dakako, *Gradjanin Kane* može se shvatiti i kao dekonstrukcija filma detekcije, a zanimljivo je da u njegovoj pluridiskurzivnosti važnu ulogu igra i diskurs filmskih novosti (*News on the March*)⁶ blizu početka filma, s kakvim se poigrava i *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza, fikcionalno djelo semantički »oslonjeno« na zbiljska ratna zbivanja, kao što se istim filmskim izlagačkim modusom poigrao i *Treći čovjek*

⁵ U tom se filmu pojmenice nabrajaju brojni i popularni ratni filmovi kakvima *M.A.S.H.* nimalo ne naliči. Inače, u američkoj se kinematografiji po kreativno-kritičkom odnosu prema žanru s Altmanom mogu usporediti Spike Lee i John Sayles, eventualno i Abel Ferrara, dok su autori poput Johna Carpentera, Waltera Hilla ili, barem u nekim filmovima, Clint Eastwooda, pokušali oživjeti čvrstocu žanrovske strukture bez društvene infrastrukture koja je proizvodila i u velikoj mjeri održavala žanr u klasičnom razdoblju zapadnih kinematografija.

⁶ I sam je naslov vjerojatna aluzija na stvarne filmske novosti »The March of Time« što su (po uzoru na istoimeni radijski program) imale golem utjecaj na informiranje u SAD od sredine 1930-ih do početka 50-ih (premda navodno nisu zaradivale jako puno novaca), jer se smatra da pomozna naracija u tom novinarskom prikazu Kaneova života izravno parodira stil serije »The March of Time« (vidi npr. Katz, 2001: 899-900).



Avijatičar

(*The Third Man*, 1949) Carola Reeda, fikcionalno djelo oslonjeno na zbiljska poratna zbivanja. Suvremeni su im naslijednici, u tom smislu, filmovi Paula Verhoevena, Almodóvara i drugih postmodernih korisnika informacijskih vizualizacija televizije i interneta u sklopu paradigme (odnosno filmskog roda) igranog (fikcionalnog) filma. Naime, informacijsko-novinarsku funkciju filma iz razdoblja filmske klase preuzela je televizija, a od nje je u novije vrijeme polako počinje preuzimati internet (koji bi se, čini se, s vremenom lako mogao sasvim stopiti s televizijom u jedan medij).

Dakako, junak *Građanina Kanea* nije zasnovan na nekom povijesnom Kaneu, ali je publika, čini se, znala da aludira na povijesnog Williama Randolpha Hearsta, koji je svojim utjecajem u medijima vjerojatno barem dijelom pridonio lošem komercijalnom učinku Wellesova remek-djela. No, dekonstrukcija u najširem ili čak, recimo, doslovnom smislu ne uništava nepovratno stare tekstove ili, u ovom slučaju žanrove. Uostalom, na konvencije biografskog žanra izravno se naslanja i *Razjareni bik* (*Raging Bull*, 1980) Martina Scorsesea te bitno novije ostvarenje, *Avijatičar* (*The Aviator*, 2004)

istoga redatelja. *Avijatičar* je pravi biografski film o Howardu Hughesu, milijunašu, filmskom producentu i pilotu koji je patio od ozbiljnih psihičkih poremećaja i, nakon što je postao jedna od najpoznatijih američkih javnih osoba izvan domene politike, pjevanja, sporta ili glume, znatan dio života proveo potpuno izoliran od okoline.

U usporedbi s *Građaninom Kaneom*, *Avijatičar* je svakako bitno konvencionalnije »žanrovsко« ostvarenje; izrazito biografski film o iznimnoj osobi, premda se odlikuje brojnim izrazito »autorskim« ili modernističkim postupcima te strukturama kakve nisu bile baš ubičajene u klasičnom Hollywoodu. Primjerice, dok Hughes još vlada svojim svijetom mašte i stvaralaštva, okoliš kojim se kreće diskretno poprima plavu boju njegovih očiju, no tijekom filma gasnu i njegove oči i plavetnilo oko njega.⁷

Dakako, kada je riječ o iznimnim osobama kakve zasljužuju da se o njima snimi biografski film, jasno je da su to najčešće bili vladari, vojskovode (*Napoleon!*), izumitelji (primjerice telefona i penicilina), umjetnici, sportaši i druge znamenite ili barem popularne povijesne figure.

⁷ U tom je smislu funkcionalan lik i Juan, moći šef konkurenetskog Pan-Ama, prikazan poput čarobnjaka u svome dvorcu ili, čak još preciznije, poput zle vještice iz *Čarobnjaka iz Oza*, s telefaksom i globusom kao alkemičarsko-čarobnjačkim pomagalima (krystalna kugla!). Švakvom čitanju lucidnog Scorseseova ostvarenja (premda nedostojnog njegovih najvećih dometa) pripomaže i plemenita Ava Gardner. Ona, za razliku od pomalo prozaične i nemoćne Katharine Hepburn pomogne bivšem ljubavniku Hughesu prikupiti snagu prije javnog svjedočenja o trošenju državnih novaca za vrijeme rata, no s obzirom na način prikazivanja u filmu sasvim se plauzibilnom čini gledateljska interpretacija da je riječ o prikazi što pripada junakovoj poremećenoj mašti, odnosno svijetu snova u kojem Hughes živi i kada je, u počecima filma, relativno zdrav.

No, preuzetno bi bilo reći da su autorska i žanrovska kritika postigle svoj cilj afirmacije zanemarenih velikana filmske umjetnosti, premda se žanrovske i autorske postavki rado i često lačaju i predstavnici drugih analitičkih pravaca (psihoanalitičari, feministice...). I danas, kada smo već debelo u novom tisućljeću, samo filmski svijet zna tko su zapravo Ford, Hawks i Ozu (o velikanima B-produkcije da i ne govorimo), što zapravo i nije neobično, jer, napokon, nitko izvan književnoga svijeta zapravo ne zna tko je Borges, što je latinoamerički magijski realizam, a što američki postmodernistički roman,⁸ a kada se u hrvatskoj književnosti pojavi satirički roman (npr. Baretićev *Osmi povjerenik*), većina književnih kritičara (pa, usudili smo se reći, i ţiriji književnih nagrada) taj roman ne uspoređuje sa »žanrovske« sličnim mu romanima (kao što je Kishonov *Lisac u kokošinju*), već ga hvali kao iznimno sveže i individualno-kreativno osvještenje unutar »dosadne« visoke književnosti... Dakle, hrvatska ga književnokritičarsko-žirjevska glavna struja kulture uspoređuje s potpuno pogrešnim žanrovskim kontekstom (romanima Ranka Marinkovića, Slobodana Novaka i njihovih prerijetkih novijih nasljednika), a onda iz te usporedbe izvlači prilično nevjerojatne zaključke (*Osmi povjerenik* ni po čemu ne podsjeća na najbolje hrvatske romane te je stoga dobar!).

Unošenje novog modela u nacionalnu književnost (ako je uistinu riječ o novom modelu u hrvatskim okvirima) vjerojatno jest vrijedno pažnje i nagradivanja, no dominacija Baretićeva romana u javnom govoru o književnosti bila je presnažna da bi se mogla objasniti samo tim elementom, a čak ni uobičajeno obrazloženje (novinari vole hvaliti roman iz pera profesionalnog novinara, jer i sami pišu slične romane, a imaju i cehovsku solidarnost) može biti tek djelič obrazloženja. Slavljenje izrazito žanrovnog (i pomalo trivijalnog) romana kao što je Baretićev može se shvatiti kao eksces: književna kritika u tolikoj mjeri prezire žanrovske stvaralaštvo da ga više ni ne prepoznaće, potisnula je ideju žanra negdje u (kolektivno?) nesvesno. Stoga je slučaj pretjeranog uzdizanja vrijednosti *Osnog povjerenika*⁹ (na prvi pogled pomoćno paradoksalno) argument u prilog tezi da su predrasude prema samoj ideji žanra i danas dominantne kod arbitraja javnoga ukusa i pretežito književno-kazališno-likovno obrazovane umjetničko-intelektualne kaste.

Korisnim se čini pokušati raščlaniti i još malko obrazložiti prethodne tvrdnje. Kao prvo, žanr u sustavu govora o knji-

ževnosti nešto je izrazito niže vrijedno (i nema naznaka da će se išta u tome promijeniti unatoč svim postkolonijalnim, ženskim i drugim navalama na kanon zapadne književnosti). Napokon, kao drugo, može se reći da u općem sustavu kulture umjetnosti kao što su književnost, kazalište ili likovne umjetnosti još uvijek imaju podrazumijevano viši status od filma (tek dijelom stoga zato što je film popularan medij). U navedenim je »višim« umjetnostima, dakako, žanr u načelu od manje važnosti nego u filmu.¹⁰ Književnost je, čini se, još uvijek na vrhu ove društvene ljestvice vrijednosti premda po umjetničkim dosezima, društvenom utjecaju ili bilo kojem drugom kriteriju teško mogla zadržati takvu (devetnaestostoljetnu) poziciju, pa je očito riječ o vrijednosno-ideološkoj strukturi malo duljeg trajanja.

Premda je i film danas relativno stara umjetnost (naime, postoje i novije umjetnosti — to je glavni argument da je neka umjetnost postala »stara«), još uvijek će se javiti glasovi prema kojima su tek ekranizacije književnih djela *a priori* umjetnički potentne, za razliku od žanrovnog filma, primjerice u predgovoru jednog prilično recentnog filmskog leksikona (Schneider, 2004).¹¹ Postavimo li stvari u hrvatski okvir, možemo reći da se nove generacije filmskih kritičara i znanstvenika moraju dakle boriti s istim onim predrasudama s kakvima se borila generacija utemeljitelja hrvatske filmologije!

U tom je smislu Hrvoje Turković svojedobno vatreno zagovarao tezu da je i art-film žanr, a ne nešto individualno i jedinstveno, miljama iznad žanrovske produkcije (vidi o tome Turković, 1985 i Gilić, 2006), a njegov pokušaj kontriranja dominantnom kulturno-znanstvenom diskursu epohe i danas može buditi simpatije jer razumijevanje filmske umjetnosti izvan filmskog zabrana nije baš jako napredovalo u odnosu na epohu u kojoj se filmologija u svijetu, pa i u nas, počela afirmirati kao ozbiljna akademска disciplina.

Žanr danas

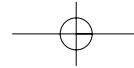
No, strogo teorijski gledano, simpatije prema kulturno-prosvjetiteljskim tendencijama ne bi smjele biti presudne u definiranju pojmova: Turkovićevi argumenti (kao što smo pokušali pokazati u Gilić, 2006)¹² zapravo i danas imaju smisla, možda i više nego u trenutku prvog iznošenja! Danas, nai-me, ni žanr više nije ono što je nekada bio, između ostalog i stoga što se u postmoderno i postindustrijsko vrijeme još ta-

⁸ Kada je o filmskim velikanim žanra riječ, Hitchcock je uspio postati široko prihvaćenom kulturnom činjenicom i najvećim redateljem svih vremena, pa se s pravom jedne godine dao fotografirati u Cannesu u moru do gležnjeva, klanjajući se valovima (tj. Novom valu koji je Amerikancima morao otkriti kakvog su genija uvezli iz Velike Britanije).

⁹ Dakako, u maloj književnosti zbog malog broja romana prosječno djelo možda katkada bolje prolazi no što bi to bilo moguće u velikoj književnosti, no Baretićev roman je uistinu primljen kao vrhunsko umjetničko djelo, pa se s tom činjenicom (kao simptomom stanja ove književne zajednice) treba imati hrabrosti suočiti. Inače, kada je Bauer snimio žanrovski film u socijalizmu, izvan tipičnih društvenih okvira žanra (*Samo ljudi*, 1957), doživio je kritike upravo zato što je snimio žanrovski film (pa to je melodrama!) — tada je prijezir prema žanru bio svjestan, nepotisnut u podsvijest. Tijekom 1980-ih žanr je čak bio u modi i u književnom i u filmskom svijetu (dijelom pod utjecajem borgesovske fantastike shvaćene žanrom), no ta je moda prošla, a iza sebe, čini se, barem u nas nije ostavila šire rašireno razumijevanje važnosti iznadtekstualnih konstrukcija. Tekstovi se sami od sebe pišu, autor je mrtav, intertekstualnost se podrazumijeva, ali u praksi pisanje o književnosti, pa i akademsko, katkada ne promatra djela u iole relevantnom kontekstu. Osim toga, recepcija *Osnog povjerenika* ima i jedan zapanjujuće »kolonijalni« element — oduševljenje dijalektom kakav bi mogao izmisli ti svaki dalmatinski gimnazijalac koji ima baku na nekom otoku ili barem redovito ljetuje u nekom čakavskom kraju.

¹⁰ Premda Peterlić u svom nažalost zanemarenom genološkom eksperimentu usputno podsjeća i na neke zanemarene pokušaje filozofskog opravdanja žanrovske književnosti i žanrovske imaginacije (Peterlić, 1975).

¹¹ Vidi o tome i Gilić, 2005.



Dogville

njom i propusnjom čini eventualna granica između onoga što je s jedne strane vestern ili kriminalistički film Forda, Hawksa i Hustona, a s druge strane art-film Bergmana, Felinija ili Antonionija. Povijest filma razvija se, dakle, u pravcu koji daje za pravo mlađem Turkoviću, s kojim se zreliji Turković (2006) baš i ne slaže.

Primjerice, kada se krajem 20. stoljeća američka (post) industrija prihvatiла vesterna, to nije bilo obično slijedeњe uhodanih proizvodno-reklamnih obrazaca; *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, 1992) Clinta Eastwooda zapravo su eksces u industriji, lakše objašnjiv, primjerice, redateljevim »autorskim« preokupacijama nego uhodanim mehanizmima, a ako i postoji neki uhodani mehanizam iz kojega je iznikla kratkotrajna renesansa vesterna, to je otvorenost kapitalističke industrije inicijativama, povezana s činjenicom lagano postmoderne obezglavljenosti najnovijeg Hollywooda (od početka 1980-ih naovamo).

Nakon Eastwoodovih *Nepomirljivih* vestern se nije vratio u matricu Hollywooda, a zapravo se može postaviti i relevant-

tno pitanje je li taj (»izrazito američki«) žanr ikada i bio u potpunosti u matrici američke filmske industrije koju europski kritičari često doživljavaju monolitnom, premda ona to nikada nije bila. Ne treba, naime, zaboraviti, da u tzv. zlatno doba Hollywooda Ford nije dobivao Oscare za vesterne, već za sasvim drugačije vrste filmova, a da je izrazito žanrovska autor Hawks (kriminalistički *film noir*, vestern, komedija, mjuzikl, pa čak i povijesni spektakl, a pod određenom krinkom i SF/horor...) tragikomično zanemaren genij, možda najbolje što je Amerika ikada dala svijetu u domeni audio-vizualnih umjetnosti. Dakako, njega su u očima hollywoodskog kritičarsko-produkcijsko-oskarovskog establišmenta s nevjerojatnom lakoćom znali nadmašiti i potpuni autorski mediokriteti...¹³

To bi moglo, dakako, značiti da je, vestern, slobodan od prisaka dominantnih ideologija i estetika epohe u SAD-u, u sklopu američke filmske industrije mogao imati određeni stupanj poetičke slobode u odnosu na neke druge žanrove, što su tako vještvo iskoristili Ford, Hawks, Anthony Mann i Lang, pa su možda barem dijelom i iz tog razloga neka od

¹² Popisivački žar novijeg Turkovićeva pristupa genologiji (vidi Turković, 2006) teško nam je na ovaj način opravdati.

¹³ Protivnici Hollywooda i američkog filma često su skloni izjednačiti Hollywood sa Sjedinjenim Američkim Državama i njenom kulturnom politikom, no takva izjednačavanja mogu proizaći samo iz (moguće dobranamjernog, ali time ništa manje dubokog) neznanja. Američki »desničari« — religiozni konzervativci prije Drugoga svjetskog rata, makartisti za vrijeme hladnoga rata, bushovska religiozna baza u vrijeme Busha mladeg — često su isticali Hollywood kao strano tijelo unutar američkog društva, leglo razvratnika, komunista i rusofila, mjesto koncentracije radikalnoj desnici imanentno sumnjivih etničkih skupina ili seksualnih orijentacija te žarište borbe protiv tzv. sveameričkih vrijednosti Srednjeg Zapada ili čak Juga SAD.

remek-djela filmske povijesti nastajala upravo u tom žanru. Na ovom bi tragu svakako trebalo razobličiti i opreku A i B produkcije u američkim okvirima (i kada je najskuplji i s najpopularnijim zvjezdama, vestern je uvjek pomalo B kategorija u očima establišmenta), ili bi barem trebalo dodatno smanjiti utjecaj takve kategorizacije na promišljanje filmske umjetnosti.

No, zašto je u filmu govor o žanru toliko važniji nego u govoru o književnosti? Jedan je mogući razlog svakako zornost i bitno manja simboličnost filma u odnosu na književnost, o čemu Peterlić govorи našlanjujući se na realističku struju klasične filmske teorije.¹⁴ Žanrovske je strukture (ikonografiju, naraciju i slično) u tom smislu korisno shvatiti poput strogih pravila za tvorbu soneta; takva pravila neće onemogućiti majstora već će mu, naprotiv, dati krila bez kojih bi se teško vinuo ikamo, a kamoli do vrhunaca svoje umjetnosti.

Usporedba sa sonetom nije besmislena, jer će književnoznanstveni stručnjaci uglavnom znati razlikovati ne samo pojedine pisce soneta, nego i šire tipove soneta (uostalom, svaki će student komparativne književnosti s lakoćom objasnit po čemu se, primjerice, Petrarcin sonet razlikuje od Shakespearova), a u povijesti su soneta vidljive i povijesne mijene. Postoje tako i modernistički soneti a, primjerice, sonete Luke Paljetka o junacima Disneyevih crtanih filmova slobodno možemo nazvati postmodernističkima. Što bi o njima mislio Petrarca teško nam je i zamisliti, no u tome i jest bit povijesnih mijena.

Emisija i recepcija američke kulture

Napokon, treba i to reći, premda je vrijednost američkog filma prepoznata sredinom 20. stoljeća na intelektualnoj sceni »autorske kritike« u kojoj su glavnu riječ često vodili izražati verbalni i filmski ljevičari poput Jean-Luca Godarda (koji je, primjerice, prepoznao, vrijednost vesterna Anthonyja Manna), danas se često po inerciji smatra da je amerikaniziranost ideje žanra i žanrovske struktura nešto samo po sebi sumnljivo i vrijedno prijezira.

No, pokušamo li pisati povijest europskog jazz-a bez referenci na američki jazz nitko nas neće smatrati relevantnim muzikologom (javit će se, vjerojatno, i sumnje u naše mentalno zdravlje), pa na sličan način možemo promatrati i ideju proučavanja europskog filma bez uputnica na američki film. Pogledamo li samo od kolike je važnosti američka filmska i ostala kulturna tradicija kod velikana modernizma kao što su Godard, Chabrol, rani Wenders ili, od novijih europskih velikana, Lars von Trier (vidi, primjerice, *Dogville* iz 2003!),

jasnim će postati emitivna snaga američke kulture u europskoj filmskoj kulturi.

Utjecaj europskog filma na američki, dakako, ipak je jači od utjecaja europskog jazz-a na američki, baš kao što je utjecaj američkog filma na europski ipak slabiji od utjecaja američkog jazz-a na europski jazz, no da navedeni snažni utjecaji u filmskoj komunikaciji postoje činjenice su pred kojima ni najpovršniji poznavatelj europskog (art) filma ne smije zatvarati oči, a žanrovske su strukture u tom utjecaju jedna od ključnih komponenti.¹⁵ Sustav zvjezda, dakako, još je jedna spona, a zanimljivo je da se sustav žanrova ipak opire onim tipovima usustavljanja kakve je u hrvatskoj filmologiji uspješno aplicirao Bruno Kragić.¹⁶

Poznato je da su Fritz Lang, René Clair, Friedrich Wilhelm Murnau, Douglas Sirk ili Alfred Hitchcock neka od svojih ponajboljih ostvarenja režirali u Sjedinjenim Američkim Državama (izvan matičnih europskih kinematografija), vjerojatno u velikoj mjeri zato što se i europska filmska umjetnost u sklopu koje su se formirali (gledajući pritom i američke filme) u velikoj mjeri razvijala unutar industrijskih okvira. No, kada je riječ o utjecajima u suprotnom pravcu, vrijeđi spomenuti ekspresionistički klasik *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett der Dr. Caligari*, 1920) redatelja Roberta Wienea, iznimno uspješan izvozni projekt i djelo velikog utjecaja na razmišljanja o filmu kao umjetnosti u SAD. No, iz njemačke perspektive, *Kabinet* se doimao, između ostalog, i dobrim receptom za proboj na američko tržiste, pa su u tom smislu velike nade polagane na *Metropolis* (1927) Fritza Langa. Taj, umjetnički iznimno važan i utjecajan film, nije opravdao komercijalne nade, s pogubnim i dalekosežnim posljedicama po njemačku filmsku industriju).¹⁷

Europski su velikani filmske umjetnosti često uspijevali svoje »industrijsko« iskustvo uklopiti u novu industrijsku sredinu, zadržavši umjetnički integritet, no to nije uspjelo čak ni svima s industrijskim pedigreeom. Ipak, činjenica da se Sergej Ejzenštejn (za razliku od, recimo, Langa i Hitchcocka) nije nikako prilagodio američkim producijskim modusima možda se barem dijelom može objasniti i time da nije dolažio iz industrijski koncipirane kinematografije, baš kao što se činjenica Langova povratka u Njemačku može barem dijelom objasniti raspadanjem klasičnog industrijskog i žanrovske modela u kojem je navikao raditi. Dakako, opus Fritza Langa, uz opus Howarda Hawksa, posebno je snažan argument u prilog važnosti žanra za razumijevanje filmske umjetnosti. Naime, dok se za Hawksa može reći da je ostvario remek-djela u najvećem broju žanrova, za Langa se može

¹⁴ Prije ikakvog govora o filmu preporučljivo je dobro proučiti Peterlićeve *Osnove teorije filma* (Peterlić, 2001b).

¹⁵ U zanimljivoj studiji o azijskom filmu Saša Vojković (2006) polazi od globalizacije i etičkih problema koji se uz nju nameću, no filmska industrijia odavno je anticipirala današnju globalizaciju postavivši etičke probleme o kojima (pod utjecajem Jacquesa Derrida) govorи Vojković: kulturna emisija američke i europskih kinematografija u Aziju bitno je starija od danas modernih tema u kulturnim studijima. U istom broju *Književne smotre* iznimno ugledni teoretičar medija Lev Manovich (2006) nastavlja razvijati svoju dobro poznatu fascinaciju novim izumima (igrackama, reklami, zlobnicima). Stoga što duboko vjeruje u važnost novih izuma, Manovich se zapravo zalaže za stalno redefiniranje medijske scene sa svakim novim izumom medijske industrijie, sasvim u skladu s kapitalističkom logikom globalizacije.

¹⁶ Vidi, primjerice, Kragićevu studiju o muškim zvjezdama američkoga filma (Kragić, 2006), studiju Ante Peterlića o Jodie Foster (s posebno zanimljivim osvrtom na Elizabeth Taylor; Peterlić, 2002), kao i članke o tipovima zvjezda u *Filmskoj enciklopediji* (Peterlić, 1986-1990).

¹⁷ Vidi o tome u Elsaesserovoj monografiji o Langovu *Metropolisu* (Elsaesser, 2000).

reći da je autor koji je bitno pridonio stvaranju i afirmaciji ili čak osobno stvorio najveći broj žanrova.¹⁸

Sva lica žanra (zaključak)

Dakako, kao što je poznavateljima filmske umjetnosti dobro poznato, unutar žanrova se mogu pratiti stilsko-povijesne mijene (studija Gilić, 2006, prvenstveno govori o modernističkom SF-u, no na sličan bi se način moglo govoriti i o modernističkom vesternu, trileru, detektivskom filmu, itd.), a unutar žanrova mogu se distinguirati i izrazito različite autorske poetike. Stavimo li na stranu anegdote (poput one da je Ford, odgledavši Hawksov Crvenu rijeku / Red River, 1948/, komentirao kako do tada nije znao da jedan od njegovih omiljenih suradnika John Wayne zna i glumiti),¹⁹ svaki će poznavatelj vesterna s lakoćom razlikovati tipičan Hawksov od tipičnog Fordova ili tipičnog Mannova vesterna, baš kao što će s lakoćom uklopiti neke značajke vesterna pojedinih autora u ostatak njegova opusa.²⁰

U ovoj se dinamičkoj interpretativnoj strategiji tekstovi otvaraju prema srodnim tekstovima (struktorno, žanrovski, socijalno ili/i »autorski« srodnim), a kada bi takva metoda bila zastupljena u znanosti o književnosti, možda bi se i već odavno priznatim remek-djelima, kao što su *Zločin i kazna* Fjodora Mihajlovića Dostojevskog ili *Ana Karenjina* Lava Nikolajevića Tolstoja, moglo prići na svjež način. Dapače, možda bi takav pristup književnim veličinama (i spomenicima) kao što su, uz spomenute, i neki Balzacovi i Zolini romani, ukazao da, koliko god bila golema i važna medijska distinkcija filma i književnosti, ona ne iscrpljuje razliku između filmske i književne umjetnosti. Podjednako su, naime, goleme i razlike u interpretativno-tumačilačkim strategijama i tradicijama filmologije i znanosti o književnosti, a ta se pak razlika tek dijelom može objasniti isključivo medijskim razlikama.

Niti filmologija niti znanost o književnosti ne polaze uvijek pa čak ni uglavnom od medijskih specifičnosti, a često se, kao u semiotici, narratologiji, marksizmu, dekonstrukciji ili postkolonijalnoj kritici javljaju pokušaji stvaranja interpretativnih modela primjenjivih na mnoge ili čak sve medije i sve umjetnosti (katkada i na cijelokupno društvo ili barem kulturu). No, kada bi znanost o književnosti više profitirala od filmologije (na tragu Genettea koji se svojedobno nadahnuo Metzom), kada bi ideju žanra i autorstva shvatila dinamično i dijaloški kako to radi vrhunska filmologija, Lang i Dostojevski možda bi postali čvršći par u svijesti ljubitelja umjetnosti od Dostojevskog i Tolstoja, odnosno od Langa i Hitchcocka ili, primjerice, Langa i Godarda.²¹

Komparativistička bi perspektiva dakle, bez dokidanja razlika među medijima (uobičajenog u nekim sociološkim i socio-kulturnim perspektivama), svakako obogatila ne samo poj-

dinačno razumijevanje pojedinih medija i pojedinih umjetnosti, nego i punoču razumijevanja sveukupnosti i raznolikosti kulturnog nasljeđa čovječanstva. Dakako, komparativistički rad na tom razumijevanju (zaključit ćemo u pomodnom tonu rasprava o svijetu i životu kao cilja rasprave o pojedinim problemima humanistike) jedini je preostali nam diskurzivni otpor hladnoći i snazi globalizacije...

Barem ukoliko ne želimo provodeći otpor globalizaciji izgubiti vezu s baštinom humanistike i ideje umjetnosti kakva se počela formirati negdje u razdoblju romantizma, a danas je najživljiva tamo gdje se umjetnici najviše kunu u rušenje tradicija i prijezir prema institucijama.²²

Literatura

- Altman, Rick, 1999, *Film / Genre* London: BFI
 Altman, Rick, 2000, »Kinematografija i žanr«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 22 (VI), str. 3-8. (prevedeno iz *The Oxford History of World Cinema*, 1996, ur. G. Nowell-Smith, Oxford University Press)
 Elsaesser, Thomas, 2000, *Metropolis*, London: BFI
 Gilić, Nikica, 2005, »Novi leksikon«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 41 (XI), str. 20-23, 175.
 Gilić, Nikica, 2006, »Modernizam i pitanje žanra«, u: 3-2-1, KRENI! *Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet — Odsjek za komparativnu književnost — FF press, str. 135-148.
 Katz, Ephraim, 2001, *Film Encyclopedia. Fourth Edition* (Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolen), London, Basingstoke i Oxford: Macmillan
 Kragić, Bruno, 2001, »Vidljivo i nevidljivo u filmovima Johna Forda«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25 (VII), str. 167-172, 201-202.
 Kragić, Bruno i Gilić, Nikica, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ »Miroslav Krleža«
 Kragić, Bruno, 2006, »Filmske zvijezde — tipovi i tipološki sustavi (na primjeru muških zvijezda američkog filma)«, *Književna smotra*, 139 (XXXVIII), str. 37-50.
 Kragić, Bruno, 2006b, »Ford, Peterlić i mi«, 3-2-1, KRENI! *Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet — Odsjek za komparativnu književnost — FF press, str. 103-117.
 Manovich, Lev, 2006, »Novi mediji: upute za uporabu«, *Književna smotra*, 140 (XXXVIII), str. 43-51.
 Moine, Raphaëlle, 2006, *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio (izvornik *Les genres du cinéma* iz 2002). Preveo Aleksandar-Luj Todorović.
 Peterlić, Ante, 1975, »O filmskim žanrovima«, *Prolog*, 22 (VII), str. 45-53.
 Peterlić, Ante, glavni ur., 1986-1990, *Filmska enciklopedija* 1-2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
 Peterlić, Ante, 2001, »Urota kao žanr«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 25 (VII), str. 149-160, 200-201.

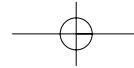
¹⁸ Za podrobnije informacije o opusu ove dvojice velikana filmskim su nevjesta dobar početak članci u Peterlić, 1986-1990 i u Kragić i Gilić, 2003.

¹⁹ Dakako, u spomenutoj anegdoti Ford Waynea ne zove imenom već koristi sintagmu »kučkin sin«.

²⁰ Usp. Kragićev pregled i komentar Peterlićevih analiza Fordovih filmova (Kragić, 2006b), kao i Kragićev tekst o Fordu (Kragić, 2001).

²¹ Usporedbe književnosti i filma na ovom su planu uvijek zanimljive; vidi primjerice studiju Ante Peterlića (2001) o »uroti« kao žanru.

²² Mislimo, dakako, na konceptualnu umjetnost kao umjetničko-interpretativni žanr.

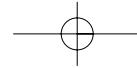


Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 8 do 15 Gilić, N.: Zapažanja o filmskom žanru

- Peterlić, Ante, 2001b, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Peterlić, Ante, 2002, »Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster)«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 31/2 (VIII), str. 234-246.
- Schneider, Steven J., 2004, *1001 film koji svakako morate pogledati*, Varaždin: Stanek d. o. o.
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjena*, Zagreb: CEKADE
- Turković, Hrvoje, 2005, »Što je to filmski žanr«, u: *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 51-126.
- Turković, Hrvoje, 2006, »Tipovi filmskih vrsta«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 47 (XII), str. 3-29, 183-185.
- Vojković, Saša, 2006, »Nove tehnologije, globalizacija i osvjetovljene medijske pismenosti«, *Književna smotra*, 140 (XXXVIII), str. 123-127.



Građanin Kane



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

UDK: 791-21(497.5)

Tomislav Kurellec

Hrvatskiigrani film u europskom kontekstu

Kada se danas piše o hrvatskom (posebice cijelovečernjem igranom) filmu i njegovo povijesti, najčešće ga se promatra u okviru kretanja nacionalne kinematografije, te društvenih i političkih okvira u kojima je nastajao. No, iako često zatvorena u vlastite okvire, naša kinematografija ipak nije stvarana potpuno izvan kretanja u europskim kinematografijama. Taj je kontekst možda najteže sagledati kada se radi o prvom hrvatskom cijelovečernjem filmu *Lisinski* (1944) Oktavijana Milića, jer je danas malo onih koji su nešto potpunije upoznati s kinematografijama iz vremena Drugog svjetskog rata, posebno onima iz zemalja koje su se našle na strani poraženih. Moguće je ipak zaključiti da su u tim zemljama, uz filmove koji su bili vezani na ratnu propagandu, prevladavali filmovi odmaknuti od suvremenih problema — komedije, melodrame i priče o odrastanju, ali i nastojanje da se na ekrantu prikažu značajne teme kulturne i umjetničke nacionalne baštine, kako ekranizacijama književnih djela tako i biografijama značajnih ljudi iz prošlosti.

U to se uklapa i Milićeva biografija velikog skladatelja koja pokazuje talent svoga autora (već afirmiranog i izvan granica domovine neprofesijskim filmovima) u vizualnom oblikovanju scena, s mnogo originalnih rješenja u scenama bez dijalogova, ali i s nizom problema karakterističnih za početak ozbiljne profesionalne produkcije u scenama u kojima se govori; kako u dijalozima tako i u njihovoj interpretaciji.

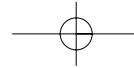
Nakon Drugog svjetskog rata Hrvatska se našla u okviru Jugoslavije koja je, poput ostalih država socijalističkog bloka, zahtijevala sočerrealizam u svim umjetnostima. Film je čak ponajviše bio pod pritiskom, u skladu s Lenjinovim stavom da je to najvažnija umjetnost, tj. najpopularnija i najznačajnija za propagandu. A koliko je tadašnja država bila pod utjecajem tog mišljenja, pokazuje i činjenica da je još prije kraja rata osnovano Državno filmsko preduzeće, a godinu dana po uspostavljanju mira osnivaju se i prve republičke producijske kuće, pa tako i Jadran-film u Zagrebu. No, iako je na taj način federalativni model primijenjen i u kinematografiji, u prvo vrijeme teško je otkriti posebnosti nacionalnih kinematografija zbog toga što filmaši, koji uglavnom tek stječu svoja prva iskustva, mijenjaju sredine mnogo više no kasnije kada te republičke produkcije postupno stječu neke karakteristike koje ih razlikuju jednu od druge.

U jugoslavenskom kontekstu

Tako je prvi jugoslavenski igrani film *Slavica* (1947), snimljen u produkciji beogradskog Avala filma, režirao Vjekoslav Afrić koji se, kao i većina njegovih glumaca, formirao u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, odakle su 1942. otišli u partizane, a i radnja se zbiva tijekom rata na moru, pa je po većini karakteristika to hrvatski film, ali proizведен u Srbiji. Jadran film pak neposredno nakon toga s redateljem Nikolom Popovićem i većinom glumaca iz Srbije snima *Živjeće ovaj narod*, znatno ambiciozniji (ali i manje uspio) pokušaj stvaranja epske freske antifašističke borbe koji, osim po producentu, nema mnogo veze s Hrvatskom.

Tek postupno filmovi postaju izrazitije vezani za sredinu koja ih proizvodi, a početkom 1950-ih hrvatski igrani film počinje sazrijevati, te njegova uspjelija ostvarenja pokazuju sve veću vizualnu kulturu, oblikovanje fabule pokazuje znatnije poznavanje dramaturških zakonitosti, a nazire se i formiranje snažnijih autorskih osobnosti, od kojih su neke i zaustavljene u svom razvitku, prvenstveno iz političkih razloga. Doduše, nakon 1948. i raskida sa Sovjetskim Savezom došlo je do postupnog labavljenja krutih spona sočerrealizma, ali je još dugi niz godina ocjena ideološke podobnosti pojedinih djela i autora bila presudna za njihovu sudbinu. Tako je zabrana zabavne komedije sa satiričkim elementima *Ciguli Miguli* (1952 — prikazana 1977), koja je na originalan način spajala neke elemente talijanskih neorealističkih komedija i sovjetskih mjuzikala, vjerojatno pridonijela odluci Branka Marjanovića da se — nakon vrlo suzdržanog prijema *Opsade* (1956) kojom je nastao prikazati individualan doživljaj rata — okrene kratkom filmu u kojem je dokumentarci ma, prvenstveno onim o životinjama, nedvojbeno dosegnuo svjetski vrh u tom podžanru.

Krešo Golik je pak komedijom o nogometaru *Plavi 9* (1950) navijestio i svoje sposobnosti i neke buduće preokupacije, ali nakon redateljski zanimljive melodrame *Djevojka i brast* (1955) iščeprkani su njegovi »mladalački grijesi« iz vremena NDH, pa mu je nakon korežije (s Andrejom Hiengom) slovenskog filma *Kala* (1958) tijekom osam godina dopušteno jedino da radi kao asistent redatelja. Nije u igranom filmu bolje prošao ni inače osobno ideološki besprijeckorni Vatroslav Mimica, koji je nakon melodrame *U oluji* (1952) unio za tadašnje prilike previše elemenata eksperimenta i modernizma u grotesku *Jubilej gospodina Ikla* (1955), no njemu je barem pružena prilika da se nastavi kreativno izražavati u animiranom filmu, gdje je postao jedan od vodećih autora



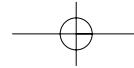
Slavica

svjetski uvažavane Zagrebačke škole crtanog filma. A da je modernizam tada bio nepoželjan kao ideološka nepočudnost pokazuje i slučaj vjerojatno jedinog filma koji se mogao ozbiljnije mjeriti s tadašnjom kvalitetnom europskom produkcijom, pa čak biti shvaćen i kao vjesnik promjena krajem desetljeća svojim odstupanjem od klasičnog fabuliranja — *Koncert* (1954) Branka Belana. Taj je film proglašen potpuno neuspjelim da bi tek nakon dvadesetak godina bio revaloriziran kao jedan od iznimno značajnih filmova u povijesti hrvatske kinematografije. Zbog sličnog odnosa bio je Belan primoran premontirati svoj ratni film *Pod sumnjom* (1956), nakon kojeg je odustao od režije i vratio se pisanju o filmu. Zbog male produkcije i takvih teškoća znatnog broja filmova i njihovih autora teško je naći neko značajnije mjesto prvog desetljeća hrvatske kinematografije u tadašnjem europskom kontekstu, osim što je jasno da je i ona nastajala u sličnim uvjetima kao i druge kinematografije istočnih zemalja, bez obzira na to što je Jugoslavija istupila iz socijalističkog bloka. Jedan od načina da se izbjegnu takve teškoće bile su ekranizacije priznatih književnih djela, gdje je najistaknutiji predstavnik bio Fedor Hanžeković s *Bakonjom fra-Brne* (1951) i *Svoga tela gospodar* (1957), no i to je tek još jedna sličnost sa situacijom u istočnim kinematografijama, a brojem i kvalitetom teško može biti usporediva s takvom orijentacijom koja je snažno prisutna u širem europskom kontekstu, a posebice dominira u brojnoj francuskoj produkciji (što

će izazvati oštре kritike u *Cahiers du cinéma*, koje su u začetku stvaranja *novog vala*).

Žanrovska i europska kontekst

Možda je slična želja za izbjegavanjem ideološkog pritiska navela jednog od najznačajnijih hrvatskih redatelja Branka Bauera da započne s uspjelim filmovima za djecu *Sinji galeb* (1953) i *Milioni na otoku* (1955), u kojima je najavio svoje redateljsko umijeće, a zanimljivo je da su nešto kasnije baš u tom žanru pristigla i prva značajna međunarodna priznanja hrvatskim autorima — venecijanski *Zlatni lavovi* za dječji film *Izgubljenoj olovci* (1960) Fedora Škubonje i *Opasnom putu* (1963) Mate Relje. Ipak za poredbe s kretanjima u europskoj kinematografiji značajniji je Bauerov *Ne okreći se sine* (1956) u kojem se ljudska dimenzija segmenta Drugog svjetskog rata pokazuje iz vizure protagonista — bjegunci iz transporta smrti, što daje ljudsku dimenziju i uvjerenjivost prikazu prijeteće atmosfere tadašnjeg Zagreba. Vrlo kompleksni likovi među kojima su i negativci jasno psihološki profilirani, dojmljivost i autentičnost ambijenta i zbivanja usporediva je s tada vrlo dobrim poljskim filmovima (Aleksandra Forda, Andzeja Wajde, Jerzyja Kawalerowicza) slične tematike. Vezano je to i za slične posljedice procesa postupne liberalizacije režima u nas i naglih promjena nakon Staljinove smrti kod Poljaka, što i jedno i drugo dovodi do sve manjeg utjecaja sovjetskih dogmi.



Pritom treba naglasiti da i *Ne okreći se sine*, poput tih poljskih filmova, značenjem fabule u cjelini filma, naglašavanjem atmosfere, građenjem likova i drugim filmskim sredstvima, a ne samo radnjom i dijalogom, oblikuje dobar dio stilskih postupaka koji su karakteristični i za najsnažniji filmski pravac nakon neorealizma, francuski novi val, koji se formirao tek nekoliko godina kasnije. Iako je malo vjerojatno da su novovalovci dovoljno poznavali poljski film (a kamoli Bauera) da bi se moglo govoriti o ozbiljnijem utjecaju, ipak mi se čini da je *Ne okreći se sine* u europskom kontekstu značajniji od kasnih dodira s talijanskim neorealizmom.

Možda jedino može čuditi činjenica da nije bilo više utjecaja toga tada vodećeg pravca u europskoj kinematografiji, o kojemu se i kod nas pisalo s uvažavanjem. No, talijanski su filmaši bilo vrlo kritični prema uvjetima i načinu života u

poslijeratnom društvu, što je službena politika prihvaćala kao vrlo pozitivno u odnosu na građansko društvo, ali ne i na socijalizam kakav je stvarala na ovim prostorima. Zato će se jači utjecaj osjetiti tek kasnije, u vrijeme kada se politika više ne protivi i nekim kritičnijim tonovima, ukoliko cjelina ipak ostaje u okvirima njoj prihvatljivog. No, tada neorealizam već pomalo odumire i u Italiji, pa takav splet okolnosti dovodi do gostovanja jednog od prvaka tog pravca Giuseppea De Santisa koji u nas snima *Cestu dugu godinu dana* (1958), u kojoj je vidljiv kontinuitet njegovih svjetonazorskih i tematskih preokupacija, posebice solidarnosti malih ljudi koja uspijeva prevladati socijalne tegobe, ali unatoč solidnoj režiji, njegovo nepoznavanje mentaliteta naše zabačene sredine ne rezultira uvjerljivim ostvarenjem. Mnogo je uspješniji (a vjerojatno i njegov najbolji) debitantski film

*Ne okreći se sine*

Veljka Bulajića *Vlak bez voznog reda* (1959), koji uz realističnost i kritičke tonove donosi i entuzijazam u obnovi ratom razrušene zemlje.

Druga polovica 1950-ih je i razdoblje sazrijevanja hrvatske kinematografije u kojem njeni istaknutiji autori i filmovi ostvaruju u načinu izlaganja priče i njezinu filmskom uobličenju profesionalnu zrelost, pa i time sustizu europsku produkciju svojeg vremena. Uz već spomenute filmove, treba upozoriti i na djelo koje pripada vrhovima cjelokupne povijesti hrvatskog filma *H-8...* (1958), najbolji film Nikole Tanhofera, gdje se u karakterizaciji brojnih likova i atmosfere u autobusu, koji će u prometnoj nesreći odvesti mnoge od svojih putnika u smrt, također može osjetiti stanovit utjecaj neorealizma. To je i vrijeme u kojem se kao vrhunski profesionalac definitivno potvrđuje Branko Bauer, uspješno se ogledajući u različitim žanrovima — melodrami *Samo ljudi* (1957) i drami (u makedonskoj produkciji) *Tri Ane* (1959) koja u prikazivanju bijede i beznađa također ima doticaja s nekim elementima nadrealizma, a istodobno je i navještaj »crnog filma« koji će u drugoj polovici 1960-ih značajno obilježiti sve jugoslavenske kinematografije, te u komediji *Martin u oblacima* (1961).

Šezdesetih godina na europski film sve snažnije utječe *politika autora*, promovirana u francuskom časopisu *Cahiers du cinéma* urednika i teoretičara Andréa Bazina i mladih kritičara koji će uskoro svoje revolucionarne estetske ideje realizirati i kao redatelji te postati vodeći autori francuskog »novog vala« (Godard, Truffaut, Chabrol), te dominirati europskim filmom 1960-ih, uz pojedine autore iz drugih zemalja kao što su Bergman ili Antonioni, te čehoslovačku i madarsku kinematografiju koje su ipak dostupne nešto užem kruugu gledatelja. Jedina ozbiljna alternativa tim naglašeno modernističkim kretanjima u igranom filmu je »britanski socijalni film« (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson), nastao na zasadama dokumentarističkog pokreta *Free Cinema* koji u prvi plan ističe društvenu kritičnost, za koju je bitna autentičnost koju ostvaruju također inovativnim prosedeom, bliskim dokumentarizmu i žestinom koju donose »mladi gnjevni ljudi« kakvi u to doba snažno određuju kretanja i u tamošnjem kazalištu i književnosti. Iako u nešto manjoj mjeri i ta orientacija nailazi na slijednike u mnogim europskim kinematografijama, dok na prijelazu u 1970-e vodeću ulogu preuzima »novi njemački film« koji na originalan način spaja zasade ta dva vodeća tada već pomalo posustala pravca — modernizam u izrazu i izrazitu kritičnost prema negativnostima vlastitog suvremenog društva.

Te nagle i korjenite promjene imaju snažan odjek u većini kinematografija europskih zemalja, pa tako i u hrvatskoj, kao i u većini ostalih tadašnje Jugoslavije. No, ne vodi samo ta situacija prema traženju novih putova, nego i sve naglašenija težnja prema larppartizmu koja navlastito u književnosti i likovnoj umjetnosti postaje sve značajnija u tadašnjoj državi, i to znatno više nego u ostalim socijalističkim zemljama. Međutim takav autorski svjetonazor nije samo težnja prema umjetnosti radi umjetnosti, nego znači i svjestan odmak od politike i partijskih stavova, što su prepoznali i gledatelji kojih je znatno više no što bi art-film mogao očekivati. Po-

čelo je s *Plesom na kiši* (*Ples v dežu*, 1961) Slovenca Boštjana na Hladnika kojeg su izrazito pozitivno, ponekad čak i s oduševljenjem dočekali mlađi kritičari i u ostalim republikama, pa kako otpori ne samo konzervativnijih kritičara nego i nekih političara nisu bili dovoljno snažni da bi umanjili opći dojam o uspjehu, stvorila se klima u cijeloj bivšoj državi u kojoj se sve više autora odlučivalo za traženje vlastitog, drugačijeg filmskog izraza.

Uzlet modernizma i politički kontekst

U Hrvatskoj se tada pojavljuje *Carevo novo ruho* (1961) prema Andersenovoj bajci, u kojem Ante Babaja (kao i u vrlo cijenjenim mu kratkim igranim filmovima) potencira stilizaciju kako glumačkog izraza, tako i snimateljskog postupka (fotografija visokog ključa), te eksperimentira s uporabom boje i dokidanjem scenografije (likovi se kreću u neodređenom bijelom prostoru). Ipak ti postupci u cijelovečernjem filmu nisu funkcionali tako efektno kao u kratkom, pa je Babaja potom krenuo u drugom smjeru. I plodni Fadil Hadžić se okušao u modernizmu s *Da li je umro dobar čovjek?* (1962) i *Idu dani* (1970), ali ti eksperimenti ne predstavljaju njegove značajnije domete. Tako je naglašeni modernizam u hrvatskom filmu 1960-ih najsnažnije obilježio Vatroslav Mimica koji u filmovima *Prometej s otoka Viševice* (1964) i *Ponedjeljak ili utorak* (1966) eksperimentira s raznovrsnim filmskim postupcima koji su najvećim dijelom pod utjecajem novovalovaca (ali u prvom filmu i Kazanova Amerika, *Amerika*), napuštajući klasično oblikovanje filmske priče i zapostavljajući fabulu da bi stvorio filmski pandan književnom *toku svesti*, a u *Kaja, ubit ču te!* (1967) potpuno subjektivizira čitav doživljaj prikazanog zbivanja (zločina u dalmatinskom gradiću tijekom Drugog svjetskog rata), pa zlo postaje pravim protagonistom filma, stavljući glavne likove u drugi plan.

Ipak, kada je o pojedinačnim dometima riječ, najuspjeliji je film tog razdoblja, ali i jedan od vrhunaca hrvatske kinematografije uopće *Rondo* (1966) Zvonimira Berkovića, koji pokazuje novovalovske tendencije značajem atmosfere, a fabulu strukturira više prema glazbenoj formi po kojoj je film nазван nego prema tradicionalnoj dramaturgiji.

Taj uzlet modernizma koji se osjeća u gotovo svim europskim kinematografijama prati u nas i veći dio (posebice mlađih) kritičara kod kojih (kao i u svijetu) prevladava stavljanje autorstva u prvi plan, pa se sve više piše o »Novom jugoslavenskom filmu« ili »Jugoslavenskom autorskom filmu«, iako se — sa stanovitim vremenskim odmakom i bez tadašnjeg oduševljenja samim rađanjem modernističkog filma i liberalizacijom društvenih odnosa koja je dijelom zaslужna za njegov procvat — mogu razaznati poprilične razlike između njegova uobičajenja u pojedinim republičkim kinematografijama. Uz to neki mlađi kritičari (zvani »hičkokovcima«, koji su se često nalazili u zagrebačkoj kavani *Corso*) poput *caherovaca* se pokušavaju okušati i kao autori, a u igranom filmu to uspijeva Branku Ivandi s *Gravitacijom ili fantastičnom mladošću činovnika Borisa Horvata* (1968) i Anti Peterliću sa *Slučajnim životom* (1969), koji svaki na svoj način govore o pripadnicima mlade generacije koji se, da bi preživjeli, moraju odreći novih ideja i težnji prema potpunijem ži-

votu kako bi egzistenciju osigurali uklapanjem u svakodnevno službeničko sivilo. A bitno drugačije od svojih protagonisti nisu prošli ni autori, jer su o sudbini projekata, a potom i gotovih filmova odlučivale komisije pod većim ili manjim utjecajem politike.

U tim je komisijama bilo i filmaša (koji su najčešće *a priori* htjeli dokazati kako kritičari nemaju pojma o stvaranju filma, želeći tako osporiti i valjanost kritika o svojim djelima) i kritičara starijih generacija kojima je odgovaralo da se mlađi kolege pokažu nedoraslima svom poslu. Zato je, iako je Ivandin film relativno dobro primljen, a dobio i neke u nagrade u Puli, to znatno više koristilo tumaču naslovne uloge Radi Šerbedžiji koji će uskoro postati jedan od vodećih filmskih glumaca, nego redatelju koji je vrlo teško dolazio do novih projekata. A što se pak tiče *Slučajnog života* tiče (koji se šest mjeseci nalazio na listi filmova koje su *Cahiers du cinéma* preporučale za otkup i prikazivanje u francuskim kinima) na njega se obrušila prava mržnja, pa je Peterlić odušto od režije i posvetio se prvenstveno filmskoj teoriji, stvorivši zapravo hrvatsku filmologiju i dovevši je na najvišu europsku razinu, a i uredivši *Filmsku enciklopediju* (1. dio — 1986, 2. — 1990) koja je među najboljima takvim izdanjima u svijetu. Iako su te njegove zasluge za razvitak znanosti o filmu, ali i za kinematografiju u cjelini izvanredne, ostaje ipak intrigantnim pitanje o tome koliko bi u normalnijim okolnostima Peterlić postigao kao autor nakon svog zanimljivog debija.

I tu se kao i u mnogim drugim situacijama pokazalo da kritika u nas vrlo teško može izravno djelovati na produkciju, ali su ideje politike autora ipak sve više ulazile u medije, no uz sve pozitivno što su donijele, nerijetko su bile i u korijenu nepravednog odnosa prema vrijednostima redatelja koji sve profesionalnije i zrelijie koriste tradicionalnije filmske postupke i oslanjaju se na čvrstu dramaturgiju. Tako će tek kasnije revalorizacije ukazati na visoke domete filmova koji su uspostavili ozbiljan kritički odnos prema suvremenom društvu, poput za to vrijeme prijelomnog *Licem u lice* (1963) Branka Bauera ili vrlo uspjelih *Službeni položaj* (1964), *Druga strana medalje* (1965) i *Protest* (1967) Fadila Hadžića. Društvenu kritičnost tih filmova moguće je doduše povezati s nekim elementima britanskog socijalnog filma, ali je podršku autorske kritike uspio dobiti tek crni val krajem 1960-ih, koji spaja bar neke elemente modernizma s potenciranjem naturalizma situacija s društvenog dna i besperspektivnošću protagonista. Glavni predstavnici te struje su srpski autori Živojin Pavlović i Dušan Makavejev, dok je iz hrvatske kinematografije njenom vrhu pripadao tek jedan, ali iznimno vrijedan film — *Lisice* (1970) Krste Papića, drama iz prijelomne 1948. u malom mjestu Dalmatinske Zagore.

Nemoć kritike i žanr

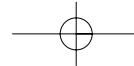
Koliko god je približavanju Hrvatske kretanjima europske kinematografije pomogao ne samo modernizam 1960-ih nego i dominacija autorske kritike, ta je kritika imala priličnih problema s vrednovanjem još nekih od najuspjelijih filmova tog razdoblja. Tako je tek uz velike napore i ponešto nategnute argumente uspjela u jedinstven autorski opus

uklopiti filmove kojima su se dvojica značajnih redatelja Ante Babaja s *Brezom* (1969) prema noveli Slavka Kolaru i Vatroslav Mimica s *Dogadajem* (1969) po A. P. Čehovu okrenuli tradicionalnijem oblikovanju dramaturški klasično strukturirane fabule utemeljene na književnom predlošku visoke vrijednosti. Još je teže u kruto postavljene okvire autorske teorije bilo uklopiti sjajne komedije Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate* (1968) i naročito *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) koja će tek znatno kasnije postati cijenjena kao jedan od najviših dometa, ako ne i najbolji film hrvatske kinematografije uopće, dok joj se u vrijeme nastanka priznavao tek šarm, duhovitost i zanatska zrelost, što je znatno manje od stvarnog velikog redateljskog umijeća vjerojatno najvećeg znalca među hrvatskim filmašima. Osim toga, nitko nije ni pomišljao da Golikovo remek-djelo dovede u kontekst europskih kretanja i ukaže na njegovu bliskost (a i ravnopravnost) s iznimno vrijednim češkim komedijama Formana ili Menzela, koje su kroz specifičan humor uspijevale ostvariti kompleksna djela bogata raznovrsnim značajnskim razinama, mada je *Tko pjeva zlo ne misli* po tome nedvojbeno ravno pravan međunarodno znatno afirmirajim češkim autorma.

Kod »autorske« kritike još su slabije prošli filmovi Antuna Vrdoljaka *Kad čuješ zvona* (1969) i *U gori raste zelen bor* (1971), neuobičajene tragikomedije s radnjom iz Drugog svjetskog rata, koje su se također bar donekle mogle usporediti sa tadašnjim češkim filmovima sličnog pristupa tom vremenu, ali su bile još značajnije ne samo za hrvatsku kinematografiju, nego i filmsku klimu u cijeloj bivšoj državi, jer je jedan od najpopularnijih žanrova u Jugoslaviji bio za nju specifični (jer ga je u drugim socijalističkim zemljama, osim možda Sovjetskog Saveza, bilo neusporedivo manje) partizanski akcijski film koji je bio neka vrsta jugoslavenskog vesterina, jer je uz privlačenje široke publike trebao imati sličnu funkciju kao Divlji Zapad u SAD-u — stvaranje mita koji bi pomogao stvaranju nove nacije ili bar državnog patriotizma.

Doduše u hrvatskoj kinematografiji (za razliku od srpske) takvih filmova gotovo da i nije bilo,ako ne računamo Bulajićeve megaspektakle »općejugoslavenskog značaja« *Kozara* (1962) i *Bitka na Neretvi* (1969) u kojima su sudjelovali i producenti iz ostalih republika, no i ovdje su kod gledatelja bili vrlo popularni. Iako se Vrdoljakovim filmovima priznava tematska inovativnost i rušenje nekih šablonu najčešće se više zasluga pripisivalo *Ratnom dnevniku* Ivana Šibla (prema kojem su scenariji nastali), a Vrdoljaka svodilo na tek korektnog ilustratora, iako su mu zasluge (i scenarističke i redateljske) znatno veće.

Sedamdesetih godina postupno nestaju dominantne modernističke tendencije u europskom filmu (osim kod Nijemaca gdje se kao neprijeporne veličine definitivno profiliraju Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog i Wim Wenders), a i u pisanju o filmu i kreiranju ozračja u kojem se kinematografije razvijaju sve je manje pobornika politike autora, a sve dominantnijom postaje žanrovska kritika koja ponekad pretjeruje pronalazeći vrijednosti jedino kod autora koji zadovoljavaju zakone žanra, a često se posprudno odnoseći prema



Prometej s otoka Viševice

onome što naziva *umjetnički film* (pa je tako posebice na udaru Ingmar Bergman) i zastupajući tezu da film nije umjetnost nego medij. Međutim, značajniji kritičari takvog usmjerena nisu u potpunosti odbacili afirmaciju autora, nalazeći ih i među onima koji se prvenstveno bave žanrovskim ostvarenjima i s pravom nalazeći istinske vrijednosti u načinima na koji su ti filmaši samosvojno transformirali zakone žanra. Osim toga su revalorizirali značajne redatelje koji su radili filmove na tradicionalniji način, a ta je produkcija i pored toga što se pozornost usmjeravala ponajviše na moderniste bila brojnija i nerijetko također nudila vrlo visoke domete. Nadalje, vrlo kritičko preispitivanje dosega modernista nedvojbeno je pomoglo da se i među njima ukaže na one koji su u jednom trenutku bili u trendu, ali nisu predstavljeni trajnije vrijednosti.

I u Hrvatskoj se pojavio novi naraštaj sličnih pogleda koji je isto tako revalorizirao značajne autore (poput Branka Bauer-a), ali su ključnu ulogu ipak odigrale dramatične političke promjene — zatiranje Hrvatskog proleća, a potom i povratak na autoritarian način vladanja koji se na filmu (ne samo u Hrvatskoj nego i cijeloj Jugoslaviji) obraćunao s crnim filmom, a i modernizam mu je postao temeljito sumnjiv. I dok su vodeći srpski redatelji bili izravno napadani zbog stvaranja »iskriviljene slike naše stvarnosti i rušenja ugleda zemlje u inozemstvu«, u Hrvatskoj je (bez toliko izravnih i medijski istaknutih optužbi) veći broj autora bio osumnjičen za nacionalizam, pa su teško dolazili do filma, posebice ako se nisu bili skloni javno ograditi od onoga što se zbivalo 1971.

Tako Krešo Golik radi TV-filmove po djelima Mirka Sabolovića — *Razmeda* (1973) i *Pucanj* (1977), Ante Babaja nakon *Mirisa, zlata i tamjana* (1971) prema Slobodanu Novaku čeka deset godina do realizacije *Izgubljenog zavičaja* (prema istom piscu), a i Antunu Vrdoljaku je zabranjena TV-serija *Prosjaci i smovi* (1972, prikazana tek 1984) da bi se vratio uspjelom ekranizacijom drame Pere Budaka *Mećava* (1976), nakon koje su mu najznačajnija (iako ne sve jednakoj uspjeli) ostvarenja nastala prema književnim predlošcima. Ekranizacije literature tradicionalnijim filmskim postupkom su i najčešći način kojim se afirmirani autori služe da bi nastavili raditi, a najprovokativniji i najkritičniji prema vladajućim strukturama među njima je Krsto Papić koji u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* (1973), prema komadu Ive Brešana, u prikazu prožimanja pripremanja izvedbe Shakespearova komada u Dalmatinskoj Zagori i situacije nakon Drugog svjetskog rata preklapa životne priče protagonista drame i njihovih priućenih tumača, dok u ruskom piscu Aleksandru Grinu nalazi predložak za *Izbavitelja* (1976), kojim uvodi fantastiku (s elementima horora) u našu kinematografiju, u djelu koje na neobičan način govori o stvaranju i neljudskosti diktatura. Ikonografija filma upućuje na to da se radi o fašizmu, ali su gledatelji opravdano to doživljavali i kao sliku u iskriviljenom zrcalu i društva u kome žive.

Televizija i nove tendencije

Treba reći da je to vrijeme u kojem ne samo da se neki od uglednih autora okreću televiziji, nego i kada (ne samo u nas) postupno granice između igranog filma i nekih vrsta televizijskih igranih programa (serija, TV-filmova) postaju sve

nejasnije. Tako su za filmsku umjetnost u Europi posljednje četvrtine 20. stoljeća od prevladavajućih tendencija (kojih više niti nema) mnogo značajnije dvije serije — *Berlin Alexanderplatz* (1980) R. W. Fassbindera i *Dekalog* (1987-88) Krzysztofa Kieslowskog. I dok su značaj tih serija za kretanja u europskoj kinematografiji prepoznali barem poneki kritičari, seriju koja bi u takvom kontekstu bila gotovo jednako značajna za hrvatsku kinematografiju — *Gruntovčane* (1975) Kreše Golika — nikada se nije pokušavalo vrednovati u okvirima hrvatskog filma. Ne mislim pritom da je Golik utjecao na dvojicu spomenutih velikana, ne samo zato jer oni njegovu seriju zasigurno nisu vidjeli, nego i zbog toga što su oni svojim ostvarenjima otvarali nove izražajne mogućnosti ne samo televizije nego i filma, dok su *Gruntovčani* iznimno značajni za nas jer su vrhunac klasičnog narativnog postupka (u bilo kojoj vrsti pokretnih slika) kojim je ostvarena slojevit prikaz mentaliteta i društvenih odnosa jedne vrlo karakteristične sredine.

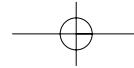
Problemi starijih autora pružili su nešto veću priliku mlađim autorima, sklonima modernizmu i eksperimentu, iako su se i oni susretali s problemima, jer su vladajući krugovi priželjkivali neku vrstu obnove sorealizma. Možda je u najtežim uvjetima Tomislav Radić napravio jedan od najznačajnijih filmova 1970-ih, *Živu istinu* (1972) o glumici (Božidarka Frait) koja ne uspijeva naći angažman. Sniman u skladu s Godardovim idejama o prožimanju igranog i dokumentarnog, taj je film, sniman na vrpci koju je Radić uštedio na svojim televizijskim poslovima, metodom filma istine kretanjem glumice kroz razne sredine zagrebačkog društva ostvario kompleksnu sliku života tog vremena. Modernistički mu je pristup u *Timonu* (1973), u kojem se privatni život glumca koji tumači Shakespeareova Timona Atenjanina na vrlo uspio način isprepleće s vrlo sličnim situacijama u njegovom privatnom životu. Međutim, unatoč pretežno vrlo pozitivnim kritikama ti filmovi nemaju pretjeranog odziva kod publike, a političari ih ne gledaju blagonaklono, pa će sljedeći film Radić čekati gotovo dvadeset godina, u međuvremenu režirajući u kazalištu i na televiziji.

I dok se 1970-ih modernizam u većini europskih zemalja postupno povlači, činilo se (barem u početku) da će u Hrvatskoj igrati znatno veću ulogu, jer su mu skloni i netom s ugledne praske FAMU pridošli redatelji Rajko Grlić i Lordan Zafranović, te snimatelj Živko Zalar, povezani i sa svojim srpskim generacijskim kolegama s iste akademije — Srđanom Karanovićem, Goranom Markovićem i Goranom Paskaljevićem. Od svih cijelovečernjih prvičenaca Praške škole, Grlićev *Kud puklo da puklo* (1974) zasigurno je najradikalniji otklon od tradicionalnog strukturiranja filmske priče, koji se danas doima i najbliže art-filmu. U to je vrijeme i većina vrijednih ostvarenja iz socijalističkih zemalja imala neke elemente art-filma baš zbog nastojanja da se neizravno kroz način filmskog oblikovanja zaobide cenzura, pa to, doduše naglašenje, radi i Grlić u svojoj priči o besperspektivnosti mlade generacije kroz životne probleme mладог радника s niskim primanjima i bez stana, koji bi se trebao ženiti jer mu je djevojka ostala u drugom stanju. Svoju, za ono vrijeme oštru društvenu kritiku autor prikriva nizom neočekivanih, često i komičnih ili grotesknih detalja, a još više time što stva-

ra svojevrsni film u filmu. Interakcija između protagonisti i onih koji snimaju u tom filmu često se pretvara u vrlo složenu igru koja je autoru očito jedan od bitnih načina življenja i filmskog stvaralaštva.

Lordan Zafranović je već i prije odlaska u Prag snimio niz zapaženih, pretežno igrano-eksperimentalnih, najprije amaterskih, a potom i profesionalnih kratkih i srednjometražnih filmova, a i cijelovečernji *Nedjelja* (1969), da bi kontinuirano režiranje cijelovečernjih filmova nastavio *Mukom po Mati* (1975) u kojem su već naznačene glavne karakteristike njegovog, gotovo bi se moglo reći postmodernističkog prosedea u kojem su vidljivi utjecaji mnogih raznorodnih velikih redatelja, originalno preoblikeni njegovim opsesijama smrću i erosom koje vidi kao bitne odrednice rodne Dalmacije i kroz koje na specifičan način tretira i neke značajne političke i povijesne događaje.

I »Pražani« u početku nailaze na političke probleme, ali ih uspijevaju prevladati dijelom zbog promjena u vlastitom prosedeu (čemu je djelomice uzrok i sazrijevanje), ali i zato što vlasti odgovara da zahvaljujući baš tim novim autorima kinematografija iz koje su odstranili (bar privremeno) neke značajne autore ne djeluje tako loše kao što se moglo očekivati, pa je zato spremna progledati tim tada mlađim filmašima i stanovitu dozu kritike društva. Grlić se tako u *Bravo maestro* (1978) vraća tradicionalnijoj dramaturgiji i naglašenijoj društvenoj kritici. Lordan Zafranović pak u *Okupaciji u 26 slika* (1978), svom najsloženijem igranofilmskom projektu, svoj barokni, vizualnim efektima usmjereni stil, ponešto disciplinira u cijelovitije ostvarenje koje kroz mozaičnu strukturu i razrađenje likove — koji se razlikuju po vjeri i rasi — pokazuje osobnu viziju zbijanja u Dubrovniku pred početak i za vrijeme Drugog svjetskog rata. Iako se u to vrijeme često navodila sličnost njegova postupka s Viscontijem, a čak i više *Vrtom Finzi Continijevih* (1978) Vittorija De Sice, izgleda mi da bi se u europskom kontekstu, ne toliko po dometima koliko po naglašenoj ekspresivnosti prosedea, a i po (ponekad i devijantnom) isprepletanju erosa i thanatosa koji određuju i idejne, političke i životne stavove protagonista i time daju neuobičajenu sliku prijelomnih povijesnih događaja, *Okupaciju* (kao i *Pad Italije* iz 1981. i *Večernja zvona* iz 1986) prije moglo prispodobiti tematski sličnim filmovima Rainera Werner Fassbindera, uz jednu bitnu razliku. Nijemac je u svojim filmovima žestoko napadao i pogled na nedavnu prošlost i suvremenu politički sustav u vlastitoj domovini, dok su Zafranovićevi filmovi (iako je u druga dva bilo i ponešto kritičkih nota) uglavnom povlađivali tada vladajućoj ideologiji i njenom viđenju bliske prošlosti. Čini mi se da je baš to, više od suprotstavljenih stavova o njegovom filmskom umijeću, bilo u korijenu žestokih rasprava i podjela oko vrijednosti *Okupacije* koja je u konačnici autoru donijela mnoga službena priznanja i podršku većeg dijela starijih kritičara, dok su žešći (mahom mlađi) kritičari pretrpjeli i udar vlasti koja im je stanovito vrijeme one mogućavala rad. Svjesno ili ne, Zafranović je iz cijele te situacije izborio poziciju u kinematografiji koja mu je omogućavala daljnji rad i na projektima koji su finansijski bili znatno zahtjevniji od uobičajenih (a posebno onih koje su dobivali mlađi autori), a donekle je pomogao i dojmu da je došlo vri-



je domaćine Praške škole ne samo u hrvatskoj nego i u cijelokupnoj kinematografiji tadašnje Jugoslavije. Zato, iako je (osim možda spomenutih mogućih poredbi nekih elemenata Zafranovićevih i Fassbinderovih filmova) teško pronaći europske srodnike Praške škole, nju se ne može razmatrati samo u hrvatskim okvirima, jer je taj fenomen obilježio kraj 1970-ih, a dijelom i 1980-e, možda i više u srpskoj no u hrvatskoj kinematografiji.

Doduše relativno je brzo postalo jasno da se ne radi o cjelovitoj tendenciji i da se ti autori bitno razlikuju (čak i onda kada međusobno tjesno surađuju, ponajviše kao kocenaristi poput Grlića i Karanovića), a i da se kod istog redatelja izmjenjuju filmovi kod kojih je jednom naglašeniji modernizam i traženje originalnih i samosvojnih stilskih rješenja, a drugom klasičnija naracija, ali mediji ponavljaju priču o toj školi, a prihvaćaju je i sami filmaši koji su vjerojatno bili svjesni da se ne radi ni o kakvom pokretu. Njihove su kolegialne i prijateljske veze povremeno rezultirale i suradnjom, ali značajniji im je bio zajednički nastup koji im osigurava lakši pristup realizaciji igranih filmova no što bi ga bilo tko od njih kao mladi autor individualno mogao postići. Zato puno govore o promjeni koju donose, pravom profesionalizmu utemeljenom na vrhunskom filmskom obrazovanju, a teze prihvaćaju i mnogi kritičari od kojih će mnogi kasnije uvidjeti da je i vrhunskog profesionalizma i visokih dometa bilo i prije pojave te generacije.

Zbivanja 1980-ih

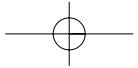
Osamdesetih godina »Pražani« su u naponu snage, pa tako Grlićeva slojevitija drama o ljubavi partizanskog junaka i po-

tom moćnika s balerinom neposredno nakon Drugog svjetskog rata *Samoj jednom se ljubi* (1981) i znatno modernističkiji *U raljama života* (1984), gdje se efektno (nerijetko s komikom koja ide do groteske) isprepleću radnja TV-serije o Štefici Cvek i životne situacije njene autorice, a donekle i Zafranovićeva ekspresivna *Večernja zvona* (1986), slojevitiji i kritičniji prikaz partizanske revolucionarnosti i njenih kasnijih devijacija, pripadaju vrhu produkcije tog vremena. Ipak fascinacija tim autorima više nije tolika, ne samo zbog sve veće svijesti o njihovim međusobnim razlikama, nego i zato što neki ranije afirmirani autori ostvaruju iznimno vrijedna djela poput već spomenutog Babajina *Izgubljenog zavičaja, Ljubavnih pisama s predumišljajem* Zvonimira Berkovića ili *Glembajevih*, u kojima je Antun Vrdoljak uspio pronaći rješenje kako da Krležino dramsko djelo, koje je izgledalo nemogućim za filmovanje, ipak uspješno ekrанизira.

Najznačajnije je ipak da Zoran Tadić — koji je 1970-ih postao jedan od naših najboljih dokumentarista, dobitnik značajnih ne samo jugoslavenskih nego i svjetskih nagrada — konačno uspijeva doći i do režije cijelovečernjeg filma (a i na jugoslavenskom planu poziciju Praške škole uzdrmala je pojava Slobodana Šijana u Srbiji i Emira Kusturice u Bosni i Hercegovini). Način Tadićeva debiјa pokazao je međutim da zazor od generacije kritičara hičkokovaca kao filmaša nije nijao niti nakon više od desetljeća, jer je jedan od najboljih hrvatskih filmova svih vremena — *Ritam zločina* (1981) — realiziran skromnim sredstvima u produkciji Filmskog programa tadašnje TV Zagreb (urednik Nenad Pata) koji se inače nije bavio proizvodnjom i to u vremenu u kojem zakon



Ritam zločina



Gledbajevi

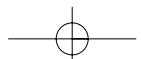
nije dopuštao televiziji da bude filmski producent. Zbog toga je — da bi film uopće mogao stići u kina — bio nužan makar formalni legalni filmski producent (kojeg se zadaća svodila uglavnom na prebacivanje filma s 16mm vrpce na 35mm i plasman filma u kina i na festivale), a čak niti to nije — pa ni nakon pregledanog završenog filma — željela učiniti ni jedna hrvatska kuća, te je uskočio beogradski Centar film.

To se ponovilo i sa sljedećim Tadićevim filmom *Treći ključ* (1983), također svojevrsnom postmodernističkom mješavini žanrova fantastike i trilera s autorskim filmom, da bi tek potom u hrvatskoj filmskoj produkciji (ali i dalje s malim budžetom) Tadić snimio još četiri filma u kojima se gubi fantastika, ali su jače naglašeni elementi kritike društva, te tako postao zasigurno najznačajniji hrvatski autor tog desetljeća. Spoj trilera i autorskog filma na zanimljiv način ostvaruje i Živorad Tomić u *Kraljevoj završnici* (1987) i *Diplomi za smrt* (1989), a među vrlo značajne filmove 1980-ih ulaze i ostvarenja još dvojice autora koji su se pojavili u tom desetljeću — *Oficir s ružom* (1987) Dejana Šoraka, tematski bliska Grlićevom *Samo jednom se ljubi*, ali žanrovski jasnije određena melodrama o ljubavi partizanskog oficira i mlade građanke neposredno nakon Drugog svjetskog rata, te debutantski (i još uvijek najbolji) film Branka Schmidta *Sokol ga*

nije volio (1988), dojmljiva kronika zbivanja u slavonskom selu tijekom istog rata i neposredno prije i nakon njega.

Usporediti taj vrh produkcije hrvatske kinematografije s europskim kretanjima nije baš jednostavan problem, ne samo zbog tematske i stilske različitosti tih filmova, nego i činjenice da ni u Europi nema nekih dominantnih tendencija i da u tim kinematografijama vlada također slična raznovrsnost u kojoj se vrhunska djela pojavljuju i među (uvjetno rečeno) tradicionalistima i među modernistima, među onima koji inspiraciju nalaze u književnosti kao i onima koji njeguju izrazito autorski pristup. Ipak postoji jedna karakteristika koja je zajednička hrvatskoj, a i većini ostalih kinematografija bivše države s položajem filma u tadašnjim socijalističkim zemljama (iako Jugoslavija nije pripadala bloku pod sovjetskom dominacijom). Naznake da se taj model društva i vlasti istrošio i da mu prijeti opasnost urušavanja više se naslućuju no jasno zapažaju, a filmovi (iako neizravno) o tome više govore nego mediji javnog informiranja. Ta se društva doduše liberaliziraju, a (osim u Poljskoj gdje se autoritet socijalističke vlasti nastoji održati, pa i pojačati »ratnim stanjem«) cenzura postaje blaža, ali ipak postoji, pa to barem donekle koči izravan kritički diskurs.

Filmaši pak priče o bliskoj prošlosti, posebice o vremenu Drugog svjetskog rata i poraću u kojem se uspostavlja posto-



jeći društveni poredak, ali i u suvremenim dramama, oblikuju tako da inventivnošću prosedera indirektno ukazuju na ne-premostive probleme socijalističkog uređenja, izbjegavajući doslovnost za koju bi se cenzura mogla uhvatiti. Cini se da baš ta društvena kritičnost privlači u projektu više publike domaćim filmovima no ranije i kod vrlo širokog kruga gledatelja razvija razumijevanje specifičnosti filmskog izraza, pa je tako i u Hrvatskoj sudioništvo između tih filmaša i njihovih konzumenata znatno veće no ranije, te se jedino može požaliti što je zbog privredne krize, ali i modela filmske proizvodnje, proizvodnja brojčano vrlo skromna; često ne doseže ni raniji, također ne baš zavidan projekat od četiri cijelovečernja filma godišnje, pa je npr. 1983. godine proizveden tek jedan, a 1986. je ta fascinantna brojka uvećana tek za jednu međurepubličku koprodukciju.

Rat i tranzicija

I 1990-ih, nakon pada socijalizma, hrvatska kinematografija zadržava niz sličnosti s onima tranzicijskim zemaljima koje su, doduše bez rata, također doživjele niz bitnih promjena. Nestanak ideološke cenzure pružio je autorima mogućnost da slobodnije izraze svoje stavove i izrazitije kritički sagledaju društvenu situaciju — kako onu iz neposredne prošlosti tako i novonastale promjene. Može se činiti paradoksalnim da je u početku ta veća sloboda donijela u svim zemljama uglavnom i slabije filmove. Većina autora nije odoljela mogućnosti da izravno izraze sve ono što su ranije morali prikrivati metaforama i simbolima, iako izravne poruke umanjuju vrijednost djela, a mnogo bolje funkcioniраju u novinskim tekstovima u kojima ih je i znatno više, te baš oni, a ne filmovi zadovoljavaju potrebu publike za takvom kritičnošću. No, ne samo da ti filmovi, u kojima najčešće postoji pojednostavljeni crno-bijeli sukob, ne nalaze svoje prave razloge postojanja nego ni nastavljanje složenih filmskih postupaka na način prethodnog desetljeća ne postiže jednake uspjehe, jer se promijenilo i društvo, ali i zanimanje gledatelja koji, možda i zbog pritska problema koje donose promjene, u kinu traže ponajviše eskapističku zabavu kakvu ponajviše nudi američki komercijalni film.

U sličnoj su se situaciji našla i većina, ne samo tranzicijskih europskih kinematografija kojima u preživljavanju pomažu i njihove države, ne samo (kao u Hrvatskoj) sufinanciranjem produkcije nego i zaštitom gotovih proizvoda zakonima koji određuju kvote tj. minimalni postotak domaćih i europskih filmova u kinima, ali i na TV, a ponegdje i na nosačima slike.

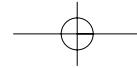
Većina hrvatskih filmaša se ne nalazi najbolje u takvoj situaciji, pa se, unatoč stanovitom broju zanimljivih djela, u Hrvatskoj vjerojatno više no drugdje stvara izrazito negativno ozračje oko domaće kinematografije koje ne uspijevaju promijeniti niti povremene iznimke vrlo gledanih filmova poput *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) Vinka Bršana koji pokazuje da će naši gledatelji prihvati tek komedije ili one filmove u kojima humor ima značajnu ulogu. To se nije bitnije promijenilo do danas, iako su značajne međunarodne nagrade ipak izmijenile klimu u kojoj se stvara domaći film. Što se pak tiče državnog sufinanciranja, iako njime nitko nije zadovoljan, možda Hrvatska čak prolazi i nešto bolje od slič-

nih zemalja, ali je najveći problem u tome da je na taj način ostao na životu nekadašnji model financiranja filmova u kojem producent ne preuzima nikakav rizik nego snima tek onda kad je cijelokupno financiranje filma (uključujući i njegovu zaradu) osigurano sredstvima fondova i javne televizije.

Dugoročno, takva situacija ipak ne može osigurati živost kinematografije, što pokazuju zemlje u kojima producenti kojima je doista stalo do filma, a ponekad i sami autori nastoje pronaći i druge mogućnosti financiranja realizacije projekata koje svakako žele snimiti. Uz pronađenje sufinanciranja u vlastitoj zemlji, mnogi pokušavaju naći koproducenta preko granice i koristiti europske fondove (kao npr. Eurimage) koji potiču takvu suradnju. Za razliku od većine drugih zemalja (kao što je na primjer Slovenija), u Hrvatskoj su prema otvaranju filmskih granica podjednako podozrivi i država i veći dio filmaša. Uz to gotovo da i nema prijedloga kako promijeniti dosadašnji model financiranja, pa bi možda suradnja s drugim kinematografijama s kojima je hrvatska tijekom posljednjih šezdesetak godina imala niz dodirnih točaka ipak mogla pomoći da naš film ostvari uvaženo mjesto među manjim europskim kinematografijama koje neće kao dosad ovisiti samo o uspjehu jednog ili dva ostvarenja iz godišnje produkcije.

Literatura

- Ante Babaja*, 2002, Zagreb: Nakladni zavod Globus. Ur. edicije A. Peterlić i T. Pušek
- Boglić, Mira*, 1988, *Film kao sudbina. Kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Branko Bauer*, 1983, ur. N. Polimac, Zagreb: Cekade
- Filmska enciklopedija 1-2*, 1986-1990, glavni ur. A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Filmski leksikon*, 2003, ur. N. Gilić, B. Kragić, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Golik*, 1997, ur. P. Krelja, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Kurelec, Tomislav*, 2003, *Filmska kronika — zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara — AGM
- Liehm, Antonin J. i Liehm, Mira [Lim, Antonijh i Mira]*, 2006, *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Beograd: Clio (prevela Maja Ilić)
- Majcen, Vjekoslav i Peterlić, Ante*, 2000, *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Škrabalo, Ivo*, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, 1896-1997, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav*, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture — Hrvatski filmski savez www.film.hr
- Film*, Zagreb: 1975-1978. Nakladnik: Centar za film i filmsku kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba (npr. blokovi o B. Belanu, T. Gotovcu...)
- Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: 1995-. Sadašnji nakladnik Hrvatski filmski savez (npr. blokovi o Z. Tadiću, P. Krelji, B. Marjanoviću, B. Dovnikoviću, F. Hadžiću, V. Mimici...)



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

Irena Paulus

UDK: 791.636:78(497.5)

Proučavanje hrvatske filmske glazbe

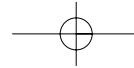
Bez obzira na to što je prije moje knjige *Glazba s ekrana* (Paulus, 2002) bilo pojedinačnih članaka o hrvatskoj filmskoj glazbi (Dedić, Škrabe, Miletić, Bombardelli, Martinčević, Sakač itd.), kada sam, sredinom 1990-ih, počela pratiti hrvatske filmske skladatelje i analizirati pojedine filmske partiture, shvatila sam što znači »biti prvi«. Knjiga je nastala iz pojedinačnih članaka o hrvatskim filmskim skladateljima koje sam objavljivala na Trećem programu Hrvatskog radija (emisija *Filmski portreti Dražena Movre*) i u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (koji su tada ponajviše uređivali Vjekoslav Majcen i, kao glavni urednik, Hrvoje Turković). Ideja se razvila u projekt kojemu ni sama nisam shvaćala proporcije. Naime, prateći stvaralaštvo pojedinih skladatelja, obnavljala sam i, zapravo, pisala povijest hrvatske filmske glazbe, rekonstruirajući pojedina razdoblja: »klasični«

skladatelji u ranim hrvatskim filmovima 1940-ih i 1950-ih — glazbeni odjel u Dubrava filmu krajem 1950-ih i 1960-ih — naglasak na skladateljima »zabavnije« orijentacije u »ozbiljnim« filmovima 1970-ih...

Polazna točka proučavanja glazbe (harmonijske, melodische, formalne itd. analize) uvijek su zvuk (snimka) i note (partitura). Budući da se radilo o filmskoj glazbi, vrlo je važan bio i vizualni element — dakle, slika (video). Ubrzo se pokazalo da će od tri elementa posljednji biti ključan. Naime, snimke hrvatske filmske glazbe bile su (i još su uvijek) iznimno rijetke. Osim izuzetaka, poput Dedićeve *Muzike za film i TV* ili kompaktne ploče *Seljačka buna 1573*, Alfija Kabilja, na nošaču zvuka bilo je moguće pronaći još jedino glazbu koju je »klasični« skladatelj smatrao usprijeljom, pa ju je preradio za



Koncert

*Imam 2 mame i 2 tate*

koncertnu izvedbu (konkretno, glazba za film *Uspavana ljepotica* Rudolfa Sremca postala je stavak »Trogirska katedrala« u *Dalmatinskom diptihu* Ive Brkanovića).

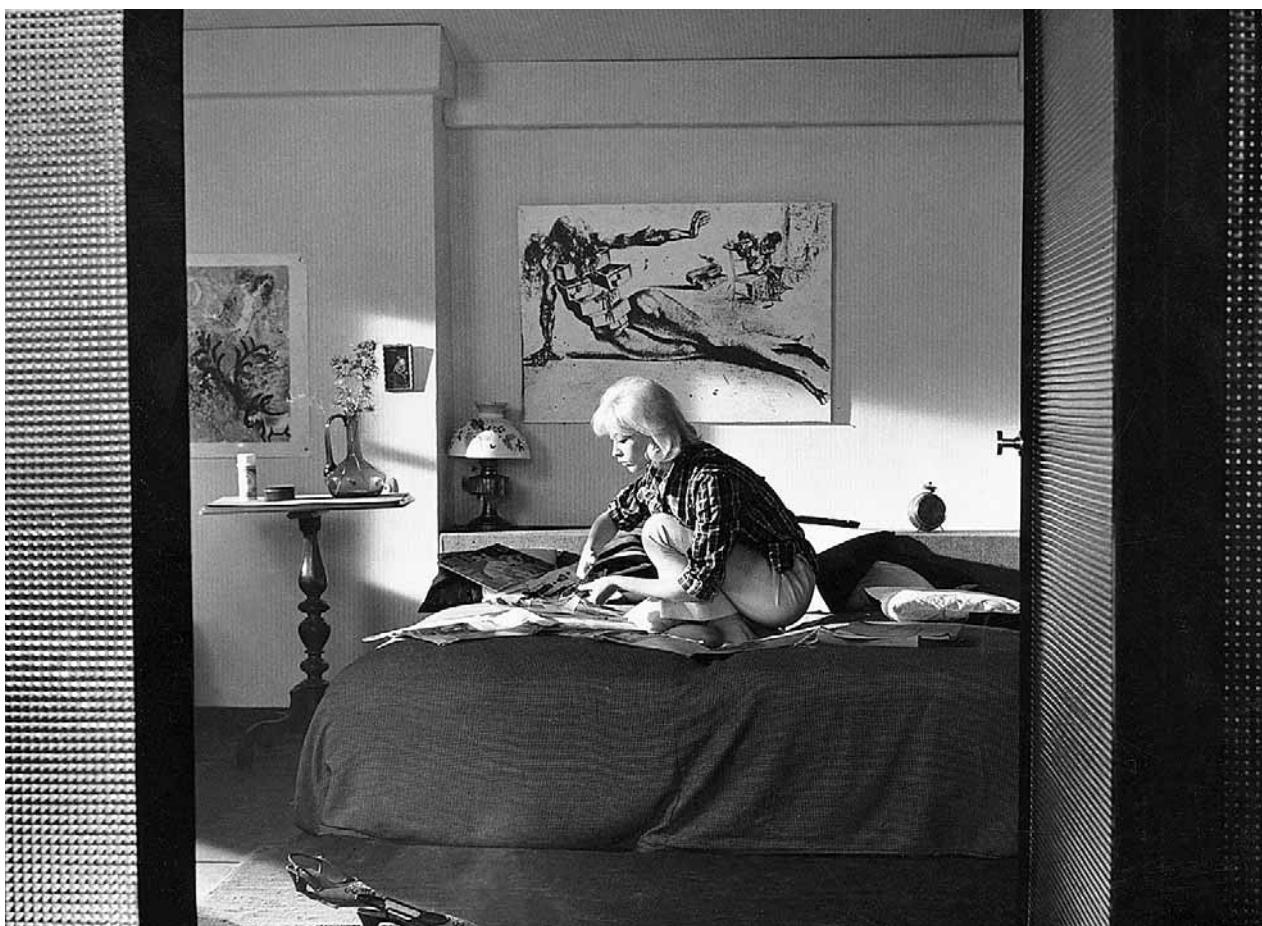
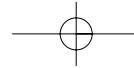
Suvremena situacija

Nažalost, situacija se danas nije se mnogo promjenila. Možda je jedina razlika ta što za filmove više ne skladaju »klasični« skladatelji (odnosno, primjer Igora Kuljerića koji je skladao za *Dugu mračnu noć* Antuna Vrdoljaka osamljen je), pa se uspjelije partiture ne snimaju i ne čuvaju u fonotekama osim ako sam skladatelj ne potakne njezino izdavanje na CD-u (isto su tako iznimni slučajevi da glazbu snimaju veliki orkestri poput Simfonijskog orkestra HRT-a premda, s druge strane, Zagrebačka filharmonija sve češće priređuje tematske koncerte filmske glazbe). Čini se da se jedino Alfi Kabiljo brine o izdavanju svoje glazbe. 2006. godine izdao je tri *soundtracka*: glazbu za film *Seljačka buna 1573.* reizdao je u izdanju Croatia Recordsa, a u izdanju Orfeja objavio je i glazbu za televizijsku seriju *Nikola Tesla*. Treći *soundtrack* je njegova partitura za strani film *Gunbus / Sky Bandits* koji mu je izdala kuća specijalizirana za filmsku glazbu, Varése Sarabande.

Također, mladom skladatelju Daliboru Grubačeviću, za razliku od mnogih drugih mlađih skladatelja (jedan od izuze-

taka je Darko Hajsek koji je također objavio svoju glazbu za film *Bogorodica*), bilo je sasvim logično da na CD-u objavi svoju prvu filmsku partituru, glazbu za film *Duh u močvari* Branka Ištvančića (izdanje Croatia Records). Sasvim je začudujuće (a možda i nije, jer producenti i redatelji u tome ne vide zaradu niti neki poseban interes) da se ni danas sustavno ne izdaju kompaktni diskovi hrvatske filmske glazbe jer neki doista imaju potencijal da dosegnu široku publiku. Na primjer, film *Snivaj zlato moje* Nevena Hitreca u kojem je, uz glazbu Darka Hajseka, upotrijebljeno niz poznatih šlagera. A to podsjeća da je također sasvim začudujuće da do danas, koliko mi je poznato, nije izdan *soundtrack* s pjesmama (a moglo bi se čak i razmisliti o objavljuvanju pojedinih dijalogova) iz Golikova filma *Tko pjeva zlo ne misli*.

Ako je takva situacija s filmskim *soundtrackom* ili albumom filmske glazbe, koji bi potencijalno još i mogao predstavljati izvor zarade, neće iznenaditi situacija s potpuno nekomercijalnim notnim izdanjima. Uostalom, notna izdanja na najopćenitijoj razini velika su rijetkost u Hrvatskoj — tek zahvaljujući angažmanu Hrvatskog društva skladatelja i pripadajuće tvrtke Cantus d. o. o. objavljaju se partiture hrvatskih skladatelja. No to ne obuhvaća svjetski poznate autore (na primjer, klasičnu glazbenu literaturu koja je toliko potrebna u obrazovne, ali i izvođačke svrhe), kao ni hrvatsku filmsku



Rondo

glazbu koja se redovito (za potrebe specijaliziranih koncerta, pa i onih na otvorenjima Pulskog filmskog festivala) izvodi iz kopiranih rukopisa ili prijepisa.

U potrazi za izvorima: partiture

Sudbina notnih izdanja »klasične« glazbe u Hrvatskoj još se više prenosi na filmsku glazbu. Prava su rijetkost tiskane partiture poput Brkanovićeve za dokumentarni film *Uspavana ljepotica*, a ona je objavljena tek zato što ju je skladatelj pretvorio u simfonijsku pjesmu »Trogirska katedrala« (srećom, s minimalnim izmjenama). Do filmskih se nota najlakše dolazi uz pomoć samih skladatelja. Tako je *Glazba s ekrana* uglavnom nastala zahvaljujući čitanju rukopisnih partitura (još jednom puno, puno hvala Arsenu Dediću, Alfiju Kabilju i Andelku Klobučaru koji su imali toliko povjerenja da mi posude svoje jedine originalne rukopise, te gospodi Meliti Kraus koja mi je povjerila rukopisnu ostavštinu Vladimira Krausa-Rajterića).

Ponekad sam dolazila do fragmenata partitura (npr. za crtane filmove *Palčić i Crvenkapica* koje mi je pokazao Miljenko Prohaska), pa čak i štampanih odlomaka glazbe iz filmove (Živan Cvitković je rado isprintao pojedine brojeve iz Golikova *Tko pjeva zlo ne misli*), a ponekad koncertne inačice filmske glazbe (uz »Trogirsку katedralu« Ive Brkanovi-

ća, dobila sam i *Varijacije za Emu* za dva glasovira koje mi je samoinicijativno poslao skladatelj, Silvije Bombardelli, a koje su nastale na temeljima glazbene teme filma *Koncert Branka Belana*). I to je bilo sve. Odnosno, bilo je nemoguće pronaći (ili ja nisam dovoljno duboko tražila?) partiture svih filmova koje sam analizirala, pa sam analize radila »skidajući« teme po sluhu i nastojeći, što sam bolje mogla, rekonstruirati partituru.

Zato se pokazalo da su sami filmovi, odnosno njihove videosnimke, bili ključni za pisanje knjige o hrvatskoj filmskoj glazbi. Do njih sam dolazila zahvaljujući velikoj susretljivosti Hrvatske kinoteke — naročito Vjekoslava Majcena, Zorana Lhotke i, naravno, Mate Kukuljice. Jednako su susretljivi bili u Zagreb filmu. Doista, bez pomoći Hrvatske kinoteke i Zagreb filma knjiga *Glazba s ekrana* ne bi postojala. Filmovi su, naravno, sadržavali zvučnu stazu, pa su služili kao nadomjestak za »čistu glazbu« snimljenu na nosaču zvuka. No možda je i bolje da su okolnosti onemogućile preslušavanje filmske glazbe bez filma — jer filmska glazba je mišljena za film, pa slušanjem bez gledanja promaknu važne stvari. Na primjer, ako se neka tema pojavi na određenom mjestu ili ako su negdje upotrijebjeni specifični akordi, to nije moguće u potpunosti objasniti iz same glazbe, kao je što je moguće u slučaju glazbe za koncertni podij — filmska se

glazba, naime, objašnjava iz filma (filmskih kadrova, filmske radnje, filmske kamere, filmske montaže itd.).

No prije filmova, temelj stvaranja knjige bila je *Filmografija hrvatskih filmskih skladatelja* koju je sastavio Vjekoslav Majcen. Majcen je dugo i minuciozno radio na popisivanju filmskih skladatelja i filmova za koje su ti skladatelji pisali. Rezultat svog rada ustupio mi je i prije nego je objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (Majcen, 1996) pa je njegova *Filmografija* od početka bila polazna točka u radu na knjizi. Dapače, mislim da je *Filmografija* najvredniji dio *Glazbe s ekrana* (a to je potvrđio i Nikša Gligo), jer mi i danas pomaže u dalnjem proučavanju filmske glazbe, a pomaže i filmskim i glazbenim analitičarima koje to područje zanima (u knjizi je Majcenova filmografija nadopunjena uz pomoć sa mih skladatelja).

Što se literature tiče, i to je bio relativno velik problem. Budući da se radilo o glazbi, nekako se logično činilo podatke potražiti u *Muzičkoj enciklopediji*. No *Muzička enciklopedija* filmsku glazbu samo spominje, ali ne navodi pojedinačne naslove filmova, odnosno filmskih partitura. Srećom, bila je tu *Filmska enciklopedija* u kojoj su hrvatski filmski skladatelji detaljnije obradeni (nedostatak *Muzičke enciklopedije* vezan je uz činjenicu da je ona izdana u vrijeme kada se filmska glazba u stručnim krugovima smatrala »primijenjenom« i stoga nevrijednom proučavanja). Podatke iz *Filmske enciklopedije* (natuknice o hrvatskim filmskim skladateljima vrlo su precizno ispisali Arsen Dedić i Nino Škrabe) nadopunila je i proširila *Filmografija* Vjekoslava Majcena.

Također, iznimno je vrijedna i nezaobilazna bila knjiga, odnosno knjige: *Između publike i države* (1984) i njezin novije izdanje *101 godina filma* (1998) Ive Škrabala. Kao muzikolog koji proučava filmsku glazbu morala sam se obrazovati na specifičnom području hrvatskog filma, za što je Škraballova knjiga bila neprocjenjiva. Škrabalo nije suho pisao o filmu kao fenomenu, nego je pisao zanimljivo i pristupačno štivo koje razumiju i filmski laici (i muzikolozi). U povijesnom pregledu razvoja hrvatskog filma nije zaobišao razvoj zvuka i glazbe, pa je uz filmove, njihove redatelje, glumce, snimatelje i druge suradnike vrlo često navodio i pisao o glazbi i njezinim skladateljima. I to je, također, bilo nepročjenjivo.

Među rijetkim pojedinim napisima o filmskoj glazbi — kao što je članak Silvije Bombardellija u knjizi *Ekstempore* (Bombardelli, 1973) o glazbi filma *Bakonja fra-Brne* Borisa Pandopula — iznenadio me podatak koji je Krešimir Kovačević iznio u knjizi *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (1960): ovdje su se, naime, našli podaci o stranoj filmskoj glazbi Ive Tijardovića! Doduše, bili su navedeni bez podataka o redatelju, studiju i godini nastanka, ali su Kovačevićevi podaci nadopunili Majcenovu *Filmografiju* s još tri filmske partiture. Bili su to filmovi *Korallenprincessin* (*Princeza korala*), *Im Banne Kaiser Dikoletians* (*Car Dioklecijan u progonstvu*) i *Häanschen Klein* (*Mali Ivica*). Oni su, najvjerojat-

nije, nastali za njemački studio Tobis. Daljim istraživanjem, i zahvaljujući suradnji Europske filmske akademije u Berlinu, uspjela sam doći do podataka za *Princezu korala* koju je režirao Viktor Janson za Tobis-Cinéma Film u Berlinu 1937. godine.

Zaključak

Do većine ostalih podataka o hrvatskoj filmskoj glazbi dolazi sam zahvaljujući razgovorima sa skladateljima, njihovom rodbinom, njihovim prijateljima i kolegama. Knjiga *Glazba s ekrana* je tako rasla i postala, mogu reći, projekt, premda službeno nikada nije prijavljena kao projekt niti Ministarstvu kulture niti Ministarstvu znanosti. Nastala je, kako je Hrvoje Turković napisao u uvodu, »entuzijastički«, iz ljubavi prema filmskoj glazbi, ali i zbog shvaćanja da se filmskom glazbom u Hrvatskoj nitko nije sustavno bavio analitički, iz glazbenog kuta. Činilo mi se da je takva knjiga potrebna, premda sam se i ja ponekad pitala tko će je htjeti čitati (to su pitanje kasnije postavili i novinari na promociji). Zapravo, knjigu sam pisala za sebe.

Veliki odjek u medijima potpuno me iznenadio,¹ a sada se pokazuje da je *Glazba s ekrana* gotovo rasprodana (većinom zahvaljujući vrijednim polaznicima stručnog seminara Škola medijske kulture). Ne znam da li su kritičari i hvalitelji, te oni koji su doista pročitali *Glazbu s ekrana*, svjesni da je to tek početak, prvi korak koji je trebalo napraviti da se o hrvatskoj filmskoj glazbi počne govoriti, pisati, ali i izvoditi je. Drugi će korak (knjiga o hrvatskoj filmskoj glazbi od 1980-ih do danas?), nadam se, biti lakši.

Literatura

Bombardelli, Silvije, 1973, *Ekstempore*, Split: Čakavski sabor, Katedra za književnost i kulturu

Filmska enciklopedija 1-2, 1986-1990, glavni ur. A. Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«

Kovačević, Krešimir, 1960, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed

Majcen, Vjekoslav, 1996, »Filmografija hrvatskih filmskih skladatelja«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 5 (II)

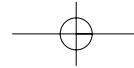
Muzička enciklopedija 1-3, 1971-1977, 2. izdanje, glavni urednik K. Kovačević, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Hrvatsko muzikološko društvo

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države*, povijest hrvatske kinematografije, Zagreb: Znanje

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

¹ Da li je tomu »krivo« sudjelovanje Arsena Dedića i Alfija Kabilja na promociji ili je »kriva« Vera Robić-Škarica koja je u ime izdavača Hrvatskog filmskog saveza organizirala promociju knjige o kakvoj se inače može samo sanjati?



FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

Slaven Zečević

UDK: 791.633-051 Tanhofer, N.

Večera kod Vidasa

(neobavezan uvod u redateljski prvičenac Nikole Tanhofera *Nije bilo uzalud*)

U uvodnom tekstu temeljite monografije o hrvatskom redatelju Branku Baueru, izdane 1985. pod uredništvom Nenada Polimca i skupine autora, Hrvoje Turković više puta nalažešu činjenicu o hrvatskoj kinematografiji 1950-ih (sa stavnem dijelu tadašnje jugoslavenske kinematografije) kao razdoblju »bez uspostavljenog standarda« (Turković, 1985: 14), u kojem su se jasno razdvajali »manje inventivni« i »sposobniji« redatelji, djelujući u tada dominantnom klasičnom stilu, u kontekstu izrazito pripovjedački označene kinematografije kojoj je cilj i bio što jasnija komunikacija s pretpostavljenom publikom.

Pitanje inventivnosti i sposobnosti redatelja koje su svoje karijere započeli 1950-ih ili krajem 1940-ih moglo bi se proširiti na više razina djelovanja unutar tadašnje kinematografije, pa bismo radoznašli latali između upita o producijskim, političkim i stilskim vještinama i rješenjima pojedinih autora, koji, djelujući u razdoblju »postavljanja filmskih pravila«, podnose autorski teret drukčije prirode od tereta koji su iskusili redatelji čija je karijera započela u sljedećim desetljećima hrvatske kinematografije.

Stilska obilježja pedesetih

Izbjegnemo li razgovore političke naravi, pojavljuju se pitanja o stilskim obilježjima filmova koji se pojavljuju tijekom 1950-ih. U takvom razdoblju kad redatelji, neovisno o razini prethodnog filmskog znanja i osobnih filmofilskih strasti, ipak počinju iz svojevrsnog vakuma u kojem se tragovi prošlih iskustava (kinematografija prije i poslije Prvoga svjetskog rata, do filmova iz NDH), najjasnije vide kroz ljestvo (npr. Oktavijan Miletić ili Branko Marjanović), ali ne i konkretne filmove. Takav je slučaj vidljiv u dugometražnom igranom filmu, jer jedini hrvatski dugometražni film snimljen prije 1945., i dolaska novog političkog poretka, Miletićev *Lisinski*, postaje »nevidljiv« zbog ideološkog zatvaranja, te je tako potpuno nesposoban imati ulogu autorskog nadahnuka za buduće generacije filmaša.

Uza sve dužno poštovanje i romantičan zanos, hrvatska igrano-filmska kinematografija do 1945. nije u svojim redovima imala tu autorskiju snagu koju se u procesu naknadnih revolucija mogla izdvojiti i postaviti kao čvrsto mjesto polaska pripovjedačke tradicije hrvatske kinematografije, a i sama filmografija Oktavijana Miletića, gotovo ključne osobe kinematografije do 1945., ostavlja dojam nerazmjera između autorovog htijenja i stvarne produkcijske moći tadašnjih ki-

nematografskih prilika, koje su od filma gotovo isključivo tražile ulogu razbibrige za filmofilski znatiželjan puk. Tek se tijekom NDH Miletićeve sposobnosti pokušavaju iskoristiti kao temelj buduće kinematografije mlade državne tvorevine, no sporadičnost stvarnog producijskog oblikovanja filma va unutar NDH, kao i ratne prilike, Miletićevu autorskom razvoju ne idu u prilog. Miletić se nakon 1945. razvija u vrstog direktora fotografije, za razliku od njegove redateljske karijere koja ostaje nedorečena.

U toj novoj, socijalističkoj kinematografiji, kinematografiji bez stilskog i producijskog standarda, bez potpore dugo-trajno uhodavanog i građenog studijskog producijskog okvira, bez filmskih škola te na kraju bez konkretnog znanja o osnovi svog redateljskog zanata, a to je »kako postaviti scenu« (iako su takve nedoumice proživljavali svi tadašnji redatelji na svijetu, neovisno o producijskoj snazi i tradiciji koja im je stajala u sjeni), čemu se budući hrvatski redatelj mogao okrenuti za savladavanjem vještine, ako ne drugim filmovima ostvarenim u stilskom obilježju kojem su sami težili.

Redatelji su te vještine i znanja pronalazili putem »zapažanja, neslužbenim savjetima, isprobavanjem i pogreškama« (Bordwell, 2005: 8), da bi se potom izdvojili oni koji su »savladali samo osnove ili drugi koji su poboljšali svoju vještini do zapanjujućih razina suptilnosti« (isto). U takvoj situaciji, a to se najbolje vidjelo na primjeru dugometražnih igranih filmova, svojevrsnom vrhuncu profesionalnog bavljenja filmom za većinu filmaša, kako tada, tako i danas, redatelj je morao zadovoljiti različitim postavljenim zahtjevima. Za razliku od današnjeg redatelja čiji prvičenac djeluje kao odnos između gledateljstva, produkcije i vlastitog autorskog izraza, hrvatski su redatelji iz 1950-ih imali i dodatni teret uspostavljanja kinematografije, odnosno provlačeći kroz svoje filmove različite modele pristupa narativnoj kinematografiji. Time su njihovi prvičenci pionirski otvarali različita tematska vrata (koliko su im prilike dopuštale ili nisu), prikazivali različita stilsko-izvedbena obilježja, čiji aktivni analitički odnos prema cijelokupnoj povijesti europskog i svjetskog filma, ne isključuje činjenicu da narativno-stilski modeli kakve su odabirali u svojim filmovima, u okviru tadašnje povijesti hrvatskog filma jednostavno nisu postojali.

I površan pregled najistaknutijih dugometražnih igranih prvičenaca ostvarenih 1950-ih ukazuje da se radi o filmovima koji među sobom imaju jasne ne samo tematske i žanrovske

razlike, već i same izvedbene razlike između redatelja čija je vještina, bilo stvarana sustavnjem bavljenju filmom (N. Tanhofer) ili gotovo slučajnim ulaskom u kinematografiju (B. Bauer), trebala imati krajnju u potvrdnu na primjeru dugometražnog igranog filma. Ta se vještina najjasnije očitavala u vještinim postavljanja mizanscene u svojim filmovima, neovisno o tome što je za većinu »gledatelja to prolazilo neopaženo« (Bordwell, 2005: 8), njihova je povijesna odgovornost bila sadržana u (laboratorijskom) isprobavanju izvedbenih mogućnosti čija se predodžba temeljila na vlastitim stilskim idejama i osobnim uzorima. Pod pojmom »postavljanja mizanscene«, za potrebe ovog teksta uključujem i redateljevo bavljenje svim razinama slikovnoga u procesu snimanja filmova, odnosno određivanja što izdvajamo unutar prizora, te kako ga prikazujemo, uključujući rasvjetu, kadriranje, kao i pomake kamere (o problemima jasnog određenja što sadržava vještina postavljanja mizanscene ili scene vidi Bordwell, 2005: 1-42, 338-269).¹

Prvijence ostvarene tijekom 1950-ih možemo sagledavati kao temelj koji je poslužio za potvrdu (ili privid) rastuće kinematografije, no stvarni stilski utjecaj tih prvijenaca nije potvrdio svoju dalekosežnost, pretvarajući njihovu predviđenu ulogu u povijesno važne, ali osamljene naznake čvrstih autorskih smjernica (Golik, Mimica, Tanhofer, Bauer) ili kao labudi pjev prerano oblikovanog filmskog intelekta (Belan), koji u naslijednim generacijama ne pronalaze uvjерljive nastavljače. Njihova različitost je ostala njihova velika vrlina, pa je tako populizam u prvijencu Kreše Golika (*Plavi 9*) bio neusporediv s melodramatskim i senzacionalističkim populizmom u prvijencu Vatroslava Mimice (*U olui*) ili klasičnom narativnom postavkom Baureova filma (*Sinji galeb*) koji je također računao na jasan odnos s gledateljstvom — za razliku od filma Branka Belana (*Koncert*) ili prvijenca Nikole Tanhofera (*Nije bilo uzalud*), koji su uz narativnu konstrukciju privlačili pažnju i naglašenijim izvedbeno-stilskim rješenjima koji su mogli imati zbnujući predznak »pretenциoznosti« na šire gledateljstvo.

Nije bilo uzalud

Upravo je prvijenac Nikole Tanhofera, film *Nije bilo uzalud* iz 1957., izvanredan primjer djela u kojem redateljeva izvedbena vještina nadmašuje samu fabularnu premisu, prikazujući u kontekstu tadašnje kinematografije neuobičajenu slikovnu razigranost, čije korijene i jasne utjecaje možemo pronaći u mizansenskom bogatstvu vrhunca klasičnog doba nijemog filma, poput njemačkog nijemog filma iz druge polovice 1920-ih (osobito Murnau i Lang dolaze u obzir kao mogući izvori), te koja potvrđuje da su određeni autori pitanju kvalitete priče ravnopravno postavljali problem stilske postavke filma, odnosno kako slikovno označiti priču koju

redatelj priopovijeda. Problem postavljanja mizanscene se tu pojavljuje kao ključan.

Kao primjer koji pokazuje različitost unutar prikazivanja vještine postavljanja mizanscene, odabrao sam iz Tanhoferova prvijenca scenu večere u stanu jednog od likova filma, poslovode seljačke radne zadruge Vidasa (Ivan Šubić). Redatelj Tanhofer naznačuje da česti filmski trenutak u kojem nekoliko ljudi komunicira za stolom možemo stilski uobličiti na izražajno osobit način, ne narušavajući tradiciju klasičnog narativnog filma, ali ne isključujući i režijske odmake od predvidljivog. Navodeći primjere rješavanja režijskih problema u scenama u kojima likovi sjede za stolom i razgovaraju, David Bordwell kaže da »zagonetka stola za objed može biti znakovita za različite tipove scena«, pojašnjavajući da se redatelj »suočava s istim odlukama« snimajući i drukčije scene u kojima »tri ili više likova okružuju zajednički prostor« (svi navodi: Bordwell, 2005: 4). Na Tanhoferovu se primjeru vidi da je mizansenska pažnja s kojom redatelj pristupa slikovnom oblikovanju scene za večerom pažnja koju gledatelji mogu očekivati tijekom cijelokupnog trajanja filma.

Scene u kojima likovi sjede za stolom i razgovaraju scene su u kojima je naša gledateljska identifikacija s mogućnošću takvog događaja daleko izraženija, pa smo stoga sposobni uočavati i veće razlike u mizansenskom pristupu takvim scenama, osobito ako u tim scenama svjedočimo naglašenijem stilskom odmaku od prikazivanja takve situacije putem onih mizansenskih rješenja koje prema gledateljskom iskustvom smatramo standardnim. Osnovna priča Tanhoferova filma je dolazak mladog liječnika Jure (Boris Buzančić) u rodno mjesto Krnje nakon završenog školovanja. Mladi liječnik dolazi kao zamjena na mjesto seoskog liječnika Đuke Radića (Zvonimir Rogoz), Jurina prijatelja i mentora prema kojem mlađi liječnik osjeća obvezu nasljednika, iako se želi naposljetku vratiti natrag u grad, obećavši to i svojoj »gradskoj djevojci« Veri (Zlata Perlić). Đukina kćer Bojka (Mira Nikolić) ne skriva svoju sklonost Juri, ne samo zbog toga što su odrastali zajedno, iako je Jure stariji od nje, već i zbog njihove vezanosti za rodni kraj, riječno-močvarnog područja u kojem su bolesti poput malarije još uvijek prisutne.

Osnovni je izazov mlađom liječniku kako zadobiti povjerenje od strane neukog puka koji više vjeruje lokalnoj vračati Čarki (Vjera Simić), koja obitava u močvarnom bespuću, ne mareći za njegovu gradsku obrazovanost. Osim ljubavnih problema, gotovo usputnog rješavanja slučaja neobičnih smrtnih slučajeva, lik mlađog liječnika do kraja filma mora priopovjedno rješiti problem uspostavljanja svoje uloge autoriteta u struci, simbolično u filmu naznačenog kao pitanje odluke o cijepljenju male djece, prvi korak u uspostavi veze s ljudima od koji se donekle otudio naruštanjem svojih korijena i odlaskom u grad. Položaj Jure u Krnju donekle je us-

¹ Uobičajeni se pojam »mizanscene« donekle ograničava određivanjem kao »načinom postavljanja ljudskog tijela u vremenu i prostoru« no dodatnim uključivanjem i ostalog što utječe na našu percepciju tog »ljudskog tijela«, poput svjetla u sceni, kostima, šminke, donekle opravdava da za potrebe ovog teksta proširimo određenje pojma. Osjetljiviji trenutak ovakvog (priznajem slobodnog) proširivanja pojma »mizanscene« je pitanje pomaka kamere unutar kadrova. Da li je pokret kamere određen prema pokretu »tijela u prostoru i vremenu«, odnosno da li kamera prati glumce zato što joj mizansenska postavka glumaca to određuje, pa stoga da bi (barem u klasičnoj narativnoj postavci) radnja ostala što jasnije predočena, kamera mora u svakom trenutku što jasnije pratiti radnju likova? Ili se »likovi u tijelu i prostoru« određuju prema pokretu kamere, postavljajući se u nedominantan položaj služenja izboru iz općeg prizora koji se položajem i pokretom kamere izdvaja kao scena koju pratimo, koja tvori filmsko izlaganje.

porediv s položajem Tanhofera u hrvatskom filmu, jer je Tanhoferova filmska obrazovanost također stršila u uspostabi s većinom svojih kolega, te čekala vrijeme svoje konačne potvrde.

Na odabranoj se sceni večere kod Vidasa ističe redateljeva vještina u nadgradnji gledateljski prepoznatljive situacije uz pomoć znakovite razigranosti slikovnih elemenata poput pokreta kamere ili pažljivih mizansenskih kompozicija. Tanhofer, iako djelujući u okviru mizansenskih pretpostavki podrazumijevanih u stilskom obliku klasične narativnosti, potvrđuje da se izvedbenim odabirima te njihovim krajnjim izražajnim oblikom može ostvariti dodatni narativni podtekst, djelujući izravno na izlagajuću zanimljivost priče (koja je neosporno dominantan element u filmu), koliko god takve mizansenske odluke mogu na površno gledanje djelovati »tehnicički« (Škrabalo, 1984: 191). Tanhofer uz sve odmake, svoje filmsko pripovijedanje »temelji na montažnom kontinuitetu«, u kojem je raskadrijanost osnova »održavanja pažnje« (Bordwell, 2005: 243-244), dakle djeluje na stilskim osnovama postavljenim u američkom filmu od kraja Prvog svjetskog rata.

U dokazanim studijskim sustavima svog doba (npr. SAD, Francuska ili Velika Britanija), Tanhoferov bi film smatrali uspjelim i donekle zakašnjelim odjekom podjednakih utjecaja ekspresionističkog filma i *film noir*, no u okviru hrvatske kinematografije, takav se odabir čini jednako originalnim i zanosnim kao i u slučaju većine filmova iz 1950-ih. U tom bi kontekstu bilo zanimljivo uspoređivati utjecaj njemačkog ekspresionističkog filma koji se provlači i kroz druge filmove 1950-ih (npr. Golikov *Djevojka i hrast*). Scenarij za *Nije bilo uzalud* je napisao sam Tanhofer, prema ideji Pere Budaka. Film je snimio Slavko Zalar, a montirala Radojka Tanhofer (u filmu navedena još uvijek pod djevojačkim prezimenom Ivančević), oboje vrsni filmaši, poput Tanhofera u čvrstom autorskom nadahnucu.

U sceni večere koju analiziram, pripovjedački se otvara većina problema koji mladi junak filma, liječnik Jure, mora do kraja filma riješiti. U sceni saznajemo pretpovijest vraćare Čarke, potom neriješenu smrt njezina sina Radaka (Ljubo Tadić), naznačuje se zainteresiranost Vidasove žene (Mia Oremović) za romantičnom avanturom kao bijegom od dosadne seoske svakodnevice i primitivizma njezina supruga, potom se potvrđuje da stariji liječnik Đuka Radić ima većih problema s alkoholom koji utječe na njegov posao, kao i to da Jurina djevojka Vera od početka ima ulogu stranca (ili uljeza) unutar zatvorenog sustava. Jedini sudionici večere (u stvari večere dobrodošlice za mladog liječnika i njegovu djevojku) koji utjelovljuju razumnost su likovi mladog liječnika

i predstavnika (nove) vlasti, tajnika općine Marka Lipovca (prepostavljam da ga glumi Duka Tadić).

Plan večere: temeljna postava

Prvi kadar scene je blizi plan Vidasove žene (sl. 1. 0) koja se naginje prema osobi izvan lijeve strane okvira kadra, postavljajući upit o večeri: »Prija?«² Američki redatelj John Cromwell, čvrst studijski profesionalac klasičnog američkog narativnog filma, u članku iz 1937. navodi da redatelj u načinu snimanja scene »u osnovi ima izbor od dva načina pristupa. Započeti užim planom određene akcije koja je djeluje otkrivački prema liku³ ili priči, a potom kroz širi plan otkriva vrijeme i prostor, ili prvo uspostavlja prostor da bi se potom nastavilo prema likovima« (Cromwell, 1976: 306).

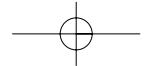
Tanhofer ne narušava stilski odabir svog filma, pa preuzima jedan od navedena dva uobičajena načina započinjanja scene. Činjenica da se večera dogada u stanu Vidasovih, može objasniti zašto početni kadar u sceni pripada Vidasovoј ženi koja time iskazuje brigu za svoje goste, iako se do kraja scene ta briga jasno usmjeruje prema liku mladog liječnika Jure. Sudeći prema kopiji filma prikazanoj na HTV-u, na osnovi koje je ovaj tekst napisan, tijekom cijele scene naznake prostora iza likova uglavnom su nenametljive, scenografijom i rekvizitim ocrtajući blagovaonicu Vidasovih kroz mješavinu građanskih i ruralnih detalja (npr. jasna opreka kipića na komodi iza Vidasove žene te narodnoga glazbenog instrumenta iza Vidasa). Postavka rasvjete u sceni podržava takav izbor, jer je svjetlosna koncentracija na stolu i likovima za stolom, čime možemo predvidjeti da unutar scene niti jedna izraženija naznaka prostora neće imati veću pripovjednu funkciju.

Drugi kadar scene (sl. 1. 1) je dijagonalna kompozicija u širokom planu, no razlika od uobičajenog širokog plana je ta što likovi u sceni sjede po dubini mizanscene, čime ne vidi-mo u cijelosti njihova tijela. Dijagonalna je kompozicija postavljena od donjeg lijevog kuta kadra, prema gornjem desnom kutu kadra. U kadru prvi put vidimo raspored sjedenja svih sudionika večere, s tim da liječnik Jure sjedi na čelu stola u lijevom kutu kadra, dok je domaćin Vidas na suprotnom kraju stola. S Jurine lijeve strane, prema kameri, sjede Vidasova supruga i stariji liječnik Radić. S Jurine desne strane, sjede tajnik općine Lipovac (donekle okrenut ledima prema kameri) te blizu Vidasa, bočno prema kameri, djevojka Vera. Na početku kadra, mladi liječnik odgovara na upit Vidasove žene te nastavlja općeniti razgovor o bolestima.

Već se na drugom kadru scene Tanhofer odlučuje za kameru u pokretu. Nakon kratkog statičnog dijela na početku kadra, pratimo bočnu vožnju s lijeva u desno koja nakratko zado-

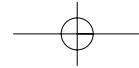
² Blizi plan se često tumači, osobito u literaturi primarno namijenjenoj snimatelskoj struci, kao »plan u kojem se vide osobe do pojasa« (Tanhofer, 1981: 180; Midžić, 2006: 144), no osobno sam skloniji tumačenju u *Filmskom leksikonu*: »filmski plan u kojem izrez kadra obuhvaća poprsje čovjeka, ili neki dio prizora u takvu obuhvatu« (Kragić, Gilić, 2003: 53). U Tanhoferovu je filmu naznačenost likova u kadrovima ograničena njihovim sjedenjem za stolom, u kojem se oni većinom vide do razine trbuha (dok je ostatak tijela pod stolom). S obzirom da je takav izrez nedovoljno određen u stručnoj literaturi, prema osobnom ga iskustvu ipak određujem kao blizi plan, ako ništa drugo zbog »bliske promatračke udaljenosti« (isto) koju sam naziv prepostavlja. Pojam »polublizi plan« u tekstu koristim samo u slučaju zasebnog kadra Vidasa koji sjedi za stolom (sl. 1.8), tjesno naznačenijeg od ostalih likova u tom dijelu scene.

³ Dakako, riječ je o liku koji prikazujemo.

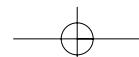


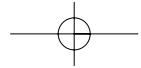
Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 30 do 40 Zečević, S.: Večera kod Vidasa





Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 30 do 40 Zečević, S.: Večera kod Vidasa





Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 30 do 40 Zečević, S.: Večera kod Vidasa



1.16.



1.20.



1.17.



1.21.



1.18.



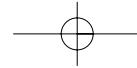
1.22.



1.19.



1.23.



1.24.



1.26.



1.25.



1.27.

minira scenom u kojoj se dijaloški ništa ključnog za priču ne dogada. Odmak od uobičajene pretpostavke za odabir pokreta kamere u sceni, je taj što ona u osnovi nije jednostranog opisnog karaktera. Raspored sjedenja za stolom se ustanovljuje na početku kadra, da bi potom vožnjom kamere izdvajali skupine likova. Bočna vožnje uz dužinu stola se nadopunjuje suprotnim pomakom prema osi kamere, vodoravnom panoratom u lijevu stranu, tako da se tijekom tih kombiniranih pomaka kamere isprva izdvaja četiri lika (Jure, Lipovac, Vidasova supruga i Radić) a dva izlaze iz kamera (Vidas i Vera), da bi na kraju kadra izdvojili samo tri lika (Juru, Vidasovu ženu i Lipovca) dok lik liječnika Radića ostaje na desnom rubu kadra, naznačen tek dijelom ruke (sl.1. 2).

Kadar kao takav, nakon što smo ustanovili odnose likova u prostoru, može djelovati dekorativnim jer pomak kamere unutar kamera, iako mijenja raspored i dominaciju likova tijekom svog trajanja, ne daje važne pripovjedačke informacije, osim što Tanhoferu poslužuje da još jednom naglasi tko je ključna osoba u hijerarhiji likova same priče — mladi liječnik Jure.

Plan večere: razrada

Potom slijedi niz od pet kadrova dvoplanih kompozicija (sl. 1. 3 — 1. 7) u kojima Tanhofer u potpunosti iskorištava izražajne mogućnosti dubinske mizanscene , mogućnost da unutar istog kamera ima »radnju i reakciju na nju, odnosno lik i predmet (...) predočavajući ih u kompaktnijem i energičnijim dizajnu« (Bordwell, 2005: 251), stvorivši u kadrovima pripovjedački opravdanu dinamiku te »naglašavajući simultanu prisutnost ključnih narativnih elemenata« (Bordwell, 2005: 252).⁴ Tanhoferu je dubinska mizanscena pogodovala da između elemenata koji tvore kadar, bilo likova ili stvari, postavi jasnu vezu, koja može biti u obliku dodatne potvrde karaktera lika ili oprečnu točku između njih. Tanhofer u kadrovima koji slijede primjenjuje različite razine selektivnih oštrina.

Prvi u nizu je kadar liječnika Radića (sl. 1. 3), u kojem se liječnik nadovezuje na razgovor iz prethodnog kamera (sl. 1. 2). Kadar liječnika Radića je podijeljen na dva dubinska plana gotovo po njegovoj vertikalnoj sredini, te u desnom dijelu kamera, u prvom planu, vidimo boce mineralne vode i znakovitije dekanter s vinom, dok u lijevom dijelu kamera, u dru-

⁴ U *Filmskom leksikonu* (Kragić, Gilić, 2003) pojam »dubinske mizanscene« (u natuknici Hrvoja Turkovića) navodi se kao »mizanscena s važnim prizorima raspoređenim po dubini (po osi pogleda), odnosno u više dubinskih planova«.

gom planu, vidimo liječnika. S obzirom da se tijekom filma opetovanio provlači ovisnički odnos starog liječnika prema piću, a vidjet ćemo da na kraju scene to utječe na njegove liječničke sposobnosti, čime će utjecati na odluku glavnog lika Jure za konkretnom akcijom, čini se da Tanhofer ne želi ostaviti bilo kakve pripovjedačku nejasnoću o tom karakteru.

U drugom kadru niza (sl. 1.4), kadru Vidasa i Vere, Tanhofer postavlja mizanscenu s agresivnijim prednjim planom. U prvom je planu djevojka Vera, odnosno napadno istaknuta njezina glava spojena s desnim rubom kadra i izrazitije neoštirine, u usporedbi s likom Vidasa koji u drugom planu (i u lijevom dijelu kadra) dobiva komotniji prostor za mizansensko djelovanje, što se čini jasnim izborom s obzirom da Vidas u kadru ima dijalog (u kojem Vidas opravdava korištenje rakiće kao lijeka, iako mu prigovaraju da su to Čarkine metode), dok lik Vere u sceni dobiva prostor za reakcije na njegove riječi. Već sam napomenuo da lik Vere utjelovljuje lik neprilagodljivog gradskog bića koji od početka filma nema razumijevanje za malomeđanske prilike, dok je Vidas primjer priлагodljivog i za Veru primitivnog (u kontekstu dobranamjerne jednostavnosti) bića s kojim nema i ne može ostvariti bilo kakav čvršći odnos od osnovne pristojnosti. Tanhofer ta dva lika postavlja jedna pored drugog tijekom večere, a potom ih postavlja u napeti mizansenski odnos, da bi pojačao informaciju o njihovoj ukorijenjenoj različitosti.

Treći kadar u nizu (sl. 1.5), je kadar Lipovca (agresivniji prvi plan — lijevi dio kadra) i Jure (drugi plan — desni dio kadra), koje Tanhofer dovodi u slikovnu vezu kao predstavnike racionalnog u filmu. Tajnik Lipovac je takav zbog svog društvenog položaja, dok se od Jure očekuje da bude takav zbog svoje naobrazbe, što će tijekom filma biti na kušnji. Dubinska mizanscena u njihovu kadru ne posjeduje takvu napetost kao što je to kadar Vidasa i Vere, no nazočnost lika tajnika u kadru je neosporno na rubu karikaturalnog prikaza lokalnog moćnika. Dok lik Lipovca dijaloški preispituje pozadinu Vidasove reakcije na liječnički razgovor koji je prethodio, lik Jure dobiva prostora samo za tjelesne reakcije, poput Vere u kadru s Vidasm. U ovom trenutku scene između njih je postavljenja jednakost po stanovitom nepripadanju u razgovor, iako će Jure ubrzo preuzeti glavnu dijalošku poziciju.

Slijede dva kadra (sl. 1.6 i 1.7) u kojim se ponavljaju već navedeni položaji kamere, da bi Tanhofer u vrhuncu Vidasove rasprave o ljekovitosti rakije ipak njegov lik izdvojio u zaseban kadar (sl. 1.8), polublizi plan samog Vidasa. Taj se položaj kamere ponavlja još jednom (sl. 1.10), nakon kadra reakcije (smijeha) Lipovca i Jure (sl. 1.9).

Sljedeći kadar u sceni je blizi plan liječnika Radića (sl. 1.11), koji iako zaokupljen hranom, svojom primjedbom zatvara dijaloški krug o Vidasovu pristupu liječenja bolesti. Za razliku od prethodnog samostalnog kadra liječnika Radića (sl. 1.3), u ovom kadru je prvi plan nemametljiv, a većinom pripada tanjuru iz kojeg liječnik objeduje, pored kojeg je čaša. Lik liječnika je dominantno postavljen unutar mizanske.

Potom slijedi promjena u načinu mizansenske postavke, te Tanhofer u slijedećem kadru (sl. 1.12), u kojem izdvaja mlađog liječnika Juru i Vidasovu ženu, napušta pristup postavljanja likova u dvoplanu dubinsku mizanscenu. Njihov položaj u kadru je u istoj ravnini drugog plana, dok u prvom planu vidimo stol za objed. Dijaloški scena pripada Vidasovoj ženi koja također ima komentar na muške razgovore (»Ovi naši intelektualci...«) s ciljem duhovitog omalovažavanja liječnika Radića i osobito svog supruga pred Jurom, zbog pribegavanja Čarkinim metodama liječenja.

Važniji element kadra je svakako pokret, točnije vožnja naprijed prema likovima, unutar koje se između Vidasove žene i Jure nagovješta mogući problem u odnosima. Za vrijeme vožnje i svog dijaloga, Vidasova supruga stavlja svoju ruku na Jurinu ruku, a njegova reakcija nemametljivo ističe trenutak nelagode. Tanhofer tu međuigra posebno ne naglašava, slike niti dijaloški, mizansensko je postavljajući u donjem dijelu kadra. Pri kraju vožnje naprijed, Vidasova supruga skine ruku s Jurine ruke, nakon čega ostaje izvan kadra, jer se kraj vožnje kombinira s panoratom ulijevo, prema liku Jure, kako bi bio potpuno izdvojen (sl. 1.13) u bližem planu.

Liječnikova primjedba o tome kako sljedbenici Čarkinih metoda potпадaju pod kazneni zakon, može se smatrati i kao vrsta komentara na sklonosti Vidasove supruge. Kadar Jure ujedno služi za prelazak na početak scene postavljene rampe (linije pogleda), te novu mizansensku polaznu točku gledašta (sl. 1.14).

Prelaskom prvo postavljene rampe tu dobivamo novi raspored likova u srednjem planu, što znači da se lik liječnika Jure postavlja u desni kut prizora, dok je lik Vidas na lijevom kutu. Tanhofer se opet odlučuje za dijagonalnu dubinsku mizanscenu koja sadrži suprotne prostorne pretpostavke od prethodne dijagonalne postavke (sl. 1.2), no sam prelazak osi prethodno postavljene trame, nema većeg pripovjednog učinka osim što jasnije prema gledateljima postavlja likove tajnika općine Lipovca i djevojke Vere. Ovim prelaskom rampe možemo slobodno kazati započinje drugi dio scene večere kod Vidasa, u kojem svjedočimo izrazitijim odmacima u mizansenskoj postavci. Već je u ovom kadru to vidljivo; redatelj se služi izražajnim mogućnostima veće pokretljivosti kamere unutar kadra kako bi privukao gledateljsku pažnju na razgovor koji slijedi među likovima (a takav se izbor ponavlja još dva puta do kraja scene), te upotrebljavajući pokret kamere kao sredstvo naznačavanja sve veće opuštenosti (i opijenosti) koja se nameće kao prevladavajući ugodaj u drugom dijelu scene. Iako se za prikazivanje veće dinamike razgovora u filmovima često pribjegava većoj zastupljenosti montažnih prijelaza, Tanhofer koristi silovitije pokreta kamere u kadru, kako bi stvorio jednaki prizorni efekt.

Kadar dijaloški započinje smijehom, potom Vidas ustaje da bi nazdravio liječniku Radiću (»Prvooptuženi Radić neka ispije...«), nakon čega na suprotnom dijelu stola započinje priča o Čarki.

Kao što sam napomenuo, kadar započinje postavkom likova u novu dijagonalnu kompoziciju. Nakon kratkog statičnog dijela kadra, Tanhofer koristi vožnju naprijed u smjeru Vida-

sa, kojom ističe njegov lik u trenutku dizanja od stola da bi nazdravio liječniku Radiću, koji je novom mizansenskom postavkom ledima ili bočno okrenut prema kameri, kao i lik Vidasove supruge. Završetak vožnje je na Vidasu (sl. 1. 15), koji izgovara svoj dijalog do kraja. Nakon izgovorenog dijaloga, kadar se ne prekida, već se pažnja brzom vodoravnom panoramom prema desnom rubu stola, premješta na troplan Lipovca, Jure i Vidasove supruge koju se postavlja u desni kut kadra (sl. 1. 16).

Ovakav se odabir čini opravdavan po tome što se unutar priče o Čarki, te potom o njezinom sinu, razvija mogućnost da (kao i u prići o liječenju) sudionici večere ne dijele isto mišljenje o problemu Čarke koja simbolizira zastarjelo i neuko. Reakcije na razgovor o Čarki su nagle i nepromišljene, a tu naglost Tanhofer pojačava pribjegavanju brzim panorama između dvije skupine likova. Tanhofer nakon troplana s kojim završava prethodni kadar, prelazi po osi kamere na uži plan (između blizog i krupnog plana), mladog liječnika (sl. 1. 17), koji potvrđuje da sada ima bolje informacije o Čarki (»Ah, tako«) dok se nastavlja Lipovčev dijalog koji je izvan kadra.

U sljedećem kadru (sl. 1. 18), Tanhofer postavlja kameru u sličan položaj kakav je na kraju kadra kojim postavlja nove mizansenske odnose (sl. 1. 14-sl. 1. 16). U kadru za stolom (stol je opetovan u prvom planu), izdvajeni su Lipovac, Jure i Vidasova supruga, a nastavlja se razgovor o Čarki i njezinom sinu Radaku. Lipovac svoj dijalog završava ljtitim lupanjem šakom o stol, a u sredini te reakcije, kamera brzom vodoravnom panoramom prelazi na lijevu stranu stola, te prebacuje pažnju na Vidasu kojeg zatičemo kako ispija čašu te prepostavljamo uzima vrijeme za razmišljanje o priči koju sluša (sl. 1. 19). Mizanscena uključuje Vidasovo igranje s praznom čašom, nakon čega slijedi upit prema drugom krajju stola (»A zna li se što je kasnije bilo sa tim Radakom?«).

Tanhofer ponovno koristi brzu vodoravnu panoramu kako bi premjestio pažnju na drugi kraj stola na kojem očekujemo odgovor (sl. 1. 20) na Vidasov upit, a slikovno zatičemo istovjetan prizor kao i s početka kadra (sl. 1. 18). No, Tanhofer ne prekida kadar. U dijalogu Jure zatočenje povijest svog odnosa s Radakom (koji se u ovom dijelu filmske priče još uvijek smatra za pokojnikom). S Jurinim prisjećanjem, kamera iz statičnog položaja prelazi u bočnu vožnju s kojom se približava njegovu liku. Za vrijeme bočne vožnje, u prvom planu prolazi neoštra glava liječnika Radića, potom figura Vidasove supruge, dok Lipovac uz određene korekcije zadržava svoj položaj u lijevom gornjem kutu kadra.

Bočna se vožnja, kombinirana s vodoravnom panoramom, zaustavlja na gotovo istovjetnom položaju (sl. 1. 21) kao na početku kadra s kojim upostavljamo novu os rampe (sl. 1. 14). Ustrajavanjem na dugom, neprekinitom kadru, koji je mizansenski daleko zahtjevnije postaviti od dijeljenja scene po osnovi da svaki lik dobije svoj kadar, scena pojačava dojam potpunijeg uživljavanja likova u priču, u kojem se razmjena mišljenja opetovanu nadopunjuje. Kadar završava zvukom lupanja (prepostavljamo po vratima), nakon čega Vidas (postavljen u dubini kadra) ustaje od stola i odlazi izvan kadra. Dva kadra koji slijede su statični kadrovi, nena-glašene mizanscene.

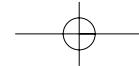
Prvi je kadar dvoplan Jure i Vidasove supruge (1. 22), sličnih slikovnih karakteristika kao kadar (sl. 1. 12) u kojem se drugi put u sceni ističe sklonost Vidasove supruge prema mladom liječniku. Ovaj nas kadar nakratko postavlja u os rampe kakva je ustanovljena na početku cijele scene, a razloge za takav odabir možemo pronaći u tome što se prekida priča o Čarki i Radaku, te prebacujemo pripovjednu pažnju na još jedan pokušaj Vidasove supruge u zavođenju mladog liječnika. Pričom o srčanim manama, Vidasova supruga ope-tovano dovodi Juru u neugodan položaj.

Potom slijedi blizi plan Vidasove supruge (sl. 1. 23), čiji je pogled izravno usmjerjen prema liku mladog liječnika, te na kojem završava Jurin dijalog, upitom o identitetu osobe sa srčanom manom. Vidasova supruga u kadru odgovara na Jurin upit, kratkim odgovorom: »Ja.«

U kratkoj dijaloškoj razmjeni, slikovnim izdvajanjem likova Vidasove supruge i Jure naznačuje se da određene razine priče ne potiču sve sudionike večere na komentar, osim onih koji se mogu smatrati izravno uključenim, a to su Vera i Vidas. S obzirom da Vidas u tom trenutku scene nema, reakcija na zavođenje Vidasove supruge pripada liku Vere. Pret-hodno prikazano zavođenje daje dovoljno motivacije za lju-titu reakciju na početku završnog kadra cijele scene u kojem Vera ljutito lupi priborom za jelu po tanjur, pogledom u smjeru Vidasove supruge (sl. 1. 24), te pogledom koji uspo-stavlja promjenu u liniji pogleda, odnosno rampe, povrat-kom na položaj točke promatranja iz drugog dijela scene.

Kadar koji započinje Verinom reakcijom, također prikazuje Tanhoferovu sklonost zahtjevnijim mizansenskim rješenjima dijaloške scene. Nakon reakcije Vere, kadar se ne prekida, već slijedi dijagonalna panorama u Verinu lijevu stranu na kraju koje se kamera zaustavlja na Vidasu koji prilazi stolu (sl. 1. 25). Vidas obavještava liječnika Radića da je potreban nekom bolesniku. Kamera se dijagonalnom panoramom spušta do liječnika Radića koji je okrenut bočno prema Vidasu, te ne gleda u njegovu smjeru, iako Vidas ostaje po du-bini u izrazitoj neoštrini nazočan u desnoj dijelu kadra (sl. 1. 26). Radić iskaže svoje neslaganje s prepostavkom odlaska s večere (»Ja sada ne mogu, nije mi dobro...«), potvrđujući da je osnovni razlog nemogućnosti obavljanja liječničkog za-dataka u opijenosti.

Kadar se nastavlja brzom (brišućom) vodoravnom panoramom od liječnika Radića do krupnog plana mladog liječnika Jure (sl. 1. 27). Zaustavljanjem kamere na Jurinom kru-pnom planu, u sceni se prvi put pojavljuje glazba u obliku akcenta (autor glazbe u filmu je Milo Cipra), kojom se pojačava dojam što proizlazi od postavljanjem Jurine glave u na-juži plan tijekom cijele scene. Tanhofer nema namjeru stvo-riti bilo kakvu perceptivnu dvostrislenost oko reakcije koja slijedi. Jurina tjelesna reakcije jasno djeluje kao prepoznavajuća prema problemu starijeg liječnika, te on prihvati zada-tak (»Idem ja«) koji je bio postavljen pred Radića. Jure se diže od stola u istom kadru te tijelom zatvara os kamere, za-tamnjivši prizor koji smo gledali. Slijedeća scena u filmu, za-počinje odtamnjenjem.



Zaključak

Ako je potrebito odgonetavati zašto Tanhofer za gotovo svaku scenu u svom dugometražnom prvijencu postavlja visoke izvedbene standarde, koja uključuje zahtjevija mizansenska rješenja (a što analizirana scena smatram da potvrđuje) i ustrajavanje na izražajnoj likovnosti prizora, onda razloge za to možemo pretpostaviti u dvije činjenice iz redateljeve filmografije. Prva je činjenica Tanhoferova dotadašnja uloga snimatelja (direktora fotografije) na dugometražnim filmovima, najčešće na filmovima Branka Marjanovića, koja se istaknula jednakom vještinom u ostvarivanju tehničke i autorske (umjetničke) dojmljivosti u izvedbi filmova, neovisno o producijskim pretpostavkama. Druga je činjenica sama priča filma *Nije bilo uzalud*, koja iako dotoče (za socijalizam) opravdanu temu borbe sa zaostalošću, ne pripada onom kruugu filmskih projekata čiji se predznak unaprijed može odrediti kao umjetnički, što su drugi filmovi u ishodištu mogli imati, bilo svojim korijenima (npr. književni klasik) ili poželjno velikim temama (npr. partizanska borba).

Vjerujem da je Tanhofer bio svjestan trivijalnog predznaka svoje priče, koja djeluje poput mješavine priče za američki B-film i tematske pretpostavke filmova »obrazovnog misjonarstva« kakvi su bili snimani za vrijeme filmske djelatnosti Škole narodnog zdravlja (Škrabalo, 1984: 64-75). Ne bježeći od populizma kao poželjne pretpostavke, što je, vjerujem, 1950-ih bio put za odobravanje filmskih projekata, kroz svoj prvijenac Tanhofer želi pokazati da u osnovi ne postoji trivijalna priča, već samo trivijalan (običan) stav prema krajnjem slikovnom oblikovanju priče. Dokaza za takav pristup je Tanhofer mogao naći u mnogim klasicima filmske umjetnosti, a film koji u potpunosti odgovara takovoj izvedbenoj pretpostavci je Murnauova *Zora* (*Sunrise*, 1927), film koji je sasvim mogući utjecaj na Tanhofera snimatelja i redatelja. Filmu *Nije bilo uzalud* nije nedostajalo osnova za slikovnu dojmljivost, s obzirom da se zamjetan dio filma dogada u ugodažno dojmljivoj močvari.

No gledateljska privučenost redateljevom mizansenskom promišljanju ne prestaje u scenama koje nemaju samodovoljnju kulisu vode iz koje izranjuju drva, kuće na osami ili ljudi. Za Tanhofera je u filmu sve vrijedno dodatnog truda, ako u konačnici dojmljivost priče u percepciji gledatelja bude više izražena. Za Tanhoferov se prvijenac, potpuno »uranjanje« činila kao jedina opcija i polazna točka za avanturu koja slijedi.

Dodatak

Uvodna i završna špica filma *Nije bilo uzalud*, prema redoslijedu pojavljivanja.

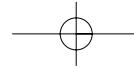
Osim prvog telopa producentske kuće (Jadran Film), cijela se uvodna špica odvija preko kadrova močvare po kojoj hoda neki ljudski lik.

Uvodna špica je podijeljena na šest zasebnih telopa (pet na početku i za redatelja na kraju), te jedne duge uvodne role.

1. Jadran Film — Zagreb prikazuje
2. Boris Buzančić
3. u filmu
4. Nije bilo uzalud
5. po ideji Pere Budaka scenario napisao Nikola Tanhofer
6. uloge tumače:
Mira Nikolić
Zlata Perlić
Mia Oremović
Vjera Simić
Zvonimir Rogoz
Ivan Šubić
Ljubo Tadić
Antun Vrdoljak

sudjeluju:

- Marija Aleksić
Silva Fulgosi
Duka Tadić
Mladen Šerment
Stjepan Jurčević
Branko Majer
Branko Šantić
Zvonimir Nuber
snimatelj : Slavko Zalar
scenograf : Zdravko Gmajner
snimatelj zvuka : Mladen Prebil
montažer : Radojka Ivančević
vođa snimanja : Krešimir Novak
sekretar režije : Ivanka Forenbacher
asistenti režije : Krsto Petanjek
Radenko Ostojić
Đorđe Janjatović
muzičko vodstvo : Lidija Jojić
maska : Duje Duplančić
frizura : Kincl
kostimi : Olga Maruševski
asistenti snimatelja : Miodrag Grbić
Ilija Vuksa
asistenti zvuka : Fedor Jeler
Kosta Čuk
asistent monateže: Ivanka Gulgenić
poslovni sekretar : Draga Broz
rasvjeta : Zdenko Hauptfeld
rekvizita : Ivan Baltić
garderoba : Milica Bjelobrk
scena : Nikola Vujasinović
tehnička izrada i obrada : Dubrava Film Zagreb
naslovi: Zagreb Film — Studio za crtani film
muzika : Milo Cipra
orkestar : Operni orkestar Hrv. Nar. Kazališta
dirigent : Mladen Bašić



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 30 do 40 Zečević, S.: Večera kod Vidasa

direktor filma : Josip Lulić

7. režija : Nikola Tanhofer

Završna špica filma se sastoji od dva telopa:

1. Svršetak

2. Jure — Boris Buzančić

Bojka — Mira Nikolić

Đuka — Zvonimir Rogoz

Vera — Zlata Perlić

Vidas — Ivan Šubić

Vidasica — Mia Oremović

Mijo — Antun Vrdoljak

Čarka — Vjera Simić

Radak — Ljubo Tadić

Literatura

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez (izvornik iz 1997)

Bordwell, David, 2005, *Figures Traced in Light*, University of California Press

Cromwell John, 1976, »The Voice Behind the Megaphone«, u *Hollywood Directors 1914-1940*, ur. Richard Koszarski, Oxford University Press

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

Midžić, Enes, 2006, *Govor oko kamere*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, Zagreb: Nakladni zavod Znanje

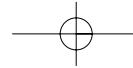
Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Turković, Hrvoje, 1985, »Karijera na prelomu stilskih razdoblja — Interpretacija Bauerove karijere«, u: *Branko Bauer*, ur. Nenad Polimac, Zagreb: Cekade

Turković, Hrvoje, 1994, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar



Nije bilo uzalud (sa snimanja)



STUDIJE

UDK: 791.11 (485)

Janica Tomić

Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije

Tema švedskoga nijemog filma, naročito u posljednjih dvadesetak godina, proizvela je u Švedskoj i izvan nje skupinu tekstova koji su danas opće mjesto u proučavanju epohe koja se prepoznae kao jedan od vrhunaca švedske kinematografije i relevantan dio povijesti filma uopće. Nadovezujući se, između ostalog, i na povijesne studije (nijemoga) filma R. Waldekranza¹, na iscrpujuću studiju tadašnjega filmskog diskursa E. Liljedahla *Stummfilmen i Sverige — kritik och debatt (Nijemi film u Švedskoj — kritike i debate, 1970)* te na Olssonove analize cenzorskih debata u Švedskoj, autori se bave širokim spektrom formalnih i kontekstualnih karakteristika, iz čega se mogu izdvajati dvije tematske cjeline — prva polazi od podteksta nastanka i utjecaja cenzure u razdoblju ranoga nijemog filma, dok druga prati konstrukciju tzv. zlatnog doba švedskoga filma u kasnijem periodu, od sredine 1910-ih do ranih 1920-ih. Ideja je ovoga teksta da se oko tih problema organizira pregled važnijih postavki iz spomenutih tekstova, uglavnom nedostupnih u prijevodima, odnosno da se ti problemi povežu s početničkom fascinacijom ranim filmskim teorijama i skandinavskim nijemim filmom.

Od pedagogije do cenzure

»Nije čudo što je ‘bolji svet’, kad je polako počeo da se odvajaže i zalazi u te prve bioskope, činio to ne tražeći normalnu i možda ozbiljnu zabavu, već s onim karakterističnim osećanjem samosvesne snishodljivosti s kojim mi, u veselom društvu, možemo da zaronimo u folklorističke dubine Koni Ajlenda ili nekog evropskog kermesa; još pre nekoliko godina bio je propisan stav među društvenim ili intelektualnim uglednicima da čovek može priznati kako uživa u takvim strogo obrazovnim filmovima, kao što je *Polni život morske zvezde (The Sex Life of the Starfish)*, ili u filmovima sa ‘lepim predelima’, ali nikad i ozbiljnu sklonost prema narativnim filmovima.« (Panofsky, 118)

»No [film] postaje umetnost upravo u onoj mjeri u kojoj prevazilazi stvarnost, prestaje da podražava i ostavlja za sobom podražavanu stvarnost.« (Münsterberg, 68-69)

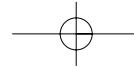
Počeci filma, kako navodi između ostalih i Panofsky, pripadaju fascinaciji medijem, registraciji zbilje, pokreta, odnosno »predistorijskim precima naših ‘dokumentarnih’ filmova« (118). Švedska tu dakako nije iznimka: iako su prve projekcije filma, a zatim i prvi domaći preci igranog filma, prikazani godinu dana ranije, velika naracija o švedskom filmu simbolično započinje 1897., snimkom dolaska kralja Oscara II. na međunarodnu izložbu u Stockholm, snimkom koju su kralj i budući dokumentaristi iz redova kraljevske obitelji s oduševljenjem mogli pogledati iste večeri. Događaj je simptomičan, ne samo zbog tipa filma nego i institucionalnog okvira i podrške koju je švedski film uživao u svojoj najranijoj fazi.

Naime, znatan dio svojega početnog širenja u Švedskoj film duguje naoko nespecifičnom, no u švedskim okvirima vrlo značajnom fenomenu tzv. narodnih pokreta (*folkträrelser*²). Švedski povjesničar filma Rune Waldekranz prvi je ukazao (1985) na vezu ranih filmskih turneja i popularnih pokreta u periodu 1896-1908, posebno u provincijskim dijelovima Švedske. Još 1900, kada film više nije bio tolika novost, više od 43% svih filmskih projekcija organizirano je u prostorijama Dobrih templara, 26% u salama slobodnih crkava (uglavnom metodističkih), 11% od strane radničkih pokreta itd. (Waldekranz, 192). U želji da privuku nove članove, obrazuju, a ponekad i zabave komičnim prizorima, na sastancima slobodnih crkava desetljećima ranije koristili su se dijapoaktivni, pa je prijelaz na »pokretne« ili »žive slike« (*levande bilder*) bio logičan potez (Soila, 143). Waldekranz tako zaključuje kako je u Švedskoj u prostorima narodnih pokreta omogućen pouzdaniji susret između kinematografa i masa, koji je ulijevao povjerenje i pridonio formiranju stalne publike (192-193).

Sretna simbioza poduke i nevine zabave počela je pucati ranih 1900-ih, pravom inozemnih igranih filmova na tržiste,

¹ Koje nažalost nikad nisu prevedene na engleski niti su doživjele širu recepciju izvan Švedske. Vidi <http://screen.oxfordjournals.org/cgi/content/full/47/1/113>.

² Zajednički naziv za različite oblike masovnih udruga gradana 19. i početka 20. st. Među poznatijima su Nykterhetsrörelsen (»za umjerenost«, tj. borbu protiv alcohola), Frikyrkörörelsen (za slobodu prakticiranja drugih religija osim službene), Arbetarrörelser (radnički pokreti), Idrottssrörelse (promicanje sporta) itd. Pokreti su opće mjesto tekstova o formiranju modernog švedskog društva te se unutar nacionalne povijesti tretiraju kao temelji švedske demokracije, bastioni civilnog društva, itd.

*Erotikon*

s atraktivnim dozama senzacionalnih prizora zločina, erotike i komike; istodobno se za filmski program ustalio naziv *Biograf-Teater*, opasno asociirajući na grešno zabavne sadržaje (Waldekranz, 194). Riječ »teatar« podrazumijevala je, objašnjava Soila, frivolnost s kakvom nijedan ozbiljan protestant ne bi želio biti povezan (143). »S igranim filmom ušao je i nemoral«, templari i dušobrižnici film su izopćili, projekcije su se preselile u skromnije i neuglednije prostore, no publika je i dalje bila nezasitna (Liljedahl, 15).

Međutim, čitanje tog momenta kao pobjede funkcije zabave, popularne forme ili tržišta, značilo bi, kako primjećuje više autora koji su se bavili ovom tematikom, zanemarivanje otpornosti utilitarističke i dokumentarističke vizije koja će u mnogočemu odrediti i daljnji razvoj cjelokupnog švedskog filma.³

Naime, paralelno sa selidbom filma u niže društvene registre, počinju se javljati puritanski glasovi na tragu reforma-

torskih pokreta u Njemačkoj i SAD-u, koji u novom mediju vide sukus štetnih utjecaja na mladež, ali i šire »mase«, pri čemu će se razne metode egzorcizma prilagati kao moguća rješenja problema.⁴ Rani primjer takve kritike J. Olsson nalazi u članku iz 1904.⁵ poznatoga švedskog književnika H. Söderberga, potaknutom nasilnim scenama (ubijanja bika u koridi) i predviđanjem lošeg efekta istih na mladu publiku (Olsson, 1997: 219-221). Kao prvi kritički zahvat u problem odnosa filma i »djeće kulture« ovaj tekst, dodaje Olsson, ocrtava smjernice debate koja će se uskoro razbuktati.⁶ Godina 1905. u tom se smislu računa kao prekretnica; tada je naime održan prvi javni forum na temu kinorePERTORA (ili, u popularnom idiomu, »kinematografskog zla« (*biografelendet*; Liljedahl, 110) na inicijativu pedagoga iz Göteborga, članova Švedskoga pedagoškog društva (Svenska pedagogiska sällskapet).⁷ U ironičnom obratu, iz redova jedne civilne udruge počinju se širiti najglasnije kritike filma, odnosno prosvjetiteljske ideje na temu kako da se stvar vrati na

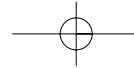
³ Jedna od autorica, Å. Jernudd, nadovezuje se i na analize filmova izvan Švedske koji preispituju povijesnu naraciju o prebacivanju fokusa sa znanstveno-edukativne na popularnu kulturu filma ranih 1900-ih ili o dalnjem distinkтивnom razvoju tih različitih funkcija filma, pokazujući kako su se te dvije funkcije u razvoju ranog (švedskog) filma često i nelagodno isprepletle (Jernudd, 153).

⁴ O međunarodnim okvirima ovakvog stanja govorи Stam, opisuјућi moralnu paniku od kontaminacije i poticanja nižih klasa na porok i zločin kao jedan tipičan tip reakcije na pojavu filma; u tim reakcijama spajaju se, tvrdi Stam, tri diskurzivne tradicije: 1. platonika hostilnost prema mimetičkim umjetnostima, 2. puritansko odbijanje umjetničke fikcije te 3. povijesni prezir elite prema neuglađenim masama (25).

⁵ Istu godinu Olsson izdvaja kao početak vala izgradnje stalnih kinodvorana u većim švedskim gradovima (1997: 217).

⁶ I Waldekranz navodi isti tekst kao prvi primjer autoritativen filmske kritike u Švedu (Liljedahl, 110).

⁷ Liljedahl stoga započinje poglavje o cenzuri: »Göteborg nije bio samo kolijevka švedskog filma i grad s prvim kinom, nego i mjesto gdje su javno mnenje protiv filma prvi puta potaknuli učitelji i roditelji, uz potporu lokalnog tiska« (110).



pravi kolosijek. Od kritika i agitacijskih članaka u tjednom tisku, časopisima o filmu, sve do političkih pamfleta, borba protiv »širenja senzacionalističkih melodrama, a za razumijevanje filma kao narodnog edukatora« (Jernudd, 153) postat će dominantna kao diskurs o filmu u tom, nazovimo ga, pred-teorijskom i pred-kritičkom periodu.⁸

Iscrpan rad J. Olssona i E. Liljedahla na novinskim i drugim tekstovima suvremenika o filmu nudi niz slikovitih primjera. U članku u *Svenska Dagbladet* iz 1905., nalazimo apel za više ulaganja u »slike iz stvarnosti« (*verklighetsbilder*), u kojem se, kako komentira Olsson, »informativni sadržaji navode kao suprotnost 'sklepanom miš-mašu stranih filmskih kompanija', dakle ranim pokušajima igranog filma« (Olsson, 1997: 221). U drugom tekstu iz iste godine, kao legitimni navode se znanstveni ciljevi i izvještaji iz dalekih krajeva, za razliku od ambicija da se zabavi niskim, opscenim sadržajima, kojima se traju švedska djeca (isti film o koridi poslužit će u više navrata kao referentno mjesto).

Članak završava apelom nadležnim u policiji da reagiraju, što će se pokazati kao proročanska izjava jer će policija u Stockholmu iste godine početi filtrirati kinoprogram i filmofile, s tim da su im zbog opsega posla u pomoć priskakali i volonteri (Olsson, 1997: 223-228). No kako je takva nesustavna kontrola ostavljala previše prostora lokalnoj inicijativi i pojedinačnoj prosudbi o (ne)prikladnom (Liljedahl, 111), a izrazi negodovanja nisu jenjavali, radikalnije mjere tek će uslijediti.

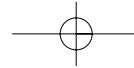
Godine 1908., nezadovoljno stanjem u industriji i policijskim mjerama, Pedagoško će društvo, živopisnom retorikom za jednu nemilitantnu naciju, kao svoju misiju odrediti »organizaciju rata protiv loših kinematografa«⁹ (Olsson, 1997: 239). M. L. Gagner, *spiritus movens* Pedagoškog društva, tako će lamentirati nad stalnom ponudom »senzacionalizma, idiotizama ili, konačno, nepristojnih stvari« koja uporno opстојi uz bok filmu kao »izvoru obrazovanja«; kao primjere pozitivnog ili edukacijskog filma ona, kao i W. Fevrell



Terje Vigen

⁸ Osim sporadičnih kontakata s teorijskom scenom u inozemstvu bez većih efekata, do kraja 1910-ih tekstovi o filmu u Švedskoj o istom će pisati u dominantno ovim terminima; s druge strane postojala je skupina popularnih žurnala o filmskim zvijezdama na koje se, u intelektualnijim tiskovinama, gledalo s jednakom smisodljivošću tj. kao na proizvode niskog ukusa (Liljedahl, 268, 315, itd.)

⁹ Zanimljivo je za kontekst takvog pothvata da je, paralelno s kampanjom protiv kinematografa, Pedagoško društvo vodilo borbe na još nekoliko popkulturnih fronti: od pokušaja istjerivanja detektivskih romana Nicka Cartera i ostalog književnog šunda iz Švedske, do utjecanja na nepočudne sadržaje u tisku (Olsson, 1997: 239). Reformatorsko-pedagoški tekstovi usvojiti će »Nick Carter« kao kišobranski termin za nekvalitetu, pa će sintagma često stajati u kratkim pojašnjenjima cenzora o razlozima zabrane filma (Olsson, 1995: 28, 43).



Blago gospodina Arnea

i drugi reformatori, navodi snimke raznih zemalja i gradova, filmove koji opisuju rad u industrijskim ili drugim gospodarskim područjima, sportske aktivnosti, aktualnosti i sl. (Olsson, 1997: 239; Jernudd, 155).

I dalje je (1908) tisak pun članaka koji propagiraju »didaktički film« ili »slike preuzete direktno iz stvarnosti, bez da je u njih ugurana nekakva bllutava sentimentalna priča ili uzbuđljiva kriminalistička drama« (Olsson, 1997: 240). Patosa nije nedostajalo. »Kako imate srca nuditi našoj djeci takvu vrstu gadosti?« simptomatična je izjava iz citiranog članka »Nezdrava zabava za narod: obračun s kinematografima« (»Ett osundt folknöje. En vidräkning med biograferna«), objavljenog u *Svenska Dagbladet* 1905. (Olsson, 1997: 224-225), a po tekstu članice Pedagoškog društva D. Waldner iz 1913. moglo se zaključiti da je problem i dalje gorući:

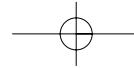
»Kao moljci oko svjetla lepršala su, naročito djeca, oko kinematografa. Nije trebalo dugo da počnu nuditi svašta samo da bi mogli ući u kino. Bilo je i primjera gdje bi zašljili knjige ili dijelove odjeće, zanemarili svoje obaveze u kući i domaće zadaće, izgubili san, ugrožavajući svoje fizičko i psihičko zdravlje. Sjajnih očiju i s pozornošću i živcima napetima do krajnjih granica, sjedila su djeca i mladi u kinima večeri za večeri, gutajući slike smionih zlo-

čina, prostačkih radnji, nemoralia i erotike, upijajući dojmove i učeći životne lekcije.« (Liljedahl, 110)

Ako je strastveni diletantizam sintagma kojom se zna opisivati metodologija rane filmske teorije, iz navedenog bi se dalo zaključiti da bi se situacija u tisku tek dala tako okarakterizirati, što pokazuje i ovaj pokušaj klasifikacije negativnih učinaka filma: »Tri su vrste neprimjerenih sadržaja: užasi koji nadražuju živce, poduke u umijeću krađe, te raskalašnost ili frivilnost« (Olsson, 1997: 225).

Vrhunac kreativnosti u dijagnosticiranju patoloških utjecaja kina na pomladak vjerojatno je ipak pripao B. Gadeliusu kad je 1908. izložio teze o raznim opasnostima koje mališane vrebaju u kinu, poput identifikacije sa zločincima, neusporedive sugestivne moći filmskog medija, nervnih šokova ili gore: »Histerija je bolest rijetko viđena u dječjoj dobi i ja sam uvjeren da kinoprogram često pogoduje širenju te bolesti među najmladima« (Liljedahl, 112).

Nekoliko se dihotomija može locirati u temeljima ovog diskursa: na pozitivnom polu nalazile su se znanstveno-edukacijske funkcije medija, na negativnome degradirajuća zabava, što je odgovaralo opreci tzv. dokumentarnog filma i igračih filmova (na udaru su uglavnom isti žanrovi melodrama,



kriminalistički filmovi, komedije i sl.), odnosno dihotomiji danskog i internacionalnog te švedskog filma.

Jernudd tako primjerice zaključuje da je bauk o degradaciji filma — u odnosu na sretne dane templarskih projekcija — nastupio istodobno s promjenom repertoara, gdje su vijesti i dokumentarni sadržaji ustupili znatan dio prostora spominjanim senzacionalističkim sadržajima, uglavnom uvezenima, i to iz susjedne Danske¹⁰. O opreci strani/švedski film i njezinoj ulozi u formiranju nacionalnog filmskog identiteta pozabaviti ćemo se u sljedećem poglavlju; ono što je zanimljivo u ovom kontekstu i što čini predmet više filmoloških studija jest analogija koja se povlačila između prve dvije dihotomije, odnosno njezina uloga u kreiranju buduće politike cenzure.

Jernudd se u članku »Educational Cinema and Censorship in Sweden 1911-1921« nadovezuje na pionirske tekstove J. Olssona, koji je povezao napore pedagoga-reformatora sa začecima i rasplamsavanjem debate o potrebi uspostave kontrole nad filmom. Često citirana oponicija između tzv. *naturbilder* ili »slika prirode« i *inspelade bilder*, dakle »snimljenih slika«, pri čemu je ideja snimanja podrazumijevala negativno shvaćenu konstruiranost ili artificijelnost, ne bi imala tu potentnost da funkcija i učinak tih tipova filma nisu uglavnom jednoznačno tumačeni drugom dihotomijom — prosvjetiteljske vizije učenja putem tzv. *object lessons*¹¹ naspram cijelom setu spomenutih negativnih (ili zabavnih, dakle nekorisnih) funkcija »neprirodognog« filma (Jernudd, 154-155). Budući da ranije spominjani napori nisu proizveli zadovoljavajuće efekte, kampanja putem tiska, javnih protesta i slič-



Blago gospodina Arnea

¹⁰ Utjecaji danske melodrame, kao ključnog uvoznog proizvoda u Švedskoj u vremenu zlatnog doba danskog nijemog filma i ekspanzije slavne Nordisk Film Kompagni, opće je mjesto, kako kritika suvremenika, tako i uspjelijih analiza (npr. Waldekranz, 481; Soila, 145, 150). Nakon 1913. američki film definitivno preuzima dominaciju u švedskom kinu, a time i funkciju glavnog krivca za kontaminaciju naroda uvoznim smećem (za broj uvezenih filmova po nacijama u razdoblju 1916-23, v. Florin, 1997: 198).

¹¹ Odnosno »zorne obuke«, u Bujasovu prijevodu.

nog¹² dolazi na koncu do parlamenta koji 1911. donosi prekretnicu odlukom o osnivanju Statens biografbirå, državnog organa za cenzuru koji djeluje do danas, što ga čini najstarijom takvom institucijom na svijetu. Upotrebori riječi »ured« (biro), tada benignih konotacija, izbjegnut je termin »cenzura«; Liljedahl dodaje kako su se i pridruženi termini »cenzurirati« ili »cenzori« zamjenjivali prihvativijim *granska* (»pregledavati«) i izvedenicama (112).

Zanimljiv je podatak da su kao prvi cenzori, tj. kao tročlani odbor zadužen za nepropuštanje nepočudnih sadržaja, imenovani spomenuti čelnici ljudi Pedagoškog društva, M. Gagner i W. Fevrell (kasnije i D. Waldner). Treća osoba je, razumljivo s obzirom na problem hysterije i sl., bio psihijatar¹³ koji je u prethodnoj praksi registrirao više slučajeva medikske bolesti (»media damaged' children«; Soila, 145).

O revnosti nove institucije svjedoče brojke¹⁴, ali još slikovitiće činjenica da je npr. film *Oklopnača Potemkin* bio zabranjen te je prvi put prikazan u javnim kinima tek 1951. Osim kategoriziranja filmova po dobnim skupinama te eliminiranja dijelova ili zabrane cijelih filmova, Statens biografbirå je, kako su ponavljali prvi cenzori, inzistirao na tome da uz »negativne prakse, poput cenzuriranja, [njihov] rad treba uključiti i striktno pozitivne prakse, poput isticanja dobrih filmova i stavljanja naglaska na edukativnu uporabu kinematografije u školi i javnosti« (Jernudd 156). Zbog toga, nastavlja Fevrell, korištenje pojma ureda umjesto cenzure, dodajući da je i njegov rad stremio tom cilju: »da se taj odličan ilustrativan medij iskoristi u obrazovanju«. Waldner u pamfletu iz 1915. dodaje sličnoj poanti: »samo ono [...] što je najbliže stvarnosti ili samo po sebi jest stvarnost može ostaviti dugotrajan utjecaj na psihu« (Jernudd, 157).

Osim dobre volje, postojala su i predviđena sredstva za promicanje »vrijednog filma« (*värdefilm*), odnosno Skolfilmsavdelning (Odjel za školski film) pri Statens biografbiråu i srodne institucije¹⁵, čiji je rad utjecao i na formiranje istoimenog odjela 1921. i u do danas vodećoj švedskoj filmskoj kompaniji Svensk Filmindustri, s neprofitnim ciljem da se promovira edukacijski, odnosno dokumentarni film. Rezidue pedagoške škole Jernudd tako locira i u razdoblje nakon 1914, kada je pedagoge na mjestu cenzora zamjenila manje radikalna i tržišno orijentirana vlast (Jernudd: 157-159).

Da je reformatorska retorika ostavila traga na shvaćanju filmskog medija u Švedu, može se zaključiti i po ranim primjerima recenzija filmova poput Sjöstromova filma *Terje Vigen* (1917), gdje je B. Bergman kao renomirani kazališni kritičar referirao na pedagošku uspjelost filma (Jernudd, 157)

ili po naglašavanju edukacijskih veza kada se 1919. u parlamentu odlučivalo o porezu na zabavne sadržaje, gdje je preštiž »vrijednog filma« kino postavio na razinu iznad cirkusa, kabareta i sl. (ibid.)

Treba dodati da ni nakon uvođenja cenzure pedagoška propaganda nije jenjavala, pa ne nedostaje primjera poput sretra iz 1912. na temu »opasnosti kinematografa za mladež« (Liljedahl, 119), na kojem će se isticati opasnost identifikacije »s iluzornim životom« na filmskom platnu (znatno pogubnije od one s likovima trivijalne književnosti).¹⁶ Uz pozitivne pomake uljudivanja, ne samo programa nego i projekcijskih prostora, trajno je postojao i problem nemogućnosti totalne kontrole, budući da su mlađi jurišnici i dalje pronašli načine da upadnu na zabranjene filmove (Liljedahl, 119-124). Te su strategije postale stvar švedske popularne kulture: nalazimo ih tako i u opisima sličnih tinejdžerskih taktika 1970-ih u autobiografskom romanu J. Gardella *NLO je sletio*.

Konačno, moment koji ne bi trebalo zanemariti je i klasno pitanje — na udaru kino-zla bila su djeca kao takva, no naravito ona nižih klasa (Olsson, 1997: 221) — pod labavijim nadzorom zaposlenih roditelja, koji su uostalom i sami bili česta publika. Pred »kazalištem siromašnih« amaterske su statistike pedagoga nalazile, osim djece, većinom radnike, privučene blještavilom filmskih plakata, jeftinom iluzijom, »sudeći po otrcanoj odjeći tek pristigle s posla«, i sl. (Olsson, 1995: 19).

Zanimljivo je u tom smislu i da je ljevičarski diskurs patio od slične slijepje pjege kad se radilo o mogućnostima novoga medija da proizvede emancipacijske efekte kakve su mu prisivali suvremenici, primjerice sovjetska montažna škola. Citirajući iz tekstova ljevičarskog tiska pa sve do zapisa o filmu i slobodnom vremenu renomirane sufražetkinje i socijalnog gurua Ellen Kay, Liljedahl primjerice pokazuje kako se i ta frakcija sve do sredine 1920-ih uglavnom priklanjala pedagoškim idejama o mogućnostima edukacijskog filma i također lamentirala nad trenutnim stanjem, idiomom kritičara masovne kulture kao zatpljujućeg nusprodukta kapitalizma (84, 95; 128-130).

Tijekom debate, posebno nakon pojave cenzure, znali su se povremeno javljati i drukčiji glasovi: nakon zabrane filma *U tom velikom trenutku* (*I det store Øjeblifik*, 1911) s međunarodnom filmskom zvjezdrom Astom Nielsen, glumica je u otvorenom pismu Gagner i u više replika u stockholmskim novinama dovodila u pitanje odluke cenzora kao i generalno nepriznavanje statusa umjetnosti filmu, što je pokrenulo

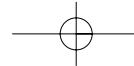
¹² Članak J. Olssona »Svart på vitt: Film, makt och censur« (»Crno na bijelo: film, moć i cenzura«) daje složen prikaz konteksta formiranja cenzure u Švedskoj (istoj tematiki se vraća i u kasnijim tekstovima).

¹³ Dr. Jakob Billström, koji će na dužnosti cenzora ostati sve do 1953, sa svojim je živopisnim istraživanjima štetnih utjecaja na mladež najčešće citirani izvor medicinsko-znanstvene legitimnosti cenzorskog diskursa (Liljedahl, 112; Olsson, 1995: 24).

¹⁴ Olsson navodi broj potpuno zabranjenih filmova u razdoblju 1911-29, brojke se kreću između 43 i 228 filmova godišnje; od ukupnog broja filmova, u prvom desetljeću rada Statens biografbiråa potpuno je zabranjeno više od 1/7 filmova (Olsson, 1995: 35).

¹⁵ Poput Svenska Kinematografiska Sällskapet (Švedsko kinematografsko društvo), koje je 1918. osnovao bioi cenzor G. Berg, ili Skolmuseet (Školski muzej), iniciranog od spomenutog W. Fevrella, koji su promovirali »vrijedne« filmove i njihovo korištenje u školama (Jernudd, 157).

¹⁶ Ilustracije iz tadašnjih novina nisu ništa manje impresivne od tekstualnih dijelova; npr. na crtežu stanja »prije« i »poslije« cenzure, razuzdanu i loše odjevenu masu zamijenio je prizor nalik na situaciju iz Lisinskog, s publikom koja »sada« umjesto punašne i razgoličene pijanistice ispod prizora brkataog nasilnika s mesarskim nožem, preko simfoniskog orkestra promatra diskretno snubljenje uredno zalizanih junaka (Liljedahl, 273).



Fantomsko kocjelo

lanac rasprava na temu »Može li se film smatrati umjetnošću?«. Odgovori su dominantno bili negativni, s argumentima na liniji pedagoško-platonističkog prezira prema igračnom filmu (Liljedahl, 252-254; Olsson, 1997: 255). Nakon što je u potpunosti zabranjen i prvi Sjöströmov film *Vrtlar* (*Trädgårdsmästaren*, 1912), negodovanja su nadglasana u sličnom scenariju, tj. konsenzusom koji je uspostavljen oko cenzure. Liljedahl navodi i simptomatičan primjer preobraćenja prethodno revnog kritičara koji će nakon posjeta uredu 1914. ustvrditi da razloga za opozicijske reakcije koje su popratile prva cenzuriranja nema: »Reže se delikatnom rukom i nepristranim ukusom« (Liljedahl, 114).

Stoga Liljedahl zaključuje da je masivna potpora cenzuriranju vrlo brzo skinula s dnevnog reda kontroverznost cenzorske prakse koja će postati ponovo akutna tek tridesetak godina kasnije, kada je delikatna ruka načela *Tišinu* I. Bergmana (*Tystnaden*, 1963) i Sjömanov 491 iz 1941. (Liljedahl, 117).¹⁷

Književnost i »zlatno doba« švedskog filma

»Za svoj užitak odlazila sam u kino onih večeri kada nisam bila u kazalištu. Posjet kinu bilo je nešto napolna sramotno — pogotovo za jednog kazališnog recenzenta! Tražila sam ipak od uredništva da mi dopuste da recenziram filmove koje sam pogledala. No urednici nisu dočekali prijedlog s oduševljenjem, a vlasnici kinematografa još manje! Novine nisu htjele plaćati posjete kinu, a vlasnici su s nepovjerenjem promatrali tu žensku koja je, često i bez pratnje, željela ući i pogledati film da bi o tome pisala.« (Liljedahl, 172)

Ovo sjećanje kazališne kritičarke na prve grešne posjete kinu 1909. jedan je u nizu primjera¹⁸ koje daje jasnu sliku hijerarhijskog odnosa između »visokih« umjetnosti i filma u njegovim počecima. Sličan je odnos i u drugim europskim zemljama doveo do pokušaja da se filmu da na dignitetu tako da ga se poveže s legitimnim umjetničkim formama, naročito s kazalištem ili književnošću. Florin primjerice povezuje prezir prema filmu, kao zajednički nazivnik diskursa koji su oko igranog filma u prvim dvama desetljećima 20. stoljeća stvorili moralnu paniku ocrtanu u prethodnom poglavljju, s po-

¹⁷ Izuvezši 1929, kada je pojava zvučnog filma postavila problem cenzuriranja zvuka, gdje se iz debate u tisku itd. moglo iščitati da su simpatije i dalje bile dominantno na strani cenzure (Liljedahl, 115-117).

¹⁸ Charles Magnusson opisao je slično sjećanje: »Bavljenje filmom smatralo se u to doba mutnim poslom [...] i sjećam se kako su me sumnjičavo gledali kada sam ostavio svoj ugledan posao u Göteborgu da bih se bacio na 'kinematografiju'. Prijateljima svoje zaručnice prešućivao sam da se bavim takvim stvarima, a na poslovnim putovima u provinciju sam pazio da u knjigama gostiju u hotelima, pod rubrikom 'zaposlenje', ne napišem nešto što bi moglo sugerirati vezu s filmom« (Liljedahl, 15-16).

kušajima filmskih kuća da, u periodu koji je uslijedio, privuku atraktivnu publiku srednje klase ekranizacijama renomiranih tekstova i autora. »Rane melodrame prvog desetljeća 20. stoljeća često su bile temeljene na popularnoj književnosti. Tako nešto sada je postalo nezamislivo — barem u slučajevima gdje su producenti priželjkivali pečat kvalitete« (Florin, 1997: 186).

Prekretnica je u tom smislu u Švedskoj označena ekranizacijom Ibsenova klasika *Terje Vigen* (1917), kada su, dodaje Florin, »kulturne rubrike otvorile svoje stranice filmu« (Florin, 186) i čime se danas označava početak tzv. zlatnog doba švedskog filma (*den svenska filmens guldålder*). No, simptomatično za stanje nijemog filma uopće, Florin navodi podatak: od 115 filmova »zlatnog doba«, 56 ih je izgubljeno, a mnogi su nepotpuni (11).

Istovremeno, kalemljenje na tradicionalnije umjetnosti kod niza ranih teoretičara filma ima različite negativne konotacije, npr. prepreka u autonomnom razvoju nove umjetnosti, specifičnog jezika filma, svođenja novog i potencijalno revolucionarnog medija na anakronizam i sl. Panofsky je npr. jedan od autora koji će idealizirati trivijalizirane forme ranog igranog filma, suprotstavljajući ih tendencijama Film d'Arta; ponavlja tezu da je film izvorno »narodna umjetnost« (Panofsky, 119), srodnja stripu i drugim popularnim formama nego kazalištu, pa je stoga i simplificirano posudjivanje kazališnih postupaka, kao što je ubrzo shvaćeno, faza koju treba nadići. Ovako komentira prve filmske adaptacije kazališnih komada poput *Fausta* iz 1905:

»Ovi filmovi predstavljaju prvi svestran pokušaj da se film presadi sa stupnja narodne umjetnosti na stupanj 'prave umjetnosti', ali također svedoče o činjenici da se ovaj pohvalni cilj nije mogao ostvariti na tako jednostavan način. Ubrzo se shvatilo da je oponašanje pozorišne predstave sa nepokretnom pozornicom, utvrđenim ulascima i izlascima i izrazito literarnim ambicijama upravo ono što bi film morao da izbegava. Legitimni putevi evolucije su otvoreni, ne udaljavanjem od narodnoumetničke prirode primitivnog filma, već njenim razvojem unutar granica njenih vlastitih mogućnosti.« (120)

Na sličan način »đavolsku razliku« između romana i tzv. filma-romana naglašava i Tinjanov: »Ona se javlja ne samo u materijalu nego i u činjenici da stil i zakoni konstrukcije menjaju u filmu sve elemente za koje bismo verovali da su za-

jednički i na isti način prilagođeni svim vrstama, svim žanrovima umetnosti« (294). Komentirajući prebacivanje u cijelini gotovih kazališnih i književnih žanrova, dodaje: »U štini, umetnost filma je do sada živela u žanrovima koji su joj bili tudi: 'roman', 'komedija' i tako dalje. U ovom pogledu je ona primitivna 'komika' bila i najpoštenija vrsta i način na koji je postavljala problem filmskog žanra bio je, na teorijskom planu, daleko bolji nego kompromis koji se zvao 'film-roman'« (298).¹⁹

Konačno, protivljenje Ricciotta Canuda analogiji s kazalištem u tekstu iz 1922. (»Ništa nema zajedničkog između filma i pozorišta ... ni u duhu ni u formi«; Canudo, 54) zanimljiva je i zbog male etnografske skice koju Canudo daje kao kontekstualni okvir takvim nastojanjima: »U ovoj oronuloj Evropi, truloj od tradicije, a i pored toga punoj zdravlja i maště, film je još, apsurdno, rob pozorišta«, a razlozi inferiornosti europskog u odnosu na američki film su: »To je zato što su Amerikanci, mešana rasa, bolje rečeno rasa bez rase — prije jedan ipak zadivljujući proizvod nego rasa, ma koliko to može da izgleda odvratno — nemaju intelektualnih tradicija, ne smetaju im nikakve ljudske prepreke« (57).

I zatim: »Uz bok Amerikancima su Švedani. Plemenitiji, civilizovaniji, dublji, dali su nam čudesnu lekciju ljudske vizuelne drame zamišljene u otvorenoj prirodi, toliko tesno povezane sa dušom i vidovima prirodnog ambijenta da bi iste ličnosti sasvim drukčije delale kada bi se premestile na drugo mesto. Priroda je po prvi put pozvana da predstavlja glavnu ličnost drame, dušu akcije, gotovo da bude *deux ex machina*«²⁰ (58). Iako je, što se tiče nadovezivanja na starije umjetničke forme, Canudov primjer švedskog filma u svojim euilogijama previdio neka naslanjanja na druge umjetnosti, njegovo zapažanje o ulozi prirode pripada najranijim primjerima opisa jednog od glavnih obilježja tzv. švedskog nacionalnog stila (*den nationella stil*).

Nacionalni stil kao i »zlatno doba« ustaljene su odrednice za razdoblje švedske filmske produkcije 1917-24²¹, u kojem Viktor Sjöström i Mauritz Stiller za Svenska Bio (od 1919. Svenska filmindustri), pod vodstvom Ch. Magnussona, režiraju neke od najznačajnijih filmova švedske kinematografije²². Canudov, kao i kasniji Mityrev opis tzv. *l'école suédoise*, ponavljaju opća mesta koja se provlače tekstovima o filmovima »zlatnog doba«, od kritika suvremenika do današnjih povijesti filma: važnost prirode (kao aktera u drami) i književne tradicije²³:

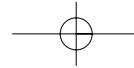
¹⁹ Sličnog je stava i Šklovski: »film često računa na književnost. Međutim, u osnovi, to je pokušaj sa neodgovarajućim sredstvima« (368) ili »ekranizacija književnog dela je dvostruko zlo. Osnovni razlog je taj što je književno delo sazidano od reči (...) Sem toga, po pravilu, ekranizaciji književnih dela pribegavaju zaostali slojevi savremenih filmskih stvarala«. (375)

²⁰ »Svi mi ostali,« zaključuje Canudo, »sem nekih zadivljujućih izuzetaka koje predstavljaju novi majstori ekrana, nastavljamo da se svakim danom sve više opterećujemo pozorišnom bedom. Adaptiramo romane zamišljene u funkciji reči, ne pokreta, fabrikujemo velike romantičarske i romaneske, istočne i detinjaste sastave...« (58).

²¹ U literaturi se kao značajna navodi i 1912, kada Stiller i Sjöström dolaze u Svenska Bio (Peterlić, 605), a znaju se naći i različite odrednice »zlatnog doba«, npr. 1916-21. (Usai, 158), no Florinova je studija najsustavnija u analizi epoha 1917-24, kako ju najčešće i definiraju.

²² Donedavno ugnovne nepoznate filmove trećeg redatelja, Georga af Klerckera, zahvaljujući restauraciji i reevaluaciji njegova opusa počevši s festivalom u Pordenoneu 1986., danas neki smatraju jednako značajnim ostvarenjima švedskog nijemog filma. Činjenica da af Klercker nije uživao ni približan status kao Stiller i Sjöström mogla bi se objasniti i njegovim neslaganjem s Magnussonom i izlaskom iz budućeg Svenska filmindustri 1913., nakon čega radi za manje produkcijske kuće poput Hasselbladfilma, da bi nakon spajanja iste sa Svenska filmindustri prestao režirati (Thompson i Bordwell, 65).

²³ Na trećem mjestu je (nešto rijede) slijedila i pohvala fotografiji snimatelja Juliusa Jaenzona, utjecaj Sjöstroma i Stillera te razlike *auteur* vs. nacionalni stil (Florin, 1997: 233).



Priča Göste Berlinga

»Može se činiti paradoksalno da se razvoj švedske škole točno poklapa s odlukom da se 'velika književna djela' postave na platno, kada je inače razvoj filmskog jezika posvuda ovisio o postupnom udaljavanju od književnih formi. No djela koja su se adaptirala prvenstveno su bila deskriptivna. Opisivala su život i navike seljaka povezanih s rodnom zemljom, s Värmlandom svojih predaka, s tradicijom seoskog života bliskog prirodi za koji se činilo da proizlazi iz opisanih pejzaža. Bilo je dovoljno stoga dati oblik slikama koje su gotova djela već sadržavala zatočene u svojim riječima. A kada ih je Sjöstrom čitao, dobio je točno taj dojam da priroda, daleko od toga da bude samo dekor, treba reflektirati duhovno stanje junaka, biti glavni lik drame.« (Florin, 1997: 61)

Važnost tadašnjeg tiska i šireg kontekstualnog okvira u definiranju epohe i »nacionalnog stila« nešto je na čemu inzistira više autora u opisima »zlatnog doba«. Simptomatično je stoga i određivanje 1917. kao ključne, kako zbog ekrana-

cije Ibsenova *Terjea Vigena*, toliko i zbog ranije spomenutog momenta recepcije — renomirani kazališni kritičar B. Bergman pojavljuje se na premijeri i piše hvalospjev filmu i njegovu ulasku u svijet umjetnosti, inicirajući novi tip filmske kritike (Florin, 1997: 9; Olsson, 1995: 42)²⁴. O filmu se počinje pisati u pozitivnim, a nerijetko i ekstatičnim terminima, a kao lajtmotivi pojavljuju se atributi kvalitete, umjetničkog i nacionalnog — uspjeh i budućnost nacionalne kinematografije tumači se u terminima konačnog odmaka od »stranog ukusa«, tj. američkog filma, »Nick-Carter žanra« (Olsson, 1995: 43), sirove komike tzv. »Chaplin-žanra« (Olsson, 1995: 33), rezidua danskog stila i sl. Olsson uočava kontinuitet od vremena cenzorskih kampanja kada se za prevlast, kako su navodili cenzori, »primitivnog ukusa« držalo odgovornim »danski« film (od 1910. nacionalno neutralni sinonim za dugometražni senzacionalistički film; ibid., 27-31) ili pak povladivanje »barbarskim« tržištima Rusije, Južne Amerike, Balkana i drugih »neciviliziranih ili poluciviliziranih zemalja« (ibid., 16 itd.).²⁵

²⁴ Novu producijsku politiku, orijentiranu na manji broj kvalitetnijih filmova tj. ekrанизaciju kanonskih tekstova i posudivanje etabiranih kazališnih glumaca, pratile su i druga »pokulturavanja« poput izgradnje luksuznih kinodvorana (počevši s Röda Kvarn) po ukusu kazališne publike/srednje klase (Ljedahl, 28; Olsson, 1995: 42).

²⁵ Komentirajući tekstove o usponu »švedskog kultiviranog filma«, zaključuje: »Cenzori, branša i tisk bili su složni po pitanju povijesne naracije o filmu kao i njegove perspektive u budućnosti« (Olsson, 1995: 42-44).

Jedan od vodećih ljudi u Svenska filmindustri 1919. godine objasnit će uspon švedskog filma na svjetskom tržištu:

»Razlog tome je sasvim jednostavno taj što je to švedski proizvod, švedski u najboljem smislu te riječi: kvalitetan proizvod. (...) Naša filmska umjetnost ima sve preduvjetne da se nadoveže na staru kulturu i siguran ukus. Možemo stvoriti filmove od književnih remek-djela (...)iza kojih će stajati švedska kompetencija i švedska umjerenost duha. Naši filmovi već sada obilaze svijet uz američke, ne osvajajući publiku šagerskim efektom i sugestijom, nego zato što jesu to što jesu: mala umjetnička djela.« (Florin, 1997: 36)

Ovakvi panegirici suvremenika, osim recepcijiskog okvira, nude dakle i utjecajne odrednice »nacionalnog stila« kao u bitnoj mjeri oslojenjeno na tradiciju švedske ili, u nešto rjeđim formulacijama, skandinavske književnosti, i to na njezin najetabliraniji segment.

Budućnost filma pripada Švedskoj, tvrdi članak iz 1920, jer za razliku od kvantitete američke produkcije, Švedska inzistira na kvaliteti utemeljenoj u tradiciji (Florin, 1997: 37-39). Siguran izbor u tom nastojanju bili su poznati nordijski pisci, štovиše, uglavnom dobitnici Nobelove nagrade — S. Lagerlöf, B. Björnson, H. Pontoppidan, K. Gjellerup, K. Hamsun, G. Hauptman (Nijemac, ali isto nobelovac) i dr., te slavni ne-nobelovci, A. Strindberg i H. Ibsen.

Strindberg, koji je i sam bio filmski entuzijast, među prvima je dao zeleno svjetlo za adaptaciju svojih tekstova, no ni *Gospodica Julija* (*Fröken Julie*, 1912) ni *Otac* (*Fadern*, 1912), po dramama inače često omraženog pisca, nisu oduševili publiku, a i danas ih neki smatraju »neinventivnim tabloima« (Olsson, 1999: 146). Uspjeh *Terjea Vigena*, koji će radnju izvući u eksterijer i postaviti prirodu, tj. more u centar zbivanja (kao aktera drame i ilustratora emocija), zadaje parametre stilu za čiji se razvoj opus Selme Lagerlöf smatra najvažnijim književnim utjecajem.

Samo njezino ime, kao svojevrsnog nacionalnog barda, »jamčilo je filmovima željeni kulturni kontekst« (Soila, 160), pa je Svenska Bio do 1919. već otkupila prava za njezin cijeli opus, od čega je dobar dio adaptiran prije dolaska zvučnoga filma. Neki od najpoznatijih švedskih nijemih filmova rađeni su po njezinim tekstovima: Sjöstromovi *Cura s velikog tresetišta* (*Tösen från Stormyrtorpet*, 1917), *Berg-Ejvind i njegova žena* (*Berg-Ejwind och hans hustru*, 1918), *Ingmarovi sinovi* (*Ingmarsönerna*, I i II, 1918-19), *Karin, Ingmarova kći* (*Karin Ingmarsdotter*, 1920), *Fantomsko kocija* (*Körkarlen*, 1920), Stillerovi *Blago gospodina Arnea* (*Herr*

Arnes pengar, 1919), *Priča Gunnara Hedeja* (*Gunnar Hedes saga*, 1923), *Priča Göste Berlinga* (*Gösta Berlings saga*, 1924) itd.²⁶

Prisutnost Lagerlöfina autorskog pečata osjećao se i u doslovnom smislu u više faza stvaranja filma; autorica je početno imala utjecaj na odabir redatelja, nadgledala je pisanje scenarija, a njezini komentari nakon premijera citirani su kao autoritativne kritike. »Odnos između Lagerlöf i Svenska Bio zanimljiv je jer će na koncu dovesti do oštре debate oko ontologije filma i njegova odnosa prema predlošku« (Soila, 160). Stiller je tako zapao u nemilost nakon »distorzija« u odnosu na njezin roman u filmu *Priča Gunnara Hedeja*, pa mu je *Priča Göste Berlinga* povjeren bez njezina znanja. Novinski su se članci u oba slučaja uglavnom okomili na Stillerovo nepoštivanje predloška; neki su išli dotele da su u Stillerovoj slobodi čitali znakove degeneracije švedskog filma, odnosno prilagođavanja »stranom ukusu« (Soila, 161).

Stoga nije teško zamisliti, kao što kaže Florin, da je publika 1920-ih odlazila vidjeti ne Stillerov film, nego film Selme Lagerlöf (28); u kojoj se mjeri smatrao da »nacionalni stil« jest pisanje Selme Lagerlöf svjedoče konačno i tekstovi suvremenika koji su, sredinom 20-ih, kraj »zlatnog doba« objašnjavali i time da je njezin opus iskorišten (Florin, 1997: 42).

I u kasnijim refleksijama Lagerlöf ostaje referentno mjesto u opisima stila, pa i kraćim natuknicama o švedskom nijemom filmu (Usai, 158; Thompson i Bordwell, 65); i površnom poznavatelju njezina opusa, »epska širina fabuliranja«, »pejzaž [koji] ima jednako značajnu funkciju kao i likovi«, »ritualni karakter folklornih zbivanja«, ili dočaravanje »svijeta fantazije i mistike« (Peterlić, 605) zvuče i kao opisi njezine kombinacije realizma i romantičarske fascinacije nacionalnom prošlošću, skandinavskim folklorom, pučkim legendama, mističnom vezom čovjeka i prirode i sl. Nadalje, odudaranje od fabula romana, čak i u filmovima gdje je ono doveđe do kontroverze, djeluje minorno. U usporedbi nekih elemenata dvaju Stillerovih filmova s početaka i kraja zlatnog doba, *Herr Arnes Pengar* slijedi fabulu u potpunosti²⁷ (Soila, 160), a međutitlovi, doslovce preuzeti iz teksta, citiraju cijele odlomke romana.

I sam je Stiller navodno nakon filma požalio zbog tih predugačkih literarnih digresija koje su usporavale radnju i najavio transformacije teksta ubuduće (ibid.). U *Blagu gospodina Arnea* postoje izmjene u fabuli²⁸, no film je i dalje obuhvatio veći dio »epske širine« i narativnih linija romana (traje 185 min.); međutitlovi su znatno kraći i i kombiniraju dijaloške i narativne sekvence²⁹, iako duži i »narativniji« u uspo-

²⁶ Suradnju će pokušati nastaviti i u Hollywoodu gdje Sjöstrom (sada Seastrom) snima *Toranj laži* (*The Tower of Lies*, 1926) po njezinu romanu *Car Portugala* (*Kejsarn av Portugalien*), no s manjim uspjehom. Razlozi za to su, po Florinu, dijelom ležali i u njegovu vjernom poštovanju književnih predložaka, koje ga je, u odnosu na Stillera, u Švedskoj činila omiljenijim kod Lagerlöf i publike (Florin, 1999: 253).

²⁷ Soilina je primjedba generalna, postoje segmenti (sekvence zatočeništva i bijega škotskih legionara na početku filma) kojih u romanu nema, za koje je Stilleru kao inspiraciju poslužila Hauptmannova dramatizacija romana Lagerlöf (Florin, 1997: 86).

²⁸ Film je koncentriran na Göstu Berlingu i epizode koje su izravno tiču njega, a neki od brojnih Göstinih ljubavnih izleta su spojeni ili izostavljeni (npr. zaruka s lokalnom seljankom i epizoda s Annom Stjärnhök u filmu nema); dodana je slavna scena Göstina ispred u crkvi koje nije bilo ni u scenariju (što je Lagerlöf posebno zamjerila; prema Soila, 161), kraj je »sretniji«: ekstatično ljetno slavlje u obnovljenom Ekebyu kojeg majorica predaje Berlin-gu i Elisabet (u romanu majorica umire, a Berling i Elisabet žive u maloj kolibi).

²⁹ Koristim klasifikaciju Thompson i Bordwella koji dijele međutitlove nijemog hollywoodskog filma na dijaloške i narativne ili one koji izlažu (*expository*), pri čemu s razvojem filma prema kraju 1910-ih sve više dominiraju dijalozi (Florin, 1997: 70). Takva bi se tendencija mogla objasniti i razvo-

redbi s međutitlovima kasnijih filmova, netipičnih za nacionalni stil, poput Sjöstromova američkog *Vjetra* (*The Wind*, 1928) ili poznatih Stillerovih ornamentiranih međutitlova-komentara u *Erotikonu* iz 1920. (Florin, 1997: 148-152).

Ukazivanje na odnos s književnošću ni kod jednog od citiranih autora dakako ne implicira dovođenje u pitanje specifično filmskoumjetničke vrijednosti koja se priznaje filmovima »zlatnog doba«, niti interpretiranje tih filmova kao »statičnih ako ne i regresivnih« (Cooke, 89), »ilustriranih romana« (Soila, 161) ili »snimljenog kazališta« (Peterlić, 396-397), kao nekih od standardnih prigovora međunarodnim tendencijama Film d'Arta.

Sustavnije se formalnim značajkama »zlatnog doba« pozabavio B. Florin u svojim studijama o nacionalnom stilu: znatan dio posvećen je ranije naznačenom kontekstu »zlatnog doba« koji je, slaže se i on, relevantan za definiciju epohe bar koliko i stilske značajke samih filmova³⁰. Njegova je knjiga međutim i pokušaj da ta opća mjesta testiraju na formalnim analizama nekolicine reprezentativnih filmskih tekstova epohe. Nadovezujući se na Bordwellovo određenje »grupnog stila«³¹, bavi se, između ostalog, odnosom s književnošću i drugim umjetničkim nizovima te drugim filmskim postupcima koji stilske značajke »zlatnog doba« postavljaju u odnos prema klasičnom stilu američkog i drugih nijemih filmova.³²

Nadovezavši se na ranije analize i zaključke o vjernosti književnim tekstovima (u fabulama, citatima u međunaslovima, kao i suptilnijim pokušajima da se, primjerice, »lirske intimizam« u *Fantomskoj kočiji* izrazi osvjetljenjem, korištenjem maski, dominantno srednjeg ili krupnog plana, Kammerspiel interijera, itd.; Florin, 1997: 160-187, 237), više govori o rjeđe registriranoj intermedijalnoj vezi sa slikarstvom i kazališnim adaptacijama. *Blago gospodina Arnea* jedan je u nizu filmova »zlatnog doba« gdje je kompozicija na mjestima (između ostalog i u scenama pogrebne povorke, pojave duha itd.) gotovo identična ilustracijama književnih predložaka³³; slične paralele nalazi i u odnosu sa slikarstvom koje tematizira slične motive kao i književni predlošci »zlatnog doba«

(djela A. Tidemanda, K. Zolla i dr.). Poveznice s kazalištem ne odnose se samo na posuđivanje budućih renomiranih redatelja, glumaca te tekstova, nego i kazališnih scenografija (74), dramatizacija i u većoj mjeri nego književnih predložaka (127-129), itd. — nešto što je u ranijim analizama »zlatnog doba« manje isticano, zbog negativnih konotacija bliskosti s kazalištem (Florin, 1997: 197).

Nadalje, set filmskih postupaka koji Florin nalazi u više primjera »nacionalnog stila« dijelom odgovara klasičnom hollywoodskom stilu, no čestim kršenjima pravila o 180 stupnjeva te koristenjem pretapanja i izražavanjem subjektivnosti postupcima koji su bliski francuskom filmu impresionizma³⁴, film »zlatnog doba« i iz te se vizure može promatrati, dodaje Florin, kao alternativa američkom (kojih je u švedskim kinima i u »zlatnom dobu« bilo daleko najviše; Florin, 1997: 198).³⁵

Kraj »zlatnog doba« pripisivan je različitim faktorima: od toga da su bastioni »stila« Sjöstrom i Stiller nastavili karijeru u Americi, preko sve većih ne-švedskih utjecaja na filmove poput Stillerova *Erotikona* (internacionalizacija je naizmjeno tumačena kao banalizacija visokog ili nacionalnog ukusa ili kao dobrodošla inovativnost nakon zasićenja literarnom epohom), pa sve do kompleksnijih kontekstualnih analiza transformacija filmskog tržišta i *Zeitgeista*; istovremeno je tijekom 1920-ih na scenu stupila i nova generacija autora koji su, u sve bližem kontaktu s ranim filmskim teorijama s kontinenta, uvodili u Švedsku i drukčiji filmski diskurs.³⁶ To naravno ne znači da rezidualne filmske i društvene forme, ukratko naznačene u ovom radu, nisu ostale utjecajne.

Prvi kontakt s tekstovima suvremenika o švedskom filmu podsjećaju na susret sa zamislima američkog ranog teoretičara filma V. Lindsaya, poput one o zamjenjivanju svake krčme u američkom slamu kinodvoranom kao relevantnim socijalnim faktorom, odnosno svakog barmena prosvjetljenjom figurom redatelja (235-244). Uostalom, ta vizija funkcije filma vjerojatno nije bila daleko od one koju su joj pridavali pripadnici spominjanog pokreta Nykterhetsrörelsen

jem filmskog jezika — Eichenbaum je primjerice u tekstu iz 1927. pisao: »Vrsta međunaslova koja je najviše tada filmu i najmanje pogodna za film jest ona koja ima *narrativno* svojstvo, ona koju plasira 'autor', koja objašnjava, a da pritom ne dopunjuje. Ovakvi međunaslovi zamjenjuju ono što bi trebalo da bude pokazano i, u funkciji suštine filmske umjetnosti, ono što bi gledećoj trebao da pogodi. (...) Druččije stoji stvar sa međunaslovima *dijalog-a*, redigovanih tako da se vodi računa o osobenostima filma (...) Dijalog isписан međunaslovima ne ispunjava prazninu sadržine, ne uvodi 'autora' koji priča priču, nego samo ubličava i podvlači ono što gledaći vidi na ekranu« (319).

³⁰ »Međutim odnos između filmova 'zlatnog doba' i švedskog nijemog filma u cjelini samo se dijelom može objasniti internim značajkama stila. 'Zlatno doba' kao specifičan fenomen ostaje velikim dijelom stvar definicije publike i kritičara« (Florin, 1997: 233). Na drugom mjestu govori o »zlatnom dobu« kao »konstrukciji«, koju su oblikovali ne samo producijske kuće, cenzura već i — ništa manje značajno — kritika, koja je najjasnije nastupila u smislu njegova određenja« (64).

³¹ *Groupstyle*; referira na knjigu *The Classical Hollywood Cinema*, ali i druge opise filmskog stila, Bordwella i drugih autora (Florin, 1997: 14-30).

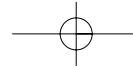
³² Florinovi opisi specifičnosti pojedinih *auteura* i filmova »zlatnog doba« nadilaze opseg ovog rada.

³³ U slučaju *Blaga gospodina Arnea* radi se o crtežima A. Edelfelta u istoimenoj knjizi S. Lagerlöf. Odnos filma i drugih umjetnosti, inzistira Florin, treba percipirati kao obostran: filmovi su imali primjetan utjecaj na recepciju književnih predložaka (ispostavili su se kao dobra reklama za nova izdanja svojih književnih predložaka, ilustriranih fotografijama iz filmova itd. (Florin, 1997: 188-189), na kasnije kazališne adaptacije itd.

³⁴ Nadovezuje se na Bordwellov tekst *French Impressionist Cinema* koji sugerira mogući utjecaj svjetlosnih efekata i optičkih distorzija (dvostrukih ekspozicija itd.) na Delluca, Epsteina i dr. koji su i sami hvatali Sjöstromove i Stillerove filmove (Florin, 1997: 202-205) i analizira različite funkcije slike u švedskom i američkom nijemom filmu.

³⁵ Spomenute razlike J. Fullerton interpretira kao anakronizam tj. korištenje pred-klasičnih postupaka, no Florin, navodeći različite funkcije istih u konkretnim filmovima, preferira »tumačenje različitih postupaka kao svjesnih strategija koje su doprinijele stvaranju specifičnog nacionalnog stila« (239).

³⁶ Iscrpno se tekstovima nove generacije filmskih kritičara i teoretičara pozabavila E. Liljedahl.



(»za umjerenost«) tijekom projekcija u svojim dvoranama u Švedskoj na prijelazu stoljeća.³⁷ Početni je dojam da su takvi kurioziteti i u svoje vrijeme shvaćeni kao takvi, barem od trenutka kad se film počeo razvijati »za ozbiljno«.

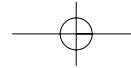
Naime, opća mjesačka koja se već od ranih filmskih teorija provlače određenjima razvoja autonomije umjetnosti filma su, s jedne strane, narušanje ideja o nužno reproduksijskim, edukacijskim i inim neestetskim funkcijama filma, te s druge strane, oslobađanje od Film d'Arta i sličnih zastarjelih nalažanja na kazalište i druge umjetnosti, kao preduvjetu razvoja specifično filmskih izražajnih sredstava.

Ono što znatan dio ovdje citiranih autora nastoji opisati nešto je kompleksnija slika stvarnog razvoja nijemog filma u Švedskoj u kojem su supostojale i, štoviše, odigrale relevantne uloge, tendencije koje se, iz nešto udaljenije vizure, mogu činiti suprotne »otkrivanju autonomije«. Tema nudi prostora za razradu, naročito i ako se u obzir uzmu prepoznati utjecaji na kasniju švedsku kinematografiju, bilo na liniji veze s kazalištem i književnošću od »zlatnog doba« do Ingmara Bergmana ili u paralelama i s kasnjim, karakteristično švedskim forsiranjem utilitarističke vizije društveno aktivne umjetnosti (filma) kod npr. redatelja i zagovornika »političkog« filma od 1960-ih nadalje.

Literatura

- Bordwell, David i Thompson, Kristin, 2003, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill
- Cherchi Usai, Paolo, 1996, »The Scandinavian Style«, u: Nowell-Smith, Geoffrey (ur.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press
- Ejhenbaum, Boris, 1971, »Problemi filmske stilistike«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 311-364.
- Florin, Bo, 1997, *Den nationella stilen — studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm: Aura
- Florin, Bo, 1999, »Victor Goes West: Notes on the Critical Reception of Sjöström's Hollywood Films (1923-1930)«, u: Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Gardell, Jonas, 2006, *NLO je sletio*, Zagreb: AGM
- Jernudd, Åsa, 1999, »Educational Cinema and Censorship in Sweden (1911-1921)«, u: Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Canudo, Ricciotto, 1978, »Estetika filma«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Cook, David A., 2005, *Istorija filma I*, Beograd: Clio
- Liljedahl, Elisabeth, 1975, *Stumfilmen i Sverige — kritik och debatt*, Uppsala universitet, Stockholm: Proprius förlag / Svenska Filminstitutet
- Lindsay, Vachel, 1970, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright
- Münsterberg, Hugo, 1971, »Svrha umetnosti«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Olsson, Jan, 1999, »Exchange and Exhibition Practices: Notes on the Swedish Market in the Transitional Era«, u Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Olsson, Jan (ur.), 1990, *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Stockholm — Stehag: Symposium bokförlag
- Olsson, Jan, 1995, »Svart på vitt: film, makt och censur«, u: *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift*, I (1995), br. 1, str. 14-46.
- Panofsky, Erwin, 1978, »Stil i medijum filma«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Peterlić, Ante (ur.), 1986-90, *Filmska enciklopedija*, I-II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Soina, Tytti, Söderbergh Widding, Astrid i Iversen, Gunnar, 1998, *Nordic National Cinemas*, London — New York: Routledge
- Stam, Robert, 2005, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell
- Šklovski, Viktor, 1971, »Osnovni zakoni filmskog kadra«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 365-375.
- Tinjanov, Jurij, 1971, »Osnovi filmske umetnosti«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 280-299.
- Waldekranz, Rune, 1985, *Filmes historia. De första hundra åren*. Del I: *Pionjärtiden 1880-1920*, Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag

³⁷ Možda će neki budući rad pokazati i šire zamahe takve vizije u Švedskoj, budući da se pretjerana konzumacija alkohola pojavljuje kao katalizator tračičnih obrata u više švedskih filmova nijemog razdoblja (npr. u *Fantomskoj kočiji*, *Blagu gospodina Arnea*, *Priči Göste Berlinga...*).



STUDIJE

UDK: 791.221.8:791.221.51

Marijan Vrbančić

Blade Runner i film noir, ili problemi Stvari koja misli

Na početku bijaše pogled. U prvoj sekvenci filma *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) zjenica obestjelovljenog oka pluta iznad zadimljenog metropolisa, polumračnoga zagađenoga grada u kome dimnjaci sukljaju plamen i dim. Grad izgleda kao utroba pakla. U trošnoj, sumornoj zgradi punoj tisuća praznih apartmana, Rick Deckard (Harrison Ford), glavni protagonist, otvara oči, budi se, ali nije jasno je li zjenica s početka filma izranjala iz njegova sna ili pripada nekom drugom, nekom lebdećem, mračnom božanstvu, nekom od replikanata koji se, kao što uskoro doznajemo, vraćaju na naš planet Zemlju. Kako smo obavijesteni na samom početku filma, replikanti su roboti. Genetski inženjeri i ostali znanstvenici izmislili su gotovo savršenu mašinu koja se teško može razlikovati od čovjeka ili čovječice. Čitav film zapravo je konflikt između dviju strana: ljudi i kopija ljudskoga. Replikanti koji rade u dalekim svemirskim kolonijama pobunili su se i traže od svojeg stvoritelja, korporacije Tyrell, da im se produži njihov životni vijek, ograničen na četiri godine. Međutim, njihov sasvim ljudski zahtjev protivan je politici korporacije koja stoga unajmljuje specijaliste za uništavanje replikanata (*blade runnera*) koji su trenirani da prepoznaaju, pronađu i »umirove« replikante (»umirovljenje« je eufemizam za brutalno ubijanje). *Blade runner* u filmu je Rick Deckard, napola umirovljeni detektiv koji se nevoljko upušta u zadatku umirovljenja neposlušnih androida. Ciničan, pesimističan, umoran od života i svijeta Deckard, kao i ambijent, urbani prostor kojim se kreće, odudara od obrazaca znanstvene fantastike te više podsjeća na jedan drugi žanr — *film noir*.

Film noir odiše sumornošću, tamom, urbanim košmarom, gradskom osamljenošću, egzistencijalnom tjeskobom. Iako kao žanr nastao sredinom 20. stoljeća, gradski ambijent karakterističan za *film noir* prožet je u *Blade Runneru* atmosferom futurističkoga grada, Los Angeleza 2019. Kao što privatni istražitelji, grubijani nastali po modelu »tvrdokuhane proze«, u većini *noir* filmova često krahiraju, gube pamćenje ili njihovim sjećanjima manipuliraju neke moćne organizacije, replikanti u *Blade Runneru*, da bi više odisali ljudskošću, imaju problema sa svojim sjećanjem — njihove memorije su ugradene; i kao što okorjeli detektivi u *film noiru* često podliježu čarima hladne, manipulativne žene, *femme fatale*, tako Deckard »posustaje« u svojem beščutnom istrebljivanju ro-

bota kad susretne Rachael (Sean Young), *femme fatale* u antiutopijskom svijetu bliske budućnosti. Hibrid znanstvene fantastike i *film noir-a* kao da ponajviše odgovora našem postmodernom dobu, vrtoglavom razvoju tehnologije i globalizaciji. Ukoliko čitamo *Blade Runnera* iz perspektive *film noir-a*, još se više intenziviraju pitanja koja u znanstvenoj fantastici ostaju u sferi racionalnog — pitanja o razlici između ljudskog i neljudskog, što je to što nas čini ljudima. Roboti, umjetne tvorevine, replikanti — zašto nas toliko zbunjaju, da li se nešto od njihove prisutnosti, kao Stvar, nalazi u *film noiru*, u *femme fatale*, u ženi? Ukratko, glavna tema ovog eseja je ispitivanje »Stvari koja misli« u *Blade Runneru* kroz prizmu *film noir-a*. Zašto je baš taj, inače teško odrediti žanr, »pogodan« za opisivanje spomenutih dilema?

Film noir i znanstvena fantastika (*Blade Runner*)

Filmovi koji su nastali u Americi od 1941. do 1958. kao kriminalističke priče ili policijske drame, tek su naknadno (u Francuskoj) bili prepoznati kao novi žanr — *film noir*. Obično se među prve predstavnike *film noir-a* uvrštava *Mleški sokol* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), a kao jedan od posljednjih *Dodir zla* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Teme *film noir-a* su zločin, kriminal, korupcija — nasilje koje nadilazi pojedinačne slučajeve. Korumpiranost društva katkada prerasta u metaforu globalne korupcije, korupcije ljubavi i korupcije prijateljstva. Ukratko, *film noir* opisuje sumrak američkog sna, gubitak nade u budućnost.

Važno je istaknuti da je usprkos brojnim studijama teško odrediti što je to *film noir*. Neki teoretičari¹ opisuju ga kao žanr, neki kao ugodaj, »štimung«, kao podžanr trilera, kao stil, osobito vizualni stil koji se odlikuje polumračnom ekspresionističkom upotrebom svjetlosti koja još više intenzivira egzistencijalnu nesigurnost likova. *Film noir* kao takav konstituiran je u francuskoj poslijeratnoj filmskoj kritici koja je uočila mnoštvo filmova slične tematike, stila i atmosfere. No, kao što žanr i dalje opстоje i permutora u *neo-noir*, tako i kritika istoga mijenja fokus: u filmologiji i kulturnim studijima tako se sve više analiziraju rodne uloge, patrijarhalna dominacija utjelovljena u bahatim, žilavim likovima »tvrdokuhane proze«, kao što su detektivi u prozi Raymonda Chandlera, Dashiella Hammeta i Jamesa M. Caina, te odnos

¹ Vidi npr. G. Mayer i B. McDonnell, 2007, *Encyclopedia of Film Noir*, London: Greenwood Press.

pogleda i kamere, tj. kako hollywoodska kamera (a i šire) diktira polje vidljivoga — npr. prikaz ženskog tijela kao simfonija užitaka koja kulminira u likovima *femme fatale*, u likovima tajanstvene ženstvenosti koja očarava detektive i odvodi ih u propast.

Film noir utjelovljuje paranoidni svijet. Iako je u pitanju realizam, poseban kut gledanja, tajanstveni splet uzroka i posljedica katkada dovodi u pitanje samu stabilnost stvarnosti. Dok znanstvena fantastika slika svijet bliske ili dalje budućnosti i na taj način relativizira, ispituje našu sadašnjost, *film noir* ispituje sadašnjost kroz paranoidno prikazivanje svakodnevice, najčešće grada. Štoviše, urbani prostor često postaje klaustrofobična klopka: Al Roberts u *Zaobilaznom putu* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1946) ustanavljuje da kuda god kreće i što god učini, uvijek će biti ulovljen; Vincent Parry u *Mračnom prolazu* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947) primjećuje da je usprkos plastičnoj operaciji i promjeni lica, usprkos neplaniranom puteštviju, uvijek prepoznat. Sneni, meditativni glas (*voice over*) Ala Robertsa u *Zaobilaznom putu* o egzistencijalnoj matematici koja mu ne ide u prilog, prekinut je pitanjem: »Gdje si sakrio tijelo?« Tudi glas prodire u njegovu intimu, smanjuje ionako skučenu atmosferu, te kao da čita njegove skrivene misli. Joan Copjec² uzima ovaj slučaj kao izraziti primjer paranoičnosti univerzuma u *film noiru*. Drugi prodire u naše skrivene misli i čita ih kao neku dosadnu knjigu. Neprestano se obnavlja strah da smo marionete u nečijim rukama, da ne vladamo vlastitom sudbinom.

James Ursini u *Noir Science*³ ukazuje na sličnosti dvaju žanrova, znanstvene fantastike i *film noira*, na njihovo zajedničko ishodište te tvrdi da je znanstvenofantastični film *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ujedno i *proto-noir* ili *Ur-noir* film. *Metropolis* je kao skladište slika, arhitektonskih rješenja, ugodaja, uvelike inspiriran New Yorkom. Kada je 1924. godine promovirao *Nibelunge*, Fritz Lang se zadivio New Yorkom, kaleidoskopskim miješanjem vrištećih boja, bujnim, protočnim ulicama, broadwayskim bljeskovima, spiralnim svjetlima, reklamama koje svojom opojnom svjetlošću nadmašuju same zvijezde. Stoga je i sam *Metropolis* poput američkih metropola u neprestanom, nezaustavljivom pokretu, kao blještavi kaleidoskop, prepun mogućnosti unatoč masi siromašnih lumpenproletera koji glavinjaju njegovim podzemljem. Unutrašnje tenzije prisutne u *Metropolisu*, neobjasnivljive proturječnosti sačuvane su i u *Blade Runneru*, u distopiskom Los Angelesu naše bliske budućnosti. A u tom urbanom košmaru ni sami ljudi, ni ljudetina više nije prirodna: u *Metropolisu* postoji savršen robot Maria, u Los Angelesu replikanti i jedan od najsavršenijih, Rachael. Grad, metropola, poprište je tog sraza između ljudskog i neljudskog, između robota-replikanata i ljudi. Taj sukob najdublje je izražen u muško-ženskom odnosu, rodu, intimi, drugim riječima u odnosu s *femme fatale*. Susret s *femme fatale* redovito je poguban za glavnog protagonista. *Femme fatale* ne treba biti robot da bi bila Stvar, paradoksalno, u brojnim *noir* filmovima

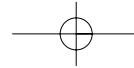
njezina hladnoća i beščutnost podsjećaju na lutku, *automaton*, mehaničko biće koje djeluje u skladu sa svojim proračunatim ciljevima. Phyllis Dietrichson u *Dvostrukoj obmani* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) gotovo je lutka, kao replikantica Rachael u *Blade Runneru*, i štoviše, kada konačno nagovori Neffa, službenika osiguravajućeg društva, na ubojstvo, sam tijek događaja, slijed uzroka i posljedica, po-prima neku mehaničku neumitnost, kao da fordistička traka zamjenjuje samu sudbinu.

Često se to ponajbolje vidi po starijim horor i znanstvenofantastičnim filmovima, kao npr. u filmovima o ljudskoj replici ili čudovištu dr. Frankenstein. Svi filmski Frankensteinovi 1930-ih, *Frankenstein* (James Whale, 1931), *Frankensteinova nevjesta* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) i *Frankeinsteinov sin* (*Son of Frankenstein*, Rowland Lee, 1939) oživljavaju nedoumice o identitetu, još više intenzivirane sukobom između stvora, replike i njegova stvoritelja. Te nijanse znanstvene fantastike koje prethode *film noиру* kao žanru proširuju se sve više na cijelo društvo i okolinu, posebice u paranoičnom strahu 1950-tih, u doba Hladnog rata, što se oslikava u filmovima kao *Napadači s Marsa* (*Invasion from Mars*, William C. Menzies, 1953) i *Invazija kradljivaca tijela* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), u kojima izvanzemaljci postupno naseljavaju mali američki grad, razmnožavaju se i duplicituju, postaju isti kao građani, kao najuža obitelj, kao mi. Od *Frankenstein* pa do *X-filesa*, u mnoštvu znanstvenofantastičnih filmova najezda tehnologije ujedno predstavlja i jezu od gubljenja sebstva. U *Blade Runneru*, dakako, taj strah prikazuje borbu, odnos replikanata-humanoida i ljudi.

U *Blade Runneru* beskonačno neprirodno klupko steže glavnog protagonista i neizostavno ga dovodi do pitanja o njegovu identitetu. U tom kontekstu, Deckard nije samo detektiv, nego, kao i većina protagonisti *film noira*, on postaje nesiguran u svoju misiju, u svoj identitet, shrvan temeljnim egzistencijalnim dilemama izraženima u pitanjima: tko smo mi, odakle smo došli, da li je naš trag negdje zapisan, ili trebamo kao u filmu *Memento* (Christopher Nolan, 2000) neprestano pisati ceduljice, ostavljati ih svugdje kako bismo se prisjetili nedavnih događaja. Replikanti, s druge strane, imaju ugradenu memoriju, ugradeno pamćenje, obiteljske fotografije, osjete, scene iz djetinjstva i tako dalje. Njihova stabilnost je ugrađena, oni su robovi, oni su skoro savršeni korporativni proizvod korporacije Tyrell. Međutim, njihovo suočavanje s ljudima i obratno nameće nove nedoumice. U *film noиру* nedoumice oko identiteta transponiraju se prema van, košmarna stanja objektiviziraju se u čudnim, iskrivljenim slikama, često pod utjecajem njemačkog ekspresionističkog filma. Sve to nije samo izvor unutarnje nesigurnosti, nego i same košmarnosti svijeta. Ona se ponajbolje očituje u samim gradovima, metropolama, urbanim prostorima.

² Copjec, J., 1994, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, Massachusetts: MIT Press, str. 192.

³ Silver, A. i J. Ursini (ur.), 1999, *Film Noir Reader 2*, str. 223-224.



Film noir i metropola

Grad, metropola, kao što smo spomenuli, često je kafkijanska klopka, urbani prostor koji odiše paranojom. Zato se kako grad tako i barokna, zakučasta radnja *film noir-a* često uspoređuje s labirintom. Pascal Bonitzer u *Partial Visions: Film and the Labyrinth* povezuje pojmove labirinta, grada i napetosti (te i samog filma kao labirinta): u priči *film noir-a*, kao i u gradu u cjelini, nikada ne vidimo sve, uvijek nešto ostaje skriveno, vani, prijeteće — limitira nas ograničenost vidnog polja, *partial vision*. Ali ono što ne vidimo isto tako utječe na gledatelje, ono što je iza nekog od zidova labirinta, iza ugla ulice, izvan filmskog kadra, može svakog trenera nahrupiti unutra, utjecati na tijek radnje. Zato za film, usprkos uvriježenom mišljenju, nije samo važno ono što je na sceni, što je vidljivo, nego i ono izvan; film počiva na odnosu vidljivog i nevidljivog, na odnosu onoga u kadru s onim izvan kadra. Takav je prostor labirinta: prostor ograničenosti i beskonačnosti, prostor zatvorenosti, skučenosti u jednom dijelu, ali i prostor beskrajnih mogućnosti i kombinacija; labirint može biti i pustinja, i skoro beskonačni prostor (borgesovska metafora), kao što uostalom prikazuje scena na polju u filmu *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, Al-

fred Hitchcock, 1959) kad Caryja Granta progoni avion za zaprašivanje (Bonitzer takav labirint zove beskonačnim zatvorom).⁴ U takvom paradoksalmom prostoru često se nalaze i protagonisti u *film noir-u*: skučeni, u klopcu s naizgled beskonačno mnogo mogućih izlaza (gdje svi oni katkad vode u klopku, kao npr. u *Zaobilaznom putu* gdje glavni lik fatalistički zaključuje da će, koju god kombinaciju odabro, završiti pogubno). Labirint se tako utjelovljuje u raznim varijantama, slikama: London obavljen maglom u *Lovu na čovjeka* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941), dvorana puna zrcala u *Dami iz Šangaja* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948), kanalizacija ispod Beča kao zakučasti labirint u *Trećem čovjeku* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) — svaki prostor može postati labirint. A naše kretanje tim prostorom ne ovisi samo o racionalnom, nego i o podsvjesnom dijelu naše svijesti, što može utjecati na samu orijentaciju unutar labirinta. Najjednostavniji recept po Bonitzeru je uvođenje napetosti, *suspensa*. Ako čovjek zove taksi i ide na kolodvor, to je najobičniji banalni čin; ali ako o tome ovisi život protagonista čitav grad poprima novo značenje, svako svjetlo semafora titra nevidenim intenzitetom, ulice se transformiraju u neprijatelja, sve poprima drukčije značenje.

⁴ Bonitzer, P., 1981, *Partial Visions: Film and the Lybrinth*.

U futurističkom *film noir*, grad oslikava labirint, još puno složeniji, zamršeniji nego u američkim i europskim gradovima sredinom 20. stoljeća. Grad budućnosti, kao i sadašnje metropole, labirinski se pruža u virtualne svjetove i nove tehnologije, kako je to često opisano u *cyberpunk* fikciji (*Blade Runner* je nastao u doslihu sa *cyberpunkom*, ali isto tako je postao jedna od najvažnijih referenci i inspiracija *cyberpunk* fikcije)⁵. Samo što nam *Blade Runner* dvadesetak godina nakon svoje prve projekcije još više nego prije dočarava današnje stanje globalizacije. Drugim riječima labirint, napetost, *film noir* poprima danas nove razmjere. Tako u *Blade Runneru* kao da smo neprestano na njihalu, između intimnog, unutarnjeg, subjektivnog i vanjskog, globalnog. Glomazni Los Angeles budućnosti već oslikava današnji svijet globalizacije u kome se sve teže i teže orientiramo. Zato je Fredric Jameson⁶ u svom mamutskom pokušaju da oslika postmodernizam početkom 1990-ih upotrijebio izraz *cognitive mapping* koji oslikava kako unutarnju tako i vanjsku nesigurnost. Na kraju krajeva, u svijetu posvemašnje brzine, u svijetu strelovitosti u kakav su se pretvorile sve naše metropole, metafora tog smirenog, štafeljnog pogleda, koliko god je nemoguća (primordijalna fantazija), toliko se čini nužna ukoliko u svekolikoj brzini želimo uvidjeti ono što se ponavlja, ono što u carstvu različitosti, u bujanju različitosti potrošačkog društva i roba zapravo ostaje isto.

Grad, metropola, futuristički L.A., kako Jameson primjećuje, uz kaotičnost isto tako nudi hijerarhiju, klasnu podjelu koja gotovo prelazi u feudalne razlike i koja se u arhitekturi očituje u razlici između visokog i niskog. Sustavi moći ponajbolje su vidljivi u vertikalni: Eldon Tyrell, korporativni moćnici, bogati, imućni koji još nisu napustili naš zagađeni planet (koji smo nekad nazivali plavim) žive u visinama, u *pen-thousima*, na vrhovima, daleko iznad gradske vreve i polumračnih ulica. Baš kao u *cyberpunk* prozi, klasne razlike postaju gotovo neizmjernive, *cyberpunk* fikcija opisuje posvemašnju privatizaciju ili pretvorbu svega postojećeg, od prirodnih resursa i gena do raznih virtualnih svjetova itd. To rastakanje, raslojavanje društva dovodi u mnoštvo *cyberpunk* vizije do onoga što je Darko Suvin nazvao korporativnim feudalizmom, do opisivanja momenata kad korporacija ima moć koja je slična monarhovoj, ali budući da ne postoji monarhija, postoji mnoštvo monarha, mnoštvo virtualnih i urbanih feuda. Jedna od takvih korporacija zasigurno je Tyrell Corporation, koja proizvodi te gotovo savršene replikante. Dolje, nasuprot bogatima, dolje u mračnim, kišnim, prljavim ulicama koje toliko podsjećaju na izvorni *film noir*, tamo dolje su siromašni, pauperizirani, »etičko smeće«, mješavina rasa, orientalci, Latinosi, Japanci, virtualni kauboji, autsajderi, razni hibridi, sve u svemu potisnuta, odbačena ljudskost s ruba sustava, oni koji nisu imali novaca da se otisnu na svemirska putovanja. Taj korporativni feudalizam, osim što se oslikava u svojoj lažnoj moralnoj vertikali, briše stare

buržoaske granice između privatne i javne sfere. Za one koji su dolje ionako više nitko ne mari. Sve je demistificirano, kodirano, pretvoreno u robu, razmjenu roba, kapitala, sve je tržište i sve će biti tržište, a onda kad nas ne bude biti mješavine i poduzetništvo i kada poduzetnici nestanu. Takav je mračni svijet *cyberpunk* fikcije i *Blade Runnera*.

Replikanti, ugrađena sjećanja i femme fatale

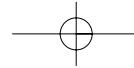
Film noir, kao u latentnom snu, skladišti čitav niz noćnih mora proizašlih iz korumpiranosti svijeta, nagle modernizacije, neobuzdanog bujanja tržišta, ratnih trauma. Ratne traume i posvemašnja korupcija često su u pozadini tih filmova gdje je sve tržište, gdje sve ima svoju cijenu: i prijatelji, i bližnji, i ljubav. U futurističkoj pak verziji, prijatelji se provode. U svijetu roba replikanti su gotovo savršena roba: prijatelj koga se može otarasiti, odbaciti kao plastičnu šalici za kavu: njihov vijek trajanja ograničen je na četiri godine. Oni se reklamiraju, mogu biti savršeni prijatelji: »prijatelju, svuda oko nas su neprijatelji!«, »prijatelju, ja sam replikant, tvoj prijatelj u svemirskim bespućima«, »upotrijebi svog novog prijatelja kao neumornoga slugu, dizajniranog specijalno za tvoje potrebe«.⁷ Replikanata ima više vrsta, ovisi za što nam trebaju: od osobnih sluga budućeg kolonizatora, jeftinih i učinkovitih sluga tamo negdje u svemiru, do programiranih ratnika, raznih modela za obranu stećevina izvanzemaljske kolonizacije itd. Modeli »nove generacije« mogu biti i inženjeri, konstruktori, žene, seksualni roboti, replikanti za sado-mazo predigre i ostale naslade. Oni se mogu i dalje proizvoditi, a sami se još ne mogu umnožavati jer korporacija želi kontrolirati njihov broj, njihovo kretanje baš kao što fordistička industrijska traka nameće ritam radnicima, podvrgava njihovu volju i tijelo ritmu mašine. Replikanti, da bi bili što vjerodostojniji, imaju ugrađenu i ljudsku memoriju.

Tema gubitka memorije, sjećanja i naš odnos prema tome još je jedna važna tema *film noir* koja prožima i *Blade Runnera*. Prisjetimo se samo nekih filmova iz klasične *noir* faze: *Neuspjeh* (*Crack-Up*, Irving Reis, 1946), *Nedje u noći* (*Somewhere in the Night*, Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Opsjednuti* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947), *Zamračenje* (*Blackout*, Terence Fisher, 1954) — u svim tim filmovima glavni protagonist pati od amnezije ili opravdane bojazni da netko manipulira njegovim sjećanjem. Gubitak sjećanja zbog stresa, ratne traume, mentalne bolesti ili manipulacije neke moćne organizacije, kao tema klasičnog *noir* perioda, možda je najutjecajnija za *neo-noir* (*Blade Runner* i *Dark City*). U *Gradu tame* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998), isto tako futurističkom *film noir*, stranci, izvanzemaljci koji su zaposjeli Zemlju, ne samo da ugrađuju sjećanja nego siju razne šifre, znakove kako bi se onaj koji traži, provjerava, uvjerio da njegov život ima neko uporište u stvarnosti. Ali i te referenčne mogu biti varljive, kao što je to u Proyasovu filmu *Shell*

⁵ Brooker, Will (ur.), 2005, *The Blade Runner Experience. The Legacy of Science Fiction Classic*, London: Wallflower Press.

⁶ Jameson, F., 1990, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

⁷ Kerman, J. (ur.), 1991, *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Bowling Green State University Popular Press.



Beach — gdje je glavna referenca običan poster, fabrikacija iza koje nema ničega, već samo kozmička crna rupa.

Grad tame, kao distopijski L. A. iz *Blade Runnera* u neprestanom je mraku, njime krstare fordovi i limuzine iz sredine 20. stoljeća (kada je uostalom i nastao *film noir*) pa i prva i druga sumorna filmska urbanost rezonira amnezijom kao glavnom opasnošću ili sjećanjem kao neizostavnim za formiranje našeg identiteta. U *Blade Runneru* sjećanja, memorije vezane su uz suosjećanje, emocije, dakle ljudskost. Drugim riječima sućut, emocije, suosjećanje jedan su od glavnih dokaza da smo ljudi. Zato *Blade Runner* obiluje raznim testiranjima, ispitivanjem granica tko je čovjek, a tko se prikriva, tko maskira svoju bešćutnost (još uvijek su replikanti opisani kao strojevi bez emocija), a sjećanja, tj. naš odnos prema njima, može dati odgovor na to pitanje. Otud neprestana ispitivanja granica između ljudskog i neljudskog, neprestani testovi koji ukazuju na temeljnu nesigurnost. Memorije replikanata programirane su tako da bi oni bili što sličniji ljudima, prošli trenuci njihovih privatnih života oživljeni su fabriciranim fotografijama obitelji, oca, majke, dječjeg vrtića itd., a njihove reakcije mjere se posebnim uređajem koji očitava emotivnost (ili odsutnost emotivnosti) u zjenicama. Kao u *film noiru*, ti motivi ukazuju na artificijelnost memorije, ukazuju kako se memorija može manipulirati, kako ovisi o vanjskim uporištima, o kulturnom kontekstu, situaciji i odmaku onoga koji se prisjeća.

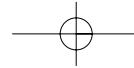
Zadiranje osjećaja, memorije, svakako je najdublje u muško-ženskom odnosu, seksualnosti, ljubavi. U Dickovu romanu

Deckard je prikazan kao potpuno hladni egzekutor koji nimalo ne mari za »umirovljene« replikante:

»Nikad prije nije mislio o tome, nikad nije osjećao empatiju za replikante koje je ubio. Uvijek je doživljavao replikante samo kao pametne mašine... I instinkтивno je znao da je u pravu. Osjećaji prema artificijelnoj konstrukciji — je li to uopće moguće? Nešto što samo imitira život.« (14)

Međutim prava iskušenja počinju kad hladni ubojica androida susreće najotmjениjeg ženskog androida — Rachael. Ona kao da je izašla iz klasičnog *film noir-a*, presliku je svih kliševa *film noir-a*: nehajno erotsko gibanje dok ulazi u sobu, senzualni glas kojim izravno započinje razgovor. »Da li ti se sviđa sova?« ona pita, aludirajući na punjenu pticu. »Mora da je skupa«, komentira Deckard, detektiv. »Veoma. Ja sam Rachael.« Sve je već naznačeno u uvodu: ekstravaganca, glamur, erotika poigravanja, skupoča sove izjednačena sa skupočom žene, *femme fatale*, fetiš-objekta, jednog od najdragocjenijih proizvoda korporacije Tyrell.

Od svih roba, *femme fatale* je svakako najskuplja, njezinu cijenu nitko ne zna, a pogotovo ne očarani detektiv Deckard. Rachael je seksualna stvar, hladna, jer je mašina, a ipak na iznenadujući način njena erotizirana prisutnost, baš kao u »tvrdokuhanoj prozi«, zbunjuje detektiva, izaziva u njemu neugodan osjećaj požude. Isprva ona hladno manipulira Deckardovom pritajenom seksualnom požudom. Baš kao heroina *film noir-a*, *femme fatale* Rachael tvrdi da je zavela i uništila osam ubojica replikanata. Rachael, replika, izaziva



požudu i kao *femme fatale* otjelovljuje hladnoću žene koja ne mari za muške tlapnje te neodoljivo podsjeća na Phyllis Dietrichson u *Dvostrukoj obmani*.

Svakako je pojava zamamne i misteriozne ženstvenosti koja privlači i uništava glavnog junaka jedna od glavnih karakteristika *film noir*. Ta fatalna žena, za razliku od prethodnih romantičnih likova zavodnice poput Carmen, ima široku i banalnu socijalnu pozadinu⁸ u 1940-ima, kada je većina *noir* filmova smisljena. Naime, za vrijeme Drugog svjetskog rata se žene, koje su uglavnom bile domaćice, zbog nedostatka radne snage masovno zapošljavaju kao nikad prije toga (porast od 50 %), a veća ženska prisutnost u javnoj sferi narušava patrijarhalnu dominaciju, ugrožavajući klasične rodne podjele. Ta socijalna mijena, međutim, nije artikulirana 1940-ih, već se tek 1960-ihjavlja kao noćna mora, kao opasnost od seksualnih proždrlijevki i kao nezaustavljivo urušavanje patrijarhalne dominacije.

Rachaelino pitanje o autentičnosti još više zbuњuje glavnog protagonistu: ona je stvar, a postavlja najnelagodnije pitanje koje se vrzma po njegovoj podsvijesti. Ona ne zna da je stvar, a ipak postavlja pitanje. Deckard zna da je ona Stvar, a ipak se zaljubljuje, ipak posustaje. Pomoću svoje erotizirane neuvhvatljivosti ona ovlađava, vlada kao projekcija muškog narcističkog libida i muških fantazija, ali sama u себi nema čvrste granice, čvrsto određenje, nego kao kakva crna rupa usisava sve patrijarhalne želje. U lacanovskoj psihanal-

lizi, ono bitno je na strani objekta, objekt muških fantazija je *femme fatale* i nije slučajno što se ona u *film noir* često pojavljuje uz ogledala, što je njena pojava umnožena mnoštvom odraza.

Kao i u *film noir*, Rachael, *femme fatale*, utjelovljuje centralnu dilemu filma: prije nego što je testiraju pomoću Vogt-Kampff mašine koja po položaju zjenica otkriva je li ispitnik ljudsko biće ili replikant, ona Deckardu postavlja pitanje: »Jesi li ikada zabunom umirovio čovjeka?«, a kada doznaže da je i sama replikant, pita Deckarda: »Jesi li ikada testirao sebe?«, upozoravajući da i sam glavni lik, Deckard, može biti replikant.

»Stvar koja misli« sukobljava se sa Stvari koja misli

Ako Rachael izaziva sumnju u najdubljoj intimi, onda ostali replikanti odzvanjaju istim pitanjem u javnoj sferi ili, drugim riječima, na tom se čvoršnom mjestu može uvidjeti isprepletanje *noir* motiva i motiva znanstvene fantastike. Seksualna, intimna sfera vezana je uz *film noir*, a ona javna uz znanstvenu fantastiku (što se u ovom slučaju teško može razlučiti jer je u pitanju ista dilema, dilema o korijenu ljudskosti, samo što je u odnosu s *femme fatale* naglasak na osjećajima, strasti, seksualnosti, a kada su u pitanju ostali replikanti, načelno, više se radi o racionalnoj sferi istog pitanja). Deckardovu nesigurnost — je li on čovjek ili replikant — Slavoj

⁸ Krutnik, F., 1991, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York, Routledge, str. 57.

Žižek⁹ razmatra u kontekstu transcendentne drame o misteriju »ja« od njemačkog idealizma do Lacana, tj. do »filozofske« psihoanalize koja psihoanalizira samu filozofiju, sam idealizam. Kao detektiv u *film noir*, descartesovski *cogito* u paranoičnoj potrazi za svojim utemeljenjem čita svijet oko sebe kao urotu protiv vlastitog »ja«; odbacuje nevažno, skuplja dokaze da bi na kraju pronašao posljednji dokaz. Doista, ime glavnog junaka nimalo slučajno nije Deckard (Rene Descartes / Rick Decard): on je isto mučen sumnjama je li Rachael, njegova družica, replikant i ako je, da li je s njom moguća ljubav, a na kraju postavlja pitanje i o samom sebi. Dakle, kad se sve reducira, kad se sve podvrgne descartesovskom *Cogito, ergo sum*, što nam ostaje, koji je to izvanjski materijalni dokaz da »ja« koji visi za kompjuterskim igricama nije samo virtualni pričin nego doista realnost? Za Descartesa je to *res cogitans*, »Stvar koja misli«, nešto od *res*, Stvari koja je u nama, koja je ostala u našoj unutrašnjosti zakopana u sastav našeg jastva. U lacanovskom smislu *res cogitans* je za Žižeka otjelovljenje formule fantazije, »Ja mislim samo ukoliko noumenalna 'Stvar koja misli' ostaje nedostupna, usprkos tome što je u meni ili jest samo ja.« A kada se to »ja« uspostavi, ono ima ulogu vladaoca nad ne-ja, nad mračnim, potisnutim, podsvjesnim. Ta hegemonijska crta identiteta zato često oslikava odnos gospodara i sluge, uspostavljajući odnos subjekta i objekta. Što ako se objekt pobuni — što ako se pobune klonovi, replikanti, robovi, žene?

Tek kad izjavim »ja sam robot«, s pozicije te izjave (u čitavom tom kontekstu) »ja« dijeli sa Stvari koja misli svoje misli, postaje djelom ljudska misao. Utoliko »Stvar koja misli« uviđa svoje podrijetlo, prepoznaje implantirane memorije, lažne obiteljske albume i sjećanja, ali isto tako i korporativnu laž, korporativnu zavjeru, koja je želi riješiti i te posljednje sigurnosti. Isto tako, zato Žižek umjesto samih dilema ili mikro-moći vidi *Blade Runnera* kao priču o subjektivizaciji, kao priču u kojoj »Stvar koja misli« postaje svjesna bezdana svoje misli. *Cogito* izranja usprkos tradiciji, zajednicu, mitu, religiji, ali isto tako i gubi svako uporište, *cogito* stvara jaz između tradicije, značenja i znanja koje ga pretvara u Stvar, u »Stvar koja misli«. Ali ovdje priča ne prestaje. Što je s likom Royom Battyja (Rutger Hauer), sofisticiranim replikantom čije lice podsjeća na zastrašujući spoj arijevske geometrije i sotonske ljepote? Nije li on akumulirao znanja i doživljaje koji nadilaze svako ljudsko iskustvo, ali isto tako zahvaljujući svojoj nedoumici i poetici postaje ljudskim? Ni Batty ni ostali replikanti proizvedeni da budu sluge i robovi nemaju što izgubiti, a ipak se bune. Dosegli su univerzalizam: oni nisu limitirani nacijom, državom, rodom, sitnim interesima; oni su osjetili ljepotu svemira, a ipak se bune. Battyjeve posljednje riječi, nakon borbe s Deckardom i spašavanjem istog u trenutku kad njegov programirani život treba prestati, jesu: »Ja sam video stvari koje vi ljudi nikada niste vidjeli. (...) Vrijeme je za umiranje.« S posljednjim udahom ispušta iz svojih ruku bijelu golubicu koja leti u jutarnje zrake nad

metropolom. S njegovim posljednjim uzdahom nestali su vidici, krajobrazi, osjeti.

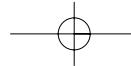
Na razne načine odnosi likova u *Blade Runneru* oslikavaju odnose moći u društvu: odnose sluge i gospodara. U odnosu gospodara i sluge, tom temeljnog problemu Hegelove *Fenomenologije duha*, njihova mjesta su za svagda određena, oni se ne mogu i ne smiju nadati nikakvoj promjeni. Čim se pobune protiv svog Stvoritelja, čim »Stvari koje misle« traže svoja prava, one su stavljene izvan Zakona, osuđene na »umirovljenje«, postaju ono što Giorgio Agamben¹⁰ zove *homo sacer*. Pobunom, pak, baš kao i u Hegelovu konceptu sluge, sluga prestaje biti sluga u trenutku kada se prestane bojati smrti i Gospodara, tj. kada je spreman dati ili riskirati život za svoju slobodu. Replikanti su se pobunili i Deckard ih je sve pobjio. Sve osim Battyja (i Rachael) koji ga je nadvladao, a potom, dok je glavni lik visio na rubu provalije, i spasio. Battyjeve zadnje riječi »Vrijeme je za umiranje.« dramatiziraju moralni zahtjev filma, ali ne smijemo zaboraviti da one na banalnoj, svakodnevnoj podlozi i u kulminaciji tog zahtjeva opet podsjećaju na Frankensteinova čudovišta i gotski žanr kad se Stvoritelj morao suočiti sa Stvorom, s onim što je sam stvorio.

U *Frankensteinu* Mary Shelley, Stvar koja je napravljena u laboratoriju dr. Frankenstein traži od svojega stvoritelja ne da mu ovaj produži vijek trajanja (kao što to traže replikanti u *Blade Runneru*) nego da mu objasni smisao života: tko će bolje znati smisao života od onoga koji nas je stvorio? Tako, ali samo u najvišoj dramskoj kulminaciji, dr. Victor Frankenstein i Eldon Tyrell imaju nešto zajedničko: prometejsku težnju da čovječanstvu podare najveći dar, da putem znanosti i tehnologije stvore život, da usavrše život. Usput su u svojim nastojanjima postali božanski stvaratelji, njihova moć stvaranja zadire u božje nadležnosti. U oba slučaja »Stvari koje misle«, stvorene Stvari/Stvorovi, su nesavršeni, oni traže, sasvim ljudski, objašnjenja od svojeg Stvoritelja; drugim riječima, »Stvar koja misli« već je podrivana sasvim ljudskim sumnjama. Ali između Frankensteinova Čudovišta i replikanata postoji jedna značajna razlika — razlika između individue i kolektiva, herojskih početaka modernizma, građanskog društva i kolektivnog korporativizma. U tom smislu Frankensteinovo Čudovište je još uvjek faustovski lik, individua mučena moralnim dilemama o prelasku graničce. Nasuprot tome Tyrellove replike predstavljaju serijsku proizvodnju, pokretnu traku, proizvodnju klonova. Dok je dr. Frankenstein usamljen u svom laboratoriju, Tyrell svoje proizvode reklamira; dok je Frankensteinova »Stvar koja misli« samo jedna i želi pronaći neku sličnu »žensku Stvar« da bi život dobio smisao, Tyrellovi replikanti su u mnoštvu i reprezentiraju sve slojeve društva, svu hibridnost društva.

Battyjeve posljednje riječi evociraju ono oko koje smo vidjeli na početku filma. Nije li on, ili netko od replikanata, taj koji je gledao zagađenu metropolu? Taj pogled čak nadma-

⁹ Žižek, S., 1993, »The Thing That Thinks«: The Kantian Background of the Noir Subject, u: J. Copjec (ur.), *Shades of Noir: A Reader*, London: Verso, str. 199-227.

¹⁰ Agamben, G., 1998, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press.



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 53 do 61 Vrbančić, M.: Blade runner i film noir, ili problemi Stvari koja misli



šuje sva zemaljska ograničenja: Batty govorio o mlječnim stazama, zvjezdama, nepoznatim suncima koja je vidio svojim golin okom, negdje na dugim putovanjima kroz svemirska bespuća. Dok je Deckard u nedoumici o svojoj ljudskosti, je li čovjek ili nije, Batty zna da je robot, zna da će umrijeti za nekoliko sekundi. Međutim, ukoliko je gonjen istom logikom kao »Stvar koja misli«, koje su to garancije, što je to čvrsto i nepobitno što dokazuje da je on robot, a ne ljudsko biće? Može li on naći neki dokaz da nije ljudsko biće izvan sebe, izuzmemli pomahnitale testove koje radi Korporacija? Kad se sve isprazni, sve zvjezde, sva sunca, svi planeti, svi podražaji, ostaje isto, baš kao i kod Descartesa, *Cogito, ergo sum*. Naravno, poništavanje svega stvara razmak, prazninu. Ta praznina, tvrdi Žižek, je upravo praznina *cogita* koju je Deckard (Descartes) isto tako iskusio, ta praznina doživljena kao čista negativnost jest zajednički prostor koji dijele ljudi i androidi (roboti).¹¹

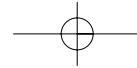
I nakon Battyjeve smrti, Deckardova noćna mora se nastavlja i nakon svega umirovitelj replikanata mora odlučiti da li će oputovati s jedinom preživjelom replikanticom, Rachael. Kao u brojnim *noir* filmovima, ona je najskuplja roba — muškarac ne zna koliko će morati platiti. Rachael, kao saska *femme fatale*, obitava u muškim željama i fantazijama — iako prisutna i tjelesna, kao da nema konačnu formu. Kao žena ona je izgnana iz simboličkog sustava, označena dakle

samo negativnošću. Time u svojoj paradoksalnoj opstojnosti otjelovljuje istinski subjekt: ona zna da je Stvar, dok Deckard još uvijek naivno vjeruje u svoju ljudskost. Za razliku od ostalih replikanata, npr. Battyja, njezina borba nije glomaznih razmjera (nalik klasnoj borbi između replikanata i ljudi); ona ulazi u intimu, zadire u samu srž muško-ženskih odnosa, odnosa roda. S njom će Deckard živjeti nakon što je konačno umirovljen. Ali tko je zapravo on? Je li njegov opstanak sretan kraj koji treba slaviti? Izmožden, bezosjećajan čovjek koga je bivša žena zvala *Sushi...* *Cold Fish* je taj koji je preživio. Zar u njemu nema već nečega od »Stvari koja misli«, nije li on egzistencijalni robot?

Dilema da li je nešto ljudsko ili neljudsko tako prožima cijeli *Blade Runner* na više razina, od korporacije Tyrell (javna, klasna razina) do intimnih rodnih nedoumica (odnos s Rachael). To pitanje o ljudskom može biti duhovito kao prenenaganje drvenog dječaka Pinokia, ali i nadasve paranoično kao u *film noir*. Zapravo *Blade Runner* je u tom smislu *film noir* doveden do shizofrenije. Sam Phillip Dick, po čijem predlošku je snimljen film, jednom je prilikom rekao: »Prava paranoja nije kad su svi protiv tebe, nego kad je sve protiv tebe. Umjesto da kažemo kako naš šef opasno spletkari protiv nas, trebamo reći da šefov telefon spletkari protiv nas.«¹² Drugim riječima, sam objekt, same stvari rade protiv nas. U *noir* filmovima isto tako često sami objekti poprima-

¹¹ Žižek, »The Thing That Thinks«, str. 40.

¹² Philip Dick, u: Bukatman, S., 1997, *Blade Runner*, London: British Film Institute, str. 67.



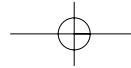
ju zastrašujući efekt, kao da su živi: telefon u krupnom planu, mračne zavojite stepenice koje kao da kriju u svojoj utrobi manijaka, prozori, zrcala i tako dalje. Dickova shizofrenija (i sam je od nje bolovao) u međuvremenu postaje svjet u kome danas živimo — oko nas su brojne simulacije, kruženje roba, virtualna realnost, sve veće nesnalaženje u sve većem broju stvari, objekata...

Blade Runner nastaje kada je klasični znanstvenofantastični žanr zapao u krizu reprezentacije. Naime, s dolaskom novih, »nevidljivih« tehnologija postavlja se pitanje kako vizualizirati nevidljivo. Prelazak s glomazne, vanjske tehnologije velikih mašina, velikih svemirskeh brodova i čistih svemirskeh odijela na nešto nevidljivo, na cirkuliranje informacija, podataka, kompjutere, virtualnu realnost, ujedno predstavlja i krizu žanra kao čiste znanstvene fantastike. Prijašnji roboti replikanti, iako su se isto tako bunili i često bivali oljudeni, još uvijek su simbolizirali granicu između ljudskog i neljudskog. U filmovima 1950-ih (kao npr. u *Oženio sam čudovite iz svemira* (I Married a Monster from Outer Space, Gene Fowler, 1958), *Stvar* (The Thing from Another World, Christian Nyby 1951), jasno se ukazivalo na razliku između ljudi i robota, izvanzemaljca: ljudi osjećaju, a roboti su bez osjećaja (misli). U *Blade Runneru* ta šablonска podjela više

ne vrijedi. Utjecaj *film noira* doprinosi gubljenju tih granica, replikanti postaju emotivni, »Stvar koja misli« i ne samo što misli već i osjeća najdublji, najkompleksniji ljudski poriv — ljubav.

Sa svojim standardnim temama amnezije, gubitka pamćenja, identiteta, s paranoičnom sumnjom u progres i boljitet, *film noir* kao da je bio najpogodniji za fuziju sa žanrom koji se bavi našom budućnošću. Ukoliko gledamo *Blade Runnera* iz perspektive *film noira*, onda sam film poprima gotovo realističnu dimenziju: ugrađene memorije replikanata kao da oslikavaju današnje stanje posvemašnje medijske manipulacije, obilnih simulacija, proizvodnje multipliciranih identiteta i tako dalje. L.A. prošlosti preklapa se s metropolama budućnosti. Jedino je »usamljena gomila« proizvedena na drugačiji način. L.A. prošlosti, kao što je opisan u Chandlerovoj prozi, odražava unutarnju usamljenost, potištenost u urbanom prostoru koji je takoder ispresijecan izdvojenim urbanim monadama. Ma koliko gužva bila velika, ma koliko promet bio vrtoglav, razne usamljenosti, kako tvrdi Jameson, ne prožimaju se — kolektiv, suosjećanje, zajednica izgledaju beznadno neostvarivi. Kao da su replikanti jedini gonjeni željom za pobunom, kao da jedino još oni utjelovljuju čeznju za novim kolektivitetom.





ESEJI I OSVRTI

UDK. 791.21(497.5)"1967/1973"

Igor Bezinović

Diskretni šarm autorstva

Uz Ciklus Filmskog autorskog studija (FAS), Filmski programi, Zagreb, prosinac 2007.

Lijepa sjećanja

Tijekom javne tribine posvećene djelovanju Filmskog autorskog studija (FAS-a) održane u Filmskim programima (kino Tuškanac, 10. prosinca 2007), osobe koje su aktivno sudjelovale u radu te produčijske kuće s otvorenom nostalgijom prisjećale su se svojega rada krajem 1960-ih i početkom 1970-ih godina. Tako je Kruno Heidler, utemeljitelj FAS-a, odredio to razdoblje kao »pustolovinu bez prostorija i potrebne opreme« čiji je cilj bio nešto promjeniti u jugoslavenskoj kinematografiji. Kao motiv djelovanja unutar FAS-a na-

veo je prkos, tvrdoglavost i veliku želju, nazavši FAS »objektivskim pogonom«, i to pogonom koji nisu štedjeli financijske nedaće. Fadil Hadžić, jedan od četiri redatelja koji su snimili dugometražniigrani film u produkciji FAS-a (uz Antu Peterlića, Tomislava Radića i Lordana Zafranovića), FAS je okarakterizirao »kao svjetlo u tunelu, s malo novca i golemin entuzijazmom«. Nada Abrus rekla je kako se »velikom ljubavlju« sjeća snimanja filma *Nedjelja*, dok je Alfi Kabiljo u FAS-u prepoznao »zdravo poduzeće koje je lansiralo mlade autore« (naravno, uz iznimke *Lova na jelene*, koji je nastao u pedesetoj godini Hadžićeva života).



Do posljednjeg daha

U sjećanjima navedenih osoba FAS je ostao kao svojevrsna avantura, pothvat koji je neafirmiranim osobama omogućavao da uz veliku slobodu realiziraju svoje filmske ideje. U razdoblju od 1967. do 1973. godine proizvedeno je pet dugometražnihigranih filmova, uz čiji se nastanak i distribuciju vežu i mnoge anegdote koje dodaju posebnu čar tome razdoblju. Tako se Petar Krelja prisjetio osebujnoga procesa pišanja scenarija za *Slučajni život* u njegovoj podstanarskoj sobi, te želje za snimanjem filma koja je bila neusporedivo jača od želje za zaradom. Heidler je opisao i neočekivano dobru recepciju *Žive istine* u Puli i u zagrebačkom SC-u te tada gotovo prešućivani uspjeh *Slučajnog života* u francuskoj Kinoteci. Ta anegdotalna, »gerilska«, pa ponekad i ilegalna povijest nezavisnih filmova jedan je od razloga zašto ih možemo karakterizirati kao »zanimljiva zastranjenja« ili »filmofilske posebnosti«, ali nažalost ponekad zaboravljamo da su upravo takva zastranjenja bitan prilog povijesti filma (Zecović, 2006: 217).

Ono »autorsko« u nazivu Filmski autorski studio označava nepostojanje zahtjeva od strane producijske kuće spram osoba koje rade na filmu, otklon tih osoba od dominantnih tendencija i prekid s dotadašnjim načinom birokratskog i komercijalnog stvaranja filmova. Činjenica da se djelovanje FAS-a usredotočilo na autorsko stvaralaštvo povod je za teorijsku analizu autorske kritike te osvještavanje dobrih strana autorskoga pristupa filmskoj teoriji. Činjenica da svako umjetničko djelo ima autora, pa tako i film, opće je prihvaćena među prosječnim filmskim gledateljima. Sintagma »autor filma« u svakom je slučaju korisna i smislena u svakodnevnoj komunikaciji. Međutim, u ovom će se tekstu zastupati teza da filmologija može doći do bogatijih rezultata revidiranjem pojma »autora« i traženjem socijalnih korijena ideje autorskog. Istovremeno, primjeri lijepih sjećanja na autorsko stvaralaštvo FAS-a ukazuju na šarm autorskog, šarm koji osjećamo gledajući autorske filmove, šarm koji uvelike proizlazi iz činjenice da filmove stvaraju ljudi od krvi i mesa, ljudi koje cijenimo i čijih se postupaka vrijedi sjećati. Te ljudi u svakodnevnom životu nazivamo autorima, koliko god taj pojam bio neprecizan i rutinski korišten u kontekstu filmske kritike.

Film ima autora

U francuskoj kinematografiji nakon Drugoga svjetskog rata originalni autorski izričaj znatno je odudarao od tadašnjih tendencija jednoličnog adaptiranja književnih djela (Truffaut, 2007). Njegova se upotreba pojma *ateur* odnosila se na činjenicu da su neki filmovi originalniji od drugih te da u neke filmove redatelji ulaze veći udio svoje osobne kreativnosti, a u druge manje. One filmove u kojima je do izražaja dolazio stav redatelja i njegova intervencija Truffaut je nazivao autorskima. U slučaju FAS-a, Hadžića, Peterlića, Radića i Zafranovića uputno je nazivati autorma iz praktičnih razloga, ističući da se njihova kreativnost očitovala u atipičnim autorskim postupcima i stavovima. Međutim, unatoč činjenici da u nezavisnim producijskim uvjetima, nalik onima

FAS-a, redatelj ima veliku slobodu odlučivanja, ime redatelja trebalo bi koristiti samo »kao neki oblik vodiča« (Kael, 2007: 115). Ukoliko ime redatelja ne koristimo samo kao mogući orientir pri snalaženju u povijesti filmske umjetnosti, već mu pripisujemo apsolutno autorstvo nad filmom, postoji opasnost simplifikacije na koju su upozoravali mnogi osporavatelji autorske kritike.

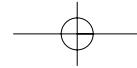
Naime, pojam autora s vremenom je postao jedan od kontroverznijih pojmova vezanih uz film. Prvi i najčešći prigovor jest taj da film ne bi smio biti proučavan na isti način kao književnost i kazalište, te stoga »njedna teorija filma koja smatra da postoji samo jedan autor filma nije istinita« (Gaut, 1997: 168¹). Drugim riječima, redatelj nije jedini autor filma. Svakim imenovanjem jedne osobe autorom filma mi nužno iskriviljujemo realnost, svodeći kolektivni proces stvaranja filma na jednu osobu.

Drugi prigovor autorskoj kritici bio bi taj da je teško odrediti koje postupke u procesu stvaranja filmskoga djela možemo smatrati autorskima, a koje ne. Kako bi se donekle spriječilo potencijalne teorijske sporove oko autorstva filma, korisno bi bilo usvojiti definiciju filmskog autorstva: »Filmski autor je subjekt koji namjerno stvara filmski izričaj; filmski izričaj je postupak čija je namjerna funkcija obznaniti ili priopćiti neki stav ili stavove putem stvaranja projicirane pokretne slike« (Livingston, 1997: 141). O autorstvu nekog filma možemo zaključivati samo ukoliko smo upoznati s »kauzalnom povijesti djela« (ibid., 146). Samo poznavajući povijest nastanka umjetničkog djela mi možemo zaključivati o tome je li osoba koja je sudjelovala u nastanku filma »stvarala filmski izričaj« i time bivala autor.

Gore navedena analitička definicija otprilike odgovara i načinu na koji u svakodnevici koristimo pojam »autora«, iako ga najčešće pogrešno pripisujemo samo redatelju. Niti Truffaut nije smatrao da je redatelj jedini autor djela, niti je mistificirao pojam »autorstva« tvrdeći da je opus jednog redatelja jedinstven. Pojam autora danas se i dalje učestalo koristi, unatoč činjenici da su, navodno, strukturalisti i poststrukturalisti isticanjem koncepta »imaginarnog autora« opovrgnuli uvjерljivost »romantične subjektivnosti autorske teorije« (Hayworth, 2006: 35).

U svakom slučaju, kritika autorskog pristupa nije toliko uvjernljiva ukoliko pojam »autora« koristimo uzimajući u obzir povjesni kontekst nastanka filmova. Činjenica da je nužno poznavati povjesni kontekst kako bismo odredili autora nekoga filma doima se samorazumljivom. Međutim, Andrew Sarris, američki zastupnik autorskoga pristupa, smatrao je da »kada redatelji i drugi umjetnici ne bi mogli biti odvojeni od njihova povjesnog okruženja, estetika bi bila svediva na podređenu granu etnografije« (Sarris, 2007: 102). Upravo je takvo isticanje neupitne ahistorijske autorske genijalnosti jedan od razloga kritiziranja autorskog pristupa u filmskoj kritici.

¹ U navedenom tekstu »Film Autorship and Collaboration« nalazi se detaljniji pregled problema vezanih uz teorije autorskog.

Sa snimanja *Slučajnog života*

Korak dalje od autorske kritike

Koliko god nam se to činilo reduktivnim, estetika je neodvojiva od socijalnog konteksta u kojem nastaje. Drugim riječima, kojima Pauline Kael kritizira Sarris: »Estetika doista jest grana etnografije« (Kael, 2007: 115). Naravno, pod etnografijom se ne misli na istoimenu disciplinu društvenih znanosti, već općenito na proučavanje estetskih fenomena iz perspektive njihova društvenog konteksta. Dakle, cijelokupno bi problematici autorstva bilo nužno pristupiti putem sociologije (odnosno etnografije) filma. Ona bi, konkretno, proučavala proces nastanka filma, njegovu recepciju i njegovu strukturu iz perspektive društvenog konteksta (Turković, 1990).

Opsežan pregled cijelokupne povijesti filma iz perspektive društvenih odnosa, koliko mi je poznato, još nije napisan (iako, naravno, postoje tekstovi o pojedinačnim problemima pisani iz te perspektive). Međutim, takav model proučavanja povijesti pronalazimo u sociologiji znanosti, primjerice u djelu Randalla Collinса *The Sociology of Philosophies: a*

Global Theory of Intellectual Change iz 1998. godine. U toj opsežnoj knjizi Collins predstavlja povijest filozofije kao povijest intelektualaca smještenih u »tipične društvene obraze: intelektualne grupe, mreže, suparništva« (Collins, 1998: 3). U slučaju proučavanja povijesti filma, mogli bismo riječ »intelektualac« koristiti ne u smislu »filozof« ili »znanstvenik«, već u smislu »redatelj« (ili bilo koji drugi autorski suradnik na filmu). Naravno, poistovjećivati redateljski posao s poslom intelektualaca u drugim poljima nije baš u svakom slučaju opravdano, ali bi moglo biti inspirativno za razumijevanje mogućeg pristupa unutar sociologije filma.² Osnovna ideja jest ta da možemo znatno lakše uočiti kompleksnosti društva ukoliko odstupimo od »kulata genija ili intelektualnog heroja« (Collins, 1998: 3). Primijenjeno na filmologiju, film možemo dobro interpretirati i kinematografiju možemo dobro razumjeti samo ukoliko ne mistificiramo figuru filmskog autora, samo ukoliko je smjestimo u njezin društveni kontekst. Koliko god pojedini autor bio genijalan u našim očima, on je nužno bio dio svijeta, a proučavanjem toga svijeta koji ga okružuje mi možemo razumjeti njegove postup-

² Collins smatra da je njegova teorija primjenjiva i na ostala područja intelektualnog djelovanja. Svoja je istraživanja, primjerice, proširio i na mreže modernističkih arhitekata početkom 20. stoljeća.

ke. Drugim riječima, autorski pristup nije nužan, već samo praktičan način sagledavanja povijesti filma.³

Dakle, pojam autora valja usvojiti i krenuti korak dalje, tražeći društvene korijene ideje autorstva i objašnjavajući pojedini autorski stil društvenim kontekstom. Cilj Collinsova pristupa jest odrediti osobnu povijest uma intelektualca (pa bio on filozof ili znanstvenik, snimatelj, glumac ili redatelj). Po njemu odluke osobe možemo razumjeti samo ako osobu možemo locirati u lancu društvenih susreta, ili preciznije, u »lancu ritualne interakcije«. Osim toga valja istaknuti i činjenicu da su i sami koncepti intelektualca, kreativca, autora ili genija u jednoj mjeri socijalno konstruirani pojmovi koji nisu oduvijek postojali niti bili samorazumljivi. Ne smijemo zaboraviti da je svaki intelektualac, kreativac, autor, genij, pokret ili škola »fluidni proizvod socioloških principa koji na isti način vrijede za sve nas« (Collins, 1998: 383).

Povezujući neke teze i zaključke Collinsova pristupa i neke primjere iz povijesti FAS-a, možemo ocrtati moguće pristupe sociologije filma. Dolje navedene Collinsove teze možda se čine banalnim i samorazumljivima, ali ne smije se smetnuti s uma da se radi o tezama koje nisu donošene intuitivno (Collins je sve navedene teze potvrdio golemim brojem primjera iz povijesti filozofije):

Dobivanje šanse. »Tijek interakcijskih ritualnih lanaca određuje ne samo tko će i kada biti kreativan, nego i što će biti njihove kreacije« (Collins, 1998: 53). Drugim riječima, sam psihološki fenomen kreativnosti valja objašnjavati kauzalnim odnosima u društvu. Pod time se misli da bi pri interpretaciji filmova nastalih u sklopu FAS-a trebalo kretati od cijelog ozračja koje je tada vladalo u toj producentskoj kući, a ne isključivo od autorskih osobnosti. Pojava da su gore navedeni redatelji uopće dobili priliku u tom razdoblju režirati dugometražni igrani film društveno je uvjetovana. Možemo samo nagađati na koji bi se način mladi redatelji mogli izboriti za svoj prvi igrani film da nije postao FAS i bi li u tome uopće uspjeli.

Stvaranje kreativnog ozračja. »Osobe koje kasnije postanu eminentne često su vezane mnogo ranije u svojim životima« (Collins, 1998: 36). Od trojice mladih redatelja debitantata sva su trojica postali afirmirani autori, Peterlić kao teoretičar, a Radić i Žafranović kao redatelji. Collinsova je teza da već u mladosti počinje dolaziti do izražaja važnost osobnih veza i poznanstava (ne u pogrdnom smislu), jer se na taj način »kulturni kapital« stječe mnogo lakše nego učenjem iz knjiga. Jednostavno rečeno, bez lanaca suradnje i odnosa učitelja i učenika nije moguće zamisliti daljnju afirmaciju mlade osobe kao autora.

Prepoznavljivost i suradnja. Collins ističe dva idealna tipa kreativnosti intelektualaca, »frakcioniranje« i »sintetiziranje« (Collins, 1998: 131). Frakcioniranje označava tendenciju stvaralaštva koje se odvaja od uvriježenih tradicija, stvaralaštvo koje pokušava samostalno stvarati prepoznavljiva otkrića i djela, ističući svoju autorskiju distinkciju. S druge strane,

sintetiziranje označava sklapanje saveza i zajedničkih pristupa u stvaralaštvu. U tim terminima kreativnost unutar FAS-a mogli bismo označiti kao kreativnost frakcioniranja pojedinih redatelja, ali i kao sintetizirajuću težnju producenata da se u jednoj producijskoj kući okupe osobe koje imaju zajedničku želju stvarati filmove na nov način. U svakom slučaju, dugometražni igrani filmovi FAS-a znatno se stilski razlikuju, pa bismo mogli reći da je njihova glavna poveznica zajednička producentska kuća, a ne toliko »sintetizirajuća kreativnost autora«. Međutim, osobna poznanstva na razini istovremenog prijateljstva i poslovne suradnje Peterlića, Krele i Tadića u slučaju *Slučajnoga života* ukazuju i na sintetizirajuću kreativnost.

Motivacija za rad. Collins ističe i važnost pojma »emocionalne energije« pri opisivanju rada intelektualaca, odnosno, u ovom slučaju, redatelja. Emocionalna energija je »vrsta snage koja proizlazi iz uspješnog sudjelovanja u interakcijskim ritualima« (Collins, 1998: 29). Osobe koje dobivaju kvalitetne povratne informacije na svoje djelovanje vjerojatnije će se uspješno nastaviti baviti tim poslom. Nažalost, čini se da bismo Peterlićevu odluku o prekidu redateljske karijere mogli, prema Collinсу, objasniti niskom »razinom emocionalne energije« na polju režije, usprkos njegovoj visokoj razini »kulturnog kapitala«. U kontekstu u kojem mnoga osoba istovremeno raspolaže »kulturnim kapitalom« (stečenim znanjem i vještinama), za priznavanje osobe kao autora pre sudna je visoka razina »emocionalne energije«.

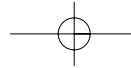
Vrednovanje doprinosa. Vrijednost doprinosa intelektualca i društveni utjecaj ovisi o »načinu razvoja društvenih struktura nakon smrti intelektualca« (Collins, 1998: 60). Kliješksa sintagma o »ljudima ispred svoga vremena« dolazi do izražaja u navedenom citatu. Doista, ponovno vrednovanje nekih filmova biva učinjeno godinama nakon što je film prvi put prikazan, što se može objasniti nizom promjena u društvenoj strukturi. Dakako, prva asocijacija na tu tezu je činjenica da je *Slučajni život* tek nakon dugog niza godina prepoznat kao kvalitetan film, a za očekivati je da će biti još bolje vrednovan u budućnosti, svakako i zbog reputacije koju je Peterlić izgradio tijekom svoga života kao filmski teoretičar i enciklopedist.

Dakako, sve su navedene teme Collinsove teorije, kao i primjeri povijesti FAS-a, ovdje prikazane površno, u obliku skice, iz ilustracijskih razloga. Filmolozi bi se ekstenzivno mogli pozabaviti svakim od ovih primjera, gradeći autorskiju teoriju na temeljima znanja o društvenom kontekstu djelovanja autora, gradeći socijalnu autorskiju kritiku.

Šarm autorstva

Kada bi socijalna autorska teorija intenzivno razdrmala postojeće stavove o pojedinim filmskim autorima, to vjerojatno svejedno još dugo vremena ne bi dovelo do smanjenja učestalosti klasičnoga autorskog pristupa analizi filmova. Razlog je taj što je pojednostavljinjanje, imenovanje i usvaja-

³ Štoviše, Pauline Kael smatra autorskiju kritiku itekako kontingentnom, uspoređujući divljenje genijalnim redateljima od strane svojih kolega kritičara s divljenjem »dječaka i adolescenata u razdoblju života kada se muževnost čini nečim velikim i važnim« (Kael, 2007: 117).

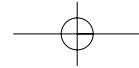
*Živa istina*

nje postojećih koncepata inherentno ljudskom načinu poimanja svijeta. Naime, pojmovi kao što su nacionalna kinematografija, filmski pokret ili filmska škola nastaju na donekle sličan način kao što nastaje i pojam autora: ljudi koriste opće pojmove kako bi lakše kategorizirali svoja znanja. To znanje »građeno« u svakodnevici nije temeljeno na preciznim analizama, već se oslanja na »prototipove« i »egzemplare« (termini kognitivne lingvistike): »Prototip je skup tipičnih osobina koje karakteriziraju kategoriju« (Choi, 2006: 316). Drugim riječima, neprecizno bi bilo o FAS-u donositi zaključke samo na osnovu dugometražnih filmova (s obzirom da je u FAS-u nastao i cijeli niz filmova kraće forme) ili o pojedinom FAS-ovu autoru uzimajući u analizu samo njegove tipične filmove. U slučaju filmologije, svako korištenje neke stručne kategorije ili pojma, pa bio to »autor«, »pokret« ili »novi val«, nužno pojednostavljuje kompleksnost društvenih odnosa.

Privlačnost autorskoga pristupa, međutim, ne proizlazi samo iz te nužne ljudske potrebe za kategoriziranjem stvarnosti.

Njegov šarm sastoji se upravo u tome što ljubiteljima filma omogućuje stanovitu zaigranu strast, na primjer, stvaranje top lista »panteona redatelja« (Sarris, 2007). Autorski pristup kakav danas poznajemo omogućuje stvaranje specifične filmofilske kulture, kulture koja bi bila znatno suhoparnija kada bismo redatelja promatrali isključivo kroz prizmu društva koje ga determinira. Koliko god Pauline Kael osuđivala »dječačko i adolescentsko« divljenje autorima, ostaje neosporno da je danas upravo autorska kritika jedna od glavnih filmofilskih značajki koja nas raduje, nepreciznosti unatoč. Zoran Tadić, primjerice, s velikim simpatijama govori o »filmsko-nogometnom infantilizmu« (Tadić, 2001: 62) koji je zabavljao njegovo filmofilsko društvo (u jednoj mjeri društvo je bilo sazданo od osoba bliskih FAS-u).⁴ Filmofilija se danas u velikoj mjeri temelji na emotivnoj privrženosti pojedinim autorima, a možda će se razvojem filmske teorije u budućnosti temeljiti na nečem drugome. Unatoč činjenici da smo svjesni da je pojam autora na neki način samo društveni konstrukt, mi nesvesno prihvaćamo nemetljivi, da-

⁴ »U našim nogometnim momčadima igrali su filmski režiseri. I padali su pravi-pravcati eseji kad je trebalo obrazložiti zašto netko mora biti u momčadi i zašto treba igrati upravo na tom i tom mjestu. Zašto je Howard Hawks idealan centarhalf? Pouzdani, nikad ne griješi, najviši u skoku, kojeg se god zadatka prihvati, odigra besprijekorno, kontrolira ritam igre do savršenstva istančano i točno...« (Tadić, 2001: 66).



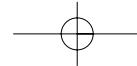
nas općeprihvaćeni, diskretni šarm autorstva. Time pristajemo da kao filmofili zastupamo subjektivističku autorsku kritiku, iako je možda osporavamo u sferi teorije filma. Teorijska teza o socijalnoj uvjetovanosti nečije kreativnosti, suvišno je isticati, ne umanjuje značaj nečijeg stvaralaštva, već nas podsjeća da se autorsko stvaralaštvo može proučavati i na drugačiji način od uvriježenog.

Literatura

- Choi, Jinhee, 2006, »National Cinema, the Very Idea«, u Carroll, N. i Choi, J. (ur.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing, str. 310-319.
- Collins, Randall, 1998, *The Sociology of Philosophies: a Global Theory of Intellectual Change*, Harvard University Press
- Gaut, Berys, 1997, »Film Autorship and Collaboration«, u Allen, R. i Smith, M. (ur.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, str. 149-172.
- Hayworth, Susan, 2006, *Cinema Studies. The Key Concepts*, London i New York: Routledge
- Kael, Pauline, 2007, »The Idea of Film Criticism«, u Wartenberg T. E. i Curran, A. (ur.), *The Philosophy of Film*, Malden: Blackwell Publishing, str. 108-117.
- Livingston, Paisley, 1997, »Cinematic Autorship«, u Allen, R. i Smith, M. (ur.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, str. 132-148.
- Sarris, Andrew, 2007, »Auteur Theory and Film Evaluation«, u Wartenberg T. E. i Curran, A. (ur.), *The Philosophy of Film*, Malden: Blackwell Publishing, str. 99-107.
- Tadić, Zoran, 2001, »Veliko pospremanje«, *Hrvatski filmski ljetopis* 7(26), str. 55-69.
- Truffaut, Francois, 2007, »La Politique des Auteurs«, u Wartenberg T. E. i Curran, A. (ur.), *The Philosophy of Film*, Malden: Blackwell Publishing, str. 95-98.
- Turković, Hrvoje, 1990, »Sociologija filma«, natuknica u Peterlić, A. (ur.), *Filmska enciklopedija*, II, Zagreb: Jugoslavenski leksi-kografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 543-544.
- Zečević, Slaven, 2006, »Naplavina (film *Slučajni život* redatelja Ante Peterlića)«, u Gilić, N. (ur.), 3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, Zagreb: Filozofski fakultet, str. 217-228.



Nedelja



ESEJI I OSVRTI

UDK: 791.633-051 Wenders, W.
791.038.6

Marijan Krivak

Wim Wenders – ili filmski postmodernizam »tijekom vremena«



Wim Wenders i Compay Segundo

Koje su značajke postmodernizma u kulturnom artefaktu? Što je ono postmoderno u umjetničkom djelu? Ima li uopće smisla definirati film kao postmoderan, tražiti obilježja koja ga čine postmodernim? Konačno, gdje pronaći postmodernizam u filmskom ostvarenju?

U svojoj više negoli utjecajnoj knjizi *Stanje postmodernosti*¹ David Harvey će analizama »vremena i prostora u postmodernom kinu« dati važan okvir odgovorima na ova pitanja. Osnovne karakteristike kulturnih artefakata u »postmodernom stanju« bit će određeni dvama momentima. Najprije je tu »eklektilizam koncepcije«, a zatim i svojevrsna »anarhija predmeta«. Izabравši za svoje metodološko polazište temu osebujne »kompresije vremena i prostora« u stanju postmodernosti, Harvey je stvorio okvire analitičkog pristupa fenomena »postmodernog filma«. U njegovim analizama središnje mjesto zauzimaju dva filma. Najprije je tu — više negoli očekivano! — *Blade Runner* (1982) Ridleya Scotta, a zatim i jedan film autora koji će biti tematiziran u ovome (kon)tek-

stu. Naime, *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) Wima Wendersa stoji kao drugi pol Harveyeve analize.

Dakle, još jednom, što je to postmoderno u kulturnom artefaktu? Koji su to filmovi što ih nazivamo postmodernim? Na koncu, koja su to navlastita određenja postmodernizma u pojedinom filmskom djelu?

Sva ta pitanja čine se metodološki nezaobilaznim pokušajima li analizirati lik i djelo filmskog autora Wima Wendersa. Usprkos svojevrsnoj nepopularnosti takvoga pristupa opusu jednoga autora — ponajprije u ovdašnje filmske kritike — čini mi se da se upravo na taj način može čitati značenje i smislenost filmova ovog njemačkog autora. U tom se interpretacijskom ključu može tumačiti i Wendersu najprispodobljiviji poznati redatelj, njegov »američki prijatelj« Jim Jarmusch. »Citatna polemičnost i naglašena eklektičnost«, kao osnovne značajke suvremenog filma, u dobroj se mjeri mogu primjeniti kako na Jarmuscha tako i na Wendersa. Autoreferentnost, kao i upućenost na cjelokupnu povijest filmske umjetnosti daljnja su obilježja tako pojmljena filmskog postmodernizma. Wendersovu opusu odgovara tip interpretacije koja svijest o recepciji, te onda i manipulaciji gledateljskim očekivanjima i variranju žanrovske obrazaca, čini osnovom doživljavanja pojedinog filma. A sve su to neupitno osobine njegovih ostvarenja.

Ako je Hitchcock, primjerice, u interpretaciji Slavoja Žižeka, postmodernist *avant la lettre*,² onda je Wenders postmodernist u punom značenju te riječi. Popunjeno mjesto počesto ispravnjene teorije o postmodernom filmskom autoru *par excellance*. Prototipski Autor filmskoga postmodernizma!

Slijedom tih odrednica, netko bi mogao pomisliti da je u Wendersovu slučaju riječ o iznimno cerebralnom autoru, bez utjecaja emocionalne sfere u kreiranju njegovih filmova. No,

1 David Harvey, 1990, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origin of Cultural Change*, Cambridge: Blackwell.

2 Najznačajniji je u vezi s tim pitanjem njegov tekst »Alfred Hitchcock ali forma in njena zgodovinska posredovanost«, u knjizi *Hitchcock II*, Problemi — Razprave, Analecta, Ljubljana 1991. Koji su to Hitchcockovi postmodernistički filmovi i kako ih Žižek vidi? Treće i najrespektabilnije razdoblje redateljeva opusa — »Hitchcockov postmodernizam« — vezano je uz filmove od *Nepoznati iz Nord Expressa* do *Ptica*. Neki su od reprezentativnih primjera filmova iz ovoga perioda *Dvorani prozor*, *Vrtoglavica i Psiho*. Muški je junak suočen s krivicom i s materinskom Nad-ja. Vidjenje je protagonista najčešće zamagljeno, što vizualno najbolje utjelovljuju gigantski kipovi, ptice (avioni nad pustim kukuzištim!)... Veza između muškarca i žene, bilo — ne daj Bože — tek prijateljska, ili ona ljubavna, unaprijed je osudena na propast, te je, kako Žižek veli, »libidinalno posve ispravljena«. Naoko je sve posve pregledno, i tu se nalazi onaj postmoderni *l'évenement* (*Ereignis*, zgodba). Iza naoko banalnog sadržaja slijedi postmoderni obrat u teorijsku eksplikaciju koja stvari preokreće naglavce. »Rasparanje intersubjektivnosti« se, kako to Žižek nazivlje, »kao medij istine konačno dezintegrira i raspada na ekspertno znanje i psihotičnu zasebnu istinu«. Otudenje i najbanalnijeg sadržaja = postmodernizam!

prije bi se moglo reći sve drugo negoli to! Osobito ako se uzmu u obzir njegovi nadahnuti cjelovečernji dokumentarni filmovi *Nickov film: munja nad vodom* (*Nick's Film — Lightning over Water*, 1980), *hommage* Nicholasu Rayu, *Tokyo-Ga* (1985), o geniju Yasujiro Ozua, te, konačno, strastveni prikaz fenomena kubanske glazbe u novijem ostvarenju *Buena Vista Social Club* (1999).

Prema nekim interpretacijama, opus Wima Wendersa mogao bi se definirati i specifičnom žanrovskom odrednicom, kao takozvani »raspravljački film«. Između ostalog, raspravljački diskurs prisutan je u okviru tzv. struje političkog filma, još od 1960-ih. Osim u »politziranim kinematografijama« Italije i Francuske tih godina, te napose u britanskom filmu socijalne tematike (primjerice, u velikom dijelu opusa Lindsaya Andersona i Karella Reisza), taj svojevrsni žanrovski kinodiskurs osobito se razvio u Nijemaca.

Glasoviti Klugeov *OberhausenSKI manifest* ostavio je dubok trag u novoj filmskoj povijesti. Usudio bih se reći da je taj filmsko-politički manifest obilježio vrhunce europskoga modernističkog filma, a ujedno je nagovijestio i spominjani »filmski postmodernizam«, točnije njegovu europsku inačicu.³ Ostali stjegonoše novoga njemačkog filma bili su Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff i Margarete von Trotta. No prvacima tzv. raspravljačkog filma mogu se smatrati zapravo modernistički velikani poput Antonionija, Bergmana, Bertoluccija, Godarda, Resnaisa..., na formalno radikalnijem polu Straub i Bellocchio. Kasniji »postmodernistički autori« — poput parodijski orijentiranih Woodyja Allena i Johna Watersa, te žanrovski fluktuirajućih Davida Lynchha i Hala Hartleya — uvode osebujni *jamesonovski* pastiš u modus raspravljačkog filma. (Posebno bi zanimljivom mogla biti tematizacija Johna Dahla kao autora koji precizno secira žanr kriminalističkoga filma u izobličenoj Po-Mo vizuri!)

Kada se ističe »europskost« kao specifičnost teorijskog postmodernizma »lyotardovske provenijencije«, ne smije se zanemariti ni činjenica da je velik broj europskih filmskih autora tog usmjerenja bio zadržan američkim žanrovskim filmom i njegovim narrativnim obrascima. S druge strane, populistički karakter američke pop-art umjetnosti najprimjerenije je stjecište konzumerističke kulture, s čime se postmodernizam najčešće i identificira. Zato se neke drukčije teorijske prethodnice filmskoga postmodernizma zapravo mogu tražiti u književnoj teoriji Leslie Fiedlera, Irvinga Howea i Susan Sontag. Te se odrednice najbolje slijede u američkom filmu od 1970-ih naovamo, sve do globalizirajućih trendova filmskih bajki i epopeja prema prijelomu milenija (linija Lucas-Jackson). Osim uokvirujućih Lucasovih »filmskih fanta-

zija«, te ekspandiranih Jacksonovih saga, ovdje pritom mislim na eksplotiranje tzv. niskih žanrova poput stripa (*Conan Johna Miliusa /Conan the Barbarian*, 1982), *Darkman* Sama Raimija /1990/, ali i *Dick Tracy* Warrena Beattija /1990/), kojih je inačica — u osebujunom ključu teatra apsorda! — i postmoderni antivestern *Mrtav čovjek* (*Dead Man*, Jim Jarmusch, 1995). Nadalje, ovdje svoje mjesto pronalazi i francuski neo-barok, svojim do paroksizma dovedenim manirizmom Beneixa i Bessona).⁴

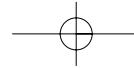
Filmski postmodernizam u sebi nosi niz filmova od 1970-ih do 1990-ih u kojima se razgradije primarno modernističko očuđenje i zalihost izvanjskih intervencija u samo »tkivo« filma. Pritom se razlika između modernizma i postmodernizma očituje unutar inherentnog odnosa teksta i njegova komentara, tj. između filma i njegove interpretacije, sadržane u samom predmetu. Kada nam se čini da se klasičnom naracijom ispričala jasna i razgovijetna pripovijest, bez nekih formalnih i sadržajnih eksperimenata, dolazi do obrata. U filmovima koji su konzumentski iznimno privlačni, poput *Blade Runnera*, *Terminatora* i *Plavog baršuna*, pronalazi se još neki, mnogo dublji smisao, koji pak treba teorijsku pomoć Lacana, Foucaulta, Derride, Deleuzea... Postmodernistička interpretacija pronalazi implicitno viša značenja i smisao u nauko banalnim sižeima i strukturnim cjelinama.

Wim Wenders veliki je poklonik američke popularne kulture, prije svega rock-ikonografije i svjetonazora. Zato su rock-ikone, koje zauzimaju referentno mjesto u njegovim filmovima, označitelj i osebujuće autorske poetike. Bono, Ry Cooder, Nick Cave, The Beatles — *signum* su Wendersova životnog svjetonazora i postmodernističkog brisanja granica između tzv. visokih i niskih žanrova.

No Wenders je jednako tako specifično njemački autor, koji svuda sobom nosi naslijede *Filmverlag der Autoren*, filmske zajednice koja je iznjedrila neke od najboljih europskih filmova 1970-ih. Prikažemo li Fassbindera kao »pjesnika poluvijeta« — koji se poetskom imaginacijom uzdiže na poziciju *većeg od života* — kao majstora fakture igranoga filma, a Herzoga kao dokumentarista sklonog mistici i meditaciji — čiji su filmovi na rubu kontemplacije i fikcije — Wendersa bismo mogli nazvati *eksperimentatorom u svim žanrovskim obrascima*, koji zamagljuje granice među filmskim rodovima. Zato je on i toliko »postmoderan« u odnosu na dvojicu spomenutih njemačkih velikana/sudrugova. Wenders je erudit koji struže naslage značenja iz filmske povijesti, metodom navlastitog palimpsesta. U tom je otkrivanju najčešće uspešan, no ponekad mu se izmiče tlo pod nogama, kada se travestijom želi dovinuti do iznalaženja izvora magije genijalnih filmskih autora i ostvarenja.

³ S američke strane Atlantika, »stjegonoše filmskog postmodernizma« mogu se, ugrubo, podijeliti u dvije skupine. S jedne strane, imamo onu liniju autora koji uvode serijale poput znanstvenofantastičnih epopeja. Ovdje je najznačajniji autor George Lucas, svojom trilogijom *Ratovi zvijezda / Star Wars* koju čine: *Ratovi zvijezda* (1977), *Imperijski uzvraća udarac* (1980) i *Povratak Jedija* (1983). (Tijekom novog milenija snimljena nova tri dijela više ne spadaju u isti kulturnopovijesni kontekst!) Toj se liniji »fantazijske travestije« kasnije pridružuje Peter Jackson, svojom trilogijom prema Tolkienu *Gospodaru prstenova*. S druge strane, imamo autore koji vrše svojevrsnu dekonstrukciju žanrova (nešto poput Derridine i Yale-dekonstrukcije izvorne Heideggerove »destrukcije povijesti metafizike«!). Ovdje su najvažniji autori Jim Jarmusch, David Lynch, John Carpenter, John Waters, Wes Craven, John Dahl...

⁴ U dobroj mjeri, ovdje iskorištene uvide dijelim s Tončijem Valentićem. Vidi njegov izuzetno instruktivan tekst »Žanrovi u filmskom postmodernizmu«, objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 22, 2000, str. 45-56; ovdje spomenuti primjeri na str. 47 i 54.



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 68 do 76 Krivak, M.: Wim Wenders – ili filmski postmodernizam »tijekom vremena«



Paris, Texas

Sve od kada se kao mladić ostavio studija medicine i filozofije, te upisao Visoku školu za film i televiziju u Münchenu, Wenders se bavi magijom filma, ali su i tragovi filozofije vrlo prisutni, prije svega u dijalozima njegovih filmova. Za razliku od svojih velikih prijatelja s početka 1970-ih, Herzoga i Fassbindera — a s kojima i počinje uzlet »novoga njemačkog filma« — Wenders se afirmira na svjetskoj sceni te ostaje uspješnim autorom i tijekom 1990-ih, sve do prijeloma milenija. *Tijekom vremena* štošta se promjenilo u Wendersovu poimanju filmskoga djela i vlastitih ostvarenja. No, *tijekom vremena* on je na osebujan način izgradio i profilirao svoju autorsku poetiku. Možda se njegovi filmovi, na prvi pogled, ne doimaju tako prepoznatljivima poput Herzogovih i Fassbinderovih, ali suptilno tkanje tih ostvarenja uvijek odaje beskrajnu posvećenost filmskoj umjetnosti kao takvoj, uz citatnost sa značenjem što dopire do međusobnog prepoznavanja filmskoga autora i »pravih«, iskrenih filmofila.

Tijekom vremena (*Im Lauf der Zeit*) naslov je njegova filma iz 1976. godine. No kao senetenca se pojavljuje već u Wendersovoj i Handkeovoj adaptaciji klasičnoga Goetheova djeła *Naukovanje Wilhelma Meistera*, u filmu *Pogrešan pokret* (*Falsche Bewegung*, 1974). U jednome trenutku, kad već tone u san, protagonistu filma, osuvremenjenju Wilhelmu Meisteru, preko usana prelazi rečenica: »Im Lauf der Zeit«. Upravo to *protjecanje vremena*, kao *signum* stalnog propiti-

vanja prolaznosti i usamljenosti Wendersovih junaka, bit će ona »crvena nit« iz koje će se iščitavati suptilna autorska poetika.

1970-ih upravo je Handkeova proza obilježavala prepoznatljivo ozrače egzistencijalne besmislenosti i osamljenosti pojedinca koji se nije želio prepustiti općem samozadovoljstvu njemačkoga »društva izobilja« na njegovim začecima. Osim u spomenutoj adaptaciji, Wenders suraduje s Handkeom već u svojem prvom ambicioznijem igranom ostvarenju. *Golmanov strah od jedanaesterca* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971) prvi je Wendersov film s protagonistom koji doista ne zna što će sa sobom, film o otuđenom pojedincu koji kao da vizualno oslikava alieniranu individuu iz filozofije frankfurtske kritičke teorije. Sličnim se opservacijama i meditacijama još izravnije susrećemo u filmu *Pogrešan pokret*. Trag Wendersova studija filozofije više je negoli jasan u toj ambicioznoj studiji suvremene Njemačke, koja tek kulturno-rolski zasijeca u Goetheov predložak. Naracija je potpuno podređena raspravi — filmska pripovijest filozofskom traktatu!

U spomenutim filmovima Wenders uvodi lik svoga omiljenog glumca Rüdiger Voglera, navlastitog *Doppelgängera*, svojevrsnog alter ega, kojemu će se vraćati tijekom cijelog svojeg redateljskog opusa. Ako je Fassbinder imao svoju kazališnu trupu münchenskog *Aktion-theatera*, te ako je mož-

da najintraniganije utjelovljenje njegovih filmova bila karizmatična Hanna Schygulla; nadalje, ako je i Herzog svoja dva alter ega pronašao u pompoznom Klausu Kinskem i pritajanje pomaknutom Brunu S.-u, onda je neupitni Wendersov glumački filmski lik-dvojnik Rüdiger Vogler.

Tijekom vremena, mnogi su Wendersove filmove prepoznali upravo preko tog zbumjenog protagonista, koji je na neobičan način utjelovljivao, ali i intelektualizirao svoje životne i umjetničke težnje. On je prijatelj, balanser na trapezu filma ceste, hodač *tijekom vremena*, očinski lik naslovne djevojčice iz filma *Alica u gradovima* (*Alice in den Städten*, 1974), montažer zvuka za sliku filmskoga redatelja iz *Lisabonske priče*. Utjelovljujući Handkeovu književnu fikciju, lik što ga tumači Vogler svoj stvarni život nastavlja živjeti u Wendersovu svijetu »stalnog putovanja i beskrajnog vraćanja«. On je apatrij koji neuspješno bježi od svoje osamljenosti — *Do kraja svijeta*, a tako je naslovljen i film iz 1991. (*Bis ans Ende der Welt*), u kojem je njegova američka inkarnacija William Hurt. U ovome filmu — koji je sniman u petnaest gradova, u sedam država, na četiri kontinenta — mnogi će vidjeti ultimativni Wendersov postmodernistički *tour de force*. Neki će u supostavljenosti *rave-looka* protagonista i klasičnog *rock-soundtracka* vidjeti postmodernističku gestu. Koegzistencija različitih historijskih uzora i stilova također je osobina posmodernizma kao kult-artefakta.⁵

Drugi lik u Wendersovu filmskom svijetu utjelovljuje Bruno Ganz, slučajni junak *Američkog prijatelja* (*Der amerikanische Freund*, 1977) i ljubavlju preobraženi andeo Damiel iz *Neba nad Berlinom*. Svojom nenametljivom »običnošću«, fizionomijom prolaznika na cesti kojega se najčešće ne zapaža, Ganz savršeno uobličuje Wendersov redateljski i životni svjetonazor. Njegova je, pak, američka inaćica zbumjeni i poseve izgubljeni Harry Dean Stanton iz možda najveće uspješnice *Paris, Texas* (1984).

Ipak, ultimativni Wendersov film svakako je *Nebo nad Berlinom* (1987). Ono što ga čini tako posebnim njegova je osebujna osjećajnost. Postmoderni *Sehnsucht par excellance!* Bajka o dva andela koji nad Berlinom promatraju ljude, ulaze im u misli i brinu o njihovim dušama, neponovljiv je traktat o »žudnji za životom«. (Ovu liniju možemo, nadalje, slijediti još od Van Gogha pa sve do Iggyja Popa!) Nastavak *Daleko, a tako blizu!* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) niti približno nije dostigao taj osjećaj. Scenarij Petera Handkea i Richarda Reitingera Wendersu je ponudio sasvim običnu, a opet toliko — i možda upravo zbog toga! — fantastičnu priповijest. Bruno Ganz (Damiel) i Otto Sander (Cassiel) tumače suvremene, »postmoderne andele«. Njihova je svakodnevica vezana uz prisluškivanje ljudskih misli. Ono što bismo svi mi ponekad htjeli, njima je tek navika. Nevidljivi ritual. Andele vidjeti, pak, mogu tek djeca. Neiskvarenim duhom, djeca imaju sposobnost imaginacije što su je odrasli poodavno izgubili.

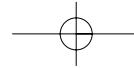
Visokim i dugim vožnjama kamere Wenders i vizualno doseže nebeske perspektive, neku vrst »vječnog pogleda«. Tjelensko prolazeći kroz zidove (ljudske šutnje i tame), Damiel i Cassiel ulaze i u misli, otkrivajući strahove zemaljskih bića. No, u strahu je i sadržana ljudskost. Način bitka tubitka/čovjeka jest briga. Smisao, pak, njegova tubitka jest vrijeme (*Sorge* i *Zeit* Heideggerovi su odgovori iz *Bitka i vremena*). Na svojim puteštvijama od andeoskog utočišta — velike sveučilišne knjižnice, simbola »vječnosti znanja«! — preko susreta s nesretnim i brižnim ljudima u berlinskom metrou, Damiel stiže i do cirkusa. Tamo svoje dane provodi predvina Marion (Solveig Dommartin), umjetnica na trapezu. Samoča koja nju obuzima, osvjećuje i Damielovo samoču u svijetu vječnosti. U njemu se rađa želja. Volja za »ljudskim, isuviše ljudskim«. Želja za prolaznošću. Žudnja za voljenim, osjetilnim bićem. Odbacujući vječnost, »pali andeo« — doslovno! — odbacuje »oklop vječnosti«, da bi ga trampio za valutu nesigurnosti, straha, boli... Svega onoga što ljudski život čini — ljudskim. Wendersov Bruno Ganz utjelovio je ovaj preobražaj maestralnom jednostavnošću koja fantastičnu bajku pretvara u možda najzbiljsku filmsku priповijest 1980-ih!

»Arhitektonika« *Neba nad Berlinom* priča je za sebe. Kada se usporedi s onom iz drugog ultimativnog postmodernog ostvarenja, Scottova *Blade Runnera*, označuje suprotni, distopiski pol američke negativne utopije. Dokumentarističke slike razrušenog Berlina kolažno su umetnute u igranu, fiktivnu fakturu. Dok je *Blade Runner* postapokaliptični triler, *Nebo nad Berlinom* melankolična je drama nostalgiye za jednim prošlim svijetom. »Postizam« filma Ridleya Scotta, inspiran poetikom Philipa K. Dicka, suočen je ovdje s »postizmom« čežnje za izgubljenim. *Post-* ovdje postaje Potsdam! Ostarjeli poet Homer, u jednoj od posljednjih interpretacija kabaretskog pjevača iz 20-tih Curta Boisa, evocira te uspomene. Evocira »postistički« mit o Potsdamer Platzu!

Wenders u *Nebu nad Berlinom* ostvaruje svojevrsnu, navlastitu »postmodernu bajku«. Jedna je od osebujnosti postmodernog stanja i nanovo probuđena mitologija. Mit pruža utjehu konzumerizmom potrošenoj čovjekovoj duši. Upravo istražujući mitske obrasce, Wenders je oplemenio njezinu egzistencijalnu tjeskobu. Svijet andela iz knjižnice svjedoči i o autorovojoj podsvijesti. Kultura knjiga i čitanja, kao sastavni dio analogne civilizacije, suprotstavljen je užurbanosti nadolazeće digitalnosti. Također, isprekidana, neurotično-melankolična glazba Nicka Cavea oponira tada vladajućoj tehnoprodukciji i naslućujućem *hip-hop* zvuku.

U samome autorskom postupku Wenders rabi postmodernu kolažiranje. Osim vizualne supostavljenosti crno-bijele i kolor-fotografije, tu je i narativna metadimenzija filmske priповijesti. Peter Falk, naime, u filmu inkarnira samoga sebe. Kao filmska i TV-zvijezda, *poručnik Colombo*, Falk unosi element stvarnoga u Wendersovu bajkovitu fikciju. Iako od ranije koristi *cameo*-pojave svojih filmskih idola, ovdje je po

⁵ Vidi o ovome posebice instruktivan tekst Srećka Horvata »Arhitektura kao medij reklame«, u njegovoj knjizi *Znakovi postmodernog grada*, Jesenski i Turk, Zagreb 2007. U ovoj je knjizi inkorporiran i sjajan tekst o distopiskom filmu, kao eminentno postmodernoj kulturnoškoj umjetničkoj pojavi. Ukratko, distopija nije budućnost, već naša, postmoderna stvarnost!



Nebo nad Berlinom

prvi puta fakcija ušla u navlastiti autorov fikcijski svijet. Falk tumači hollywoodsku zvijezdu palu u sivilo berlinskih ulica. Ipak, bivši andeo tek ovdje može pokazati svoju ljudskost. Za Damiela i Cassiela on je *compañero*. Prepletanje filmskog i stvarnog svijeta svjedoči *postmodernom osjećaju*. Metadimenzija ove interaktivne međuodnošajnosti *signum* je postmodernog stanja. Ono, pak, još bliže Wendersovu *Nebu nad Berlinom* jest i »magički realizam«. Ipak, film postiže ono što će teško postići bilo koja ekranizacija Garcije Marqueza, *Nebo nad Berlinom* pruža nam osjećajnost jedva doстиžnu njegovoj magiji!

Wendersova je naracija, često, vrlo patetično strukturirana, pa postaje svojevrsnim označiteljem njegova »postmodernog autorskog odmaka« od modernističkih eskapada, kako njegovih velikih europskih prethodnika, tako i posve dezorientirane američke kinematografije 1990-ih. *Grunge* u *rock-glazbi*, kao i *tarantinoidi* na filmu, njemu su originalno strani. Fotografija njegova vrlo čestog snimatelja iz najboljih ostvarenja, Robbieja Müllera, iskazuje sklonost fakturi koja se odupire pomodnom mistificiranju filmske grude. Opskurna jednostavnost fotografije u Wendersovim filmovima vizualni je označitelj nutrine protagonista koji najčešće nemaju za ponuditi ništa osim svoje puke, faktičke, tjelesne ogoljenosti. (Možda se upravo kroz ovu osobinu najbolje vidi bli-

skost Wendersa i njegova najboljeg »američkog prijatelja«, Jima Jarmuscha!) Taj je element sadržan i u njegovoj autorskoj fascinaciji filmovima Yasujiro Ozua, posebice njegovim remek-djelom *Tokijiska priča* (*Tôkyô monogatari*, 1953).

Wendersov dokumentarizam pak posve je drukčijeg usmjerenja od Herzogova. Dok Herzog slaže svoje »poetske freske« asocijativno, iskazujući fascinaciju pojedinim prirodnim elementima, Wenders je više usmjeren na umjetnički genij svojih protagonisti, na ljudska postignuća koja preobražavaju krajolike intelektom i izvornim umjetničkim nadahnućem. Zato se na *Tokyo-Ga* iz 1985. posve prirodno nadovezuje film o modnom dizajnu, kreativnom procesu, o gradovima i identitetu u postmodernoj, digitalnoj eri, *Bilješke o haljinama i gradovima* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989). Ipak, kroz razgovor s planetarno utjecajnim dizajnerom Yohijim Yamamotoom, mnogo se više od samog protagonista otkriva sam autor ovoga hiperdizajniranog dokumentarnog filma. Premda je, za razliku od Herzoga i Fassbidera, komercijalno i kreativno »preživio« prijelaz iz *analognog*, racionalnog modela u *digitalni*, formalno-kalkulativni, Wenders je ipak bliži mentalitetu tradicionalnog umjetnika koji, u konačnici, još traga za Istom, Smislom i Značenjem. To je traganje prekriveno postmodernim *pregorijevanjem* (*Verwindung*)⁶ zapadne tradicije, preolmljeno kroz pa-

⁶ O terminu *Verwindung*, kao označitelju postmodernog filozofiskog prijeloma govori Gianni Vattimo u svojoj reinterpretaciji klasične heideggerijanske paradigme. Vidi hrvatski prijevod (Mario Kopić) u: G. Vattimo, *Kraj moderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2000.

rabolično ogledalo popularne kulture i njezina mesta u cje-
lokupnoj povijesti umjetnosti.

Stanje stvari (*Der Stand der Dinge*, 1982) svojevrstan je Wendersov autobiografski izlet i možda najpotpunije ostva-
renje, kojim završava njegovo njemačko redateljsko razdoblje. Nakon što je u *Pogrešnom pokretu* prošao osebujnu »odisejadu« kroz suvremenu Njemačku, te pokušao pronaći navlastiti, ali i povijesni smisao svoje domovine, u *Stanju stvari* Wenders ponire u samo njegovo filmsko i životno iskustvo, prije negoli što se otisne u obećanu zemlju svih fil-
mofila — u SAD i hollywoodsku industriju snova. *Tijekom vremena* (sentenca koja se ponavlja i u ovome filmu), Wenders je poželio okrenuti novu stranicu u svojoj karijeri i po-
kušao utonuti u svoju »američku noć«. Izravno redateljevo iskustvo, preneseno u film, povezano je s financijskim i drugim poteškoćama što ih je Wenders imao tijekom produkcije i postprodukcije svojega prvog igranog američkog filma, gangsterske travestije *Hammett* (1982), prema motivima iz života i pripovijedaka eponimnog autora špajunskih romana. *Stanje stvari* film je o neskladu između filma i stvarnosti. Iz-
među »čarobne kutije snova« u boji i zbilje u crno-bijeloj tehnici. Između opijajućeg sna o velikom Hollywoodu i otrežnjuće zbilje Europljanina u nesmiljenu žrvnu medij-
ske Amerike. Wenders ovdje prvi put eksperimentira prijelazom s analogne (europске) *tehnike* na digitalnu (američku) *tehnologiju*. I doslovce i metaforički. Primitivno računalo iz filma naglašava taj sudbinski prijelaz i sprečava Friedricha Munroa (glumi ga Patrick Bauchau) da dovrši svoj film u bespućima Portugala. Taj nedovršeni film ponovno se javlja kao motiv u *Lisabonskoj priči*, dvanaest godina kasnije.⁷

Zamišljen kao svojevrsni *hommage* Hollywoodu i Fritzu Langu, Johnu Fordu i njegovim *Tragacima*, *Bulevaru sumra-ka* i svim onim nebrojenim europskim redateljima i filmofilima koji su željeli dotaknuti čuvene hollywoodske zvijezde — barem stopalom! — film je zapravo gorko-opora studija o melankoliji i dvama nesvodivim svjetovima. No, Wenders prihvata »stanje stvari«, kao što ga prihvaca i glavni teoretičar postmoderne, Jean François Lyotard u svojem, koju godinu prije napisanu *Postmodernom stanju*. Protagonist filma govori o tomu da »više nema priča«, jednako kao što u Lyotarda više nema velikih pripovijesti, a to je *signum* postmodernoga svijeta bez čvrsta uporišta. *Stanje stvari* — meta-
film, film o filmu, film u filmu — znak je Wendersa koji se miri s tim stanjem i postaje istaknuti postmoderni »američki prijatelj«, dakako, europskoga podrijetla. Wenders igra »je-
zičnu igru« Hollywooda kako bi svoju umjetničku ingenioznost mogao — gotovo filozofski promišljeno — »upakirati« i onome koji ne vjeruje da je film po sebi išta više od banalne hollywoodske industrije zabave. Kao i Jarmusch, Wenders je tradicijom i modernitetom obremenjeni europski uljez u *postmodernu* Ameriku *fast-food* medijske kulture i rastocenih, fragmentiranih *free-lance* identiteta površnosti i plitkosti. Jim Jarmusch zapravo je Wendersov najbolji »ame-
rički prijatelj«. Jarmusch je *post-postmoderna* nadgradnja

postmodernog Wendersa! Stanovita statičnost, tjeskobno duga zatamnjena, situacija muškog prijateljstva dvojice ljudi na nepreglednom putu — sve su to zajedničke odlike i moti-
vi Wendersa i Jarmuscha. Međutim, ono što Jarmuscha razlikuje od njegova njemačkog uzora jest neograničena doza ironičnosti, neprispodobiva s bilo kime u panteonu najvećih suvremenih svjetskih redatelja. Ironičnosti koja često prelazi u sarkazam. Wenders, međutim, nije ni sarkastičan ni ironičan. On je u biti i u autorskoj jezgri melankolik sa slikom Amerike koja se, u njegovu svjetonazoru, pretvara u niz iščašenih, *rock-glazbom* posredovanih slika što nalikuju onim smiješnim, parabolično iskrivljenim zrcalima u zabavnim parkovima! To je i razlog što mnogi ne prihvataju autorskou poetiku ovoga — ipak! — kulnoga redatelja. Amerikanci ga ne prihvataju jer je odveć artistički, odveć *europski*; pravojerni Europljani zato što je upao u žrvanj hollywoodske komercijalne produkcije. Sličan je slučaj s Jarmuschem — Amerikancem češko-nizozemsko-njemačkog podrijetla. Toli-
ko o multikulturalnoj toleranciji!

Američki prijatelj izvorni je akcijski film bez suvišnih stilizacija i estetizacija kojima je Wenders ponekad sklon. Bruno Ganz s Dennisom Hopperom čini neobičan dvojac koji uno-
si novu notu u motiv prijateljstva dvojice muškaraca iz nje-
gova prethodnika, filma *Tijekom vremena*. Posljednje što hamburški uramljivač slika Jonathan Zimmermann (Ganz), koji boluje od leukemije, treba učiniti u svojem vremenski ograničenju životu jest ubiti nepoznate ljude, kako bi tako zarađenim novcem osigurao svoju obitelj. Ripley — u maestralnoj interpretaciji još svježeg i nadahnutog Hoppera — koristi njegovu bolest kako bi ga uvukao u svoju igru, zapravo potaknutu vlastitom taštynom. Taj neobični pokretač radnje zapravo je izlika za razradu Wendersova omiljena motiva — prijateljstva dvojice muškaraca. U mikrosvijetu toga prijateljstva nema mjesta za žene. Kako ovdje, tako i u većini njegovih filmova, žene se svode tek na popratni svijet protagonista i sporedni plan dramskih postava. Pritom ništa ne mijenja ni činjenica da je roman *Ripley's Game* — po kojemu je snimljen *Američki prijatelj* — napisala žena, naime Patricia Highsmith. (»Veliki muškarci« Wendersova svijeta jesu i redatelji Samuel Fuller i Nicholas Ray, koji se ovdje pojavljuju u *cameo* ulogama. Obojica će i kasnije naći mjesto u Wendersovim filmovima: Fuller u dojmljivoj ulozi snimatelja iz *Stanja stvari*, dok će Rayu biti posvećen jedan od Wendersovih najosobnijih filmova, *Nickov film: munja nad vodom* — o posljednjim danima ovoga kulnog redatelja, svojevrsni Wendersov *hommage, in memoriam i memento*.) Če-
žnja za avanturizmom i skitalačkim traganjem — bijeg od gubitka identiteta u svijetu što zatire iskonski »muški« nagon ka otkrivanju novih svjetova — temeljni je motiv *Američkog prijatelja*. Premda nije riječ o filmu ceste u klasičnome smislu, film je, ontološki i paradigmatski, upravo to: bijeg iz skučenosti gradanske egzistencije u prostranstava »nepoznatog« — kako onog izvanjskog tako i onog što se nalazi u zatretinim predjelima psihe potisnutog avanturističkog iden-

⁷ »Lišće prekriva Lisbon« — kako bi rekao naziv antologiskog albuma *Električnog orgazma* iz iste godine kada je distribuiran i film *Stanje stvari* — 1982. Ova ploča, u okviru (premda već i na zalazu) novovalnog pojmanja pop i rock-kulture u SFRJ, svojim vraćanjem avangardnom naslijedu nudi osebujni postmodernistički pomak i raskid s konzumeristički samodopadnim neoromantizmom 1980-ih.

titeta. *Američki prijatelj* zapravo je »film-žudnja«, film koji čezne dovesti pionirski, avanturistički duh na ulice samoza-dovoljne Njemačke. U osviještenoj podsvjeti — ponovno dovesti Beatlese u Hamburg!

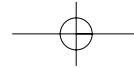
Svoj prinos filmskoj umjetnosti, u povodu stote godišnjice kinematografije, Wenders je maestralno dao filmom *Lisabonska priča* (*The Lisbon Story*, 1994). Gotovo trinaest godina nakon *Stanja stvari*, Wenders se vraća u Lisabon, ovaj put »s punim kovčegom« američkih iskustava. »Stanje stvari« tek se naizgled promijenilo. Film je u boji, no stvari su i dalje postavljene crno-bijelo. Kako Patrick Bauchau kaže Rüdigeru Vogleru, »Film više ne prikazuje stvari i ne pripovijeda priče. Film prodaje stvarnost. (Najpovoljnije, uz najveći mogući popust.)«. Postmoderni je to konzumerizam u svojoj srži. *Lisabonska priča* posveta je filmu na nekoliko razina. Osim što je posvećen stogodišnjici kinematografije, film je i posveta Wendersovu *Stanju stvari*. Simboličko-imaginarni je *homage* filmu izmišljenog redatelja Friedricha Monroea, liku koji utjelovljuje sve Wendersove autobiografske reference. Film je posvećen i Federicu Felliniju, čije ime u latiniziranoj verziji nosi lik što ga tumači Bauchau, zagonetni Godot *Lisabonske priče*. Konačno, film je posvećen i filmu kao takvom, naime slici i zvuku, fotografiji i tonu, spolu vizualnog i auditivnog. Nimalo ne čudi što upravo najo-sobniji utjelovitelji Wendersovih filmskih likova predstavljaju dva dijela filma koji se traže — emocije i distanciranost, patetiku i ironiju, sliku i zvuk. Naime, upravo su Vogler i Bauchau jedini mogli biti protagonisti takvog filma. Njegovi zaštitnici pred »vidiotima« novonastajuće digitalne tiranije. Zaštitnici očiju i ušiju od sveprožimajuće totalitarne nesmišljenosti videokamere. Znati gledati, čuti, osjetiti... Upravo to su temeljne ljudske sposobnosti i obdarenosti što ih Wenders želi sačuvati svojom *Lisabonskom pričom*. Konačno, ali ne i posljednje — Wenders obožava Lisabon. Pjesnik Pessoa, riječka Tejo, te nadasve prekrasna glazba Madredeusa, znakovi su da Wenders nije izgubio emociju. Da nije cerebralan autor kakvim ga neki nazivaju. Uostalom, jednako su objedivali njegova prijatelja i duhovnog srodnika Wernera Herzoga, kojemu je, među ostalima, film na neki način posvećen. Na to nas podsjećaju spomenuti mitovi o stvaranju svijeta i umjetnosti, što je neskrivena referenca na tekst iz Herzogove *Fatamorgane*. Motivi su filma i Buster Keaton, Dziga Vertov, ponovno Beatlesi... Čarobna kutija slika i zvukova uvi-jek se iznova na najbolji mogući način priziva u Wendersovoj *Lisabonskoj priči*. Taj meta- i trans-filozofski, ali i ljudski film na nekoliko razina otvara pitanje smislenosti filma i umjetnosti uopće. *Lisabonska priča* Wendersov je umjetnički *tour de force* i trajna referenca. Dokaz da i postmoderni film ima svoj umjetnički *raison d'être*... Dokaz da je Wenders tada bio u pravu, a stvarnost, odnosno praksa filmskih dje-latnika oko njega, duboko u krivu. Treba li uopće obrazlagati nesporazum tzv. filmske kritike i ovoga filma? Dosadno? Naporno? Prepametno? Docirajuće? Nonsense!

Upravo je tzv. filmskoj kritici i potrebno Wendersovo »dociranje«, da bi neke stvari postale kristalno jasne. Naime, to da digitalna senzacija ne može nikada biti alpari s »analognom emocijom!« Da se sarkazam i ironija ne mogu nositi s dobro tempiranom patetikom. Da besadržajni simulakrum nikada ne može zagrebati ispod površine priče o čežnji, pogledu, ljubavi... Taj je nesporazum temelj i »recepcijske krize« s kojom su se Wendersovi filmovi suočavali 1990-ih. Ikonografija koju nudi Wenders zatrpana je u ladicama filmskih kritičara pod debelim naslagama prašine. Tehno-trance i CD-ROM samosvijest pronalazi nove heroje digitalne provenijencije za razliku od još uvijek analognog Wendersa! Najboljni je primjer takve recepcije povezan s njegovim filmom *Hotel od milijun dolara* (*The Million Dollar Hotel*, 2000)⁸, koji je upravo je idealna metafora Wendersova poimanja Amerike. Retardirane, (v)idiotske, televizijske; Amerike specijalnih agenata, ali i patetične, suosjećajne, *rock'n'roll* Amerike. I na nju Wenders ima pravo. Jer, u »zemlji slobodnih (i) domu hrabrih«, to je nešto samorazumljivo. U priči i scenariju, što ih potpisuju Bono i Nicholas Klein, ima dovoljno pukotina da ih dramaturški ispunji otvorena struktura Wendersove režije. Wendersu — po filmskoj vokaciji možda prije svega dokumentaristu, ali i eksperimentatoru, koji po nužnosti same stvari ipak mora s vremena na vrijeme snimiti i poneki visokobudžetniigrani film, odnosno travestiju američkog žanrovske filma — i nije previše stalo zadovoljiti struku filmskih dje-latnika, napose kritičara. On se obraća onima koji slijede već dobro poznatu ikonografiju: malo *rock*-antologije, malo američke *pop*-mitologije, malo strip-a, mnogo bizarnih i karikaturalnih likova, sve manje filma ceste... Nije mu stalo stvoriti koherentnu cjelinu kako bi gledatelji, a još manje kritičari, mogli procijeniti njegovo umijeće sklapanja skladne filmske priče. On svjesno zavodi detaljem, verbalnom eskapadom, prenaglašenom gestom — ikonografski usmijerenom, otvorenom dramaturgijom...

Za razliku od *Lisabonske priče* ili *Do kraja svijeta*, Wenders se vraća klasičnije strukturiranoj naraciji, a najbolji primjer je *Paris, Texas* obojen glazbom Rya Coodera, ili, Cooderom takoder nadahnut, *Buena Vista Social Club*. Wenders ne teži detektivski intoniranoj dimenziji Bonove priče dati veći i su-vislij zamah. Specijalni agent J. D. Skinner, u opuštenoj i nadahnutoj interpretaciji Mela Gibsona, samo je karikaturalni lik/obrazac iz žanrovskega *patchworka*, ali je i svojevrsni ironički *homage* likovima iz *film noir* ili iz B-produkcije. Bonova je priča pravi *McGuffin* iza kojega se ne skriva nikakva detekcija. Tek ozračje filmske priče.

Wim Wenders svakako više nije miljenik mlade i poletne filmske kritike, nego je redoviti laureat stručnih žirija na velikim i glamuroznim filmskim festivalima. Vjerojatno ga to uopće ne zabrinjava. On i dalje želi snimati filmove o onome što ga osobno intrigira i što mu je auditivno-vizualno blisko. Patetične filmove s *rock*- i *strip*-ikonografijom. Bez pri-mjesa *cyberpunka*. Wenders je vjerojatno i sam svjestan da nije pretjerano dobar praktični poznavatelj filmskog *métie-*

⁸ Prava ovdašnja kritičarska hajka na autora digla se na Wendersa povodom prikazivanja njegova filma *Hotel od milijun dolara* u hrvatskim kinima. Među ostalima, svoj su omalovažavajući glas protiv ovog ostvarenja podigli, recimo, Živorad Tomić i Dražen Ilinčić.



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 68 do 76 Krivak, M.: Wim Wenders – ili filmski postmodernizam »tijekom vremena«

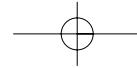


Iskupljenje

ra, no to ga ne sprečava da bude poklonik manipulativne uloge medija u osobne svrhe, a u tome se vrlo dobro snalaži. Među redateljima koji danas u svijetu nose naziv »kulnici«, Wim Wenders zauzima posebno mjesto. Osim što je »kultan«, Wenders je i postmoderan, metafilmičan, eseističan, kontemplativan... pa onda cerebralan, docirajući... dosadan (?). Eksperimentator, dokumentarist, »filozof« u domeni gdje je to najmanje zahvalno — tj. na području igranog filma — Wenders jest prije svega »filmaš« u najdoslovnijem smislu te riječi. Zaljubljenik u film. Njegov obožavatelj. Faschiniran svim moćima filma kao medija i umjetnosti, Wenders ga poštuje upravo zbog njegove snage, zapravo potencije. Wenders ne misli da sama tehnologija donosi nešto novo umjetničkom habitusu pojedinih filmova, ali je duboko uvjeren u njezinu manipulativnu snagu. Stoga se kroz njegove filmove — i kada eksplicitno tematizira utjecaje digitalne agresije u još uvijek analognu svijest filmskih recipijenata — može uvidjeti duboki strah, gotovo osjetiti tjeskoba pred nadolazećem epohom posvemašnje »elektronske kolonizacije životnog svijeta filma«.

Od takve opasnosti Wenders najradije bježi — a gdje bi drugdje!? — na cestu... Na prostranstva koja, kako njegove protagonisti tako i njega samoga, oslobadaju skučenosti sve tješnjih gradova i prevladavajuće, nametljive globalne komunikacije. Epoha komunikacije, što je navodno odmijenila epohu proizvodnje, te koja zapravo prikriva toliko bolno evidentnu činjenicu da prave međuljudske komunikacije *nema*, nameće svijetu imperativ sučelja s drugima i kada za to ne postoji nikakva navlastita potreba. Razmjena bespotrebnih i beskorisnih informacija posve je potisnula istinsku potrebu za međuodnošenjem, sporazumijevanjem... ali i za *samoćom*. Wendersov junak — ako čitamo između redaka njegove filmove o bijegu i čežnji za prostranstvima, žudnjom za introspektivnom autoanalizom — želi se odmaknuti od svijeta mobitela, interneta i www-a, kako bi pronašao onaj dragocjeni trenutak za samoga sebe i pronalaženje davno izgubljenog identiteta.

Njegov nedavni kratkometražni film *Twelve Miles to Trona* iz omnibusa *Ten Minutes Older* (2002) govori upravo o tome. Ceste, vozači, halucinogeni keksi... I posljednji Wendersov projekt, *Iskupljenje* (*Don't Come Knocking*, 2005), s



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 68 do 76 Krivak, M.: Wim Wenders – ili filmski postmodernizam »tijekom vremena«

još jednim osobenjakom svoje vrste, Samom Shepardom, bio je prilog osvješćivanju lažne komunikativnosti u koju smo preduboko zaglibili.

Po riječima suvremenog teoretičara medija Borisa Groysa, »u 20. stoljeću film je bio preskup i prekompliciran. Za deset godina svatko će biti u stanju sam proizvoditi filmove bez velikih troškova.« Upravo je po tome Wenders možda preteča osobnih filmova u osobne svrhe. Ako se doista ostvari

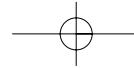
Groysovo predviđanje, tada više nitko neće morati polagati račun o umjetničkim i vrijednosnim dometima vlastite filmske i ine ikonografije.

Wenders, kao »najpostmoderniji« postmoderni filmski autor, odavno je prerastao granice nametnutih mu etiketiranja i došao do one razine kada svaki njegov film ulazi u povijesne čitanke umjetnosti kinematografije kojom je toliko opsjednut. A sve to »tijekom vremena« (*Im Lauf der Zeit*).⁹



Nebo nad Berlinom

⁹ Ovaj »zapis« navlastiti je *postmoderni hipertekst* koji se referira na jedan stariji članak istog autora, objavljen u *Zapisu*. Nadam se da ima veću težinu od *linka*, odnosno *cut and paste-a* spomenuta teksta!



ESEJI I OSVRTI

Srećko Horvat

UDK: 323.285:791-21(73)"200"

Terorizam na filmu

(Umri muški 4.0, WTC, United 93, Rendition i druge mitologije)

Što nakon 11. rujna?

Nakon 11. rujna Roland Emmerich, redatelj *Dana nezavisnosti* (*Independence Day*, 1996), izjavio je kako nakon takve tragedije sigurno ne bi snimio svoj film, dok su iz poznatih serijala kao što su *Seks i grad* ili *Obitelj Soprano* iz uvodnih špica uklonjene snimke tornjeva Svjetskog trgovачkog centra. »Blizanci« odjednom postaju tabuizirani predmeti, a gotovo svi jednoglasno se slažu da više nema smisla snimati filmove koji se bave fikcijskim terorizmom. Pravi je terorizam naprosto postao suviše realan. Ipak, samo pet godina nakon 11. rujna dobili smo najmanje tri filma koji se bave terorizmom, a među njima čak dva koji »realno« nastoje prikazati tragične događaje iz 2001.

Prvi među njima najnoviji je nastavak filmskog serijala *Umri muški*, koji je krenuo 1988. i uz *Smrtonosno oružje* postao vjerojatno najpoznatijim akcijskim serijalom svih vremena. Bruce Willis u ulozi Johna McClanea, nabildanog i ciničnog newyorskog policajca, u svakom se novom nastavku iznova borio protiv terorista. Stoga je zanimljivo pogledati kako se mijenjao »obrazac« terorista od samog početka serijala do posljednjeg, svježeg nastavka iz 2007. U prvome (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), radnja se odvija 1988. u Los Angelesu; njemački terorist Hans Gruber zauzeo je stopedesetmetarski neboder Nakatomi koji je u »pravom« životu sjedište 20th Century Foxa, s proklamacijom da želi osigurati oslobođanje različitih terorista. No na kraju filma ispostavlja se da su teroristi zapravo samo lopovi koji žele ukrasti miliju-



Nestali zarobljenik

ne dolara koji se u obveznicama nalaze u zgradu. U drugom nastavku (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990) radnja je opet smještena na Božić. Ovaj put John McClane na aerodromu u Washingtonu čeka svoju ženu, a u međuvremenu teroristi zauzmu aerodrom. McClane mora spriječiti teroriste prije nego avion, na kojem se nalazi njegova žena, i još nekoliko drugih aviona, koji zbog onemogućene kontrole leta kruže oko aerodroma, ostanu bez goriva i padnu. U trećem nastavku (*Die Hard: With a Vengeance*, John McTiernan, 1995) uvodi se lik Simona Grubera (Jeremy Irons), koji je zapravo brat Hansa Grubera iz prvog filma. Glavni je negativac sada postavio bombe po cijelom gradu i premda se ovaj put čini da je terorizam voden žudnjom za osvetom (Simon koji osvećuje smrt svoga brata), na kraju se ispostavlja da je Simonov pravi cilj pljačka glavne banke u New Yorku, koja ima pohranjene ogromne količine zlata, više i od samog Fort Knoxa. Razlog zašto je postavio bombe po cijelom gradu, uglavnom školama, taj je da će policija biti zauzeta traženjem bombi, a on će moći mirno opljačkati banku.

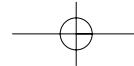
Četvrti nastavak filma, koji se pojавio i pod naslovom *Živi slobodno ili umri muški* (*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, 2007), donosi jednu naizgled radikalnu promjenu »paradigme«. Ovaj put teroristi su se premjestili u virtualni svijet. Kao što u *Armagedonu* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998) Bruce Willis spašava svijet od nadolazećeg asteroida, tako ga ovdje spašava od nadolazeće digitalne katastrofe. Jednako kao što je tamo Harry Stamper, naftni bušač koji se pretvorio u astronauta, jedva prihvatio da njegova voljena kći Liv Tyler ode za Bena Afflecka, tako se i ovdje ponavlja ta incestualna shema već na samom početku filma. Vidimo da Bruce Willis, dvanaest godina nakon posljednjeg nastavka filma, nije baš u najboljem odnosu s kćerkom, ali da unatoč tome i dalje bira njene dečke, dok među njima postoji jedan prije erotski nabijen odnos nego klasični odnos kći-sin. Detektiv dobije nalog da otide po mladog hakera Matthewa Farrela (Justin Long) i onda počinje akcija. Saznajemo da je zli haker Thomas Gabriel (Timothy Olyphant) srušio burzu, prouzrokovao tzv. *fire sale*, prodaju dobara po iznimno niskim cijenama, a onda se usmjerio i na infrastrukturu. Ubrzo u gradu nastaje prometni kolaps, a na kraju se čak i u čitavom Washingtonu ugasi struja. Naravno, McClane i njegov novi-slučajni mladi partner Matthew Farrel, gdje se opet ponavlja stari klišej iz svih policijskih filmova — jedan je policajac iskusni i ciničan, dok je drugi naivčina, ali se na kraju ipak pokazuje kao dostojan zadatka — odluče tome stati na kraj.

Već smo vidjeli kako je četvrti nastavak, što govori i sam naslov *Umri muški 4.0*, koji upravo tom decimalnom brojkom nastoji ukazati na digitalni svijet, novost u univerzumu tog akcijskog serijala zbog činjenice da se borba sada premješta u virtualni svijet. No nije baš posve tako. Razvojem filma ćemo vidjeti da i taj novi, digitalni svijet, funkcioniра slično kao i stari. Bruce Willis većinu svojih bitaka vodi u »realnom« svijetu, a ne putem kompjutora, premda ga njegov mladi kolega Farrell podozrivo pita »Kad si zadnji put upalio radio i slušao popularnu glazbu? Sedamdesetih, osamdesetih? Michael Jackson je još uvijek bio crn?«, a glavni negativac, nakon što Bruce Willis pokrije web-kameru rukom i

prišapne svom kolegi da (putem interneta) »slijedi trag terorista«, s podsmijehom kaže »Detektive, prekrivanjem kame-re ne možeš isključiti mikrofon«. Dakle, detektiv McClane je, nakon dvanaestogodišnje pauze između trećeg i četvrtog nastavka, na neki način zastario, ali ubrzo pokazuje da je on i dalje glavni i da unatoč tome može spasiti svijet. Ono po čemu *Umri muški 4.0* ne mijenja paradigmu jest činjenica da teroristi iznova nisu vođeni ničim drugim nego novcem. Glavni negativac nekad je radio u Ministarstvu domovinske sigurnosti i on je zapravo izradio »digitalni štit« koji je trebao spriječiti moguće terorističke/hakerske napade. Međutim, svoje nadredene je upozoravao kako štit nije dovoljan, a kako oni nisu povjerovali, on je zbog neke vrste ego-tripa odlučio pokazati da je ipak bio u pravu. Naivni gledatelj, koji nije gledao *Umri muški 3*, najprije bi pomislio kako se radi o osveti. I ne samo to: moglo bi se čak tvrditi kako je Thomas Gabriel zapravo neki inverzni patriot: nije li on upravo rušenjem sustava htio pokazati kako neispravni sustav valja zamijeniti novim? No na kraju se ispostavlja da je i taj negativac osvetu iskoristio samo kao masku iza koje se krije novac. Štoviše, svjestan svog perverznog patriotizma, Gabriel će u jednom dijelu filma reći: »Činim Domovini uslugu... No pitanje je, koliko je Domovina spremna platiti za to?«

Teroristi koji vole novac

Premda je *Umri muški 4.0*, naravno, loš film u kojem se gledatelj može zabavljati otkrivanjem filmskih »citata« (scena sa zelenim semaforima kao da je prekopirana iz *Hakera/Hackers*, Iain Softley, 1995), a prometna gužva iz nove verzije *Dobrog posla u Italiji/The Italian Job*, F. Gary Gray, 2003/, utrkivanje kamionom među polusrušenim nadvožnjacima neodoljivo podsjeća na *Brzinu/Speed*, Jand de Bont, 1994/, dok Bruce Willis na avionu F-35 kao da ponavlja stari podvig Arnolda Schwarzeneggera iz *Istinitih laži/True Lies*, James Cameron, 1994/), ili pak može, sa gotovo stopostotnom sigurnošću, predviđati razvoj pojedinih dijaloga (npr. Matt Farrell: »Upravo si s automobilom ubio helikopter!« — John McClane: »Ponestalo mi je metaka« ili — Matt Farrell: (misleći na veliku eksploziju) »Jesi li to video?« — John McClane: »Da video, ja sam to učinio«), *Umri muški 4.0* ipak je poučan film. I to upravo zbog aspekta jednolične paradigmе po kojoj je žudnja terorista uvijek vođena novcem. Mogli bismo reći da se u filmovima *Die Hard* stoga otkriva nesvesno samog SAD-a. Naime, upravo u činjenici da su svi teroristi iz svih nastavaka *Umri muški* portretirani kao teroristi koji na kraju krajeva zapravo »teroriziraju« jadne Amerikance samo zbog novca, kao i u činjenici da je terorizam koji nema nikakve veze s novcem posve poreknut, otkriva se ono traumatsko vezano uz 11. rujan: teroristi nisu srušili Blizance kako bi na kraju »izmuzli« novac, nego iz svojih uvjerenja. Tu se vraćamo i na pitanje zašto RAF (Rote Armee Fraktion) danas uopće nije prisutan kako u javnoj debati, tako ni u nekoj relevantnoj teorijskoj raspravi. Napisi o teroristima iz tzv. Baader-Meinhof grupe pojave se isključivo onda kad se neki bivši član, na zgražanje javnosti, pusti iz zatvora. Međutim, povod za njihove terorističke činove nije bio novac, već društvena promjena, mijenjanje stanja (konglomerat Sprin-



Nestali zarobljenik

ger, Konrad Adenauer, *Berufsverbot*, Vijetnamski rat itd.), ne zbog (stjecanja) Kapitala već zbog uvjerenja.

I tu se vraćamo na *Umri muški*. Kao i uvijek, jedna nam sitna, ali bitna cenzura (ili: politička korektnost) otkriva o čemu se tu točno radi. Sjetimo se da je terorist u prvom filmu bio ni manje ni više nego Hans Gruber, podrijetlom Njemačac. U verziji filma za njemačko tržište, imena njemačkih terorista promijenjena su u engleska: Hans je tako postao Jack, Karl je postao Charlie, a Heinrich je postao Henry. Njemački teroristi sad su postali radikalni irski aktivisti. Razlog je bio upravo RAF kao i dalje šakaljiva tema u Njemačkoj. Jednako kao i u SAD-u, tako su i ovđe teroristi kojima novac nije primaran zapravo neka vrsta kolektivne traume. Oni jedino mogu biti *luđaci*, baš kao što se radikalni islamiisti uvijek nazivaju *fanaticima*, zaluđenima Bogom, Osamom Bin Ladenom, rajem s hrpom djevica, itd. U trećem je dijelu filma također došlo do male politički korektnе geste. Kako je glavni negativac iznova Nijemac, brat pokojnog negativca iz prvog filma, i kako njemački teroristi u američkom originalu uglavnom govore gramatički neispravno, u njemačkoj su verziji filma sve njemačke rečenice pretvorene u gramatički ispravne, a neki su teroristi čak imali istočno-njemački naglasak (nemojmo zaboraviti da je *Umri muški* nastao 1988, dakle godinu dana prije pada Berlinskog zida!). I to se savršeno uklapa u američko-zapadnjačku ideologiju filma: odsada su teroristi iz Istočne Njemačke, gdje po definiciji žive komunisti, a kako su i oni vođeni željom za novcem, to

je samo dokaz da je naš sustav, sustav neoliberalne demokracije, ipak bolji od komunističkog, jer da nije, oni ne bi bili vođeni motivom novca. Komunizam je tako već a priori korumpiran. Ne žele li nam tvorci serijala *Umri muški* stoga reći da je svaki terorizam tu samo zbog novca? Da ne može postojati terorizam koji nije vođen motivom novca? Jer, kako se pomiriti s činjenicom da postoji terorizam koji se ne odvija zbog novca? Kako uopće konceptualizirati da će se tamo neki Musliman zaletjeti u neboder, žrtvovati vlastiti život, i to samo zbog idealja, zbog uvjerenja da »naš«, zapadnjački način života nije ispravan? Već sama činjenica da su dva od četiri nastavka filma bila smještena upravo na sam Božić govore o tome da se tu radi o civilizacijskom jazu. Zašto teroristi napadaju na kršćanski, zapadni blagdan, ako ne zato da unesu nemir u naše civilizacijske navike?

Umri muški kao anticipacija novog terorizma

Zanimljiv je i jedan pozadinski detalj iza nastanka najnovijeg nastavka *Umri muški*. Sam Bruce Willis bio je jedan od rijetkih hollywoodskih glumaca koji je 2003. javno podržao rat u Iraku, a treba se sjetiti i njegove ključne izjave nedugo nakon 11. rujna, kad je, slično kao redatelj *Dana nezavisnosti*, rekao da nakon takve tragedije više neće biti nijednog nastavka *Umri muški*. 2004. godine Bruce Willis će pak za *USA Today*, na pitanje u kojoj je fazi novi nastavak, reći da je projekt još uvijek u razvoju, ali da je »danas teško to napraviti«, jer se »čitava trilogija *Umri muški* dosad temeljila

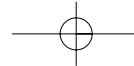
na nekom elementu terorizma« i da je »u današnjem svijetu teško napraviti priču koja će fikcijski portretirati terorizam«. Ono gdje Willis grijesi je to da su i filmovi koji su portretirali napad na Blizance, dakle, *United 93* (Paul Greengrass, 2006) i *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006), premda utemeljeni na pravim pričama sudionika/žrtava, fikcionalni. Ne pretendira li »obični« policajac iz filma *World Trade Center* na ulogu Johna McClanea kao heroja u post-11-rujanском svijetu i ne bi li on upravo kao John McClane u *Umri muški 4.0* mogao reći: »Znaš li što dobiješ za to da si heroj? Ništa. Pucaju na tebe. Rastaneš se. Tvoja žena se ne može sjetiti tvog prezimena. Djeca ne žele pričati s tobom. Moraš puno puta jesti sam. Vjeruj mi mali, nitko ne želi biti taj tip.« Jednako tako, možemo li reći da kratko ukazanje Isusa Krista koji nosi vodu među ruševinama WTC-a nije fikcionalno? Međutim, ono gdje Bruce Willis najviše promašuje jest medijsko portretiranje »realnog« 11. rujna (govorimo o televizijskim izvještajima koji bi trebali biti objektivniji od nekog hollywoodskog filma) bilo fikcijsko. Sjetimo se samo da je broj mrtvih varirao iz dana u dan, i to ne zato jer se nisu znale cifre, nego zato jer se još uvijek nije znalo koje je cifre najbolje uskladiti s američkim vanjsko-i-unutarnje-političkim ciljevima. Ne govori li nam najbolje o tom fikcijskom, ujedno politički korektnom i visoko ideoškom portretiranju, izostanak (ili cenzura) snimki samoubilačkih skokova s WTC-a? U tom smislu *World Trade Center* Olivera Stonea, premda hollywoodski film, barem je u jednoj točki vjeran realnosti kad na početku filma vidimo kako jedna osoba skače s tornja.

Ironija filmova poput *Umri muški* je u tome da mogu poslužiti kao pouka samim teroristima. Kao što su na suđenjima teroristima prvog neuspješnog napada na WTC, koji su u podnožje postavili bombu s namjerom da sruše cijeli toranj, otkriveni detalji kako bi se doista mogao srušiti WTC (čak je eksplicitno naveden primjer nalijetanja aviona), tako su sada tvorci novog nastavka *Umri muški* dali scenarij za mogući idući, veliki teroristički napad. Kao da žele teroristima reći: »vaš je terorizam staromodan, usmjerite se na kompjutore!« Pritom nisu ni svjesni da digitalni terorizam također predstavlja ono traumatsko *par excellance*. Jednako kao što Bin Laden zapravo funkcioniра kao Veliki Drugi, onaj za kojeg znamo da ima dovoljno i previše novaca (i koji je uz to i »intelektualac«), pa mu stoga motiv ne može biti novac i zapravo ne znamo što on *zapravo želi*, koja je njegova Želja, tako se i digitalni terorizam odvija »stamo negdje«, na nekoj drugoj »ontološkoj« razini, u svijetu izvan našeg »realnog« svijeta, ali koji unatoč tome utječe na ovaj materijalni svijet. Jer, kako se pomiriti s činjenicom da neki haker, naprosto pritiskom na tipku (kao što to žele prikazati svi hakerski filmovi), može prouzročiti prometni kolaps, onemogućiti dovod vode i struje, jednom riječju: putem »virtualnog« svijeta ugroziti uvjete našeg »realnog« svijeta i svakodnevnog opstanka. Jednako kao što je *Umri muški 4.0* poricanjem činjenice da svi teroristi nisu vođeni motivom novca pokazao da prava trauma vezana uz terorizam počiva na tome da mi ne znamo što oni doista žele, tako je pokazao da pravi strah više ne počiva samo u bojazni od rušenja nebodera, nego i od rušenja kompjutorskih sustava. Premda je *Umri muški*

4.0, dakle, kao predmet radnje uzeo jednu, barem s aspekta recentnije povijesti filma, već staromodnu temu gdje onda hakeri (kao u filmovima iz ranih 1990-ih poput *Mreže/The Net*, Irwin Winkler, 1995/ ili *Hakera*) uvijek tipkaju kao ludi i gdje im se na ekranima neviđenom brzinom pojavljuju nebrojeni različiti sadržaji, taj je film ipak detektirao polje gdje bi se mogao — i trebao (ako stanemo na stranu terorista) — odvijati suvremeni terorizam. Sjetimo se samo scene gdje hakeri u sve TV-vijesti ubace lažnu snimku rušenja Bijele kuće (objekt koji je, sudeći prema svim prepostavkama, trebao srušiti upravo *United 93*). Premda je i to već staromodno i iznova funkcioniра kao filmski pastiš (*Dan nezavisnosti*), mogući efekti jednog takvog događaja u realnosti pogadaju smjer na koji bi se terorizam trebao koncentrirati. Ne radi se samo o jednom ništenju razlike između realnosti i simulacija koje je propovijedao Jean Baudrillard, nego o nekoj vrsti situacionističkog brisanja razlike između znakova. Kao što vidimo u filmu, »virtualno« rušenje Bijele kuće za sve, osim za one koji se nalaze u njenoj neposrednoj blizini, funkcioniра kao »realno«. I to je istina današnjeg medijski posredovanog svijeta.

United 93 s onu strane fikcije?

Dok je *World Trade Center* kao film tek kopija starih filmova o prirodnim katastrofama, poput recimo TV-filma o znamenitom potresu u San Franciscu 1989., pa u filmu tek sjetom aviona na početku i kroz nekoliko snimki zadimljenih Blizanaca saznajemo da se doista radi o 11. rujnu, *United 93* je mnogo realističniji film. Dok se film Olivera Stonea, premda je realistično htio prikazati dramatične događaje ispod srušenih tornjeva, zapravo pretvorio u neki loš spoj obiteljske drame (uvijek iznova ta tendencija da saznamo kako se osjeća obitelj žrtava) i filma katastrofe (dvojica policajaca prikliješteni betonskim blokovima mogli bi biti ispod bilo koje zgrade u bilo kojem drugom filmu), *United 93* uspio je spojiti dva mesta radnje: dramatični događaj u avionu koji, od četiri oteta aviona, jedini nije udario u metu i to zato jer su putnici spriječili otmičare, i konfuziju i strku u kontrolama leta diljem Amerike. Upravo ovo zadnje, vjerojatno bez intencije, naglašava mogućnost simulacije koja je u *Umri muški 4* putem rušenja Bijele kuće tek implicirana. Naime, saznajemo da u igri nisu bila tek četiri oteta aviona, nego da se nakon nalijetanja prvog aviona u WTC svaki avion u američkom zračnom prostoru smatrao sumnjivim. Dovoljno je bilo da pojedini avion skrene samo malo s kursa i da ga se proglaši otetim. Ta činjenica će na kraju, naravno prekasno, dovesti i do toga da se obustavi sav zračni promet iznad SAD-a, međutim, *United 93* nam pokazuje zašto je teroristički napad 11. rujna bio savršeno isplaniran i proveden plan. Ne samo da su teroristi iskoristili elemente samog sustava (civilne avione) za rušenje tog sustava, nego su posve iskoristili činjenicu da u posljednjih dvadesetak godina prije tog događaja nije bilo nijedne otmice i da su u kontroli teren nije mogao biti pripremljen na toliko velik broj istovremenih otmica. Činjenicu da su kao meta uzeta dva tornja WTC-a možda u tom smislu ne bi trebalo tumačiti sa simboličkog aspekta: teroristi su srušili Svjetski trgovinski centar kao simbol globalnog Kapitala, napali Pentagon kao simbol

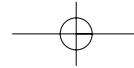


United 93

američke vojne moći, a htjeli srušiti Bijelu kuću kao simbol američke politike. Ne, rušenje WTC-a možda treba shvatiti i kao postupak koji je omogućio da se u kontrolu leta uvede nemogućnost razlikovanja simulacije i realnosti. Upravo činjenicom da se jedan avion za drugim zaletio u Blizance omogućena je sumnja da je sad svaki avion koji je skrenuo s kursa ili se njegov pilot ne javlja potencijalni avion-samoubojica. Zbog obustave zračnog prometa, vjerojatno nikad nećemo ni saznati koliko je takvih aviona uopće i bilo u zraku. Film *United 93* nam scenom table na kojoj se nalazi barem tridesetak sumnjivih aviona od gotovo 5000 aviona koliko ih je tada bilo u zraku pruža jednu distopijsku projekciju u kojoj su zapravo svi civilni avioni mogli biti iskorišteni kao avioni-samoubojice.

Unatoč svemu, *United 93* je fikcijski film jednako kao i *World Trade Center*. Premda je ovaj film još više utemeljen na »istinitim« pričama članova obitelji žrtava, on sadržava najmanje dva aspekta zbog kojeg je na strani fikcije. Prvi se tiče upravo činjenice da je redatelj film snimio tek onda kad je dobio odobrenje obitelji žrtava i da je tek uz njihove priče izradio psihološki profil svojih likova. Međutim, jedan poseban dodatak na DVD-izdanju filma otkriva nam u čemu je problem. Kako je redatelj, možda imajući na umu savjet Brucea Willisa da se danas ne može snimiti fikcijski film o terorizmu, htio da njegov film bude što realističniji, naložio je glumcima da se upoznaju s obiteljima one žrtve koju su u fil-

mu reprezentirali. Tako vidimo kako jedan glumac stiže u kuću još uvijek tužne obitelji i zatim mu sestra i roditelji žrtve pokušavaju objasniti kako je njihov voljeni brat/sin bio višedimenzionalna osoba (skromna, ali iznutra veoma hranbra), te kako bi voljeli da on uspije stvoriti višeslojni lik njihovog bližnjeg. Naravno, svi likovi-putnici u avionu na kraju su ispali plošni i jednodimenzionalni i mi uopće ne saznamo da je taj putnik, čiju je obitelj glumac čak posjetio, na primjer volio nositi velike torbe, putovati po svijetu, ići u lov, itd. Ta praksa upoznavanja obitelji kako bi se izradio bolji i vjerodostojniji lik i dobivanja privole obitelji kako bi se uopće omogućilo snimanje filma vjerojatno je doista pomogla u nekoj vrsti perverzne kolektivne terapije gdje onda glumac i doslovno, kako vidimo u DVD-dodataku, postaje *Ersatz-brat* ili *Ersatz-sin* (»Gle, on doista izgleda kao moj brat!«, »On čak nosi i torbu kao što ju je on nosio!«, itd.), no ona je istovremeno nepravedno dodijelila filmu status »istinitog« filma. I to nas dovodi do drugog aspekta zašto je *United 93* na kraju ipak fikcijski film. Razlog za to vidimo već na samom početku filma. Jednako kao što se u *World Trade Center* nadolazeća katastrofa nazire sjenom aviona koja prelazi preko policajca koji će se kasnije naći u ruševinama tornja, tako i ovdje u film ulazimo iz ptice perspektive koja implicira sve moguće oko terorista, te iz nje dolazimo u perspektivu samih terorista. Vidimo kako se teroristi nalaze u nekoj hotelskoj sobi i kako mole. U dalnjem toku filma saznajemo da oni zapravo i ne čine ništa drugo nego da se



mole. Za razliku od putnika koji možda još i imaju potencijal višeslojnih likova, teroristi su naprsto jednodimenzionalni ljudi, zaluđeni fanatici kojima je jedini cilj da obrane svog Boga i da se priključe »braći« koja su već srušila WTC. Vrhunac hipokrizije upravo je u tome da redatelj nije uzeo za shodno da kontaktira obitelji terorista-samoubojica, premda je imao obraza napraviti scenu u kojoj jedan od glavnih terorista (kako se kasnije ispostavlja — pilot) prije polijetanja zove svoju ženu i na arapskom kaže: »Volim te«. Naravno, mi smo već i prije naslutili da je on jedan od terorista, ali ta će ga gesta definitivno svrstati na stranu Zla. Za razliku od njega svi putnici će tek tokom leta zvati svoje bližne s istim izjavama, dok je on, dakle, već unaprijed znao što će se desiti i time najavio svoj »odlazak«. Fikcionalnost filma nije samo u tome da redatelj nije mogao znati da li je taj terorist to doista učinio, nego u tome da se očito nije ni potudio saznati »drugu stranu«. Iz tog je razloga »druga strana« neka divlja, praiskonska, zvјerska strana, koja jedino može moliti i putem zazivanja Alaha otići u smrt. I to je »istina« filmova o terorizmu: teroristi su u pravilu, kao u serijalu *Umri muški*, ljudi kojima je jedini motiv novac, pa stoga ne susprežu ni od čega, ili su oni, kao u filmova poput *United 93*, vjerski fanatici koji bi u zapadnim terminima mogli biti okarakterizirani kao »psihopati«, odnosno ludaci. U svakom slučaju, oni su jednodimenzionalni likovi koji odgovaraju »našim«, zapadnim mjerilima.

Teroristički čin ili potres?

Film Olivera Stonea dovodi nas do još nečeg u vezi s medijском reprezentacijom terorizma. Činjenica da se *World Trade Center* odvija uglavnom u ruševinama srušenih tornjeva i da se nijedan od policajaca tokom cijelog filma niti ne upita »Zašto se ovo dogodilo?« nije samo vrhunski primjer hollywoodske cenzure koja poricanjem i »brisanjem« onog o čemu se u filmu doista radi (»Blizanci se nisu sami od sebe srušili, nego su ih srušili teroristi...«, a razlog zašto to jadni policajci ne spominju tokom filma je činjenica da to odmah konzervativno povlači i daljnji odgovor: »...a srušili su ih zbog 'naše', američke vanjske politike, pokoravanja svijeta i odnosa prema Drugima«, itd.). *World Trade Center* ujedno je primjer diskursa o terorizmu koji se pojavio nakon 11. rujna — i to upravo na točki u kojoj policajci terorističkom činu pristupaju kao prirodnjo nepogodi, odnosno prirodnjo katastrofi. Zamislimo naivnog gledatelja filma koji nikad nije čuo za 11. rujan: jedina referenca putem koje bi mogao znati da se radi o terorističkom napadu je sjena aviona koja na početku filma gotovo poetski prelazi preko zgrada i ceste (i to je možda jedini dio filma u kojem Oliver Stone uzima distancu spram vladajuće ideologije i nudi jedno drugačije iščitavanje 11. rujna po uzoru na njegov prijašnji film o Kennedyju); sve ostalo što se dogodi u filmu ne razlikuje se po ničemu od bilo koje druge prirodne katastrofe, dok je sličnost s potresom frapantna. Međutim, u iskušenju smo tvrditi kako ona nije nimalo slučajna.



World Trade Center

Prisjetimo se kratko diskursa o jednoj drugoj, »najvećoj katastrofi u ljudskoj povijesti — potresu u Lisabonu. Nakon potresa svi su tvrdili kako se radi o najvećem šoku Zapada nakon pada Rimskog carstva. Slično kao i New York 2001. godine, tako je i Lisbon 1755. bio jedan od najrazvijenijih gradova na svijetu. Smješten na rubu Europe, bio je idealna početna točka za istraživanje i kolonizaciju, a upravo se putem toga i mogao razviti u jedan od najjačih trgovaca gradova ispunjen multikulturalizmom i kozmopolitizmom. No onda je došao potres koji je u samo desetak minuta uništio cijeli grad. »Paralele [između Lisabona i 11. rujna] su nepotrebne. Iznenadnost i brzina napada podsjeća na prirodnu katastrofu. Nije bilo nikakvog upozorenja. Nije bilo ni nikakve poruke. Izostanak i jednog i drugog stvorilo je neku vrstu straha zbog koje smo većina nas osvijestili da, dotad, nismo shvaćali značenje svjetskog terora. Poput potresa, teroristi napadaju nasumično: tko će preživjeti a tko neće ovisi o slučajnostima koje ne mogu biti zasluzene ili spriječene.¹ Ne govori li nam najbolje o vezi s prirodnom katastrofom poruka koja je na CNN-u išla ispod snimke o 11. rujnu: umjesto uobičajenih podataka i vijesti koje simultano idu s nekim snimkama, ovaj put se dogodio presedan u povijesti tog medija, uz slike bez zvuka naprosti je išao natpis: NO COMMENT NO COMMENT. Nije li upravo taj »nedostatak komentara« najbolji dokaz da se s 11. rujnom stvorio diskurs koji je terorizam predstavljao kao prirodnu katastrofu? Uzmimo dva uobičajena obrasca reakcije na terorizam i na prirodnu katastrofu. U prvom slučaju reakcija je dosad uvijek bila državna kritika takvih činova, gdje bi onda u nekom klasičnom izvještaju CNN-a ispod snimki terorističkog čina išli napisni utjecaju tog događaja na burzu, podaci o žrtvama, podaci o stanju u prometu, itd. U drugom slučaju, reakcija je uvijek — šutnja. Jer što reći kad desetak mlađih vatrogasaca pogine zbog požara na Kornatima? Može li se nakon toga uopće išta suvišno reći, izuzev iskazivanja sućuti obiteljima stradalih žrtava?

Još jednu promjenu paradigme imamo i u službenoj državnoj reakciji na 11. rujan. NO COMMENT se pretvorio u komentar o najvećoj tragediji koja je zadesila Ameriku u njoj cjelokupnoj povijesti, a izvrorno utjelovljenje tog mišljenja dao je nitko drugi nego George Bush u svom obraćanju javnosti nakon 11. rujna: »Dobra večer. Danas su, serijom promišljenih i smrtonosnih terorističkih činova, napadnuti naš sugrađani, naš način života, sama naša sloboda. Žrtve su bile u avionima, ili u svojim uredima; sekretarice, biznismeni i žene, članovi vojske i vlasti; mame i tate, prijatelji i susjedi. Tisuće života odjednom je oduzeto tim zlim, podlim činovima terora. Slike aviona koji se zalijevaju u zgrade, požari, velike građevine koje se urušavaju, ispunile su nas nevjericom, ogromnom tugom i tihiom, nepopuštanju bijesom. Činovi masovnog ubojstva smišljeni su kako bi našu naciju doveli u kaos i povlačenje. Ali oni nisu uspjeli; naša je zemlja jaka.« Idući dan Bush je dao još jednu — simptomatičnu —

izjavu: »Promišljeni i smrtonosni napadi koji su se dogodili jučer protiv naše zemlje bili su više od pukih činova terora. Oni su bili činovi rata.« I premda se na prvi pogled možda može činiti kako se radi o samo još jednoj izjavi, Bushev zaključak da je napad na WTC bio *čin rata* unosi jednu novu paradigmę u diskurs o terorizmu. Naime, odgovor na rat može biti samo rat, a nikako policijska akcija. Stoga je i skovan termin War On Terrorism (Rat protiv terorizma). U vezi s tim, Alain Badiou je upozorio kako u prošlosti vlade s obzirom na terorizam — posebice u kontekstu kolonijalizma — nisu govorile o ratu nego o policijskoj akciji. Vlade koje su se morale boriti protiv Baader-Meinhof grupe u Njemačkoj, Crvenih Brigada u Italiji, ETA u Španjolskoj ili IRA u Velikoj Britaniji, u pravilu su svoj odgovor na terorizam opisivale kao »sigurnosne mjere« ili »policijske akcije«, a nikada nisu koristile termin »rat«. Američka proklamacija rata nakon 11. rujna, smatra Badiou, samo je dokaz da su Sjedinjene Američke Države privilegirale rat kao sredstvo svog dje-lovanja.²

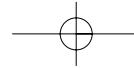
Kant protiv potresa

Najveći je problem u »naturalizaciji« terorizma u tome da se uvodi diskurs Zla. Svaki teroristički čin odsad je shvaćen kao čista emanacija nekog onostranog, vječnog Zla, a kao što znamo, reakcija na to zlo nikad nije političko propitivanje. Zlo se naprosto ne može propitati, ono je osuđeno na štanjnu. Jednom kad terorizam pojmišto kao Zlo, onda se više ne možemo pitati zašto su to učinili i pitanja poput: nije li možda naš sustav vrijednosti doveo do toga? Zapadna dominacija na Bliskom Istoku, u Trećem svijetu, ono što Bush naziva »our way of life«. I to je razlog zašto je *World Trade Center* izrazito ideološki film. On ne postavlja ta pitanja. On se, baš kao što su to učinile sve novine nakon smrti vatrogasa na Kornatima (događaj koji se u suvremenoj hrvatskoj povijesti i svakodnevici poima kao najveća tragedija nakon Domovinskog rata), usmjerava na individualne priče i sudbinu dvoje policajaca kao da se radi o prirodnoj katastrofi. Dok oni leže u ruševinama, mi upoznajemo njihovu obitelj i prisiljava nas se da suošćemo s njima. Oliver Stone kao da je htio reći: vidite, to su obični ljudi baš poput vas, s istim problemima i strahovima. Stoga pouka njegova filma i nije ništa drugo nego Bushevo »ali oni nisu uspjeli; naša je zemlja jaka«. Pritom je zanimljivo usporediti reakcije na potrese s reakcijama na 11. rujan.

Veliki potres u Turskoj 1999., s oko osamdeset tisuća žrtava, doveo je do tvrdnji islamskih fundamentalista da se radi o Božjoj kazni za sekularnu vladu. Slične su se reakcije pojatile samo dvije godine kasnije, kod još većeg potresa u Indiji. Nakon 11. rujna su pak kršćanski fundamentalisti tvrdili kako su teroristički činovi zapravo kazna za američki sekularizam (o tome nam govori i početna scena u *United 93*, kad iz ptice, Božje perspektive, ulazimo u New York, a zatim u sobu terorista: Bog i teroristi na neki su način u dosluhu i u tom smislu se radi o »Božjoj kazni«). I tu se iznova jav-

¹ Susan Neiman, *Evil in Modern Thought*, Princeton University Press, 2004, str. 282.

² Alain Badiou, 2002, »Philosophical Considerations of Some Recent Facts«, *Theory & Event* 6, br. 2.



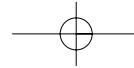
Nestali zarobljenik

lja diskurs Lisabona. Ortodoksnii teolozi potres su poimali kao dvostruki dar Neba. S jedne strane, potres je kaznio sve transgresije (u njihovoj vizuri, naravno, ne kolonizaciju, nego prije svega multikulturalizam i sve što dolazi uz to: razvoj trgovine i seksa, dolazak novih mirodija, droga i alkohola na kontinent Europe, itd.), dok je s druge strane potres služio kao pouka svima onima koji su smatrali da je Bog mrav i da više ne igra nikakvu bitnu ulogu u životu. Pritom je prirodna koincidencija, činjenica da se potres dogodio ni manje ni više nego na blagdan Svih Svetih, dakako, bila tumačena i kao znak — u 18. stoljeću uvijek iznova postoji takva vrsta »biosemilogije«, pretjeranog iščitavanja značenja u Prirodi — da je Bog možda htio pokazati da su sami Sveti, dakle, Inkvizicija koja je tada harala Portugalom, sagrijeli i udaljili se od istinskog nauka kršćanstva. Jednako tako, Lisabon je služio i kao upozorenje. Iznova se vratila pomisao na Apokalipsu, premda je postojalo i trezvenih ljudi poput Leibniza koji je ustvrdio kako je »jedan Kaligula, jedan Neron, prouzročio više zla nego jedan potres«.

Najzanimljivija reakcija na potres u Lisabonu svakako je ona Kantova, koja graniči s ingenioznim cinizmom ili istinskom vjerom u prirodnu znanost (unatoč njegovoj moralnoj filozofiji, možda bi se čak trebalo opredijeliti za prvu opciju). Kant je, naime, u jeku teoloških rasprava o razlozima potre-

sa, iznio jednu tada vjerojatno blasfemičnu tvrdnju da su potresi posve prirodne pojave, a kako bi to dokazao čak je ponudio i instrukcije za eksperiment. Sve što je potrebno za malii potres jest dvadesetak kilograma sumpora, otprilike ista količina željeza i zatim to sve zajedno promiješati s vodom i staviti pod zemlju. Kant je otisao čak i dalje od toga i tvrdio kako potresi, izuzev zla, mogu donijeti i neko dobro: primjerice, otkrivanje ljekovitih mineralnih vrela. Premda je, godinama kasnije, revidirao svoj stav i tvrdio kako su spisi u kojima je hvalio takav optimizam jedini kojih se doista srami, teorija po kojoj su potresi prirodne pojave ključna je za današnje refleksije o terorizmu. Jednako kao što se u 18. stoljeću Priroda konačno morala isprazniti od značenja (potres nije neka vrsta emanacije Boga, kazna ili nešto treće, već prirodna pojava koja se događa zbog sasvim »objektivnih« geoloških i fizičkih razloga), tako se danas Terorizmu ponovo treba vratiti značenje. To se pak može učiniti jedino onda ako se terorizam prestane shvaćati kao Priroda i to zato jer ono »prirodno«, kako kaže Roland Barthes, »nije nikako atribut fizičke Prirode; to je alibi kojim se kiti društvena većina: prirodno je legalnost«.³ U skladu s tim, mogli bismo reći kako nam Hollywood — što, dakako, nije neočekivano — još uvijek uglavnom isporučuje filmove koji nude američki pogled na terorizam. Tome se, premda na prvi pogled odudara od mitološke pripovijesti i od ideologizacije smisla

³ Roland Barthes, 2005, »Roland Barthes o Rolandu Barthesu«, *Tvrda*, str. 211.



terorizma, prikљučuje i prvi visokobudžetni film o mučenju osumnjičenih za terorizam.

Otmica, mučenje i »Dobri Amerikanac«

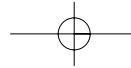
Neposredno nakon 11. rujna, SAD je početak »rata protiv terorizma« obilježio nezakonitim i tajnim prebacivanjem ljudi osumnjičenih za terorizam u tzv. »treće zemlje« poput Srijene, Maroka, Jordana ili Egipta. Takvo otimanje osumnjičenih neprijatelja države svoju povijest vuče još iz Reaganove ere, no onda su CIA i FBI narkodilere i teroriste dovodile u svoje dvorište, dakle, u Sjedinjene Države (radilo se o »običnoj otmici«). Za razliku od toga, praksa nakon 11. rujna više ne poštuje nikakve granice, te se radi o slučajevima koji se i u pravnoj terminologiji nazivaju *extraordinary rendition* (izvanredna otmica). Upravo tom temom se bavi i hollywoodski film *Rendition* (Gavin Hood, 2007), koji je — vjerojatno u nedostatku boljeg termina — neujednačeno i posve pogrešno kod nas u najavama preveden kao *Nestali zarobljenik*, dok je na uvodnoj špici filma preveden kao *Prisilni zarobljenik*. Možda je umjesto toga *rendition* naprsto trebalo prevoditi kao *otmica*, ili, što je bliže doslovnom značenju, *izvođenje*.

Kako bilo, radnja filma odvija se na dva kontinenta — u SAD-u i negdje u Sjevernoj Africi. Na putu prema Washingtonu, gdje ga je čekala trudna žena s djetetom, na aerodromu je bez ikakvog objašnjenja otet Anwar El-Ibrahimi (Omar Metwally), a potom odveden natrag u Afriku gdje je

zatočen i mučen bez ikakve mogućnosti da pozove odvjetnika. Nakon smrti svog kolege u samoubilačkom napadu agent CIA-e Douglas Freeman (Jake Gyllenhaal), koji sada mijenja njegovo mjesto, mora prisustvovati mučenju koje zapravo provodi pripadnik lokalnih vlasti. U međuvremenu, u SAD-u Amerikanka Isabella Fields El-Ibrahimi pokušava učiniti sve kako bi saznala gdje je nestao njen muž. Premda vlasti tvrde da on nikada nije ni došao na aerodrom (jer su, dakako, naprsto izbrisale njegovo ime s liste putnika), snalažljiva Isabella uspije saznati da je njen muž tokom leta kupio piće i jelo u avionu, što se vidi iz ispisa kreditne kartice. Stoga joj njen prijatelj, koji pripada uredu nekog značajnog senatora, odluči pomoći. Ipak, u jednom trenu oni nailaze na neprekoračivu barijeru koju personificira Corrine Whitman (Meryl Streep), hladna žena koja vuče sve konce i zapravo nadgleda nezakonite transfere i mučenja osumnjičenih. Radilo se o intenciji redatelja ili ne, Meryl Streep je ovdje sjanjan odabir za taj lik, budući da stvara intertekstualnu referencu na *Mandžurijskog kandidata* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004), gdje je također odglumila proračunatu i hladnokrvnu ženu koja ne suspreže od ničega. No dok je ondje imala funkciju majke predsjedničkog kandidata koja je svojem vlastitom sinu izbrisala mozak u svrhu manipuliranja i postizanja ciljeva velikih korporacija koje uistinu vladaju američkom političkom scenom, ovdje je Meryl Streep prije u ulozi američke državne tajnice koja također na sve moguće načine nastoji opravdati postupke nakon 11. rujna.



World Trade Center



World Trade Center

I tu dolazimo do prve kritike koju valja uputiti filmu: umjesto da je još jasnije pokazao uplenost samog političkog vrha Bushove administracije, *Prisilni zarobljenik* podlegao je nekoj vrsti mitologizacije po kojoj glavni isljednik, dakako, nije Amerikanac, već čelavi hladnokrvni »domorodac«, odnosno lokalni moćnik koji se kroz nerazvijene i jadne ceste Afrike vozi u svom blindiranom crnom vozilu, trubeći magarcima i siromasima, poput nekakve afričke inačice Ljube Česića Rojsa. To se posve podudara i sa službenim stavom američke vlade koji je u jednom radijskom intervjuu u travnju 2006. izrazila Condoleezza Rice, kazavši da SAD »ne prebacuje ljude na mjesto gdje znamo da će biti mučeni«.⁴ Međutim, američka državna tajnica ne samo da očito nije svjesna kako samim time priznaje nezakonito prebacivanje sumnjivih osoba, već istovremeno pere ruke od Guantánama i Abu Ghraiba. Sukladno tome, mogla je čak reći: »Naravno da smo osumnjičene prebacili jer su mogući teroristi, ali mi nismo znali da će ih na Kubi i u Iraku mučiti«. Štoviše, Condoleezza Rice će svojim odgovorom u istom intervjuu dati i implikaciju gdje bi se trebalo tražiti opravdanje za nezakoniti transfer osumnjičenih. Na pitanje novinara da li se takvom praksom krše načela pravednog rata i liberalne demokracije, državna tajnica odgovara: »Prije svega, to je moralan rat i

drugačija vrsta rata. A u drugačijoj vrsti rata, mi se suočavamo s ljudima koji ratuju kako bi ubili nevine ljude, ne kao kolateralne žrtve, već kao cilj svojih ubijanja. Suočeni smo s mrežama terorista koji nisu povezani s nijednom državom, već su umjesto toga mreža povezana radikalnom ideologijom.«⁵ Dakle, sukladno tom odgovoru otmica je legitimna već zbog razloga jer je sam novi terorizam eksteritorijalan, odnosno nadteritorijalan: granice klasične nacionalne države više ne postoje, terorizam je posvuda, bez obzira na nacionalnost ili suverenitet pojedine zemlje, a stoga je i »rat protiv terorizma« sada legitimiran kao jedan — u lošem deleuzeovskom smislu — deteritorijalizirani rat.

»Zdravorazumski« odgovor američkih vlasti na sve kritike upućene protiv mučenja osumnjičenih terorista stoga glasi: »ako oni vode rat koji se ne drži tradicionalnih geografskih i teritorijalnih podjela, onda mi uzvraćamo istom mjerom«. Najveća ironija je, što film *Rendition* zapravo dobro pokazuje u sceni kada senator razgovara sa svojim podređenim i objašnjava mu »kako stvari stoje«, u tome da sam izvanakonski transfer više nije (baš toliko) nelegalan. On je posve u skladu s novim zakonima izglasanim poslije 11. rujna i u skladu s projektom Domovinske sigurnosti. U tom smislu

⁴ Intervju s Condoleezzom Rice i Jackom Strawom na BBC-u, 1. travanj 2006, transkript dostupan na: <http://london.usembassy.gov/forpo916.html>

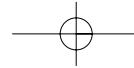
⁵ *Ibid.*

Rice je u pravu kad u kontroverznom intervjuu kaže da se SAD zapravo drži zakona: »Tim zakonima Predsjednik je jasno dao do znanja da će učiniti sve što je moguće da sprijeći još jedan napad kakav smo iskusili 11. rujna.« Koliko je ta logika Domovinske sigurnosti trula najbolje je pokazao kontroverzni slučaj Khaleda Masrija. Naime, njemački državljanin je, na svoju nesreću, nosio isto ime kao i jedan od glavnih terorista iz al-Qaidin redova, pa ga je CIA 31. prosinca 2003. otela u Makedoniji, potajno odvela u Afganistan, kršeći sve internacionalne zakone, te je ondje proveo pet mjeseci u neljudskim uvjetima sve dok greška nije prepozvana. Zatim je, dakako, uslijedilo teško pitanje da li uopće informirati njemačke vlasti. Dvije godine poslije, u prosincu 2005. — u vrijeme kad su se sastajale Condoleezza Rice i Angela Merkel — njemački časopis *Spiegel* je pak otkrio kako je nakon 11. rujna CIA koristila čak 437 puta letove prema Njemačkoj.

Kao što vidimo, u svijetu nakon 11. rujna se doista na svakom koraku pojavljuje *homo sacer*, termin koji, kako pokazuje talijanski filozof Giorgio Agamben, opisuje one koji mogu biti ubijeni bez posljedica. Službeni termin koji koristi Busheva administracija za opis osoba čiji je identitet nepoznat i koje se nalaze na nepoznatom mjestu možda je čak primjeri opis tog stanja: *zatvorenik-duh* (*ghost detainee*). Za njih naprosto ne vrijedi nikakva zakonska regulativa, a pozivanje na Ženevsku konvenciju ili potraživanje prava na odvjetnika islijednicima i mučiteljima mora zvučati kao loš vic. To je *Prisilni zarobljenik* dobro pokazao. Međutim, izuzev slabe točke da je podlegao mitologiji po kojoj su mučitelji naprosto »netko drugi« (a ne sami Amerikanci), film je podukao crtu ispod takve teze činjenicom da spasitelj nije netko drugi, već ni manje ni više nego Amerikanac. Naime, agent CIA-e, kako se radnja (odnosno mučenje) sve više razvija, propituje ne samo (ne)dobivene informacije, već i same metode, pa tako u jednom trenu svom kolegi kaže: »U svim tim godinama koliko to radiš, koliko često možeš reći da smo doista legitimno dobili informaciju? Jednom? Dvaput? Daj mi statistiku, daj mi broj. Daj bi grafički prikaz, volim grafičke prikaze. Bilo što, bilo što može zasjeniti činjenicu da mučenjem jedne osobe stvarate deset, stotinu, tisuću novih neprijatelja.« U tom smislu Jake Gyllenhaal je iznova dobar odabir glumca za lik pomalo smetenog agenta koji na kraju ipak odluči uzeti pravdu u svoje ruke (baš kao i lik kojega je Gyllenhaal glumio u svojem prethodnom filmu, *Zodiak /Zodiac*, David Fincher, 2007). Ako postoji problem s filmom *Prisilni zarobljenik*, ma koliko ga treba

pohvaliti što je konačno netko u hollywoodskoj produkciji (*Put u Guantánamo* ipak nije hollywoodski film) progovorio o recentnim američkim zločinima (kao i zločinima tzv. »međunarodne zajednice« bez čijeg se pristanka to također ne bi moglo dešavati), onda se on nazire upravo u tom segmentu. Poučak filma kao da glasi: postoji »dobri Amerikanac«. Kao što je tokom nacističke Njemačke postojao »dobri Nijemac«, onaj koji nije znao za gnušne i okrutne zločine, tiraniju Hitlera i genocid Židova, tako sada postoji »dobri Amerikanac« koji također ne zna za jeziva mučenja. Kada pak sazna za njih, baš poput agenta CIA-e u izvedbi Gyllenhaala, onda ga savjest ipak natjera da nešto poduzme, pa i po cijenu da time ugrozi vlastitu egzistenciju.

Još jedna kritika koja bi se mogla uputiti filmu je da stalno stoji na rubu da se pretvoriti u ljubavnu priču: nije slučajno najava filma glasila »Što ako je netko koga volite... upravo nestao?« Štoviše, na kraju se, u jednom inače iznimno dobro izvedenom temporalnom okretu i neočekivanom obratu, ispostavlja da je kćerka glavnog islijednika i mučitelja zapravo čitavo vrijeme bila u vezi s mladićem koji je kao bombaš-samoubojica htio ubiti tog istog njezina oca. Istovremeno, u sceni pred kraj filma, kada otac stupa u stan majke bombaša-samoubojice, otkriva se i smjer u kojem je *Prisilni zarobljenik* možda trebao krenuti kako bi dočarao pravu »istinu« i tragediju nelegalnih transfera ljudi osumnjičenih za terorizam i njihove mučenje. U toj sceni glavni se mučitelj, otac djevojke za koju upravo saznajemo da je poginula, pogledom suočava s majkom koja je upravo saznala da je i nakon prvog sina bombaša-samoubojice poginuo i drugi. I koliko god to moglo predstavljati kritiku američkog imperializma, budući da ta scena pokazuje pripadnike istog naroda koji su osuđeni na tragediju zbog vanjskih (američkih) interesa, ta scena ujedno pokazuje da Hollywood još uvjek nije spreman krenuti u suprotnom smjeru i kao protagonisti svojih filmova uzeti »drugu stranu«. Baš kao i u *United 93* gdje saznajemo perspektivu otetih putnika aviona, a ne i recimo perspektivu ožalošćenih obitelji onih koji su avion oteli, tako i u *Prisilnom zarobljeniku* zapravo prije svega saznajemo za moguću američku tragediju, budući da je glavna žrtva zapravo pristojni Amerikanac egipatskog podrijetla i da je njegova žena po svemu prava Amerikanka. Umjesto toga, bilo bi zanimljivo vidjeti film u kojem bi na mjestu plave slatkaste Amerikanke poput Reese Witherspoon bila muslimanka s velom na glavi, poput spomenute majke koja plače nad smrću svojeg drugog bombaša-samoubojice.



ESEJI I OSVRTI

UDK: 791.633-051Lou, Y.
791-21(510)"200"

M i a D o r a P r v a n

Ljetna palača Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989.

Ljetna palača (*Yihe yuan*, 2006) kineskog redatelja Lou Yea vjerojatno je jedan od najkontroverznijih filmova nastalih u Kini posljednjih godina, možda čak i u zadnjih pedesetak godina. Lou Ye, jedan od redatelja takozvane šeste generacije kineskih redatelja, poslije filmova *Ljubavnici vikendom* (*Zhoumo qingren*), *Purpurni leptir* (*Zi hudie*) i *Rijeka Suzhou* (*Suzhou he*), odlučio se za kompleksnu ljubavnu tematiku i prikaz putovanja pojedinca, koje je smjestio u vrijeme burnih dogadaja i političkih zbivanja godine 1989., kada svijet nije govorio samo o kineskom Tiananmenu, nego se na oči svijeta srušio i Berlinski zid, raspao Sovjetski Savez, hladni rat između velesila Amerike i Rusije bio je pri kraju, Gorbačov je počeo stvarati kontakte sa zapadnim¹ svijetom, Rusija je počela s prvim koracima prema tzv. demokratizaciji, a na Balkanu smo svjedočili počecima raspada bivše Jugoslavije.

Lou Ye u svojem zadnjem filmu prikazuje petnaest godina u životu kineske djevojke Yu Hong (Lei Hao), okvirno od 1987. pa sve do 2003. godine; njezin put od djevojke do žene, od trenutka kad je primljena na slavni kineski fakultet Beijing Daxue, natrag u rodni grad Tumen, ponovno u grad Shenzhen, te na obale Beidaiheja, gdje se zadnji put susreće sa svojom velikom ljubavlji Zhou Weiem (Xiaodong Guo), koji je u potpunosti obilježio njezin život. Redatelj je tako želio prikazati da je unutarnji svijet pojedinca (*rende neixin-de shijie*) često mnogo teže razrješiv nego vanjska, politička i socijalna zbivanja. U jednom od svojih intervjuja kaže:

»Osjećam da filmski kritičari sa zapada ne razumiju najbolje moj film. Mnogo je činjenica koje se ne uzimaju u obzir, a previše se govori samo o Tiananmenu i o seksualnim prizorima. Ali to je samo jedan dio priče. Moj film govori o putovanju mlade kineske intelektualke. Takav se put mogao dogoditi samo tu, u tom prostoru i vremenu.« (<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1869834,00.html>)

Uvijek je mnogo lakše rješavati vanjski svijet nego unutarnji, koji je u mnogočemu nerješiv. Zbivanja na političkom i soci-

jalnom planu 1989. u Narodnoj Republici Kini ostavila su u ljudima posljedice koje su se mogle osjećati još duboko u 1990-e. Ali Lou Ye se svojim zadnjim radom izdignuo iznad prikazivanja eksplisitnih lipanjских prizora Tiananmena i usredotočio se na početnu euforiju koja je vladala među studentima, za vrijeme demonstracija, te na to kako su ta zbijanja utjecala i mijenjala društvo i pojedinca u društvu, u godinama nakon toga pa sve do današnjeg dana.

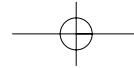
Yu Hong je mlada djevojka iz Tumenja, grada koji se nalazi na granici Sjeverne Koreje i Narodne Republike Kine. Nakon upisa na fakultet Beijing Daxue za nju počinje sasvim novo razdoblje. U Pekingu, posredovanjem prijateljice Li Ti (Ling Hu), upozna mlađoga Zhou Weia, osobu koja na ovaj ili onaj način utječe na oba ključna ženska lika Lou Yeova filma. Svojom prisutnošću, a kasnije i odsutnošću, on obilježava život mlađe Yu Hong, a mnogo kasnije ljubav prema njoj priznaje si i Li Ti, koja se s njim viđa u Berlinu, nakon pada željezne zavjese. Većina Yu Honginih razmišljanja i postupaka, kao i kasnijih veza s muškarcima, vezano je za iskušto sa Zhou Weiem. Li Ti, koja se s njim na intimnom planu upoznaje za vrijeme lipanjских zbivanja na Tiananmenu, nakon jednog od kasnijih susreta u Berlinu, odluči sebi oduzeti život.

Već uvodnim tekstom filma, jednim izvatom iz Yu Hongina dnevnika, redatelj naznačuje složenu tematiku unutarnjeg svijeta pojedinca, odnosno glavne protagonistice, koja kasnije predstavlja crvenu nit filma.

»Postoji nešto, što se pojavi tako nenadano poput vjetra u toploj ljetnoj noći.
Ulovi te potpuno nepripremljenu i ukrade ti sav unutarnji mir.
Slijedi te kao sjena
koje se nikako ne može otresti.
Zapravo ne znam što je to.
Vjerojatno se zove ljubav.«

Lou Ye u prvoj polovici filma svoju protagonisticu Yu Hong vodi u svijet seksualne slobode i seksualnih eksperimentira-

¹ Terminima »zapad« i »istok« ne uzimam u obzir samo strogo politički ili geografski osnovane kulturne specifikacije, nego je »zapad« zamišljen kao kulturno i civilizacijsko okruženje, koje označavam s tri abrahamsko-semitske religije, znači judaizam, islam i kršćanstvo. Dr. Jana Rošker s Filozofskog fakulteta u Ljubljani dodaje sljedeće: »najbitnije su zajedničke karakteristike tih religija transcendentalizam, monoteizam, singularizam, univerzalizam i ideja besmrtnosti.« Nijedne od tih navedenih karakteristika nije moguće naći ni u hinduizmu, ni u budizmu niti u bilo kojoj drugoj tradicionalnoj istočnoazijskoj filozofskoj školi (J. Rošker, *Na ozki brvi razumevanja*, 2005: 7).



nja, što prikazuje s nekoliko eksplisitnih prizora seksa između Yu Hong i Zhou Weia. To je protagonistica seksualna revolucija, koja u drugoj polovici filma dobiva drugačije lice. Yu Hong, kako jednom i sama razmišlja, može svoju nježnu žensku stranu pokazati samo kroz seksualni odnos. Lou Ye nas vodi kroz film pomoću njezinih razmišljanja i dnevničkih zapisa, da bi tako prikazao njezinu kompleksnu, na trenutke teško shvatljivu unutrašnjost. Yu Hong razmišlja o ljubavi:

»Ali svejedno mislim
da je prava ljubav samo ona,
koja nikne u bljeskovitim trenucima,
napunjenim silnom strašcu,
boli i patnjom.«

Njezina razmišljanja, bjegovi u samoću i preispitivanja o smislu odnosa sa Zhou Weijem, o smislu života, u drugoj polovici filma prerastaju u razmišljanja o smislu postojanja u suvremenom društvu, u kojem posljedice najviše zahvaćaju njezin marginalni dio. Njezina razmišljanja dobivaju egzistencijalno značenje jer je kao sasvim obična radnica u gradu Shenzhen gurnuta do ruba izdržljivosti. Nakon nekoliko neuspjelih odnosa s različitim muškarcima, odluči se udati za običnog radnika iz Funinga. Vječno traganje za idealnom ljubavlju i čarobnim trenutkom, koji je doživjela sa Zhou Weijem na jezeru carske ljetne rezidencije, Yu Hong nikada nije dovelo do potpunog zadovoljenja. Vjerojatno je to traženje već u startu osuđeno na neuspjeh.

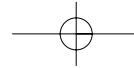
Kroz veoma delikatno i precizno građen lik glavne protagonisticice redatelj nam predločava dva razdoblja mlade kineske

intelektualke, kao i tadašnje i suvremene Kine. Prvo student-sko, u kojemu Yu upozna seksualnu slobodu i slobodu razmišljanja tadašnje Kine, te drugo razdoblje, razdoblje poslijepodne Tiananmena, kad ne može izbjegći svim krutim i realnim stranama kineskog suvremenog društva (*zhongguo shehui*). Društvo, koje ulazi u doba modernizacije i kapitalizma, poznato kao socijalizam s kineskim značajkama (*zhongguo tese shehui zhuyi*). Razdoblje potencijalne ekonomskе slobode pojedinca, koje glavnу protagonisticu Yu Hong vodi u vječno nezadovoljstvo i emocionalnu prazninu.

Unutarnji konflikt pojedinca u unutarnjem konfliktu suvremenog društva ili samo konflikt koji je odraz kaotičnosti suvremenog društva u kojem živimo? Junaci koji se u teškim vremenima nose s udarcima društva i sami sa sobom. Pitanje jest: što je teže i da li se uopće može riješiti?

Oko Zhou Weijsa, kao muškog protagonista filma *Ljetna palača*, zajedno s političkim zbivanjima razdoblja gradi se i mreža utjecaja: Yu Hong i Li Ti, nekoć prijateljice, svaka se na svoj način bore s neispunjrenom ljubavlju koju gaje prema istome muškarцу. Svaka na svojem dijelu svijeta osjećaju politička trenja turbulentnog razdoblja, bez kojih bi mnoga priča vjerojatno dobila drukčiji epilog. Yu Hong u Shenzhenu, u vječnom traženju sroдne duše, i Li Ti u Berlinu, gdje neko vrijeme čak proživljava ljubavnu priču sa Zhou Weijem, ali ne može izdržati napetost skrivanja i naročito rastanka te se odlučuje da je smrt najbolji mogući način izlaska. Lou Ye nam ovdje, već u dobroj drugoj polovici filma, po prvi put daje naslutiti i kompleksnu unutrašnjost svog drugog ženskog filmskog lika, kojega gledatelj vjerojatno nikad ne uspijeva u potpunosti shvatiti.





Na političkoj pozornici 1989. godine, unatoč jakom Deng Xiaopingovu² utjecaju iz pozadine, počinju se javljati pojedinci poput Hu Yaobanga³, koji teže slobodnjem načinu razmišljanja i većoj demokraciji (*minzhu*) u državi. U to su se vrijeme u državi, kojoj je zapad uvjek pripisivao kolektivizam⁴, počeli javljati zameci tzv. individualizma⁵. Početkom lipnja 1989. zahtjevi za demokratizacijom i slobodom izražavanja prerastaju u masovni pokret, ponajviše studenata, koji se okupljaju na trgu Tiananmen u Pekingu. Povod je bio zahtjev za prikladnim pokopom, s pripadajućim počastima, idejnog vođe Hu Yaobanga, kojemu je Partija okrenula leđa. U noći s 3. na 4. lipnja kineska Narodna armija prodrla je na trg Nebeskog mira i silom ugušila demonstracije. Nekoliko dana kasnije, 9. lipnja, Deng Xiaoping je na nacionalnoj televiziji proglašio pobjedu nad kontrarevolucionarima i tako započeo jedno od najrestriktivnijih razdoblja u suzbijanju

mišljenja i prava govora u povijesti Narodne Republike Kine. Na svojoj koži to su, u godinama što su uslijedile, osjetili milijuni Kineza, kako starijih tako i mlađih generacija. U tom su razdoblju ideološki konsenzus, kao i legitimnost režima, već bili oslabljeni zbog Velike kulturne revolucije (*wenhua dageming*) i korupcije tijekom 1980-ih. Premda je Kinu i dalje vodio isti režim, koji je pokušavao obnoviti i opravdati svoju legitimnost, taj incident prouzročio je zemljji duboke, i na nekim mjestima možda i neizlječive rane.

Lou Ye u drugom dijelu filma višeslojno prikazuje kako su ljudanska zbivanja utjecala ne samo na društvo, nego i na pojedinca. Otprilike gore navedene događaje na filmu slijedi povratak Yu Hong u Tumen i nešto kasnije u Shenzhen.

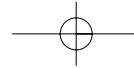
Nakon lipnja 1989. godine, dakle poslije protesta, euforija se smiruje, demonstracije su ugušene, a ljubavnici se razila-

² God. 1978. na vlast u Narodnoj Republici Kini došao je Deng Xiaoping, prije poznat kao akter iz pozadine. Započeo je proces modernizacije, zbog koje je došlo do lančane reakcije izvanredno kompleksne prestrukturacije ekonomskog, socijalnog i političkog sistema. Trećom »sjednicom« centralnog komiteta KKS u Kini bila je uvedena politika otvorenih vrata, cilj koje je bilo jačanje države. Istom cilju služile su i tzv. *Četiri modernizacije*, znači modernizacija industrije, poljoprivrede, nacionalne zaštite i znanosti te tehnologije.

³ Hu Yaobang (1915-1989), rođen u Liuyangu, u provinciji Hunan, u Narodnoj Republici Kini, svoj je dom napustio sa četrnaest godina da bi se pri-družio komunističkim snagama. Članom Partije postao je 1933. Kao suradnik Deng Xiaopinga bio je generalni sekretar Komunističke stranke od 1980. do 1987, kada je prisiljen na ostavku. Njegove ideje o slobodi govora i tiska iznimno su utjecale na kineske studente. Umro je 15. travnja godine 1989., u provinciji Jiangxi, od srčanog udara. Njegova smrt i kontroverze oko pokopa izazvali su velike nerude u Pekingu. Javno tugovanje počelo je na ulicama Pekinga i širilo se po cijelom trgu Tiananmen. Tako su počeli protesti, koji su početkom lipnja poprimili oblik najkrvavijih protesta u povijesti Kine.

⁴ Pojedinac koji ne nastupa kao samostalni i autonomni subjekt, nego se realizira samo u širem kontekstu društva: to »jezikom zapada« zovemo kolektivizam. Suprotno tom načinu shvaćanja i smještanja pojedinca, individualistički koncept ne nijeće društvenu funkciju pojedinca, ali pritom su još uvi-jek primarni sloboda pojedinca te autonomija odlučivanja (Nataša Wolf, Diplomski rad, 2005: 9).

⁵ U Kini, tradicionalni su koncepti individuma, prava i države dodatno utvrđeni već postojeći Marxov koncept. Ali to je i dalje bilo društvo koje je djelovalo kao cjelovito, ali je po shvaćanju zapadnog svijeta to društvo društvo u kojemu prevladavaju kolektivna prava pred individualnima. Znači, pojedinac treba djelovati za državu i u njezinu korist — to je od primarnog značenja. Prava pojedinca nemaju apsolutnog značenja, jer je država ispred njega. Sve su to karakteristike tako stare kao i nove Kine (Ann Kent, 1996, *Between Freedom and Subsistence*, str. 33).



ze. Međutim, protekla zbivanja ostavljaju posljedice. Zhou Wei, Li Ti i njezin zaručnik Ruo Gu (Xianmin Zhang) odlaže u Berlin, a Yu Hong prekida studij i враћa se u svoj rodni Tumen. Nakon nekog vremena zapošli se u novosagrađenom, višemilijunskom gradu Shenzhen, u kineskoj provinciji Kanton (Guangdong). Yu Hong živi na rubu društva, dok ostali u Berlinu žive još studentskim životom, punim stalnih traženja sebe. Večeri provode u političkim raspravama. Optimizam i idealizam početnog razdoblja prije tiananmenskih događaja u drugom dijelu filma poprimaju sumornije tonove, često prožete pesimizmom.

Zhou Wei se u Berlinu viđa s Li Ti, ali ni u tom odnosu ne osjeća se ispunjenim, pa se odluči vratiti u Kinu. Čini se da ni samoubojstvo mlade Li Ti kod dvojice glavnih muških likova filma ne uspijeva pomaknuti ono nešto, što je iza sebe ostavila prošlost i politički događaji godine 1989. Ruo Gu i Zhou Wei nakon smrti zajedničke prijateljice, koju su na neki način dijelili, odlaze svatko svojim putem, da se više nikada ne sretnu.

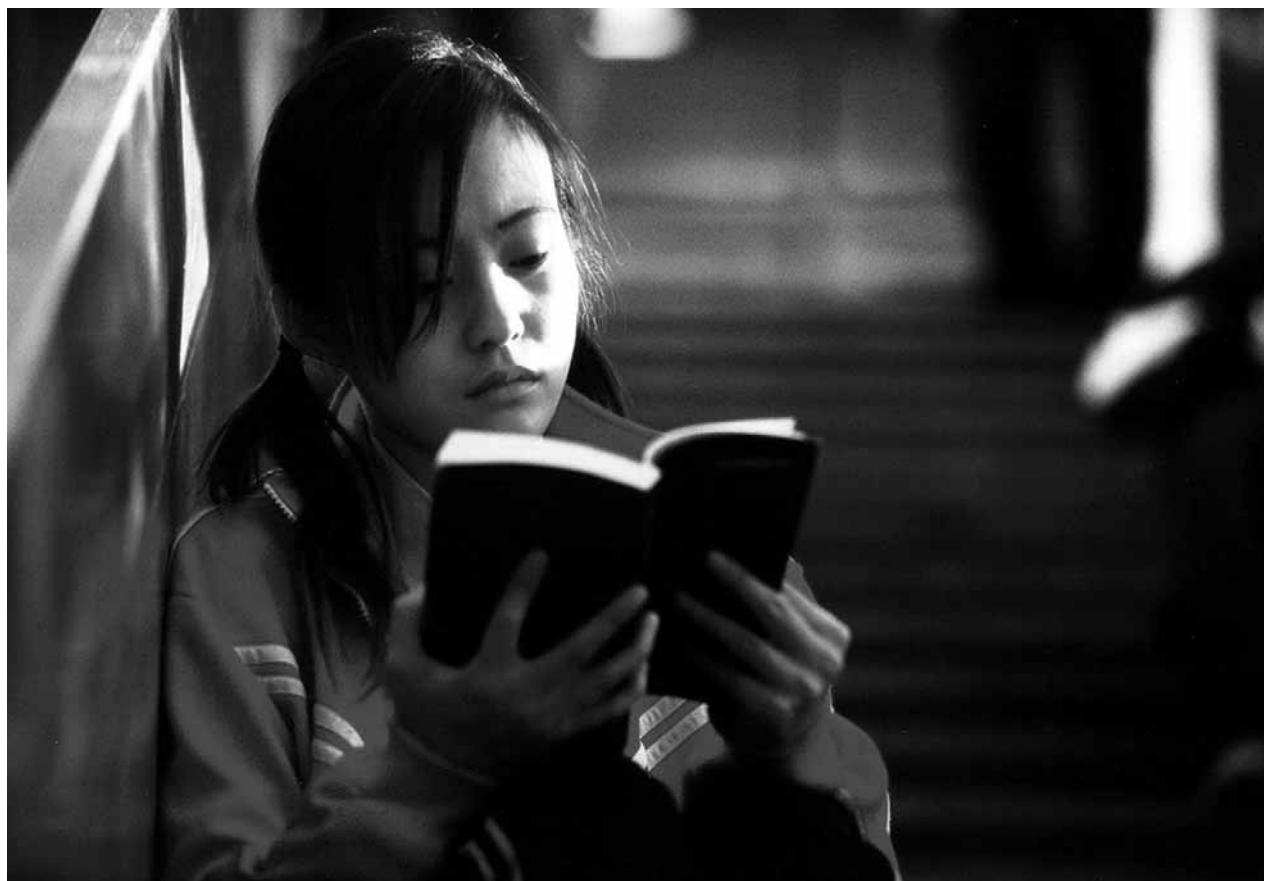
Nekoliko godina nakon vjenčanja s mladićem kojega je upoznala u Chongqingu, Zhou Wei pronalazi Yu Hong. Sastaju se kraj jezera Beidaihe; u tom trenutku izbijaju sve zatomljene emocije. Yu Hong opet izgleda više uz nemirena nego Zhou Wei, koji emocije vjerojatno krije. Zhou Wei predloži da kupe piće. Yu Hong odluči da pode ona. Obazire se i pogleda ga još jednom: možda zna da ga vidi zadnji put. Vraća

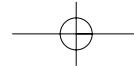
se s pićem, a pokraj nje prolazi njegov automobil. Otišao je, a priča je završena. Završetak Lou Yeova filma izvanredno je kompleksan, naime, nije moguće govoriti o rastanku dvoje ljudi koji su već davno otišli svatko svojim putem. Gledatelj vjerojatno osjeti žalost i empatiju prema Yu Hong, koja je ponovno napuštena. Pokazala se mogućnost da bi ovoga puta moglo biti drugačije, ali to se nije dogodilo. Nije sasvim jasno zašto; pitanje, da li je to strah ili su to sasvim različite ličnosti dvoje glavnih protagonisti, ostaje otvoreno.

Lou Ye svoj film zaključuje životnom filozofijom Li Ti, koja je pokopana u Berlinu. Na njezinu nadgrobnom kamenu uklesane su sljedeće rečenice:

*»Ako postoje sloboda i ljubav
i ako možda i ne postoje, poslije smrti svi smo jednaki.
Nadam se, da smrt ne znači tvoj kraj.
Obožavao si svjetlo,
zato nikad nećeš osjetiti strah pred tamom.«*

Lou Ye završava film otprilike kako ga je i započeo, s izvanredno kompleksnim razmišljanjem mlade žene iz onovremene Kine, zemlje koja se prvi put u povijesti na taj način susrela sa zapadnim svijetom. Možda smrt mlade žene i njezine zadnje riječi, kao i uvodne bilješke iz dnevnika Yu Hong, simbolično predstavljaju smrt kineskog društva, kakvo smo poznavali do Tiananmena, i mogućnost rođenja nove Kine, zemlje koja bi mogla ponuditi novu svjetlost i nadu.





FESTIVALI I REVIE

UDK: 791-21(94)

Iva Žuric

Svega pomalo, a najviše prostora

Tjedan australskog filma, Life & Film Festival, Zagreb-Split, kina Broadway, 24-31. siječnja 2008.

Prvi tjedan australskog filma u Hrvatskoj održan je u sklopu Australskog tjedna koji je organiziralo Veleposlanstvo Australije, a prikazano je desetak filmova snimljenih od 1998. do 2006. Među njima se moglo naći nekoliko komercijalnih ostvarenja s poznatim australskim glumcima, kao što je film *Ned Kelly* s nedavno preminulim Heathom Ledgerom u glavnoj ulozi, *Japanese Story* s izvrsnom Toni Colette, te hvaljeni *Jindabyne* s nagrađenom američkom glumicom Luurom Linney. Filmove je odabrala vladina agencija Australian Film Commission, želeći dati presjek suvremene australske kinematografije, što je rezultiralo raznorodnim filmovima različitih žanrovske i tematske usmjerenja.

Od prikazanih filmova ističe se film *Jindabyne* zbog dojmljive glume glumice Laure Linney i efikasne, polagane razrade likova te poetskih prikaza krajolika popraćenih sugestivnom glazbom. *Japanese Story* također bilježi odličnu glumu prepoznatljive Toni Colette, gotovo nadrealističnu fotografiju te iznenadjući preokret u radnji, što ovaj film čini privlačnim ostvarenjem. Zamjerka filmu može se naći u pomalo stereotipnoj karakterizaciji glavnoga lika Japanca i prikazu japanske kulture kao uštogljene i autistične. *The Tracker* je osebujan film koji se najviše razlikuje od ostalih jer se, zbog učestalog korištenja glazbe koja ima funkciju snažnog autorskog komentara, te zbog gotovo nezemaljskih prikaza krajolika, stvara doživljaj da izvan filmskog mjestua i vremena ne postoji ništa drugo.

Problem od kojeg pate neki od prikazanih filmova mogao bi se okarakterizirati riječima da su ti filmovi željeli previše, a pokazali premalo, jer se pred kraj filmova galopirajuće gomilaju tragični dogadjaji kojih tijekom filma manjka, te se cjelokupni dramatičan doživljaj filma pokušava rasteretiti kroz samo jednu scenu ili nekoliko kadrova na odjavnoj špiči filma. Slučaj je to s filmom *Caterpillar Wish* na čijem se kraju, nakon skoro tragičnog završetka glavnih likova, s nekoliko veselih kadrova u obliku isječaka popraćenih glazbom želi pokazati kako su ipak svi na kraju postali sretni i zadovoljni. U filmu *Radiance*, tri žene, nakon mučne samospoznanje i otkrivanja obiteljske tajne, dosjetkom na kraju filma pokušavaju razblažiti nagomilanu tragičnost njihovih života. U filmovima se također može vidjeti i težnja katarzi, što je jasno vidljivo u *Jindabyneu*, gdje na kraju filma Aboridžinka vrlo svečano i emotivno pjeva pjesmu u spomen na

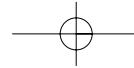
mrtvu djevojku, dok je ostali likovi dostojanstveno promatraju. Pjesma kao katarza primijenjena je i na kraju filma *Thunderstruck*, gdje skupina prijatelja iz djetinjstva pjeva pjesmu pred okupljenim mnoštvom pristiglih fanova grupe AC/DC, nakon što se konačno uspije na željeni način oprostiti od preminulog prijatelja. Nerijetko takvi filmovi mogu skliznuti u patetiku, što je na pojedinim mjestima i bio slučaj s navedenim filmovima.

Problem Aboridžina u australskom društvu

Prikazani filmovi mogu se grupirati u nekoliko tematskih krugova koji odražavaju klasična i vrlo specifična tematska uporišta australske kinematografije. Problem položaja Aboridžina i uloga krajolika u australskim filmovima dva su potentna tematska kruga koja vrlo snažno vežu uz sebe neke od naslova prikazanih i na ovoj reviji. *The Tracker* (2002), *Jindabyne* (2006) i *Australian Rules* (2002) filmovi su u kojima do izražaja dolazi odnos doseljeničkog, bijelog stanovništva spram autohtonog aboridžinskog naroda.

The Tracker prikazuje događaje u australskoj pustinji iz 1922. Osnovni fabularni tok veže se uz potragu bijelih policijaca za odbjeglim aboridžinskim bjeguncem, optuženim za silovanje bjelkinje. Boja kože pokazat će se ključnom, jer će postati mjesto preživljavanja i smrti likova u filmu. Potragu predvodi poznati i uвijek izvrsni aboridžinski glumac David Gulpill, znan iz filma *Posljednji val* Petera Weira (1977). U filmu *The Tracker* on glumi tragača, »čovjeka od zemlje« koji zna čitati tragove u prirodi i snalaže se u surovoj australskoj pustoši. Kada se prikazuje unutarnji polaritet između kolonijalnih bijelih Australaca i autohtonih pripadnika australskog kontinenta, kao što je slučaj s *The Trackerom*, pustinja postaje mjesto gdje bijeli čovjek ne može preživjeti ako ga ne spasi njegov prezreni autohtonni sugrađanin.¹ David Gulpill je taj prezreni Aboridžin kojeg vrijeda i muči njegov antipod utjelovljen u Fanatiku koji sa svojim pomoćnicima pod svaku cijenu želi pronaći odbjeglog optuženog Aboridžina. Prilikom se Fanatik mora osloniti na znanja koja posjeduje tragač, jer ih on sam ne poznaje, što ga ljuti i raspiruje njegove neskrivenе rasističke pobude. Od početka film je natopljen mržnjom bijelaca spram autohtonog crnog »niš'koristi« stanovništva, što se iskazuje stalnim rasističkim opaskama i okrutnim ubojstvom skupine plemenskih Aboridžina. *The Tracker* nosi jasnu i nedvosmislenu antirasističku poruku, a

¹ Usp. Gordon Collier & Geoffrey Davies, 1991, »The iconography of landscape in Australian film«, u: *Australian and New Zealand Studies in Canada* 6.

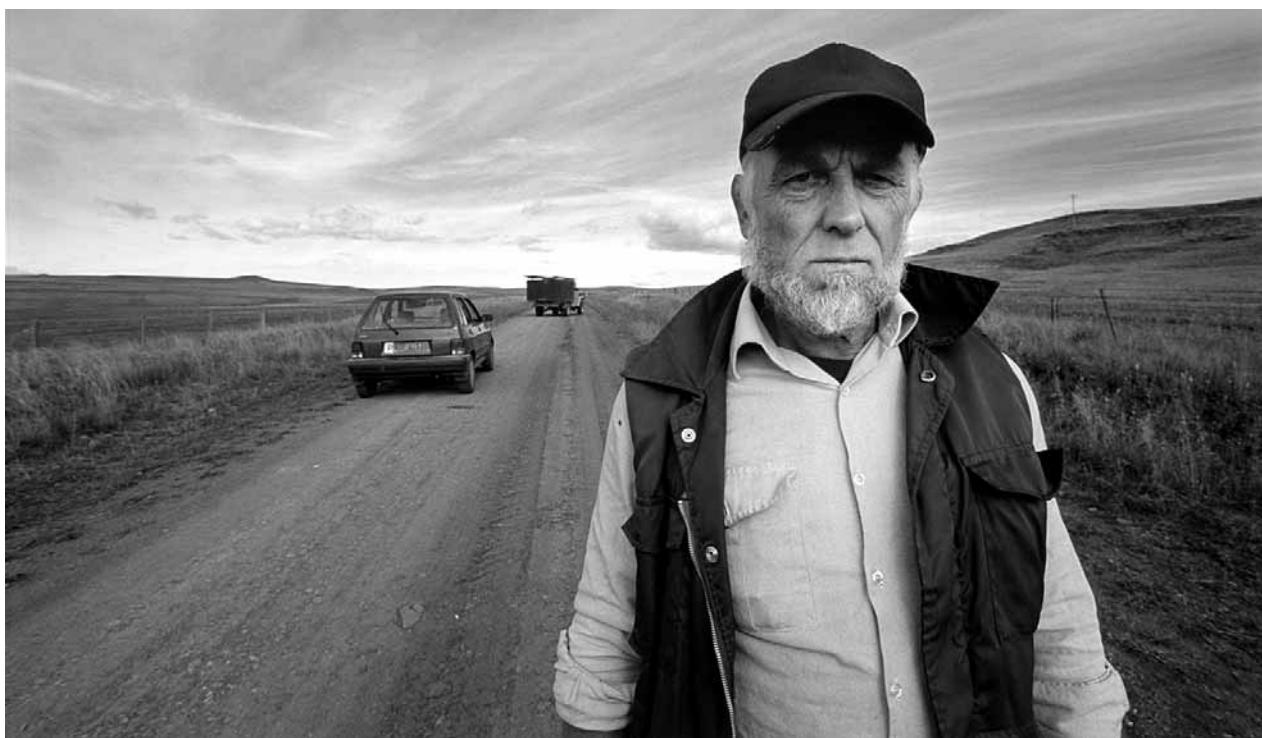


dojmljiva glazba često se izmjenjuje s rijetkim dijalozima. Riјeči pjesama zauzimaju velik dio filma iz kojih poetski govora ugnjetavani Drugi iz australske stvarnosti. Kako film odmiče, binarni kod prema kojem je bijela rasa superiorna crnoj se obrće, znanje i razumijevanje prirode stavlja Aboridžina u nadređenu poziciju i bijelac umire na nepristupačnom pustinjskom terenu, na mjestu gdje je prognao neprikladnog Drugog.

Jindabyne prikazuje događaje iz malog mjesta u unutrašnjosti Australije, gdje odnos bijelaca spram autohtonog stanovništva čini samo pozadinu događaja koji će odrediti sudbinu jedne obitelji. Film prati troјicu prijatelja koji odlaze u ribolov, njihovu tradicionalnu godišnju »mušku stvar«. Čim pristižu, nailaze na tijelo mrtve Aboridžinke u rijeci, a njihova nespretna i nepromišljena odluka o tome da nastave s ribolovom i odgode prijavu policiji jer ne žele prekinuti odmor pokaže se ključnim okidačem koji će pokrenuti dramatične promjene, kako na mikrorazini unutar njihovih obitelji, tako i na makrorazini ionako nestabilnih društvenih odnosa između doseljeničkog i autohtonog stanovništva. Supruge trojice muškaraca osuđuju bezosjećajnu odluku svojih muževa, a autohtona zajednica njihovu zakašnju reakciju tumači kao nebrigu i diskriminacijski čin. Događaji u malom mjestu simbolička su točka u kojoj se ocrtava društveni problem cijelog naroda Australije, tretiranje autohtonih zajednica kao nevidljivih skupina, nedovoljno bitnih da bi se njima bavilo, jer su oni ionako tamo negdje daleko gdje bijela nogu ne kroči, osim ako joj se to ne isplati. Laura Linney odlično i bez greške glumi nestabilnu suprugu muškarca koji je našao i ostavio Aboridžinku, te ona odlučuje iskupiti svoga muža tražeći oprost od djevojčine obitelji. Sve svoje djelatne i

umne snage ona usmjerava na taj cilj, pri čemu nailazi na nerazumijevanje prijatelja i šireg društva. Njezino djelovanje postaje metaforom za stvarne, aktualne poteze australske vlade koja iznalazi sve više načina da zatraži oprost za neljudsko ponašanje prema autohtonom stanovništvu. Čak bi se moglo govoriti i o »kulturi traženja oprosta«, osobito nakon povijesnog govora australskog premijera u parlamentu 13. veljače 2008., dva tjedna nakon zagrebačke revije, u kojem je zbog brutalnog otimanja aboridžinske djece zatražen oprost od autohtonog naroda.

Film *Australian Rules* također počiva na suprotstavljanju odvojenih zajednica crnaca i bijelaca, koje jedino povezuje, naravno, nogomet. U filmu *Ned Kelly* (2003) postoji samo jedna scena u kojoj se pojavljuje Aboridžin, no zbog načina na koji je prikazana zanimljivo je vidjeti kako ona funkcioniра unutar problematiziranja tematike odnosa spram Abordžina. Heath Ledger u ulozi poznatog *bush-rangera*, odmetnika i australskog Robina Hooda, na početku svoje odmetničke karijere, prije nego počini svoje prvo ubojstvo, u šumi ugleda Aboridžina. U tom trenutku napetost dostiže vrhunac jer se očekuje prvi sukob s australskom vlasti, i u trenutku kada Ned Kelly ugleda Aboridžina — film stane. To je trenutak pauze kada se sva dinamika zaustavlja, a kamera prati njihov ukočeni pogled. Ned Kelly se našao licem u lice s Drugim, s crnom rupom bez značenja. Aboridžin stoji ispred njega gotovo kao duh, nestvaran, ne čineći ništa — niti bježi, niti ga prokazuje vlastima, jer oni su dva lica istog novčića s marginalne društva koje ih želi poništiti i na njih staviti znak — ne smetaj!

*Jindabyne*

Krajolik kao glavna zvijezda

Uloga krajolika jasno se može čitati iz većine filmova prikazanih na reviji. Ne može se reći da je to novost u australskoj kinematografiji, dapače, čini se kako je krajolik uvijek dobrošao element koji efikasno povezuje, omogućuje i usmjerava fabularne tokove i (među)djelovanja likova u filmu. Krajolik je kroz povijest australske kinematografije bio nezaobilazno mjesto radnje, što je snažno usmjerilo i odredilo identitet australske nacionalne kinematografije. Poprimao je pritom raznolike uloge — od pitoreskne pozadine na kojoj se odvija ljudska i društvena drama, preko ikonografskih i pastoralnih funkcija krajolika, pa sve do filmskih djela gdje krajolik postaje glavni lik filma i sam nosi cijelu radnju.²

Slučaj je to s filmom *The Tracker*, gdje je glavni lik filma nepruhodan pustinjski krajolik australske unutrašnjosti. On usmjerava radnju, on je pozadina i on je sveznajući pripovjedač koji šutke pripovijeda i otkriva znanja koja samo autohtonim pripadnik može razumjeti. Aboridžinski vodič i krajolik postaju jedno, jednakо nerazumljivi i neprobojni za bijelog čovjeka koji ih želi podrediti. Krajolik jedini zna gdje se nalazi odbjegli Aboridžin i svoje znanje prenosi vodiču. Napestost između bijelog i crnog čovjeka doseže vrhunac na pozornici čije su kulise neplodna prostranstva nepristupačnog krajolika.

U filmu *Ned Kelly* prikazana je tmurna i neprivlačna Australija na počecima europske kolonizacije kontinenta. Ona je hladna, blatna, negostoljubiva i okrutna, gotovo kao i predrasude i zakoni koje tadašnja vlast provodi nad njoj neprihvatljivim i etiketiranim kriminalcima. Krajolik u filmu reflektira okrutnost tadašnje vlasti spram »nepoželjnih«, on je njezin vizualni pandan.

Krajolik kao mjesto na kojem se odvija traganje za samim sobom dominantan je element i filma *Japanese Story* (2003). »U Australiji ima mnogo prostora, a nema ljudi. U Japanu ima mnogo ljudi, a nema prostora. Ovdje nema ničega. To me plaši.« Ovo su riječi glavnog muškog lika, Japanca Hiromitsua koji je došao u Australiju da ugovori posao. Njegov put neočekivano se pretvara u samospoznajni proces na kojem će i njegova »suputnica po naredbi« Toni Colette, u ulozi geologinje Sandy, doživjeti nepovratnu transformaciju. Najveći plus ovoga filma je dojmljiva i izrazito stilizirana fotografija koja prikazuje nepreglednu crvenu pustinju koja bi svojom ljepotom i neobičnošću mogla privući i najgorljivijeg poklonika urbanog stila života. Za Japanca je Australija *terra incognita* s egzotičnim krajolicima³ u kojoj se on želi izgubiti i koja ga ispunjava strahom. U očima Australke Sandy krajolik je mjesto opasnosti čija se pravila moraju poštovati ako se želi u njemu preživjeti. Nakon što po prvi put osjeti sreću zbog slobode i nesputanosti koje mu krajolik pruža, Hiromitsu će se stopiti s njim, a Sandy će (ne)očekivano doživjeti karakterni razvitak koji će je nepovratno promijeniti. Prostor nepregledne pustinje tjera aktere ovoga filma da se prepoznaju, jer im u golemom praznom prostoru, daleko od

vreve svakodnevnog života koja ometa pažnju, ništa drugo ni ne preostaje.

Krajolik i u filmu *Jindabyne* igra važnu ulogu u životima glavnih likova. U filmu se neprestano izmjenjuju kadrovi malog slikovitog mjesta s dijalozima likova. Susret s golemom šumom i nepreglednim prostorom izazvat će strah od nepoznatog kod jednog od muškaraca na ribolovu, pogotovo nakon što bude svjedokom čudnih zvukova koje krajolik proizvodi. On će, slično kao i Hiromitsu u *Japanese Story*, osjetiti strahopštovanje i radikalnu Drugost krajolika koje skriva tajne neprevodive na jezik zapadne civilizacije. Njega se ne može obuhvatiti jednakо kao što ga se ne može shvatiti, a krajolik će u ovom filmu, za razliku od želje za stapanjem, u jednom od likova izazvati nerazumijevanje, strah i želju za bijegom, osjećaje jednakе onima koje stanovnici malog mjesta gaje prema Aboridžinima.

Dvojakost i simboličnost naslova filma *Thunderstruck* ukazuje na ulogu krajolika koja je također vidljiva u ovome filmu. Jedan od likova filma pogiba na pomalo bizaran način — udari ga grom — a inače je, kao i njegovi prijatelji, vatreni obožavatelj metal grupe AC/DC i njihove pjesme *Thunderstruck* (Udar groma). Poigravanje dvostrukim značenjem naslova filma provodni je motiv koji se provlači kroz ovu laganu i zabavnu komediju. Od prirode se i u ovom filmu umire, slično kao i u *Japanese Story*, no s manje težine i ozbiljnosti, a krajolik će potaknuti i ponovno otkrivanje ljubavi između izgubljenih i razdvojenih prijatelja. Po njemu će se također putovati, s jednog kraja zemlje na drugi, i na tom će putu svaki od likova doživjeti vlastitu katarzu. Krajolik u ovom filmu također igra bitnu ulogu kao dramaturški element koji povezuje likove i razvija radnju, a likovi pomalo djeluju kao marionete koje slijede zadani put od kojeg ne mogu odustati.

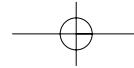
Potraga za korijenima ili potreba za prepoznavanjem

Potraga za korijenima treći je tematski okvir oko kojeg su se okupila dva filma s revije — *Caterpillar Wish* (2006) i *Radiance* (1998). U potonjem filmu radnja se većinom zbiva u kući i temelji se na dijalozima, što stvara kazališni ugodaј, što ne iznenadjuje s obzirom da je film snimljen prema drami. Majčina smrt u filmu je poslužila trima kćerima da ponovno propitaju međusobne odnose i otkriju nerazriješene tajne svojeg podrijetla. Kako film odmiče, od početne suzdržanosti jedne od sestara i obojnosti u ponašanju druge, sve tri žene počinju iskazivati širok spektar osjećaja koji na kraju dovodi do prihvaćanja i spaljivanja prošlosti.

U filmu *Caterpillar Wish* tinejdžerka Emily grčevito traži oca kojega nikad nije upoznala, te provodi dane fotografirajući muškarce u svom malom mjestu, ne bi li prepoznala sebe u nekome od njih. Očajnička potraga za ocem uzbunite će uspavane živote ostalih likova i prisiliti neke od njih da otkriju prljavo rublje koje su do tada sušili iza zatvorenih vrata.

² Ibid.

³ Ibid.



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 92 do 95 Žurić, I.: Svega pomalo, a najviše prostora



Caterpillar Wish

Emilyna želja za prepoznavanjem i potraga za korijenima su gestivno vuče paralele sa sve većom potrebotom Australije da nađe svoj identitet, odnosno korijene svoje kulture unutar australskog kontinenta.

Komodifikacija kulture — Aboridžini u shopping-centru

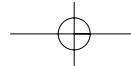
Ovo je bio prvi tjedan australskog filma u Hrvatskoj i zato ćemo možda oprostiti (a možda i nećemo) vrlo loše titovanje prikazanih filmova. Osim filmskog programa, na meniju je bio i poprtni program Australskog tjedna, koji je uključivao degustaciju australskog vina i kuhinje, te informacije o mogućnostima studiranja u Australiji. No osobito je zanimljivo bilo vidjeti plakate koji su krasili prostor oko kina, a koji su slikom i riječima govorili o australskoj prirodi, duhu, kulturi i turizmu, na kojima nije bilo teško zamijetiti i mnogo nasmiješenih, očito uspješno integriranih Aboridžina. Čini se doista da je Australija u procesu traganja za svojim kulturnim identitetom, a sve jasnije je da ga ona nalazi u aboridžinskoj kulturi i tradiciji. U nedostatku vlastite, homogene i drevne kulture, Australija prisvaja aboridžinsku i izvozi je kao isplativi kulturni proizvod. Komodifikacija aboridžinske kulture mogla se jasno vidjeti prilikom otvaranja filmskog festivala prije početka filma *The Tracker*, kada je aboridžinska plesna skupina Descendance u kinodvorani izvela tradicionalne aboridžinske plesove. Aboridžinska je kultura ukorijenjena u prirodi, iz nje je proizašla, a od kulture bijelaca pobjegla je duboko u unutrašnjost kontinenta. No danas se ona može vidjeti čak i u kinodvoranama, gdje aboridžinski plesači na ušima nose slušalice — moderna

»oruđa« zapadne tehnologije — dok plešu tradicionalne plesove. Aboridžinska kultura kao kulturni proizvod suvremenе australske inicijative djeluje tako kao znak bez značenja, površni simbol nečega što svoju autentičnost ostvaruje daleko od klimatiziranih kinoprostorija ili *shopping*-centara. Ona se danas pojednostavljuje kako bi mogla postati dostupna nezahtjevnim potrošačima i prevodiva za zapadni svijet željan egzotike.

Što se pak filmova tiče, revija je pokazala da australski filmovi i dalje imaju snažnu prepoznatljivost zbog karakterističnog dojmljivog krajolika i prikaza odnosa između bijelaca i autohtonog stanovništva, što suvremenim australskim filmovima, barem onim prikazanim na festivalu, daje snažan nacionalni identitet. A krajolik, kao glavna zvijezda filmova, efikasno spašava film u slučajevima kada scenarij podbací.

Filmografija

- Australian Rules* (Paul Goldman, 2002)
- Caterpillar Wish* (Sandra Sciberras, 2006)
- Chopper* (Andrew Dominik, 2000)
- Japanese Story* (Sue Brooks, 2003)
- Jindabyne* (Ray Lawrence, 2006)
- Look Both Ways* (Sarah Watt, 2005)
- Ned Kelly* (Gregor Jordan, 2003)
- Radiance* (Rachel Perkins 1998)
- Thunderstruck* (Darren Ashton, 2004)
- The Tracker* (Rolf de Heer, 2002)



FESTIVALI I REVIE

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.231"2008"(049.3)
791.231-055.2

M i m a S i m i c

Plešite, djevojke, plešite!

»Žensko pismo u filmskoj povijesti«, Popratni program, 5. Human Rights Film Festival, Zagreb, 8-13. veljače 2008.

Nekoć davno, još dok se Hrvatska nalazila na brdovitom Balkanu, počela sam pisati dnevnik. U to vrijeme nisam ga vodila da bih, kao danas, kontemplativno bilježila promjenjivost klime i raspoloženja dvorišnih mačaka, već sam pisanje sasvim iskreno doživljavala kao revolucionarnu aktivnost, bilo u vlastitoj ili tudioj produkciji. Premda mi sjećanja na taj životni period ovih dana sve rapidnije i sve radosnije blijede, ono čega se jasno sjećam bio je Kafkin recept za čitanje koji sam kemijskom olovkom urezala na korice dnevnika, onaj kojim zahtijeva knjige koje grizu i bodu, koje su sjekira za zamrznuto more u nama. Premda se od tada štošta promjenilo, a ja, opečena opsesivnim akademskim praksama, na citate posljednjih desetak godina uglavnom hladno otpuhujem, ovogodišnji filmski festival posvećen ljudskim pravima (ili, po naški, Human Rights Film Festival) vratio

me, bar na tjedan dana, u to intenzivno, ekstatično stanje duha, svojstveno tinejdžerima i ovisnicima o teškim drogama. Tijekom gotovo cijelog tjedna posjetiteljsko tijelo kina Europa, kojeg sam i sama bila živahnim dijelom, grizli su i boli filmovi koji su pozivali na revoluciju, ili sami po sebi bili revolucionarni — a veći segment festivala, posvećen »ženskom pismu u filmskoj povijesti«, svakodnevno je podsjećao na jednu nedovršenu revoluciju.

No, što uopće znači i može značiti to »žensko pismo« na filmu — pogotovo uzmem li u obzir da je termin na bar pola prikazanih filmova primjenjen retrogradno, odnosno anakrono? (Dobro znamo da *écriture féminine* kao stvaralačku strategiju počinju citirati francuske feminističke poststrukturalistice 1970-ih). Ne želeći se preveć zapletati u ovu kontroverznu, a vazda popularnu diskusiju, umjesto Hélène Ci-



Sreća

xous i Luce Irigaray, radije ču, poput direktorice HRFF-a Dore Baras, zazvati ultimativnog filmskog revolucionara Jean-Luca Godarda, koji veli da nije dovoljno raditi političke filmove, već *filmov treba raditi politički*. Što to znači, i kako se tu uklapa »žensko pismo« — u bilo kojoj svojoj definiciji? Na krilima poletne šezdesetosme Godard je zahtijevao i nudio odbacivanje tradicionalnih (realističkih narativnih) formi, jer radikalne ideje unutar tradicionalnih formi ne mogu funkcionirati, ni iz njih djelovati. Na vrlo sličan način revoluciju hoće ispisati i *écriture féminine*, zahtijevajući dekonstrukciju opresivnih patrijarhalnih društvenih praksi, među kojima su filozofija, psihoanaliza i jezik sam — jer se falogocentrični sustav može rastaviti samo djelujući *izvan* njega. I ova praksa, dakle, implicira odbacivanje tradicionalnih formi, realizma, i klasičnih narativnih struktura. Godardova umjetnička i politička stremljenja u tom smislu se, dakle, poklapaju s onima francuskih teoretičarki — no filmovi prikazani na HRFF-u uz dekonstruktivne, subverzivne i falogocidne prakse »ženskog pisma« svakako zahtijevaju i kontekstualizaciju unutar trovalne povijesti feminističkog pokreta, jer nekad je ipak (bilo) dovoljno da filmovi budu *samo* politički.

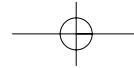
Ugrubo bi se trinaest prikazanih filmova dalo podijeliti na one koji politički/revolucionarno djeluju pretežno (implicitno ili eksplicitno) angažiranim (feminističkim) sadržajem (*Djevojke u uniformi* /*Mädchen in Uniform*/ Leontine Sagan iz 1931, *Pleši, djevojko, pleši* /*Dance, Girl, Dance*/ Dorothy Arzner iz 1940, *Orlando* Sally Potter iz 1992, *Dnevnik mojog djeci* /*Napló gyermekemnek*/ Márte Mészáros iz 1984, *Borovi i jeli: sjećanje žena na život u socijalizmu* Sanje Ivecović iz 2002); one koji to čine naglašenom subverzijom tradicionalnih formi (*Nasmijana gđa Beudet* /*La Souriant Madame Beudet*/ Germaine Dulac iz 1923, *Mreže popodneva* /*Mesches of the Afternoon*/ Maye Deren iz 1943, *Ivančice* /*Sedmikrasky*/ Vere Chytilove iz 1966, *Nevidljivi suparnici* /*Unsichtbare Gegner*/ Valie Export iz 1977, *Ručak s bakom* Barbare Blasin iz 2001), i one u kojima su forma i sadržaj u jednakoj mjeri subverzivni spram tradicionalnih narativnih struktura (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* Chantal Akerman iz 1976, *Sreća* /*Le Bonheur*/ Agnès Varda iz 1965, *I Dogodilo se netom prije* /*Kurz davor ist es passiert*/ Anje Salomonowitz iz 2006). Ovdje se svakako možemo prisjetiti i (pričično općenite, kao i ova gore) pojdele feminističkog pokreta na tri vala i onaj francuski poststrukturalistički — pri čemu se prvim valom naziva period borbe sufražetkinja za političku ravnopravnost (tj. pravo glasa), ekonomsku neovisnost, pravo na vlasništvo i ostale sitnice kojima žene tisućljećima nisu imale pristup, a feministički duhovi uzburkali su se opet 1960-ih, kad su žene primijetile da im glas još uvijek ipak nema istu težinu, ni dubinu, kao muški. Već je unutar ovog drugog vala bilo podosta unutarnje kritike zbog marginaliziranja, pa i isključivanja, određenih (rasnih, klasnih, seksualnih, rodnih) ženskih manjina, kao i zato što je podrazumijevala subjektnu poziciju bijele Angloamerikanke iz srednje klase, nepravda koju je pokušao ispraviti treći val (i dan-danas na njemu, vele, jašemo), hoteći afirmirati sve zapostavljene glasove, ogradjujući se pritom (u skladu sa stremljenjima rodnih i queer teorija) od esencijalističkih feminističkih struja — onog feminizma,

dakle, koji svoje zahtjeve temelji na jasno određenim rodnim kategorijama, na taj način ih i afirmirajući. Francuske poststrukturalističke feministice zasebna su kategorija jer su vlastite snage upregnute u nešto apstraktnijim sferama — u polju filozofije i književnosti, gdje su predano obradivale svoje cerebralne vrtove i kovale egzotične sintagme poput *écriture féminine* — danas prisutne u domaćinstvima širom zemaljske kugle.

Spomenuto podjelu feminizma, kao i grupiranje prikazanih filmova, svakako želim naglasiti, radim isključivo za potrebu bolje preglednosti, probavljivosti i (uvijek tek prividne) koherentnosti teksta, premda imperativ *écriture féminine* i onaj Godardov vriše da se strmoglavim(o) u kakvu dosad neistraženu, subverzivnu i revolucionarnu tehniku filmskog esejiziranja. Avaj! — takav tekst zauzeo bi daleko više prostora, umnog i fizičkog, no što si ja i vi u ovom trenutku možemo priuštiti, a lako je moguće i da biste me, mjesto u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, otad najčešće vidali u ograde nom dvorištu klinike Vrapče.

Vratimo se, ipak (i napokon!), tradicionalnijoj filmskoj analizi, pri čemu prvo svakako valja nakratko skrenuti pozornost na izbor filmova. Odmah upada u oči da su selektorice Dora Baras i Lucija Zore izabrale klasike isključivo europske i (dva) američke filmske produkcije, sužavajući tako gledateljsku viziju mogućih feminističkih (filmskih) strategija, reducirajući je na klasno, rasno i kulturno relativno homogenu skupinu žena (većinom bjelkinje srednje klase), što je, sjetimo se, bila i glavna zamjerkica feministizmu drugog vala. No, selektorice su itekako svjesne ove programske praznine i same u uvodu na nju skreću pozornost, napominjući pritom da je ponuda uza sve mane prilično raznovrsna i stimulativna. Uistinu, većina prikazanih filmova ne samo da je općenito teže nabavljava, pa je bio rijedak užitak vidjeti ih na velikom platnu, već su neki od njih u državama svoga podrijetla na rubu istrebljenja, jer ne postoji interes (pa tako ni novac) da ih se sačuva. Upravo ovakva vrsta nevidljivosti i općenito slab historijski imunitet »ženskih« umjetničkih praksi jedan je od glavnih razloga zašto još uvijek (u Hrvatskoj, rekla bih, pogotovo) postoji esencijalistički tužna, no esencijalna i nužna potreba za »ženskim« programom (i svakako kad god se zbori o ljudskim pravima), čime se skreće pozornost na žalosnu činjenicu da je svijet filma (još uvijek) muška prćija. (Vi koji se pak s tim ne slažete, pokušajte nabrojati pet hrvatskih filmskih redateljica. Sretno.) Ni gledateljske vode, odnosno vode hrvatskih kinematografa, očito još nisu proživjele ni svoj prvi propisni feministički val, pa zato, mjesto da im prigovaramo, Dori Baras i Luciji Zore možemo samo spomenik dignuti (za tu svrhu prethodno srađivivši sa zemljom kakav Kerumov kompleks).

Vrijeme je, međutim, da napokon kažemo štogod konkretnije i o prikazanim filmovima, i umetnemo ih u provizorne okvire koje sam dosad pokušala ocrtati. Narativno najtradicionalniji, pa time i politički/feministički najtransparentniji, filmovi su iz prve skupine — premda svoju politiku izražavaju na vrlo različite načine. Osobito zanimljive su (i ne samo meni, usudila bih se reći) *Djevojke u uniformi*, prvi dugometražni film u povijesti koji tematizira lezbijsku žudnju (no, ne treba zanemariti i njezinu incestuzno-pedofilsku



Djevojke u uniformi

komponentu, budući da glavni lik, četrnaestogodišnja Manuela, svoju fiksaciju na učiteljicu također temelji i na nedostatku odgovarajuće majčinske figure). Osim afirmacije ove višestruko transgresivne ljubavi, film je i snažna kritika brutalne stege nametnute djevojkama u internatu koji funkcioniра kao zatvor/vojska (disciplinirajuća osovina patrijarhalnog društva). Pedesetak djevojaka izložene su maltretiranju, gladi i sadističkim hirovima ravnateljice, a u toj djevojačkoj potlačenoj zajednici svakako vrijedi primjetiti gotovo potpun izostanak vazda popularnog »ženskog« motiva zavisti, ljubomore i spletkarenja; djevojke u uniformi istinski isijavaju ideal solidarnosti i sestrinstva (inače iznimno popularnog 70-ih godina, među feministcima drugog vala), u kojem se udružuju protiv zajedničkog opresora. Opresor je u ovom slučaju druga žena, savršeno izvježban estrogenski ekstremitet militarističkog patrijarhata (ravnateljica čak i orden oko vrata nosi provodeći disciplinske mjere) i bez takvih (žena) poput nje isti ne bi bio održiv. Uistinu, osim sporadičnog (ironijski intoniranog) kadra pokojeg monumentalnog spomenika kakvom zaslužnom muškarcu, ili vojnika u prolazu pod prozorom internata, potpun izostanak muških likova krajnje je znakovit, sugerirajući da patrijarhat zapravo odigravaju/perpetuiraju žene, i to iz svih društvenih slojeva (Manuelina zla teta, ravnateljica, zbor konzervativnih učiteljica, etički ravnodušna princeza) — što je vječan paradoks i

klip u kotačima borbe za ženska prava i — jao! — bolno relevantan problem i dan-danas. Uzgred, ovako eksplisitna kritika sadističke patrijarhalne represije priskrbila je *Djevojka u uniformi* dugogodišnju cenzuru (sve do sestrinskih 70-ih!), a mnogim članovima filmske ekipe i smrt u koncentracijskim logorima za nacističke vlasti.

Pleši, djevojko, pleši Dorothy Arzner osobito je zanimljiv želim li ustanoviti koliko feminizma i kako može stati u tipičan hollywoodski proizvod 1940-ih. Već je i sama Dorothy Arzner likom i djelom dovoljno fascinantna kao jedna od rijetkih žena koje su drmale Hollywoodom u njegovo »zlatno doba«, a značajan je i podatak da je s dvadeset režiranih filmova redateljica s najvećim hollywoodskim opusom — ikad. Kao hollywoodski uradak, *Pleši, djevojko, pleši* nije, dakako, mogao nuditi stilsko-formalnu, a bogme ni eksplisitnu sadržajnu (feminističku) revoluciju, no pokazuje da se kroz rupe u tradicijskim zakonima moglo provući uistinu svašta. Radnja je strukturirana oko svojevrsnog ljubavnog trokuta u kojem se dvije plesačice, lakovjerna, benigna i idealistična Judy i karnalna, manipulativna Bubbles zainteresiraju za istoga sretnika, Jimmyja. Međutim, spomenuti ljubavni zaplet daleko je manje intenzivan, i zanimljiv, od djevojačke borbe za karijeru i ekonomsku emancipaciju, pri čemu je gotovo nevjerojatno kako lik Bubbles uspijeva zadržati gledateljske simpatije, svojem karakteru usprkos (ne libi

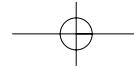
se manipulirati vlastitom seksualnošću, luda je za novcem, a ni spletke joj nisu strane). Na taj način Arzner afirmira oba (zamišljena) ekstrema »ženskosti«, sugerirajući i sama neku vrstu sestrinstva i solidarnosti koji prožima svijet šou-biznisa (Hollywood?), usprkos prividnom rivalstvu i ljubomori. Osobito subverzivne i za feminizam značajne dvije su sekvence u filmu, koje kao da nagovještaju tekst Laure Mulvey o vizualnom užitku i narativnom filmu, pružajući pritom i izuzetno rječit primjer koji razotkriva glavnu omašku u Mulveyinoj tezi. Označavajući gledateljski subjekt (i vlasnika pogleda) kao muškog, Mulvey uspijeva isključiti nemali dio ženskog (ležbijskog, biseksualnog) gledateljstva, a da je pažljivije gledala ovaj film Dorothy Arzner, svakako bi joj u oči upao prilično dugačak prizor u kojem direktorica ženske plesačke trupe iz prikrajka (voajerski) promatra Judy, nesvjesnu vlastite objektivizirane pozicije. Tu valja primijetiti i direktoričin nedvojbeno transrodni tjelesni izričaj (izgled, odjevanje), koji svojoj »preobučenosti« usprkos ipak ostaje jasno — ženski. Ova travestija muškog objektiviziranja pogledom završava, doduše, naglom smrću direktorice, no Judy tijekom filmske radnje postaje sve svjesnija svoje pozicije objekta pogleda, da bi se pred kraj filma otvoreno *suočila* s publikom u kazalištu u kojem radi. No, njezino »uzvraćanje pogleda« i njezin opravdani mulveyevski revolt, nailaze, paradoksalno, na buran pljesak i odobravanje publike. Je li im Judy uistinu pomogla da osvijeste svoju, i njezinu ulogu, i oslobođe ih se? Ili su jednostavno sve doživjeli kao neočekivani obrat, no produžetak voljenog spektakla? Bilo kako bilo, film *Pleši, djevojko, pleši* da se iščitati kao afirmacija temeljnih feminističkih zahtjeva (kako sugerira i imperativni naslov: profesionalna i ekonomski emancipacija, samostvarenje bez muške asistencije i sl.), ali i kao konstruktivna kritika ključnog feminističkog filmskoteorijskog teksta napisanog tridesetak godina kasnije.

Orlando Sally Potter razigrano (kao, uostalom, i književni predložak Virginije Woolf) obrađuje vječne ljudske preokupacije (smrt, ljubav, poezija, politika, društvo, seks, rođenje) prelamajući ih tijekom 400-godišnjeg perioda preko glavnoga lika, Orlando, koji u tom razdoblju mijenja spol. Njegova prvotna muška egzistencija obilježena je neuvraćenom, opsesivnom i egocentričnom zaljubljenosti u egzotičnu Ruskiniju, petparačkim ogledima u pjesništvu, prilično bizarnom i ispraznom političkom karijerom u kolonijama — dok ga prelazak u žensko tijelo pretvara u (ili primorava da postane) istinski kontemplativno biće, donoseći sa sobom sve one probleme kojih u prošlom tijelu nije morao biti svjestan — od nametnute nesamostalnosti, nemogućnosti posjedovanja nekretnina, zanemarive težine glasa u društvu muških intelektualnih autoriteta (Swift, Pope i dr.) itd. Raskošna scenografija i vrckav narator/ica koji/a se ne libi izravno obratiti kameri donekle onemogućuju identifikaciju s likom, no ona i nije neophodna, a možda je i nepoželjna. Moglo bi se reći da je nevidljiva i bespolna (tj. dvospolna) Orlandova duša zapravo ono s čime se valja poistovjetiti — a nevidljivu dušu možemo pratiti samo kroz proces promjene, tranzicije. Tematizirajući ovu tranziciju, *Orlando* je jedan od rijetkih filmova koji fluidnim kategorijama roda (pa i spola!) pristupa neopterećen, podrazumijevajući način, artikulirajući ce-

luloidom neke bitne preokupacije feminističke i rodne teorije.

Dva filma iz popratnog programa bave se odnosom (ženskog) osobnog i političkog, skrećući pritom pozornost i na problematiku »ženskih« žanrova — *Dnevnik mojoj djeci* Márte Mészáros i *Borovi i jele: sjećanje žena na život u socijalizmu* Sanje Iveković. Premda u različitim filmskim rodovima i vrstama (film Sanje Iveković bio je jedini dokumentarni film, k tome srednjometražni), oba centraliziraju temu žena kao povijesnih aktanata unutar (auto)biografskog, odnosno ispojednoga žanra. Oba se, na različite načine, dotiču bolne točke položaja žena u nazigled najegalitarnijem od sviju prokušanih društvenih ustrojstava (u *Borovima i jelama* pitanje o položaju žena u socijalizmu prvo je pitanje na koje pet ispitanica odgovara) — uzgred se dotičući brojnih drugih osobnih i političkih tema ocrtanih na (više ili manje) totalitarističkoj pozadini. Film Márte Mészáros prati autoričin alter ego, djevojku Juli, koja se iz Rusije vraća u Mađarsku, gdje je udomljuje stroga Magda, sljedbenica staljinističkog režima. Juli ne podnosi dobro institucionalnu stegu, pa umjesto u školu ide u kino, gdje se, jasno, razvija njezina fascinacija filmskom umjetnošću. Paralelno opresiji (opet prvenstveno od strane druge žene, kao i kod Šagan) koju svakodnevno trpi, Juli je zarobljena i u vlastitim opsessivnim sjećanjima na roditelje, koji su mrtvi (otac je nastradao kao neprijatelj režima). Film naslovom referira na primarnu publiku kojoj je namijenjen, pa je jasno autoričino (pre)naglašavanje obiteljskog motiva, čime se skreće pozornost na vrlo upitnu autentičnost tog »ženskog« žanra. Osim što je *Dnevnik* pisani retrogradno, jasnim upućivanjem na publiku za koju se dnevnik piše, Mészáros razotkriva autentičnost kao konvenciju, kao manipulaciju i montažu — što podriva ideju »prirodnosti« ženskog izričaja/žanra, pa i same ženskosti kao nečega prirodног. *Borovi i jele* rade nešto vrlo slično: žene koje se isповijedaju čine to s historijskim odmakom od više desetljeća i prema temi se mogu pozicionirati bez preteranog (političkog, intimnog) rizika, pa je tako i multiperspektivnost donekle upitna. Premda se vlastitim mikro(is)povijestima međusobno podosta razlikuju (uglavnom ideološki), svi iskazi pažljivo su artikulirani (montirani i autocenzurirani), pa tako i *Borovi i jele* žanr/formu osobne/usmene povijesti, iznimno popularan u feminističkoj teoriji i metodologiji, posredno dovode u pitanje (riječ je, dakako, o čitanju koje se ne nameće odmah, ali se svakako otvara pri imalo pomnijoj analizi).

Ovdje svakako valja spomenuti i *Ručak s bakom* Barbare Blasin, kratki kolažni film koji dinamično i bez suvišnih komentara, gotovo isključivo vizualnim sredstvima suprotstavlja dokumentiranu povijest (novinski članci), osobnu povijest (fotografije iz bakinih albuma) i bakinu sadašnjost (svakodnevni, nijemi »ženski« čin kuhanja) — poput *Borova i jela* i *Dnevnika mojoj djeci* na »objektivnu« političku i povijesnu pozadinu eksponirajući subjektivnu »žensku« povijest. Ovaj film formalno je, međutim, od njih daleko eksperimentalniji i subverzivniji, ostavljajući puno više prostora za učitavanje i iščitavanje. I pritom nas prikladno dovodi do još dva filma koja feminističku problematiku obrađuju na narativno netradicionalne načine: *Jeanne Dielman, 23 Quai du*



Jeanne Dielman

Commerce, 1080 Bruxelles Chantal Akerman i *Sreća Agnès Varde*. Akerman u svojevrsnom hibridu Buñuelove *Ljepotice dana* (1967) i Fassbinderova *Zašto je poludio gospodin R?* (1970) ispreda iznimno upečatljiv troipolsatni filmski tekst o ženi zarobljenoj u svakodnevnom automatizmu domaćinstva, majčinstva i posla (auto-prostitucija) (jedna od kvaliteta ovoga filma jest da možete u bilo kojem trenutku zadrijeti, a nećete imati osjećaj da ste išta propustili). Akerman filmskom formom sjajno performira temu, prikazujući rituale kuhanja i čišćenja u realnom vremenu, kao i besmislene, repetitivne, gotovo absurdne konverzacije protagonistice sa sinom, prodavačicama u dućanu i susjedama. Osim nepodnošljive težine banalnosti koja prožima sve protagonističine radnje, izjednačavanje posla s prostitucijom, a seksa s ugovorom, svojevrsna je kritika komodifikacije (ali i represije) ženske seksualnosti. Tijekom filma Jeanne polako počinje gubiti kontrolu, prekuha joj se pašta, zaboravi ugasiti svjetlo, a sve kulminira u trenutku kad s jednom od mušterija u relativno nasilnom činu doživi seksualni užitak — tu se njezin insularni svijet u potpunosti raspada, i ona klijenta nasmrt probada škarama. Kao što vele, slika kaže više od tisuću riječi, a vi računajte koliko riječi je moglo reći tri i pol sata slika Chantal Akerman.

Sličnim modernističkim narativnim manevrima (dakle, s vrlo malo izvanske događajnosti, gdje se glavna radnja odvija u svijesti likova) Agnès Varda ispreda priču o idealnom braku Françoisa i Therese, gdje površina (uz odličnu asistenciju Mozartove glazbe) odražava apsolutni sklad i, kako naslov veli, sreću — no tragičan slučaj Theresina samoubojstva, potaknutog Françoisovim radosnim priznanjem da iskreno ljubi još jednu ženu, skreće pozornost upravo na površnost prikazanog sklada, mračno ga ironizirajući — kao i, naravno, sam naslov filma. Premda oskudnu radnju pripovijeda pravocrtno i naizgled tradicionalno, Varda suptilno uspostavlja odmak od teksta, sporadično pretapajući kadrove upotrebotom (mjesto ubičajene crne) snažnih boja, poglavito plave, bijele i crvene (tim redoslijedom), signalizirajući svojevrsnu (francusku) univerzalnost priče o idealu braka u kojem muškarac može istovremeno biti (sretan) sa suprugom i s ljubavnicom. Suprugino samoubojstvo, važno je primijetiti, nije ujedno i svršetak filma, pa tako ni moralno poučan signal da s takvim sistemom nešto nije u redu — (simbolično imenovan) François zamjenom supruge bivšom ljubavnicom zatvara krug i sreći iz naslova vraća izvornu čistoću, lišenu ironije. Efektnom jukstapozicijom teksta i podteksta, sadržaja i tek povremeno subvertirane forme, Varda ispisuje kompleksnu feminističku kritiku malograđanskih vrijedno-

sti, sa ženom kao marginalnom figurom koja se verbalnoj muškosti (François vrlo rječito brani vlastitu bigamiju) može suprotstaviti samo izlaskom iz jezika — tj. samoubojstvom.

Drugaciju strategiju upotrebe (ženskoga) glasa koristi Anja Salomonowitz u iznimno zanimljivom hiperdokumentarcu *Dogodilo se netom prije* — gdje (prepostavlja se) autentične priče žrtava trgovine ljudima (najčešće ženama) redateljica stavlja u usta likovima koji su na neki način mogli biti povezani s ovim svjedočanstvima (carinik, vlasnik lokalâ, konzulica i sl.). Izuzetno uzinemirujuća i originalna forma izokreće dokumentarni rod, dajući mu, paradoksalno, novu svježinu, oživljavajući gledateljsku pozornost i interes za poznatu, pa već i medijski izlizanu, temu *traffickinga*. Od svih prikazanih filmova aktivistički najambiciozniji i najneuvijeniji, *Dogodilo se netom prije* uspijeva originalnom i pametnom intervencijom u dokumentarnu formu izbjegći ponor didaktike i relevantno progovoriti o jednoj od mračnijih manifestacija ženske potlačenosti.

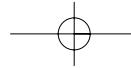
Nasmijana gđa Beudet Germaine Dulac citira se kao prvi eksplicitno feministički film jer kao temu uzima (depresivnu) svakodnevnicu protagonistice iz naslova, zaroobljene u nesretnom braku, a iz njega pokušava pobjeći kroz fantaziju. Osobito zanimljiva činjenica vezana uz ovaj film jest da je sačuvana svega jedna njegova kopija, a glazba je, kažu, propala. To, čini se, najbolje govori o značenju feminističke povijesti (umjetnosti) za ljudsku povijest općenito — a nudi i jedan od mogućih razloga zašto je tako malo ženskih djela, i djela sa specifično »ženskom« tematikom, dio umjetničkih (književnih, filmskih, likovnih, glazbenih) kanona. Vrijednost filma Germaine Dulac nipošto nije vezana isključivo uz njegovu ideološku/feminističku kritiku, već i promišljanje filmske forme, gdje montažom i specijalnim efektima postiže efekt introspekcije, odnosno zadiranja u nesvesno (ženskoga) lika što, pak, u svojim *Mrežama popodneva* Maya Deren dovodi do krajnjih granica, izmještajući radnju filma u potpunosti iz svijeta u svijest. Oslanjajući se gotovo isključivo na izmjenu freudovskih simbola (zrcalo, ključ, usta, oko, stubište) u vizijama ženskog subjekta, Deren kao da se najviše približava ideji/praksi »ženskog pisma« na filmu — pisma koje zahtjeva »inskripciju ženskoga tijela i ženske razlike u jezik i tekst«¹. Premda su i ovi simboli čvrsto vezani uz patrijarhalne (psihoanalitičke) prakse, njihova kriptičnost za koju se ne nudi jednostavan ni jedinstven ključ zadržavaju filmski tekst izvan zone interpretacije (koja sugerira vlasništvo nad tekstrom), pa tako i jezika, tj. falogocentričnog sustava.

Konačno, *Ivančice* Vere Chytilove i *Nevidljivi suparnici* Valie Export razbijaju u dugometražnoj formi tradicionalnu naraciju u paramparčad (riječ koju iznimno volim no rijetko je imam prilike rabiti). Chytilová razvija (i neprestano sabo-

tira) priču o dvjema djevojkama, obje imenom Marie, koje se u semi-nadrealnim epizodama provlače kroz češki društveni krajolik. Chytilová ni na trenutak ne dopušta gledateljici da se poistovjećuje s protagonisticama (zato se, pretpostavljamo, isto i zovu), brechtovski eliminirajući bilo kakvu psihologizaciju likova, kako njihovim suludim i nerazumljivim ponašanjem, tako i montažom, manipulacijom bojom, nedijegetičkim, nelogičnim zvukovima i sl. Feministička kritika iščitava se implicitno, najočitija je u epizodama gdje djevojke »zavode« starije muškarce, da bi se dobro najele i napile. Chytilová pruža alternativnu viziju ženskosti: besravno odbacujući sve društveno poželjne »ženstvene« i »ženske« osobine, djevojke (na pragu zrelosti, odnosno na ulazu u svijet odraslih/žena) divljaju, varaju, luduju i remete društveni red (simboliziran banketom koji razulareno uništavaju). Što reći? Fascinantan, no vjerojatno gledateljski najzahvaljniji od prikazanih filmova (između ostalog i zato što vam ne da spavati). *Nevidljivi suparnici* Valie Export također su zahtjevno štivo, no dodatna literatura koja bi svakako mogla biti od pomoći jest *Invasija tjelokradica* Dona Siegela (1956) na kojem Export temelji svoju, feminističku verziju. No, čak i ukoliko vam *Invasija tjelokradice* nije pri ruci, iz *Nevidljivih suparnika* štošta ćete izvući — puno više od okvirne priče o pohodu *aliena* Hyksosa po Zemlji i pokušaju protagonistice Anne da im stane na rep. Još prominentnija tema u filmu je bilježenje (umjetnošću). Anna je, naime, fotografkinja opsjednuta bilježenjem svijeta, a njezina umjetnost posreduje joj i spoznaje o promjenama u svijetu. Njezin unutarjni, izrazito kreativan, kritičan i receptivan svijet (»ženski«) u stalnom je sukobu s izvanjskim (»muškim«), čiji je predstavnik njezin ljubavnik. Suprotstavljeni »muški« i »ženski« princip ponavlja se i kroz Annin odnos s ultimativnim autoritetom, vlastitim psihiyatrom koji joj, dakako, dijagnosticira shizofreniju. Annin otpor, međutim, vrlo je slab, pretežno internalan, i manifestira se ponajviše kroz njezin stvaralački rad — instalacije, *remakeove* i prerade likovnih klasika (kao što Export prerađuje *Tjelokradice!*) i slično. Također, razlavljena narativna struktura koja se Hyksosima (navodnim fokusom filma) bavi tek sporadično i većinu vremena asocijativno luta, ukazuje na beskrajna interpretativna grananja, no cikličkim vraćanjem na određene motive Export filmski tekst zadržava na okupu...

A koliko se ovaj tekst još uopće drži na okupu — upitno je. Na ovako ograničenom prostoru pokušati analizirati tucet odličnih, antologiskih filmova frustrirajući je zadatak, i potencijalno nepravedan prema svakome od njih. A iznevjerila sam vas, znam, i krajnje tradicionalnom analizom tamo gdje je tekst, po Godardovu i Kafkinu receptu, trebao mirisati na smrvljene ledenjake, na revoluciju... Ovaj put revoluciju je odradio HRFF.

¹ Showalter, Elaine, 1986, »Feminist Criticism in the Wilderness«, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, Elaine Showalter, ed., London: Virago, 249.



NOVI FILMOVI

AJDE, DAN... PROĐI...

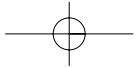
(Matija Kluković, 2006)

Kako duhovito primjećuje jedan korisnik IMDb-a, tijekom posljednjih nekoliko godina u tuzemnim se kinima u pravilnim vremenskim razmacima pojavljuju domaći filmski naslovi koje kritika i ambiciozniji filmofili smješta obaspu panegiricima i stanu proglašavati »najboljim filmom desetljeća«, »najuspjelijim ostvarenjem od osamostaljenja« i »najimpresivnijim hrvatskim celuloidom u proteklih desetak petnaest godina«. Nakon što hvalospjevima bude dočekana kinopremijera tematski vrlo intrigantne i socijalno angažirane drame *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića, filma kod kojeg kritička oštrica i ponešto karikirani prikaz aktualnog stanja u društvu donekle nadilaze neosporne oblikovne vrline, pojavi se decentna, visoko stilizirana, vješto dramaturški i narativno strukturirana, no ipak pomalo površna i stereotipima opterećena urbana egzistencijalistička narko-drama *Ta divna splitska noć* Arsena Antona Ostojića. Potom se ljestvici filmofilskih sklonosti počnu diviti povratničkom filmu Tomislava Radića, nedvojbeno dojmljivoj no ipak razmjerno konvencionalnoj modernističkoj urbanoj drami *Što je Iva snimila 21. listopada 2003. godine*. Kad u kina poslije dosta peripetija stigne tehnički vrlo loša kopija duhom svježe i slikovitim karakterima bogate, no nerijetko klišejima i stereotipima itekako opterećene crnogumorne TV drame *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviljića, priča se ponovi pa film precijenjenog scenarističkog *Wunderkinda* i *spin-doctora* naposljetku osvoji titulu najboljeg hrvatskog filma posljednjeg desetljeća. Malo kome pritom smeta činjenica da Sviljić u svim svojim djelima, od *Da mi je biti morski pas* preko *Oprosti za kung fu* i *Armina* do najnovije televizijske serije *Stipe u gostima*,

neumorno no potpisniku ovih redaka već prilično zamorno, neduhovito i gdjekad iritantno eksplorira odavno izraubana opća mjesta o srazu ruralnog i urbanog, primitivnog i modernog, sela i grada, o nepomičljivim kulturnim i mentalitetnim suprotnostima Dalmatinaca i »purgera«, odnosno arhaičnih Bošnjaka i Zapadu usmijerenih Hrvata. Naime, likovi poput Arminova oca, grubog i tvrdog no dobrodušnog i plenitog Bošnjaka koji s djetinjim divljenjem lista *Atlas svijeta* kao da takvo što vidi prvi put u životu (atlas koji je po cijeni od 39 kuna netom kupio na zagrebačkom kiosku, čime se dodatno naglašava kulturni jaz), zasigurno više ne postoje, jednako kao što ne postoji ni Stipe, zatucani i vulgarni Dalmoš koji ne razumije (pretjerano civiliziran?) svijet oko sebe, koji bez dlake na jeziku neprestano vrijeda svoje sugovornike i bez imalo ustručavanja pili trosjed u stanu svojeg sina. Spretnom profiliraju životnih protagonisti i uvjerljivim dijalozima svaka čast, no držim da se scenarističkom rukopisu Ognjena Sviljića može vrlo ozbiljno prigovoriti zbog urbanog rasizma, a u slučaju *Armina* i šovinizma. Činjenica da su u njegovim filmovima i »građani« Splita i Zagreba predočeni s dobrano karikiranim karakternim, kulturnim i mentalitetnim osobinama tek je olakotna okolnost koja u konačnici previše ne mijenja na stvari.

Uz poneki rijetki disonantni ton, panegiricima je dočekano i biranim riječima ispráčeno i premijerno prikazivanje egzistencijalističke drame *Ajde, dan... prođi...*, Zlatnim kolicima na Zagreb Film Festivalu ovjenčanog debitantskog filma mladog producenta, scenarista i redatelja Matije Klukovića, scenarista RTL-ove sapunice *Zabranjena ljubav* te nesuđenog skulptora i studen-

ta režije na ADU. Urbani rasizam je svakako posljednje na čemu bi se Klukoviću, odvažnom i prema njegovim vlastitim riječima umjetnički iskrenom i popuštanju kompromisima nesklonom autoru svjesnom mnoštva problema koji prate hrvatskog redatelja odlučnog da snimi film u gerilskim uvjetima, moglo prigovoriti. Upravo suprotno, *Ajde, dan... prođi...*, projekt isprva zamišljen kao skroman, tek nešto manje od dvije i pol tisuće eura »težak« kratki amaterski film koji je u tri tjedna trebao biti realiziran u okrilju Kinokluba Zagreb, hiper-urbana je almanovska mozačka drama čiji se nastanak, uz za domaće prilike smiješno nizak završni proračun od 250 tisuća kuna, na koncu protegнуo na pune tri godine. Unatoč brojnim zamjerkama koje se cjelini mogu uputiti, ipak se može reći da je vrijedilo čekati. Godine 2006. nepromišljeno odbijena za prikazivanje u programu pulskog festivala, podnaslovljena kao dramski *puzzle* u 22 slike, odnosno duhovitije kao »dramski kolaž o ljudima koji imaju vremena«, u stvaranju kojega se Kluković nadahnuo klasicom *Martin u oblacima* Branka Bauera, drama *Ajde, dan... prođi...* kao jasne redateljeve filmske uzore ističe glasovitog talijanskog modernista Michelangela Antonioniјa i oca američkog nezavisnog filma Johna Cassavetesa (omiljenog autorova filmaša), ali i majstora kratke priče i škrtog pripovjednog izraza Raymonda Carvera. Međutim, Klukovićevu se ostvarenje tematski, stilski i poetički ponajviše naslanja na hrvatske filmove realizirane oko 1970. godine, osobito na filmove *Živa istina* Tomislava Radića i *Slučajni život* Ante Peterlića, djela snimljena u produkciji FAS-a. Baš kao što Radić donosi neposredne, voajerski dokumentarne i iznimno sugestivne fragmente iz egzistencijalnom nesigur-



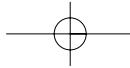
nošću opterećene svakodnevice emotivne mlade glumice, a Peterlić nudi prikaz uglavnom besadržajnog socijalističkog svagdana dvojice nezrelih i neodgovornih muškaraca na pragu srednje dobi, uredskih činovnika koji, neuspjevši ostvariti skladne romantične veze, konačni uzaludni bijeg od sivila i monotonije simbolički pronalaze u vesanju protiv struje, tako i Kluković mahom pesimističnim i oporim tonovima oslikava jednolične i nevesele egzistencije svojih četraestak uglavnom ravnopravno tretiranih protagonisti. Usamljenost, besperspektivnost, nepriлагodenost, nesposobnost samorealizacije i konačna svijest o osuđenosti na gubitničku poziciju, na nemogućnost bijega i mijenjanja svojih sudbina, odnosno na neizbjegnost utapanja u masi, osobine su svih likova, podjednako sredovječne Martine, žene zarobljene u problematičnom braku s mužem na »privremenom« radu u Švicarskoj i frustrirane »majčinstvom« ostvarenim jednim izlaskom prerano«, kao i njezina buntovnog sina Martina, tinejdžera koji već treći put kreće u posljednji razred osmoljetke i kojeg godinama muči

nesanica. Ništa bolja situacija nije ni s 33-godišnjom Jadrankom, djevojkom nezadovoljnom vezom s neodgovornim Alenom, vječnim studentom i neprestano pospanim glazbenikom koji u snovima pronalazi idealan bijeg od stvarnosti. Martin će naposljetku srođnu dušu pronaći u vršnjakinji Sanji, djevojci sličnoj njemu koja se, odraštavši u Njemačkoj, nakon propasti obiteljske tvrtke nedavno vratila u Zagreb u kojem je muči osjećaj nepripadanja. Sanja živi kod bake i djeda koji sitnim svadama, hirovitošću i stalnim međusobnim podbadanjima razbijaju letargičnu svakodnevnicu te, unatoč bokoj želji za što skorijom smrću i djeđovoj odluci da neradom ostvari rekord i doživi 140. rođendan, znaju da ne mogu jedno bez drugog i da si uzajamno ulijevaju životnu energiju. Dojmljive su sigurnost i uvjerljivost kojima doajenka domaćeg glumišta Marija Kohn dočarava emotivna stanja, nesigurnosti i strahove žene u starijoj dobi, osobito u sceni njezina pomirljivog razgovora s unukom.

Sputanost okolinom koja je ne razumiye i nemogućnost samoostvarenja sre-

dišnji su problemi koji muče Sanjinu sestričnu Tamaru, mladu pjesnikinju i slikaricu opsjednutu lijepim licima, u osnovi nezrelu curu koja po uzoru na svog starijeg brata Matiju mašta o bijegu i odlasku u inozemstvo. Matija, pak, trenutno vrijeme gubi u druženju sa Stjepanom, egoističnim, narcisoidnim i napornim mladićem koji će se početi udvarati temperamentnoj Konobarici, djevojci koja pritisnuta besparicom dvojici mladića ponudi smještaj. Predviđljivo, i Konobarica ima svojih problema, oni leže u njezinom neprestanom razmještanju namještaja, što za posljedicu ima česte promjene mjesta boravka.

Ono na čemu se Klukoviću može ozbiljno prigovoriti jest mjestimična pretjerana doslovnost, koja se primjerice očituje u detalju da Martin nikad ne uspijeva zaspati u tišini već jedino okružen bukom i žamorom u autobusu ili čekaonici aerodroma. Dakako, tišina simbolizira usamljenost i (nategnuto) smrt, a glasnost društvo i život, no problem je da taj život u filmu prilično uvjerljivo pulsira, među ostalim dočaran i efektnim pozadinskim zvukovima



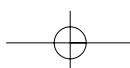
i žamorom te kakofoničnom bukom velegrada (nejasan zvuk zamjetna je boljka djela jer gledatelj često ne uspijeva razgovijetno razabrati dijaloske dijonice), pa uistinu nema potrebe za dodatnom napadnom simbolikom. Isto se može reći za sekvencu u kojoj Martina, organiziravši večernju zabavu za krug bliskih prijatelja, svoje goste moli da neprekidno razgovaraju, pogrešno vjerujući da će tako pobjeći od same sebe i svoje usamljenosti. Također, Konobaričino opsesivno razmještanje namještaja samo je opet predoslovan simbol pokušaja unošenja makar prividnog reda i smisla u njezin kaotičan i bescijlan život, opet uzaludnih pokušaja jer u završnici filma nju zatjećemo u ino-

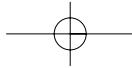
zemstvu, po prilici u Španjolskoj ili Portugalu.

Premda je hvalevrijedna hrabra Klukovićeva odluka da se ni u jednom trenutku ne pridržava dramaturških konvencija i da fabularne linije ostavi vrlo labavo dramaturški povezanim, cjelini povremeno nedostaje koherentniji dramaturški okvir. S druge strane, zasebnu mu kakvoću daju neobični kutovi snimanja, korištenje kamere iz ruke, neочекivani montažni rezovi i skromnom produkcijom uvjetovana uporaba crnobijele fotografije (debitantica Siščanka Bojana Burnać), koja, uz dodatno podcrtavanje dokumentarističkog ugodaja, filmu osigurava osobitu energičnost i ekspresivnost.

Nažalost, na mjestu su i prigovori da mnoštvom (gdjekad ispraznih) dijaloga i monologa autor ne uvijek sasvim vješto prikriva činjenicu da film primjetno pati od manjka zbivanja. Kad svoju uobičajenu tiradu, izvježbanu u *Latinici* i sličnim TV emisijama, u uvodu započne Predrag Raos, na svojevrstan način najavljujući ono što slijedi, gledateljeva visoka očekivanja bivaju poljuljana a strpljenje stavljeno na kušnju. Srećom, Raos samo uokviruje cjelinu koja nesumnjivo posjeduje dostatno vrlina da je se proglaši svakako vrlo zanimljivim nastupnim filmom samoukog redatelja od kojeg, bude li sreće i razumijevanja, vrijedi itekako mnogo očekivati.

Josip Grozdanić





AMERIČKI GANGSTER

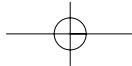
(*American Gangster*, Ridley Scott, 2007)

Sredinom prosinca prošle godine, u vrijeme kinopremijere krimi-drame *Američki gangster* Ridleyja Scotta, ostvarenja epskoga zamaha temeljenoga na novinskom članku »Return of the Superfly« Marka Jacobsona i istinito priči o usponu i padu zloglasnog newyorškog gangstera Franka Lucasa, u videotekama se pojavio luksuzni peterosstruki DVD-box možda najznačajnijeg i najutjecajnijeg redateljeva djela, mračne i tjeskobne egzistencijalističke noirovske akcijske znanstvenofantastične drame *Blade Runner*, a na kioscima je ubrzo osvanulo DVD izdanje znanstvenofantastičnog horora *Alien*, zacijelo podjednako glasovitog, kulnog i utjecajnog Scottova djela. Ambicioznijim filmofilima tako se pružila prigoda za usporedbu nekadašnjeg Ridleyja Scotta, BBC-eva scenografa te autora više od dvije tisuće reklamnih spotova koji je mjesto u panteonu sedme umjetnosti, nakon gdjekad neopravdano podcijenjenog filma *Dvoboј do istrebljenja*, adaptacije novele Josepha Conrada i svojevrsne parafraze Kubrickova *Barryja Lyndona*, zasludio već svojim drugim i trećim redateljskim projektima (spomenuti klasici znanstvene fantastike), te kojeg je producent David Puttnam nazvao »slikarom koji se služi kamерom umjesto kistom«, s današnjim filmašem koji od 2000. godine i povjesnog spektakla *Gladiјator* proživljava novu autorsku mladost i koji drži da je celuloidna znanstvena fantastika na početku 21. stoljeća mrtva i nezanimljiva jednako kao i western, budući je riječ o žanrovima osuđenima na vječno perpetuiranje uvijek istih zapleta, tema i priča o (anti)junacima većima od života.

Za razliku od svijeta koji ga okružuje, unatoč vlastitim kreativnim oscilacijama

ma i činjenici da su fabule njegovih recentnijih filmova više no ikad prije ute-mljene na realističnim, istinitim i go-to dokumentaristički neposredno predočenim događajima, prilično je razvidno da se Scott tijekom protekla tri desetljeća vrlo malo promijenio. Iz današnje perspektive čini se gotovo nevjerojatnim da je od nastanka *Aliena* prošlo tek 29 godina. Isprva zamišljen kao neambiciozni eksplorativski SF horor, kao kompilacija tema i motiva dobro poznatih iz znan-fan literature i klasičnih hollywoodskih filmova poput *Zabranjenog planeta*, projekt scenarista Dana O'Bannona, momka u čijem se životopisu kao jedina zapažena referenca dotad izdvajao podatak o sudjelovanju u nastanku kultne Carpenterove *Tamne zvjezde*, napisljeku je ipak pronašao put do Davida Gilera i Waltera Hilla. Sve ostalo je povijest, jer se *Alien* pod njihovom paskom i Scottovom redateljskom palicom prometnuo u film-medāš znanstvenofantastičnog žanra, ostvarenje koje je horor klišeje (skupina upečatljivih, međusobno karakterno različitih individua osuđenih na suživot u izoliranom i prostorno ograničenom mjestu poput uklete kuće, broda, vlaka itd., koje pojava zastrašujuće prijetnje i borba za goli život prisiljavaju na često problematičnu suradnju i iskazivanje ljudskih vrlina — hrabrost, požrtvovnost, čast, prisebnost, odlučnost — i još ljudskijih mana — strah, egoizam, kukavičluk, nesigurnost, licemjerje) uzdignulo na n-tu potenciju i dalo im dotad, a sa sigurnošću se može reći i poslije, vizualno zadivljujući i neviđeno pedantnu redateljsku, stilsku i estetsku obradu. Scott neopisivom lakoćom i oblikovnom preciznošću iznimno sugestivno gradira dramsku tenziju i ozračeje ekspandiraju-

će tjeskobe, gledatelja općinjavajući uz nemirujućim, no likovno dojmljivim i izuzetno snažnim prizorima negostoljubivog krajolika na planetu naseljenom izvanzemaljcima, prikazom bubrećih jaja iz kojih će se izleći čudovišta ili neobičnom elegancijom i svojevrsnom zavodljivošću sekvence parazitske priljubljenosti zagonetnog mладунčeta za lice nesretnog Kanea. Polagana naracija, sigurna režija, profiliranje jakih ženskih likova i protagonista koji osobinama nadrastaju svoje vrijeme i okruženje, dominantno oslanjanje na vizualno, sposobnost da se nasilje i neljudskost predstave na određeni način »normalnim« i »prirodnim«, te maestralno poigravanje gledateljskim očekivanjima već su u ovom filmu temeljna obilježja Scottova autorskog rukopisa, vrline koje će, unatoč nizu filmova nastalih tijekom 1990-ih u, kriznom razdoblju omedenom mediokritetskim uradcima *Crna kiša* i *G. I. Jane* (uz iznimku remek-djela *Thelma i Louise*), praktički zadržati do danas. Vrijedi napomenuti da su nekovrsna zavodljivost i privlačnost čudovišnog *aliena*, kao i činjenica da se on prvi put pojavljuje izlazeći iz Kaneove utrobe, inicirali niz uglavnom pojednostavljenih freudovskih (*alien* personificira autodestruktivnu ljudsku prirodu koja raste i razvija se u nama samima, postupno nas izjeda iznutra da bi nas u završnici ubila) i feminističkih interpretacija filma i rasprava o njemu, da bi Barbara Creed u zapaženom eseju *Alien and the Monstrous Feminine* vrlo argumentirano elaborirala tezu o ženskoj prirodi filmskog monstruma, svojevrsnom simbolu »zastrašujuće ženstvenosti« kojemu se upravo iz tog razloga učinkovito može suprotstaviti i pobijediti ga samo druga



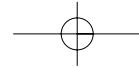
žena koju krase muške osobine odlučnosti i spremnosti na akciju.

Premda je naslov filma posuđen od Williama Burroughsa, a u samom zapisu zadržano vrlo malo elemenata romana *Sanjaju li androidi električne ovce*, s kojim dijeli temeljne tematske i idejne preokupacije, fascinantni *Blade Runner* drži se najuspjelijom adaptacijom proze Philipa K. Dicka. Baveći se omiljenom piščevom temom, analizom esencijalnih osobina koje definiraju ljudsko biće kao humanu jedinku u otuđenom i dehumaniziranom svijetu budućnosti (odnosno sadašnjosti tj. svagdašnjosti), kaotičnom postapokaliptičnom *melting-potu* rasa i kultura kojim se kreću robotizirane replike i simulakrumi ljudi, pojedinčevim sposobnostima za razmišljanje, sjećanje, racionalizaciju samog sebe i svojeg okruženja, sposobnošću da razumije, cijeni i osjeća umjetnost te ponajprije da suoči s drugima, da daje i prima ljubav, Scott uz pomoć koščenjara Davida Webba Peoplesa žanrovski okvir fantastičnog *noir* trilera izuzetno spretno koristi za umetanje i elaboriranje vrlo intrigantnih Dickovih motiva poput ra-

sizma, zatiranja ljudskosti, (ne)poštivanja autoriteta, etičnosti kloniranja itd., cjelinu efektno obogaćujući snažnim religijskim konotacijama. To je dodatno naglašeno u Scottovoj redateljskoj verziji iz 1992. godine, u kojoj lovac na replikante Rick Deckard, uvjeren da je (plemenit) čovjek koji se upravo sposobnostima pružanja i primanja ljubavi, sjećanja i suočavanja razlikuje od onih koje lovi (a koji su, razvidno je to iz primjera emotivne Rachael i završnog monologa odmetnika Roya Beattyja, ponekad humaniji od osoba od krvi i mesa), napoljetku suočava sa spoznajom da je i sam replikant, čime bivaju dodatno poljuljane i praktički izbrisane granice između ljudskog i neljudskog. Za razliku od svojih kolega suvremenika, koji vjeruju da će budućnost biti izgrađena od sjajnog neon-a i superiornih tehničkih novotarija, te samim tim siva, bezdušna i bezlična, Scott, Peoples i dizajner produkcije Lawrence G. Paull znaju da će pesimistična, antiutopiska, vječno mračna i kišovita budućnost morati biti sačinjena od potrošene i pregažene prošlosti, čijim dotrajalim gradivnim detaljima i elementima do-

nekle daju sjetni nostalgični sjaj dekadenčnog glamura, što dodatno naglašava retro-noirovski ugodaj cjeline.

Kao Engleza rođenog 30. studenog 1937. godine u slikovitom provincijskom gradu South Shields, Tyne and Wear, koji se kao dijete iz obitelji vojnog službenika za ratnih i prvih poratnih godina često selio, Ridley Scott je i po dolasku u Ameriku zapala sudbina stranca, hollywoodskog autsajdera koji vizionarski artizam majstorski kombinira s populizmom. Nije stoga čudno da se i gotovo svi njegovi filmovi bave sudbinama osobitih ljudi koji se kreću svjetovima kojima ne pripadaju, ili putuju u zemlje i kulture koje nisu njihove. U *Alienu* se tako posada svermirskog broda *Nostromo* spušta na nepoznati planet, u *Blade Runneru* Rick Deckard je humani replikant u dehumaniziranom svijetu budućnosti, u krimi-drami *Detectiv i dama* Tom Berenger je skromni pajkan iz niže klase koji ulazi u svijet i krevet bogate i otmjene svjedokinja koju štiti, u *Crnoj kiši* američki policijac Michael Douglas i Andy Garcia putuju u Japan, u filmu *1492: Osvajanje raja* Kristofer Kolumbo je



Europljalin koji otkriva Novi svijet, u *Thelmi i Louise* Susan Sarandon i Geena Davis interpretiraju hrabre žene koje se na radikalnan način oslobođaju patrijarhalnih okova svakodnevice na američkom zapadu, u *G.I. Jane* Demi Moore je energična djevojka odlučna suprotstaviti se mačizmu koji vlada u američkoj vojsci, u *Gladiјatoru* Russell Crowe je Španjolac u drevnom Rimu, u *Hannibalu* Anthony Hopkins utjelovljuje krvoločnog serijskog ubojicu u »povišću pritrujenoj« prijestolnici kulture Firenci, u *Padu Crnog jastreba* pratio tragičnu akciju američkih marinaca u Mogadišuu, u *Kraljevstvu nebeskom* mladi Francuz Balian sudjeluje u bitci za spas Jeruzalema, a u *Dobroj godini* Russell Crowe, u posljednje vrijeme Scottov stalni suradnik i omiljeni glumac (koji, prema redateljevim riječima, može odglumiti sve i svakoga), interpretira londonskog brokeru kojeg će preporditi iskustvo hedonističkog života u Provansi.

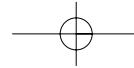
Na ovaj niz nastavlja se i krimi-drama *Američki gangster*, zasad posljednji Scottov film kojemu se nisu ostvarila nedavna predviđanja o bogatoj oskarovskoj žetvi. Ovog puta Crowe glumi poštenog newyorškog murjaka Richija Robertsa, antijunaka s kaotičnim privatnim životom, koji se svojom pravdoljubivošću, upornošću i predanošću poslu posve izdvaja iz sredine kojom vladaju korupcija, bezakonje i nemoral, te u kojoj je najčešće nemoguće uočiti razliku između kriminalaca i policajaca. Slično remek-djelu *Vrućina* Michaela Manna, čiju dramaturšku okosnicu predstavlja antagonist dvojice poslu fanatično predanih i međusobno vrlo sličnih profesionalaca, vrhunskog pljačkaša Neila McCauleya i ciničnog poručnika Vincenta Hanne, i Scott i scenarist Steven Zaillian *Američkog gangstera* gdjekad pomalo nezgrapno i ne uvijek ujednačeno konstruiraju tako da dobričinu, ženskara i neodgovornog oca Richieja kontrapunktiraju elegantnom narkodileru Franku Lucasu, tamanoputom gangsteru koji je, odlučivši zamijeniti svojeg pokojnog mentora Bumpyja Johnsona (za razliku od kojeg

je, prema riječima stvarnog Franka Lucasa u intervjuu novinaru Marku Jacobsonu, bio »kurvin sin koji je sav novac želio samo za sebe«), u stvaranju svog zločinačkog carstva slijedio primjer talijanske mafije, brižno se kloneći svakog javnog eksponiranja i prividni sklad svoje uže i šire obitelji stavljući na lažni pijedestal. Priliku za bogaćenje otkriviš u trgovini i švercu heroinom s pripadnicima poraženih vojnih jedinica Čang-Kaj Šekova Kuomintanga tijekom Vijetnamskog rata, te drogu u Ameriku transportirajući u lijesovima ubijenih američkih vojnika, Frank Lucas se prometnuo u personifikaciju tipičnog američkog biznismena, u pohlepniog i beskrupulznog divljeg kapitalista koji gazeći sve pored sobom zgrtaju novca uvijek daje prednost pred deklarativnim idealima obitelji i časti. Tijekom čitavog filma, od Lucasovih težnji da svoj »proizvod«, stopostotno čisti heroin naziva »Blue Magic«, pretvori u prepoznatljivi »brand« i pod svaku cijenu zaštiti njegovu kvalitetu, do Frankovih sastanaka s mafijskim šefom Dominicem Cattanom, u prizorima dvojice poslovnih ljudi koji suraduju dogovaraju s terase puškama gadajući pokretne mete, obilježenih prizvukom dekadencije, Scott i Zaillian ne prekidno naglašavaju paralele između svjetova visokog kriminala i visokog biznisa. Frank Lucas pritom, kao grub i neobrazovan momak »školovan« isključivo na ulicama Harlema, posvajanjem sofisticiranih manira, životom u raskoši, ženidbom za miss Puerto Rica i svakodnevnom precizno isplaniranom rutinom neprekidno prikriva svoju pravu prirodu sirovog i nasilnog utjerivača dugova, prirodu koja svako malo, hladnokrvnim ubojstvom konkurenta na ulici punoj ljudi, premlaćivanjem niže rangiranog pripadnika organizacije i povremenim ispadima nekontroliranog bijesa, neizbjježno izbija na vidjelo. Njegova stvarna priroda na posljeku će ga i odvesti u zatvor, nakon što joj se u ključnom trenutku ne uspije othrvati i razmetljivo u bundi od činčile praćen bljeskovima fotoaparata ušeta na boks-meč u Madison Square

Gardenu, prema Lucasovim riječima »želeći biti najbolje odjeveni mačak u dvorani«. Istodobno, stalno nailazeći na otvoreni prijezir kolega i opstrukciju svoje operacije, gdjekad do neuyjeljivosti pošteni Richie Roberts itekako je svjestan realnosti svijeta u kojem živi. Kad svojim najbližim suradnicima kaže »Mislim da oni [većina njegovih kolega i pripadnici federalnih službi] ne žele da ovo prestane«, Richie zna da korupcija premrežuje policiju, političare, vojsku, pravosude, zapravo čitavo društvo, i da bi uspjehom njihove akcije stotine tisuća ljudi ostale bez posla. Steta što Scott i Zaillian ne zadiru dublje u prikazu Harlema i New Yorka 1970-ih, u oslikavanje turobne socijalne situacije (predočene jedino Bumpyjevim dijeljenjem besplatnih purica na Dan zahvalnosti u uvodu), siromaštva, bijede i besperspektivnosti zahvaljujući kojima je Frank Lucas i izgradio svoje carstvo.

Unatoč sugestivnoj i iznimno spretnoj Scottovoj režiji, scenografski i ikonografski pedantnoj rekonstrukciji razdoblja, impresivnoj, vrlo atmosferičnoj i efektnim zagasitim tonovima bogatoj fotografiji Harrisa Savidesa te zgodnim posvetama Friedkinovoj *Francuskoj vezi* i Coppolinu *Kumu*, cijelina pati od posvemašnjeg nedostatka humora, povremene neujednačenosti dramske tensije (Robertsov lik zbog angažmana Russella Crowea ponekad dobiva nezauženo veliku minutažu), pretjeranog mačizma, gdjekad odveć manirističkih nastupa Denzela Washingtona i Crowea te primjetnog zanemarivanja bitnih sporednih likova. Energična interpretacija iskusne Ruby Dee, koja utjelovljuje Lucasovu majku, pomaže da se njezin lik izdigne iz sivila i neprimjetnosti, što nažalost nije slučaj s Frankovom suprugom Evom koju odveć suzdržano i bezlično glumi Lymari Nadal. Premda svojeg autora ne predstavlja u vrhunskoj formi, promišljen, inteligentan i producijski raskošan *Američki gangster* neosporno jamči gledateljski užitak.

Josip Grozdanić



4 MJESECA, 3 TJEDNA I 2 DANA

(4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, Cristian Mungiu, 2006)

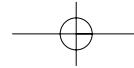
Rumunjska, 2007. Donedavno filmski sterilna i izolirana zemlja o čijoj je suvremenoj kinematografiji svijet do prije tri godine znao toliko koliko još uviјek zna o hrvatskom filmu, prošle je godine doživjela napokon i pravu kulturnu, točnije filmsku revoluciju, požnjevši uspjeh sličan onome koji je prije nekoliko godina zadesio meksičku, južnokorejsku ili njemačku kinematografiju. Sudjelovanje na prestižnim festivalima, osvajanje prestižnih nagrada, svjetska distribucija (čak su dva rumunska filma otkupljena za hrvatsko tržište) te što je najvažnije, kvaliteta filmova, ponajprije je zasluga nekolicine darovitih filmaša, jer niti je Rumunjska zemlja razvijene filmske industrije, niti je zemlja koja s populacijom od 22 milijuna stanovnika i svega osamdesetak kinodvorana u državi sugerira postojanje razvijenije filmske kulture. No, iako su, u pogledu brige o domaćem filmu te sudjelovanjem u velikim koprodukcijama nekoliko koraka ispred nas — sprovodi se zakon o filmu (osmišljen prema francuskom modelu prema kojem se novac od poreza na reklame, prodaje DVD-a i ostalih medija slijeva u filmski fond), a nedaleko od Bukurešta smješten je veliki kompleks filmskih studija (kod nas se upravo radi na tome da se pometu posljednji ostaci Jadran filma i na tom mjestu izgradi kompleks urbanih vila) — njihovi autori još uviјek reže nezadovoljni načinom na koji država tretira film. No, iako to beskrajno negodovanje podsjeća na situaciju među našim filmašima, rumunjske je autore zahvatila neka nova, pozitivna klima. Isplivali su talenti koji kao da su zajednički započeli kakav rumunjski *Novi val* ili rumunjsku *Dogmu* jer, koliko god bilo preuzetno govoriti o nekoj novoj skupnoj

struji (sami autori niječu postojanje nečega takvog, za razliku od filmskih novinara koji na sva zvona bruje o rumunjskom novom valu), ne mogu se među njima ne zamijetiti sličnosti u izboru tema, stilskim preokupacijama i načinu glume. Fiksirana kamera (često puta iz ruke), dugi kadrovi-sekvence koji prikazuju svakodnevni život, realistične lokacije, minimalizam i podigranost u glumi čine glavninu rumunjskog filma. No, najzamjetnija stvar je da većina autora, osim pokatkad u suvremenost (Cristi Puiu u *Smrti gospodina Lazarescua*, Cristian Nemescu u *California Dreamin'* (nedovršeno)), tematski najčešće zadiru u noviju rumunjsku komunističku povijest, baveći se posljednjim godinama represivnog režima ili samom revolucijom (Cristian Mungiu u *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana*, Corneliu Porumbou u *12:08 istočno od Bukurešta*, Catalin Mitulescu u *Kako sam proveo kraj svijeta*, Radu Muntean u *Papir ce' biti plav*), oslobođajući duhove prošlosti koji danas najviše progone njihove roditelje. Ipak su tada svi oni bili adolescenti ili u ranim dvadesetima (najstariji među njima je Puiu rođen 1967, a najmlađi Nemescu rođen 1979), te stoga, neopterećeni i nevezani silinom proživljenih emocija, danas imaju moć sagledati stvar iz drugog kuta. Pogled je to na prošlost koji im omogućuje objektivnost i kritičko rasudivanje.

No cijela priča o novom rumunjskom filmu započela je na canneskom festivalu. Cristian Mungiu, autor filma *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana*, do prošle godine gotovo nepoznato ime, svojim je prvijencem *Occident*, humornom dramom iz 2000., sudjelovao u popratnom programu Cannes. Doista je pitanje bi li se njegov, Zlatnom palmom

ovjenčani film *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* uopće našao u službenoj selekciji da 2005. nije započela priča o renesansi rumunjskog filma potaknuta ponajprije Puiuevom naturalističkom, bolničkom dramom *Smrt gospodina Lazarescua*, za koju je nagrađen nagradom Un Certain Regard (iz selekcije druge po važnosti na festivalu). Sljedeće, 2006. godine, nagradu za najboljeg debitanta odnosi Corneliu Porumbou i njegova komična drama *12:08 istočno od Bukurešta* (te je godine na festivalu prikazan i Mitulescuov *Kako sam proveo kraj svijeta*), a uz Mungiuov film, 2007. je još jednu Un Certain Regard nagradu osvojio preminuli Cristian Nemescu za film *California Dreamin'* (nedovršeno). Bilo je tada sve jasno, rumunjski je film pronašao svoje mjesto u svjetskoj kinematografiji.

Ipak, kada je prošle godine najboljim filmom proglašen Mungiuov film, ostao sam pomalo iznenaden i rezerviran odlukom žirija da nagradi film smješten u posljednje godine vladavine represivnog, totalitarnog Ceaușescuva režima na temu abortusa. Naime, činjenica kako je riječ o temi, s jedne strane, toliko teškoj i mučnoj, a s druge toliko puta viđenoj i prožvakanoj (ovo potonje vrlo lako navodi na pomisao kako tako nešto više priliči kakov televizijskom uprizorenju) te povrh svega, činjenica da je tema situirana unutar oporog društveno-političkog konteksta u kojem je abortus strogo kažnjiv čin, navela me da posumnjam u kredibilitet samog festivala. Nagradivanje filmova s primarno jakim i važnim temama ipak je praksa nekih drugih festivala poput, primjerice, Berlinalea koji glavnu nagradu dodjeli često puta umjetnički i izvedbeno manje dojmljivom ostvarenju, a sve radi teme kojom



se bavi. Cannes je, eventualno još uz Veneciju, jedini relevantan svjetski festival koji se ne da tako lako zavesti značajem teme, već naprotiv drži do izvedbene strane filma (sjetimo se recentnijih pobedničkih naslova poput *Bartona Finka*, *Paklenog šunda*, *Piana*, *Tajni i laži*, *Okusa trešnje*, *Plesačice u tami*, *Slona*, *Djeteta*). Iz tog je razloga Mungiuov »mali rumunjski film o abortusu«, kako ga često novinari vole zvati, u prvi mah bio iznenadenje, no nakratko, jer nakon što se odgleda film postaje jasno da Cannes ipak nije postao samo rasadnik velikih ideja i poruka. Mungiu je napravio velik i jak film koji svu snagu crpi iz likova, njihovih odnosa, snažnog autorskog koncepta i jakih glumačkih kreacija. U prvom redu, to je intimna isповijed o nesigurnosti pojedinca, o narušenoj vjeri u međuljudske odnose, film o preispitivanju iskrenosti i prijateljskoj požrtvovnosti.

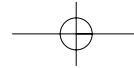
Uvodnim kadrovima-sekvencama snimljenima iz ruke (ili su fiksirani ili prate lik u pokretu, a ujedno su i stilска značajka cijelog filma), Mungiu nas po-

lako, kao u kakvom trileru, uvlači — kroz sobe, hodnike i tuš-kade studentskog doma — u svakodnevni život dvojice studentica, Otilije i Gabite. Sve je na prvi pogled normalno. Osjeća se dašak nelagode. Njih se dvije spremaju, a mi ne znamo kamo (naime, ne znaju oni gledatelji koji nisu upoznati s temom filma), no rutina je zasigurno narušena. Spremaju stvari, a treba se pobrinuti i za dvije zlatne ribice, a tim ribicama koje plivaju u malom skušenom akvariju Mungiu otvara film. Odgovorna Otilija preuzima ulogu organizatorice. Dogovara hotelsku sobu, nalazi se s nepoznatim čovjekom Bebeom te zajedno s njim dolazi u hotel u kojem ih čeka Gabita. Razlog tenzije i iščekivanja u ovome se dijelu filma razotkriva. Naime, zbumjena i neodgovorna Gabita (zaboravlja rezervirati sobu, ne donosi plastičnu vreću) unajmila je Bebea da joj obavi ilegalni abortus (Gabita čak ne zna u kojem je mjesecu trudnoće). Autor i dalje, do kraja filma, priču gradi na elementima trilera, tenziji i iščekivanju — djevojke nemaju dovoljno novca za abortus te iščekujemo kako će

Bebe reagirati i što će odlučiti, Otilija na neko vrijeme napušta Gabitu kako bi otišla na rođendan majke svoga dečka, a u međuvremenu ne znamo što se dogada s Gabitom u hotelu, te na koncu Otilija po mračnim gradskim ulicama traži sigurno mjesto kako bi se riješila fetusa.

Mungiu već na samome početku uvlači moment bitan za film — crno tržište — čime implicitno naznačuje političku klimu zemlje u kojoj vlada krajnje strogi, represivni režim, dok ga s druge strane koristi kao ironičan i pomalo ciničan autorski komentar. Za malo novca na tom je tržištu moguće kupiti svakojake sitnice (djevojke u domu nabavljaju zapadne cigarete, žvakaće gume, šminku), a ujedno obaviti, za isto tako malen novac, velik i odgovoran čin abortusa. Samim time ta su dva momenta dovedena u absurdni suodnos, a takvi se suodnosi konstantno provlače kroz film. Osim motiva crnog tržišta, jedino još scenografijom (odabir stvarnih lokacija, socijalističkih zdanja), kostimografijom, autentičnom rekvizitom i scenerističkom (i stvarnom) činjeni-





com da je abortus ilegalan i strogo kažnjiv čin, autor film smješta u povijesni i društveno-politički kontekst (uz to je na početku filma, možda suvišno, istaknuta informacija o mjestu i vremenu radnje: *Rumunjska*, 1987). Upravo je pohvalno kako Mungiu, osim potonje navedenim elementima, vješto izbjegava verbalne proklamacije o aktualnoj političkoj klimi, te vrlo implicitno, slikom i šumovima, u jednoj vrlo sugestivnoj sceni, to stanje vješto sublimira. Zastrašena Otilija tumara mračnim ulicama gradskog predgrađa kako bi se riješila fetusa. Drhtava kamera iz ruke prati njezin bliži plan, a u daljinu, poput kakve demonske prijetnje, izviruju svjetla ulične rasvjete koja podsjećaju na zatvorske ili logorske reflektore koji samo što ne razotkriju ustrašenu Otiliju. U pozadini se čuju zvukovi i mumljanje običnih prolaznika čije konture na trenutke izviruju iz polumraka pretvarajući ih u prijeteće spodobe. Čuje se iritantne zvukove trubljenja automobila i škripu kočnica. Mungiu, osim što vješto gradi napetost i prikazuje intimno proživljavanje Otilije, metaforički, pomalo nadnaravno, podrtava represivnost režima. Slika je to države koja stalno vreba, nadgleda, zabranjuje i straši. Nitko nije siguran.

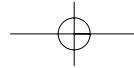
Doista, nije li u Mungiuovu filmu nekako sve dano u naznakama? U ništa što se pred nama odigrava nismo u potpunosti sigurni. Sve je obavijeno sumnjom. Čak ni sami likovi nisu sigurni — Gabita nije sigurna koliko jeugo trudna, Otilija nije sigurna u prijateljičinu iskrenosti, Otilijin dečko Adi nije siguran što bi napravio ukoliko bi ona ostala trudna s njim. Gledatelj nije siguran da li Bebeu doista nije bila dovoljna količina novaca kako bi obavio abortus. Sumnjamo čak i u Gabitu koja na trenutak ostavlja dojam kako da je unaprijed znala da nema dovoljno novaca te kako će nadoknaditi manjak (jer izbjegla je da joj abortus obavi neka druga žena, a Bebe djeluje kao da to stalno tako radi ukoliko nekoj mušteri-

ji nedostaje novca). Osim toga, čudna je reakcija inače preplašene i zbumjene Gabite, koja nakon što Bebe odlazi vrlo staloženo zahvaljuje Otiliji na svemu što je za nju učinila. No, ipak nismo sigurni u to. Na koncu nismo sigurni ni u pokrajnji motiv filma, svadbenu slavlje koje se tijekom filma priprema, a na kraju i odvija, u hotelskom restoranu. Je li tamo riječ o braku iz ljubavi ili braku zbog neželjene trudnoće? Kao da je tim dvosmislenostima i naznakama Mungiu želio ocrtati nesigurnost i nećemo pojedinca unutar represivnog aparta čija su htijenja, najčešće, sputana strahom. No, zastrašivanjem se ne bavi samo država, već se njime, iskorištavajući deformirano funkcioniranje vlasti, koristi i pojedinac kako bi stekao novac ili, u slučaju Bebea, »prisilio« djevojke na seks (naime, Bebe djevojkama daje do znanja kako abortiranjem u tom stadiju trudnoće mogu svi biti optuženi za ubojstvo, a svota novca koje mu nude djevojke njemu je premala za takav rizik). No, u sceni u hotelskoj sobi u kojoj Bebe straši djevojke autor unosi još jedan absurdni suodnos. Naime, motiv noža-skakavca koji Otilija izvlači iz Bebeove torbe i koji ne uspijeva vratiti, sugerira nesigurnost samog Bebea koji takav nož može jedino nositi iz sigurnosnih razloga (postavljamo si pitanje na kakve sve mušterije nailaziti). Tu nam autor predstavlja Bebea koji straši i Bebea koji se plaši (kakve li samo ironije s imenom lika!).

Na kraju, ostavlja se dojam kako je Otilija jedini čist i, u biti, najtragičniji lik drame koja nesobično pomaže te se na koncu i žrtvuje za prijateljicu. Gabita ipak, u svoj svojoj zbumjenosti i neodgovornosti, ostavlja sumnju u svoje nakane, što lagano sugerira čak i posljednja scena u kojoj ona osjeća glad i naručuje miješano meso (ironičan suodnos sa scenom fetusa na podu kupatilice), a Otilija samo mineralnu vodu. Želi li nam autor time nešto poručiti?! Gabita koja je već odavno upoznata i pomirena s takvom situacijom i Otilija

koja tek sada shvaća pravu težinu situacije. Osim toga, Otilija je ta koja traži suošćeće porive. U najjačoj sceni filma, koja se odvija za stolom u obiteljskom domu Otilijina dečka, prazan prostor ispred Otilije otvoren je za gledatelja u kinu. Do nje sjedi Adi, a slijeva i desna od njih Adijevi roditelji i prijatelji u nesputanoj i opuštenom razgovoru o svakojakim nebitnim stvarima (nevjerljivo vjerno dočarana situacija). Vrlo brzo gledatelj biva uvučen u taj razgovor svjestan što je Otilija sve prošla (i što će tek proći) te joj utjehu u tom trenutku jedino može pružiti on. U posljednjoj pak sceni filma, Otilija sjedi nasuprot Gabite u hotelskom restoranu. Odjekuje glazba iz pokrajine prostorije u kojoj se odvija već spomenuto svadbenu slavlje. Njih dvije šute. Otilija više ne vidi oslonac ni u Gabiti. Njihov je odnos definitivno narušen. Kamera sada snima istu scenu ali izvan restorana, iza stakla (što nam sugerira odbljesci farova automobila). Kamera iz ruke postaje nesigurnija, počinje plivati. Autor nas asocijativno vraća na sam početak prve scene filma stavljajući prijateljice u suodnos s dvjema ribicama u akvariju. Gledamo ih tako neko vrijeme, »pritvorene« u malom skućenom prostoru svojih gorkih sudbina. No, trenutak prije reza na tamno, čime film završava, Otilija doslovno pogled skreće prema gledatelju. Definitivno je izgubila oslonac i vjeru u ljude koji je okružuju. Traži li odgovor u gledatelju? Zasigurno. Ono u što je gledatelj bezrezervno siguran činjenica je da takva situacija u državi neće dugu potrajati. Naime, jedino gledatelj, naravno i autor, znaju koliko je Gabita uistinu trudna (4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana), a tim brojkama u naslovu Mungiu, simbolički, kao da odbrojava posljednje dane režima u kojem su Otilija i Gabita proveli manji dio svojih života. Ipak ih, iako s ranom na duši, čekaju neki bolji dani.

Goran Kovač



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 102 do 138 Novi filmovi

DARJEELING D.O.O.

(*The Darjeeling Limited*, Wes Anderson, 2007)

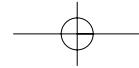
Indija je za slučajne filmske turiste oduvijek bila zanosni komad ultimativne egzotike. U njoj je Louis Malle snimio čitavu seriju dokumentaraca, među kojima jedan traje čak osam sati. Ni veličanstveni Jean Renoir (*Rijeka*) nije mogao odoljeti njenim čarima, čiji rafinirani kolorit pogotovu dolazi do izražaja u novoj restauriranoj kopiji filma za koju je zaslужan Martin Scorsese, iako ni Renoirov mistični i krajnje lirski prosede nije u svojoj humanosti imun na ono »turističko« u njemu. U Indiji se zatekla i Jane Campion na duhovnom putovanju (*Holy Smoke*). A elegantne indijske vedute tandem Merchant-Ivory gotovo da više nije ni potrebno spominjati. One su već posta-

le sinonim za filmove o strancima u stranoj (egzotičnoj) zemlji. Njihove itinerare slijedi i Wes Anderson. Čak im je ispisao i pomalo ironični glazbeni *hommage*, jer dobar dio pomno biranog filmskog *soundtracka* otpada na partiture iz njihovih ranijih filmova ambijentiranih u Indiji, snimljenih tijekom 1960-ih, kad još nisu dosegli planetarnu popularnost (*Bombay Talkie*, *Shakespeare Wallah*, *The Householder*, *The Guru*). No, Anderson zna da bi bilo kakva mizanscenska aluzija na lik i djelo Satyajita Raya bila nepristojna, osim što je film dijelom ambijentiran u okolini Jaipura kao i većina Rayevih filmova, pa je u eklektičnom odabiru glazbe postmodernistički posegnuo za

uvodnim numerama iz dvaju njegovih filmova (*Teen Kanya*, *Joi Baba Felunath*).

Doduše, možda bi tekst o najnovijem Andersonovu filmu više odgovarao rubrici »style«, jer on naprosto pršti od stila. Kao da nam poručuje, pogledajte me kako sam *cool!* Tko me u tome može nadmašiti! Ovakav pristup tipičan je za *hip*-izdanke Sundance škole kojima Anderson kao njezin najveći *dandy* nedvojbeno pripada, pa nije ni čudo da je i prvi petnaestak minuta filma *Juno* Jasona Reitmana proteklo u znaku Kinksa. No, tamo gdje Reitman s njihovim retrozvucima najavljuje i slavi rođenje djeteta (»Well-Respected Man«), u Andersona Kinksi oplakuju u





slow-motionu smrt djeteta nastradalog u bujici (»Strangers«). Čak i uvodni pasaži Reitmanova filma bazde na Andersonu, iako će Reitman brzo napustiti njegovu kulersku razbarušenost i nastaviti u smirenijim i krajnjem emotivnim tonovima.

Zapravo, *Darjeeling d.o.o.* nije ništa drugo nego fascinantna kolekcija tužnih rastanaka, bilo da su oni romantični, obiteljski ili filmski. Romantičnim pokušava biti propali sastanak bivših ljubavnika u luksuznom pariškom hotelu iz neodoljivog trinaestominutnog prologa, koji će se okončati porcijom nespretnog seksa, nekom vrstom reklamnog spota za čizme marke Louis Vuitton, nalik na zaboravljeni stil Pulpa (»Wanna see my view of Paris?«). Što se obiteljskih rastanaka tiče, čitav Andersonov opus vezan je za motiv očeve smrti ili lik razmetnog oca koji se povjavljuje niotkud nakon duže odsutnosti. A filmske reference sežu puno dalje od Ivoryja i Raya, u rasponu od Cassavetesovih *Muževa* (tri frustrirana Newyorčana koji oplakuju prijateljevu smrt i kreću u nadrealnu londonsku odiseju natopljenu alkoholom, seksom i samospoznajom sada zamjenjuju tri frustrirana brata koji kreću u indijsku duhovnu odiseju u potrazi za majkom koja se povukla kao humanitarka u ašram u podnožju Himalaja) do Rossellinijeva *Putu u Italiju* u kojem se par britanskih turista dosaduje u Italiji. Poput Rossellinijeva filma, u kojem se naizgled ništa ne zbiva, ali on ipak ostaje možda najljepši i najmagičniji film iz kompletног autorova opusa, tako i Anderson gradi priču iz ničega, dok naglim mizanscenskim potezom narušta okrutnost i cinizam radi obnavljanja ljubavi. A senzualna Natalie Portman koja nestaje iz kadra onom istom brzinom kojom je u njega i ušla, nanovo će se na trenutak ukazati u indijskom vlaku i ona tek postaje aluzija, kao što je to razbijena bočica parfema Voltaire 46 koju je poklonila Jacku. Na isti način ulazi u kadar autorov fetiš-glumac Bill Murray, jureći prema vlastu, isto kao što nam se na tren ukazao Larry Pine u *Obitelji čudaka*, kao aluzija na njegovu ulogu u Malleovu *Ujak Vanji*, premda je način na koji autor orkestrira obiteljski ansambl Tannenbaumovih puno bliži Renoiru, nego što je to način na koji se idiosinkrazije

Darjeelinga d.o.o. i njegove plošne kompozicije pokušavaju iščitati kao jedan od meandra *Rijeke*. Jer, dok autor fotografira Adriena Brodyja, koji u tom trenutku skida ogromne naočale i s gorkim osmijehom na licu promatra bespomoćnog Murraya kako stoji na peronu nakon što je zakasnio na vlak, autorov pristup motivu gubitka (vlaka, oca) krajnje je ironičan, u isti mah tužan i human.

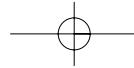
Ali autorova ljubav prema Indiji vječna je i postojana, što je ranije dokazivalo uvođenjem likova poput Pagode (*Obitelji čudaka*) i Vikrama Raya (*Panika pod morem*). Samo što se producijski dizajn sada doima poput oživjele korce LP-a *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* od Beatlesa, uz povremeni proplamsaj Vuittonovih inicijala na raskošnoj kolekciji kovčega čije je dezene oslikao Wesov brat Eric. Jako šik. Jako vogueovski. No, za razliku od jednog Minellija koji je u svojim mjuziklima morao sam tragati za pastelnim bojama, one se Andersonu nude na licu mjeseta i nisu im potrebne nikakve fine. Plavi gradovi Radžastana i raskošna paleta najljepših sarija su tu, nadohvat ruke. Treba ih samo uhvatiti kamerom. To je svijet šarenih papuča, kobri, sprejava s mirisom papra, pića s okusom lime i sirupa protiv kašla obogaćena opijatom.

Kao i u većini Andersonovih autoreferenciјalnih filmova, uvijek postoji karakteristični kozmetički i odjevni detalji ili nekakav *accessoire* koji opisuje junaka ili se rabi kao tužni komentar. U *Obitelji čudaka* imamo crvenu Adidsovu trenirku koju odijeva Ben Stiller kako bi sličio braći, pri čemu ona u isti mah simbolizira njegove strahove i nesigurnosti, ali i signalizira junakovu spremnost da spasi dječake. U *Darjeeling d.o.o.* imamo brkove Jasona Schwartzmana, naočale i ružičaste bokserice Adriena Brodyja te zavoje Owenu Wilsonu. Zavodnički Schwartzmanovi brkovi tužan su podsjetnik na njegovu promašenu parišku avanturu s nimfomankom. Peterove bokserice su tu da naglase kako je on veće dijete od djeteta koje bi mu uskoro trebala rodit i žena za koju nije siguran da li bi se njome oženio, dok one ogromne naočale pokazuju da njegov pogled na svijet ne seže dalje od kupea indijskog vla-

ka u kojemu je zatočen. A Wilsonovi zavoji aludiraju ne samo na njegove površinske ozljede, nego i na one unutarnje, čije značenje sada postaje još morbidnije nakon što se žuti tisak raspisao o njegovu pokušaju samoubojstva. I dakako, tu je ona luksuzna kolekcija Vuittonovih kovčega i putnih torbi s djetinjastim motivima iz crtića (palme, životinje), koji se u indijskoj pustinji doimaju krajnje groteskno, iako je autoru više stalo da vizualizira emotivnu prtljagu njegovih novih vlasnika, za razliku od ekstravagantne *Panike pod morem* u kojem su emocije gotovo nevidljive ili svedene na suludi manirizam. Dok se oslobođaju tog Vuittonova balasta, u isti mah se pokušavaju osloboditi životne zamke u koju su upali. To je zamka s uplakanim muškarcima koji stalno nešto planiraju i čekaju da im se dogodi nekakvo iskustvo. A kad napokon susretnu majku, jednu istinsku odraslu osobu u filmu, koja im ukazuje na nemogućnost njihova (duhovnog) putovanja, ona više nije nikakva suvremena inkarnacija Pressburgrovih časnih sestara izoliranih u Himalajama (*Crni narcis*), već je njen ironični »Are you talking to me?« gotovo razorniji od onoga koji izgovara Travis Bickle. Ne, oni ne govore njoj, nego ex-njoj. Mogu se čak obraćati i umrlom ocu.

Balansirajući između grandioznosti i intimnosti, uz poneku nepotrebnu epizodu poput one s flešbekovima iz njihova newyorskog djetinjstva, dok pronalaze stotinu malih načina kojima će jedni druge maltretirati unutar obiteljske hijerarhije, autorov se prosede manje više svodi na zmije i sprovode, dakle, na komediju i tragediju. Ali bratstvima ne trebaju privatni sprovodi, već podjela prostora i rituala. Zato se film doima poput neke spore i rasklinane konstrukcije koja njegovim junacima dopušta da se oslobole tereta koji im više nije potreban. Za nastavak putovanja treba im samo ono najvažnije iz njihove prošlosti i sadašnjosti. Putovanja koje se odvija prema suncu. Ili možda prema Elizejskim poljima, kako nam to u odjavnoj špici navodi Joe Dassin, dakle, tamo odakle je film i krenuo.

Dragan Rubeša



DOLINA NESTALIH

(*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007)

U starozavjetnoj Terebinskoj dolini sukobili su se David i Golijat. U novovječkoj Mezopotamiji sukobljavaju se Sjedinjene Američke Države i protivnici njihove vojne intervencije u Iraku. Već pet godina traje rat koji je odnio na desetke tisuća ljudskih života. Uglavnom iračkih civila. Tisuće poginulih broji i američka vojska. I dok predsednički kandidati i kandidatkinje u aktualnoj predizbornoj kampanji u SAD-u iznose različite strategije priježljivane pobjede, biblijskog Davida i Golijata jedni personificiraju u jednoj, a drugi u drugoj sukobljenoj strani. Je li Golijat američka vojna nadmoć koja unatoč tehnologiji i ljudstvu ne uspijeva poraziti suprotstavljenе im Iračane? Ili je možda Golijat neuhvatljiva teroristička mreža u kojoj se svakodnevno zapečeću neiskusni američki vojnici koje je u rat gurnuo njihov politički establišment? Nisu li onda upravo oni — premladi, naivni i nesvesni opasnosti — suvremenii Davidi koji će svojom praćkom kad-tad nadjačati neprijatelja? Čak i u okolnostima vlastitog sunovrata u ratni zločin za koji su gotovo predodređeni... Za potonju se teoriju odlučio američki redatelj i scenarist Paul Haggis u svojem filmu *Dolina nestalih*. Za njega nema dvojbe da je ključni lik zapleta — mladi američki vojnik u Iraku Mike Deerfield (glumi ga Jonathan Tucker) — simbol *davidovskog* suprotstavljanja protivniku. S jedne strane uvučen u rat koji vodi njegov »kralj« i »kraljeva« svića, a s druge sučeljen arhetipskom neprijatelju koji na vlastitom terenu ima *golijatsku* prednost, Mikeu zajedno s ostalim vojnicima ostaje jedino odvažnost i nada da pobedu ne donosi gola fizička snaga, nego snaga uvjerenja. No, što ako se u ime tih uvjerenja kreće pogrešnim putem? U ubojstva ne-

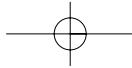
dužnih. U relativiziranje zločina. U smaknuća suboraca. U zemlju koja grca u teškoćama.

O tome govori Haggisova drama koja se nametnula kao jedan od slojevitijih filmskih prikaza posljedica aktualne američke vanjske (ali i unutarnje) politike na sudbine konkretnih ljudi. Iako se autorovoj metafori Davida i Golijata može pronaći niz zamjerki, od obrnutih teza do umjetnih paralela između *Biblike* i stvarnosti, *Dolina nestalih* predstavlja film koji zasluzuje punu pozornost, i kao umjetničko djelo, i kao politička konstrukcija. Kada film počinje i završava okrenutom američkom zastavom, nisu u pitanju samo simboli. Razlozi za ovakav poziv u pomoć teško mogu biti jednokratni, čak i u dvosatnom filmu. Stoga je pravo pitanje je li taj poziv upućen prekasno. Za pretpostavljenog Davida, prije svega.

Dvostruki oskarovac Paul Haggis sličan je poziv u pomoć ekranizirao i u *Fatalnoj nesreći*, ali ondje nije problematizirao stranputice američke politike, nego američkog društva, i to na primjeru (i)reverzibilnog *melting-pota* Los Angelesa. U prizoru iz *Fatalne nesreće* u kojem rasizmu sklon policajac, u interpretaciji Matta Dillon-a, iz prevrnutog automobila spašava suprugu afroameričkog producenta koju tumači Thandie Newton, Haggis ipak pruža nadu, koliko god krhku. U *Dolini nestalih* nuda je znatno apstraktnija i ne ovisi o malim ljudima nego o velikim interesima iza kojih su neki drugi ljudi. Zato je film kudikamo pesimističniji od pretvodnica Haggisova djela. Pesimizam je uostalom osnovni ton filma jer kada u raspletu počinitelj(i) zločina opišu što se doista dogodilo s ubijenim vojnikom, osim faktografskog opisa ne ostaje ništa izrečeno. Ono neizrečeno su

motivi koji su istodobno krajne prozaični i duboko esencijalni. Prozaični u skučenoj uračunjivosti ubojica, a esencijalni u okolnostima koje su ih oživotvorile u zločince. Pritom se treba usprotiviti Haggisovoj pretpostavci da su ubojice u isto vrijeme i žrtve. To je najslabiji dio filma jer, makar nemajerno, zagovara aboliciju zlodjela u situacijama kada su im počinitelji ono što je već istaknuto — premladi, naivni i nesvesni opasnosti.

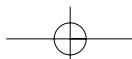
Haggis je odveć uvjereni legalist te neće dopustiti da ubojice, čak i u fikciji, ostanu na slobodi, ali film jednostavno promiće tezu o zapovjednoj odgovornosti kao jedinom krucijalnom zločinu. U tom smislu njegovu operacionalizaciju na terenu redatelj objašnjava olakotnim okolnostima, argumentirajući to suviše klimavu da bi za to pridobio gledatelja. Jer — kada glavni lik u filmu, otac brutalno umorenog vojnika, napokon dozna što je mobitelom snimio njegov sin u Iraku, objašnjenja gube smisao. Činjenice govore sve. Pregaženo dijete i neosvrtanje na njega, nema opravdanja. Ni visokom politikom, ni niskim strastima. Isto vrijedi i za istraživanje zločin u blizini američke vojne baze na tlu SAD-a, koliko god se žongliralo ekstremima ljudskog straha i nesavršenosti. Film je nesumnjivo polemičan, pa i onda kada mu to nije namjera. Međutim, realiziran je dosljedno, na taj način da ono o čemu govori protječe uz puno osjećaja za likove, njihova unutarnja stanja i medusobne odnose, što je i vodeća odluka filma. Haggis je jedan od onih redatelja-scenarista koji priču grade preko čvrste i nenačitljive karakterizacije, ističući se izvrsnim radom s glumačkom ekipom. U tome je sličan Clintu Eastwoodu za čije je filmove *Djevojka od milijun dolara*,

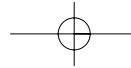


Pisma s Iwo Jime i Zastave naših očeva napisao scenarije. Pritom se stječe dojam da je lik Hanka Deerfielda, umirovljena vojnog policajca koji traga za egzekutorima svoga sina, pisan upravo za Eastwooda. Inhibiranog u izražavanju emocija, a energičnog u rješavanju problema, baš onakvog kakav je potreban u tumačenju čovjeka koji kroz si-novu tragediju internalizira tragediju prostora i vremena u kojem živi, bolno i nepovratno. Tommy Lee Jones, koji je uskočio na Eastwoodovo mjesto, ostvario je jednu od najboljih uloga u karijeri. Premda proteklih godina miljenik Američke filmske akademije, Paul Haggis ovaj je put jedino Jonesovim angažmanom svom filmu izborio mjesto među nominiranim za Oscara. S nagradama ili ne, Jones je maestralan u svojoj izvedbi. Od prvih kadrova stvara i održava dojam čovjeka od integriteta s kojim, kada se i ne slažete u prosudbama, poštujete njegovo mišljenje.

K tome, Deerfieldova kaskadna transformacija od patriota kojemu je zastava kao simbol domovine svetinja do okrenute zastave kojom izražava svoj traumatično stečeni stav, prati decentno razvijanje ozračja iščekivanja i beznađa kojim Haggis kao redatelj vla-da besprijevkorno. No, najdojmljivije je u Jonesovoj glumi susregnuto grotlo osjećaja središnjeg lika kojim on, kao pravi vojni profesionalac, u svakom trenutku mora znati vladati. Da se u krajnjem slučaju ne dogodi ono što se dogodilo njegovu sinu i suborcima. Ovaj kontrast između oca koji *puca* samo u rijetkim prilikama (kada misli da je uhvatio ubojicu među meksičkim dilerima) i sina koji *ne puca* samo u idealnim uvjetima, suptilno je proučen međugeneracijski jaz, odnosno jaz između deklarativnih i stvarnih američkih vrijednosti. U tome redatelj ne dvoji. Konflikt je u srži svake priče.

I ostatak se glumačke postave u potpunosti uklopio u koncept likova tzv. svakidašnjih ljudi određenih nesvakidašnjim situacijama, što pojedinačnim, što nacionalnim. Američki permanentni rat protiv terorizma i njegov klasični produžetak u Iraku i Afganistanu, u filmu ne određuje samo sudbinu oca koji nastoji doznati tko mu je ubio sina. Veliku žrtvu podnosi i mladićeva majka Joan u interpretaciji Susan Sarandon koju Haggis, unatoč tuzi, profilira bez imalo patetike. Jedan od najpotresnijih i najbolje realiziranih prizora u filmu Jojanino je primanje vijesti o smrti sina. Odgovarajući rakurs, nepomični kadar i zloslutna tišina, čine optimalan izbor kojim redatelj dokazuje da između težišnosti kakvoj je sklon i u ovom i u prethodnom filmu i rafiniranog prikaza ono bitnog postoji fundamentalna razlika — u namjeri. Dva kadra mogu izgledati isto, ali nisu isti ako su im konteksti različiti. Opisani prizor s de-





centnom i uvjerljivom Susan Sarandon Haggisov je važan odmak od početničkog dociranja. Još je uspjelije uvođenje i razvoj lika policijske detektivke Emily Sanders koju glumi također izvrsna Charlize Theron. Kroz nju Haggis zahvaća položaj deprivilegiranih u američkom društvu, ustrajavajući da je njima za izjednačavanje šansi potreban ne samo iznadprosječni talent, nego prije svega trajna upornost i moralnost. U početku izložena šovinističkim upadicama svojih muških kolega na poslu i nerazumijevanju šefa te kao takva nevoljna pomoći Deerfieldu u istrazi ubojstva koju vojne vlasti sabotiraju, istražiteljica će kroz odnos sa shrvanim ocem pronaći oslonac u vlastitom odnosu sa sinom kojeg odgaja kao samohrana majka. Haggis i ovu situaciju opisuje bez imalo patetike te *Dolina nestalih* vrsno spaja elemente trilera i obiteljske drame ovijajući se oko vojno-političkog nukleusa. Iako je on inicijator zbivanja, ključne se stvari odvijaju u njegovu omotu: životna očekivanja, bolna saznanja, gubitak idealna, ne-

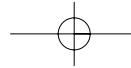
spremnost na istinu i nužnost novog početka. Film u tom slijedu protječe suptilno i koherentno, puno tečnije od ideoloških paralela.

Zato film i nema prepostavljenu katarzu. Nju ne generira ni istina o ubojstvu, ni Deerfieldova razočaranost sustavom. Haggis je film i zamislio kao ekranizaciju dijela kontinuma aktualnih američkih političkih vojevanja i prijepora. Bez jasnog početka i završetka. Na nju su ga potaknuli stvarni događaji vezani uz Richarda Davisa, američkog vojnika koji je 2003. nakon povratka iz Iraka u SAD doživio sličan kraj kao i Mike Deerfield u filmu. Reportažu je o toj tragediji napisao Mark Boal, naslovivši je *Death and Dishonor*. Kratko i precizno. Smrt i sramota u središtu su i *Doline nestalih* te se čini da je njihovo prožimanje neusporedivo sadržajnije od metafore o Davidu i Goliјatu.

No, i starozavjetni i novovjeku sukobi moraju sadržavati nešto mitsko u себи ako se njima želi utjecati na druge. Paul

Haggis učinio je to uglavnom na dojmljiv i elaboriran način. Predstavio se pažljivo profiliranim likovima, efektno je spojio brutalnu stvarnost i izvedenu fikciju, izabrao primjerenu vizualizaciju podcrtnu prigušenim spektrom u sjajnom snimatelskom radu Rogera Deakinsa (*Nema zemlje za starce*, *Čovjek kojeg nije bilo*), a ukazao je i na srž problema odlučivši se za neke od šokantnijih prizora u prikazu američkog ratovanja na Bliskom istoku. Da je pri tom nijansirao odgovornost ne bježeći u ishitrene usporedbe s biblijskim likovima, *Dolina nestalih* bila bi više od trenutno najkompleksnijeg američkog filma o posljedicama rata u Iraku. Očito je da su se hollywoodski filmaši tek sada počeli ozbiljnije (i osobnije) baviti ovom temom. Kada za koju godinu nastanu »iračke« verzije *Apokalipse sada* i *Lovca na jelene*, Haggisov će film možda biti ocijenjen kao dobar start. S obzirom na temu i njezinu perspektivu, to neće biti uopće loša ocjena. Zapravo, bit će veoma dobra.

Boško Picula



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 102 do 138 Novi filmovi

JAGANJCI I LAVOVI

(*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007)

Budjenje moralne svijesti u američkom filmu začelo se u zadnjih nekoliko post-9-11 godina. Bolno i oprezno. Autori iz hollywoodske A-produkcije vrlo se teško odupiru »fašistoidnom« Patriotskom aktu, cenzorskom dokumentu bez presedana u tzv. »slobodnom, liberalnom, demokratski« ustrojenom svijetu. Ipak, neki redatelji uspijevaju se izmaknuti dominantnim diskursima, ne bježeći u komercijalni akcionalizam ili najčešće isplativ tematski eskapizam, odnosno patetiku.

O umjetničkim dosezima filmova o 11. rujnu uglavnom se raspravljalо kroz analizu filmova *World Trade Center* Olivera Stonea i *Flight 93* Petera Marklea, te možda ponajviše kroz najuspješniji, *United 93* Paula Greengrassa. Radikalnu kritiku agresivne i pomalo mentalno retardirane bushevske Amerike dao nam je Michael Moore svojim uspjelim doku-fikcijama: *Roger & Me*,

Bowling for Columbine, *Fahrenheit 9/11* i *Sicko*. U samom Hollywoodu, značajne umjetničke domete, uz jaku moralnu osviještenost, vezujemo posljednjih godina i uz ime Georgea Clooneya. Sam je režirao film *Laku noć i sretno* (2005) o maccarthyjevskoj paranoji i lovu na vještice, dok je kao izvršni producent još radikalnije kritički istupio u političkom trileru *Syriana* (2006) Stephena Gaghana.

I dok je Clooney predstavnik one srednje generacije američkih glumaca i redatelja koja je odrastala i sazrijevala uz Ameriku kao nositeljicu Novog svjetskog neo-liberalnog poretka, Robert Redford označitelj je Amerike još uvek bolno traumatizirane vietnamskim iskustvom, kao i antimilitarizma nekih drugih/dručkih vremena. Najprije kao glumac u politički angažiranim filmovima poput *Tri kondorova dana* (S. Pollack, 1975) i *Svi predsjednikovi ljudi*

(A. J. Pakula, 1976), Redford si je stvorio imidž ne samo naočitog i muževnog protagonista, već i politički osviještenog pojedinca. Kasnije, tu je sliku upotpunio i njegov angažman oko osnutka poznatog festivala nezavisnog filma Sundance. Istih je godina debitirao i kao redatelj, upečatljivom obiteljskom dramom *Obični ljudi* (*Ordinary People*, 1980). Iako je i kasnije imao stanovitih uspjeha kod publike i kod kritike, prvijenac ostaje prepoznatljivim za njegov redateljski rukopis. Sklonost verbaliziranju, a tek onda dramatiziranju, oznaka je Redfordova autorskog potpisa. Aktivno demokratski usmjereni, liberalnih nazora, Redford ostaje priznat kao intelektualni nositelj one druge, tolerantne i politički sekularne Amerike. Amerike koju smo pomalo zaboravili zbog globalne fašistoidne politike današnjih jastrebova. Amerike kojoj je još stalo do Amerikanaca, ali i slike o sebi samoj. Upravo je



u tom duhu Redford i snimio film *Lavovi za janjad* (*Lions for Lambs*, 2007). Dakle, u duhu liberalne, demokratske Amerike. No, nipošto ne i radikalne kritike agresivnih, neo-liberalnih SAD, kako su film vidjeli neki kritičari. U tom je smislu *Syriana* Stephena Gaghabana mnogo šešći i ambiciozniji uradak. Tumačeći u filmu jednu od glavnih uloga, profesora Stephena Malleya, Redford ostaje na razini dociranja *ex-cathedra* u ovoj potencijalno podatnoj pri-povijesti. No, iako je scenarij Matthewa Carnahana nudio dosta toga, *Lavovi za janjad* ostali su moralka bez istinske želje da se na pravi način dotaknu neki temeljni problemi današnjeg američkog društva, njegove fundamentalne hipokrizije, njegove postmoderne »kul-ture laži« (D. Ugrešić).

Film je dramaturški prstenasto uokvir-en. Radi se o tri linije pripovijesti, koje se na kraju neumitno — ali dra-maturški ne sasvim uvjerljivo — spaja-ju. Već spomenuti profesor Malley vodi razgovor o studijskom projektu s jednim od najnadarenijih studenata u generaciji, Toddrom Hayesom (Andrew Garfield). Ovaj nekoć zainteresirani mladi čovjek potonuo je u apatiju, do-nekle uzrokovano i svojom percep-cijom politike što je vodi njegova zemlja. Izgubio je entuzijazam za studij koji je imao i zahvaljujući profesoru Malleyu. Ovdje se uvodi i pripovijest od dvojici ne toliko nadarenih, ali ambicioznih studenata koji — indoktrinacijom — bivaju uvučeni u vojsku te poslani kao »žrtvena janjad« u Afganistan. Nimalo slučajno, jedan je od njih Afroamerika-nac, dok je drugi pripadnik hispanske zajednice u SAD. Njihov je patriotizam upravo stoga naglašeno konstruiran u priči Redfordova filma. Živeći u kraje-vima za koje Vlada mari tek kada se desi neka pobuna ili katastrofa, oni izlaz vide u proboru kroz institucije američkog društva — sveučilište i vojsku. Linija pripovijesti s Ernestom i Arianom tako je simbolički strukturira-na alegorija o smrtno ranjenoj multietničkoj i tolerantnoj Americi. Njihov ritualni čin (samo)uboštva u talibanskom okruženju suviše je očita globalna metafora filma. Kao ožiljci na digi-talnoj slici bivaju *deletirani* iz ratnog stroja. Definitivno i uzalud! Beščutnost američkog ratnog stroja u sasvim be-smislenoj akciji zauzimanja snježnom

olujom zametenog planinskog vrha ap-surdna je strategija koju ovdje tek pro-vođi tipizirani general-pukovnik Falco (Peter Berg).

Nenametljivo, ali ne baš i dojmljivo, provučena je metafora o »lavovima i janjcima«, koja potjeće od divljenja nje-mačkih vojnika za njihove engleske ne-prijatelje u Drugome svjetskom ratu, a koji su *kao lavovi humanizirani* dok su *njihovi nadređeni bili plašljiva janjad*. Sam naslov filma i nije baš uvjerljiva metafora!

Ipak, možda najupečatljivije karaktere dobivamo u trećoj narativnoj liniji. Pre-kaljena novinarka Janine Roth (Meryl Streep) odlazi na razgovor kod republikanskog senatora Jaspera Irvinga (Tom Cruise). Jednom davno od nje prepoznat kao ambiciozan i obećavajući političar, Irving se pretvara u dema-goga »rata protiv terora«. Ideološki ispran, on očajnički pokušava uvjeriti Janine u novu strategiju. No, ta je nova strategija tek besmisleno žrtvovanje mladih regruta u svrhu sumnjičivih voj-nih postignuća. Stalno rastući broj američkih žrtava u Iraku i Afganistanu zahtjeva stalno nove očajničke akcije bez pravog rezultata. Toga je novinarka sa-svim svjesna, a podsvjesno je u to uvjeren i sam senator. S obje strane imamo cinizam. No dok je novinarka već sa-svim sigurna u glupu i bespotrebnu ma-nipulaciju, senator je ovdje tragičniji lik. Cruise utjelovljuje političara patri-otske orientacije koji nema nikakvog izlaza. U trenutku nemoći, on očajnički poviće na novinarku: »Želiš li pobijediti u ratu protiv terorizma? Da ili ne?« Ovu absurdnu situaciju Redford je možda dramaturški najuvjerljivije iznio.

Ostajući nakon jednosatnog razgovora na polazišnim pat-pozicijama, oboje — i Jasper i Janine — suočuju se s bezizla-zjem sumanute doktrine rata protiv ter-ora. Odnosno, situacije rata protiv rata. Još dalje, jednog terorizma protiv onog drugog. Ergo: državnog terorizma protiv navlastito proizvedenog ču-dovišta terora! Cruise i, posebice, Meryl Streep dobro su se snašli u ovom dijalogom prezasićenom ostvarenju. A dok su se snašli, sve je već bilo gotovo! Akcija je pokrenuta. Senator nije uvjero novinarku. Ona se više ne može od-lučiti i prepoznati je li to što je saznala vijest za naslovnicu, ili nevažna u nizu

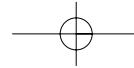
sličnih. Nevažnom i bolno nebitnom je svakako i pogibija dvojice studenata/vojnika. A posve se nevažnim čini i Redfordovo dociranje svom izgublje-nom studentu/sinu, kojim očinska figura ne postiže autoritet već izgrađenoj, nekad obećavajućoj, a sada posve rav-nodušnoj egzistenciji. Nažalost — u od-nosu na analitički posve elaboriranu kritiku vojno-ekonomskog američkog ekspanzionizma u *Syriani* — Redfordov je pokušaj iskren, ali pomalo... nevažan.

S ovakvim se epitetom nije ugodno su-sresti nijednom ostvarenju. Ali... Sama kratkoća i brzina zbijanja predodredila je cjelokupni dojam filma. Dok je do-brom dijelom dijaloški preopterećen, razgovori i monolozi ne vode nekom smislenijem otkrivenju i zaključku. Da je bio politički radikalniji, to vjerojatno ne bi bio Redford. Ipak, tema koju si je filmski autor preuzeo kao umjetnički i intelektualni zadatak ostala je u mnogo-čemu nedorađena. Ostali smo prikraće-ni kako za pravu dramaturgiju, tako i za prosvjetljujuću dimenziju raspravlja-čkog filma. Glumačka postava iznijela je svoj dio i više negoli korektno. O Crui-seu i Streep već sam ponešto rekao. No, uvjerljiv je i sam Redford u ulozi dezi-luzioniranog profesora. Njegov blago cinički stav, uz izmučeno lice, nudi i ges-tu očaja. Mladi protagonisti — Garfi-el, Michael Peña i Derek Luke — do-nose svježinu bez pretjerane uživljenosti i fatalizma. Ipak, nedostaje *suspense*. I ono što je potencijalno moglo služiti u tu svrhu, vrlo je rano dramaturški razotkriveno. U samoj pripovjednoj liniji, što je za Redforda gotovo pa već posto-jano, mnogo se verbalizira, a skoro pa ništa dramatizira. Sve ono što se u filmu zbiva, već po-podavno znamo. Pohle-pnost i beščutnost američkog militariza-ma djeluje destruktivno na mentalno zdravlje mlađe populacije. (I ne samo) za sveučilištarce, to nam je bolno istini-to prikazano u Mooreovu filmu *Ludi za oružjem*.

No, stvarnost je opakija od fikcije. Upravo je stoga trebalo biti otvoreniji u prikazu uzroka ove i ne samo nacionalne tragedije. Još tragičnije od gubitka mlađih života, gubitak je iluzija da se još uopće nešto može promijeniti. Redfor-dov je film u tome ostao na pola puta. Negdje između prevažnog i nevažnog!

Marijan Krivak

117



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 102 do 138 Novi filmovi

JA SAM LEGENDA

(*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007)

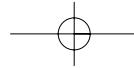
Prošlih je mjeseci Will Smith spašavao svijet opustošen smrtonosnim virusom. 1970-ih to je radio Charlton Heston, a 1960-ih Vincent Price, a sve je započelo davne 1954. kada Richard Matheson piše roman *Ja sam legenda*, koji je već tada ostavio snažan dojam na kritiku i publiku. Takoder je utjecao na razvoj modernog *zombie* žanra, te redatelj G. A. Romero priznaje njegov utjecaj u svojem kultnom filmu *Noć živih mrtvaca* (1968), dok je hiperprodiktivni Stephen King rekao: »Da nije bilo Richarda Mathesona, ne bih bio u ovome poslu.«, što je jasno vidljivo u njegovu romanu *The Stand* (1978), a recentno i u njegovu literarnom uratku *Mobitel* (2006). Mathesonov roman *Ja sam legenda* otkriva drugačiji pristup u istraživanju problematike vamira. Radnja je smještena u 1976. godinu, a vamiri se u romanu pojavljuju nakon (nuklearnog) rata i rezultat su bolesti koja je uslijedila nakon pustošenja. Pojava vampirizma u romanu se proučava na znanstveni način, pokušava se doći do znanstvenog objašnjenja o tome kako je došlo do te *bolesti*, što se u

znanstvenofantastičnoj kritici ističe kao prvi pokušaj da se vampirizam racionalno objasni. Legenda o vamirima ovdje više nije u domeni maštete, nego što pripada srednjem vijeku, već je postala činjenica, stvarna kao što je stvaran i kolac koji Robert Neville u romanu zabija u njih.

Prva filmska adaptacija romana *Ja sam legenda*, snimljena 1964., nosi naslov *Posljednji čovjek na Zemlji*, a Vincent Price glumi posljednjeg nezaraženog čovjeka. Ova verzija ima najviše sličnosti s literarnim predloškom. Sam Matheson napisao je scenarij za film, no nezadovoljan viđenim, potpisao se ipak pseudonimom. Charlton Heston dominirao je u drugoj verziji iz 1971., pod naslovom *The Omega Man*. Za razliku od predloška, ovdje je Robert Neville vojni znanstvenik, imun, no ne hoda uokolo zabijajući kolce u vampire, već se smireno i pomireno danju vozi putem ulicama Los Angelesa, pritom nglas izgovarajući što više ciničnih i ironičnih opaski na račun svijeta koji je propao. Umjesto kolaca, kao prva i za-

dnja pomoć u rukama mu se nalaze najubožitija tadašnja dostignuća vatrenog oružja, s ciljem da poubija što više fotosenzitivnih albina u koje se nakon rata pretvorila cijela preživjela populacija. Dakle, vamirima ni traga, a albini su ponešto inteligentniji od svojih predaka krvopija iz 1964. — oni čak imaju demagogiju i svojeg vođu. Vrlo moderno. Na raznoraznim forumima u posljednjih nekoliko mjeseci vode se žustre rasprave o tome koja je adaptacija knjige najuspjelija: Smithova blockbusterovska, Hestonova *Ja-sam-najveća-faca* ili Priceova, koju je samo šaćica najvjernijih fanova uspjela pogledati. Teško i problematično iz današnje je perspektive oka naučenog na savršeno kompjuterski izvedena filmska rješenja procjenjivati žanrovske i scenografske dosege znanstvenofantastičnih filmova 1960-ih i 1970-ih. A još je teže ostati bez podsmijeha gledajući tipičnu ikonografiju 1970-ih kako se živo bljeska u filmu *The Omega Man*, ili pokušavati se uživjeti u specijalne efekte koji su u tom filmu svedeni na bića osjetljiva na svjetlost, obučena u





crne ogrtice sa sunčanim naočalama na očima i s bijelim puderom na licu. Ne-mali broj današnjih gledatelja doživjet će Hestonovu izvedbu samodopad-nom, a Priceovu promašenom.

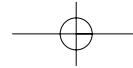
Dolazimo do našeg suvremenog junaka Will Smitha koji glumi u najnovijoj adaptaciji pod nazivom *Ja sam legenda*. No naslov zavarava; film ima malo veze s romanom *Ja sam legenda*, a kraj toliko odudara od originalne, vrlo ja-sno izražene poente, da je jednako tako mogao nositi bilo koji drugi naslov. Will Smith u filmu glumi vojnog virologa Roberta Nevillea, također imuno-ga na mutirani virus koji je poharao svijet i preživjele pretvorio u mutantne. Oni su u ovoj verziji lišeni gotovo svih ljudskih karakteristika — ne govore, dakle nisu demagozi, a imaju brzinu i snagu daleko veću nego ljudi, a pritom su napravljeni pomoći računalne grafi-ke, što im daje sav mogući potencijal da svoj radni vijek završe u nekoj komercijalnoj videoigri. Neville tijekom cijelog filma pokušava naći lijek, očaja-va jer je osamljen, a žena koja ga spaša-va od samoubojstva pokušava ga nago-voriti da odu iz grada, u koloniju zdra-vih i religioznih Amerikanaca.

Nerijetko se smatra da su znanstveno-fantastični filmovi mahom subverzivni zbog alternativne slike svijeta koju nude. No često ih se povezuje i s reak-cionarnim težnjama unutar društva koji prikazuju (usp. Christine Corea, *Science Fiction Cinema Between Fantasy and Reality*, 2007), te suprotno progresivnim težnjama, nerijetko pri-kazuju antimodernističke tendencije neke kontrakulture koja pokušava naći načina da postane vidljiva i prepoznata unutar svoje zajednice. Sedamdesete su u Americi bile godine posthладnoratov-skog promišljanja o tome kamo i kako naprijed, kada to naprijed ne nudi ništa svijetlo, a utopijski san o znanstvenom napretku razbijen je u toliko komadića na koliko se može razbiti samo diskokugla u nekom klubu koji je bio popu-laran u to vrijeme. Znanstvenofanta-stični filmovi tih su godina bili daleko drugaćiji nego današnji, oni nose snažnu antiratnu poruku i sadržavaju sa-svim drugaćiju poetiku nego što je slu-čaj s današnjim hollywoodskim spekta-klima, koji u većini slučajeva mahom potvrđuju poredak iz kojeg su potekli.

Pristup znanstvenofantastičnim filmo-vima 1970-ih traži da se poistovjetimo s povjesničarima koji će na celuloidnim ostacima bilježiti kontrakulturne ele-mente toga vremena. Tada su aktualne bile pobune protiv svega i svačega, oso-bito protiv zapadne racionalnosti koja je dotad manje ili više samouvjereni i prkosno krojila sliku uređenog svijeta koji ljudski um može unaprijediti tehnološkim dostignućima. Hipiji su u tome bili osobito glasni, posebno se trudeći da dovedu u pitanje tradicio-nalne američke vrijednosti. Antiratna kampanja usmjerena protiv nadasve ži-vog i ubojitog miješanja Amerike u zbi-vanja u Vijetnamu samo je pojačala građanski bunt protiv galopirajuće voj-ne tehnologije. Prosvjedovalo se po-svuda, na sve načine, različitim sred-stvima. I tada, 1971., na filmsko platno dolazi *The Omega Man* — posljednji čovjek koji je preživio nuklearni rat iz-među Amerike i Kine, imun, jer si je u posljednjem trenutku uspio dati injek-ciju spasonosnog cjepiva. On je snažan, ciničan i hladnokrvan, on je Charlton Heston u svom revijalnom izdanju. Prva i antologijska rečenica koju on iz-govara u filmu nakon što slupa auto-mobil vozeći se pustim ulicama Los Angelesa glasi: »Policajca nikad nema kad ga treba.«, i tada već naslućujemo kako će se kretati film — bit će to *one man show* u kojem će Heston u ulozi Roberta Nevillea većinom razgovarati sa samim sobom u maniri samodopad-nog i ironičnog cinika i pritom se do-bro zabavljati. Brzi zumovi kamere ko-jima se naglo udaljavamo od Hestona, pri čemu možemo vidjeti cijeli grad, pust, bez znakova života, svojom za-čudnošću pojačavaju dojam nelagode i tjeskobe, a iznenadno i brzo približava-nje kamere prema nekom detalju unu-tar kadra stvara napetost svojstvenu fil-movima toga vremena. Nelagoda i strah postizali su se tada sasvim jedno-stavnim i jeftinim postupcima — kame-ra koja se naglo udaljava ili približava je, zbog neprirodnosti kretanja, pojača-la dojam začudnosti i — atmosfera je stvorena. Robert Neville tada ulazi u pusto kino i pušta *Woodstock*, te po-malo sjetno promatra razgaljene hipije koji sanjare o svijetu slobode i jednako-sti. Na kraju projekcije Neville cinično zaključuje: »Jedno je sigurno, više ne

snimaju takve filmove.« Iako je iz cjeli-ne filma jasno da Neville nije pristalica *hippy-pokreta*, jer ipak predstavlja znanstvenu i vojnu elitu američkog društva, zbog nuklearnog razaranja ko-jemu je sam bio svjedok više nije netko tko će slijepo potvrđivati poredak. Otuda i podsmijeh kada izgovara kapitalističku krilaticu na kraju dana: »Još jedan dan, još jedan dolar«, jer umjesto da svaki dan gomila profit, on dane provodi u beskompromisnom gomila-nju mrtvih albino-spodoba. Vjerljivo će većini današnjih gledatelja *The Omega Man* biti prije komičan *trash* film nego ozbiljno i plodonosno znan-stvenofantastično djelo. A nekima će možda baš zbog izrazite povijesne uklopljenosti i zastarjelosti određeni režijski postupci djelovati egzotično, pa čak začudno i zastrašujuće. Ironija izvire iz svakog kuta, osobito kada He-ston izgovara antologijske rečenice. S obzirom na njegove pomalo rasističke izjave, zanimljivo je vidjeti ga kako ide u krevet s *black power* Lisom.

»Je li ovo kraj tehnološkog čovjeka? Je li ovo kraj naše slavne znanosti, ljud-skog osvajanja vremena i svemira? Kraj razdoblja kotača?« — to su rečenice vode mesijanskog pokreta The Family koji čine zaraženi, fotosenzitivni albi-no-ljudi koji su preživjeli rat. Oni imaju samo jedan cilj — uništiti Nevillea, »gospodara paklenih motora i napra-va«, jer žele »izbrisati svijet koji su civil-iizirani ljudi stvorili«, a kada Neville umre, »zadnje će pamćenje na taj svijet nestati«. Oni su psihotični demagozi odlučni da sruše tehnologiju koja je do-vela do ratnih razaranja i na kraju do njihove bolesti. Izlaze samo noću, obu-čeni u crne ogrtice s kapuljačom i sa sunčanim naočalama na očima, a pred-vodi ih poznati televizijski voditelj Matthias. U njima su koncentrirani kontrakulturni elementi američkog društva 1970-ih usmjereni protiv ameri-čkih vrijednosti, koji izražavaju snažne antimodernističke i anticivilizacijske zahtjeve. No u tom koncentratu reak-ci-onarnih težnji shvaćamo da su oni su bolesni, psihotični i ekstremni, te kako film odmiče, jasno je da neće opstat na filmskom platnu dulje nego započne završna glazbena tema. *The Omega Man* je socijalno angažirani, postapo-kaliptični film koji će možda zbog neu-



vjerljive kostimografije i zastarjelih pop-kulturnih elemenata iz 1970-ih (glazba, dekor, automobili, sleng) povremeno izazivati smijeh, no on posjeđuje nešto što rijetki znanstvenofantastični filmovi imaju danas — nesuputno i jasno izraženo propitivanje sebe i vlastite pozicije te društva koje ih proizvodi.

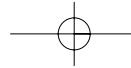
U verziji iz 2007. Will Smith ne sluša uporna reakcionarna naklapanja zaraženih, jer su oni ovdje reducirani na mutante bez mogućnosti govora. Oni su tzv. *dark seekers*, također osjetljivi na svjetlost, što Smithu, kao doktoru Nevilleu, dopušta da preko dana odašije radioporučku u nadi da će doprijeti do kojeg zdravog američkog sugrađanina. *Dark seekers* isključivo funkcioniраju kao element kojim se postiže dinamika i strah, kako Smithu ne bi bilo dosadno i da se pritom publika zabavi, naravno ako preferira kompjuterski generirane likove. Vidljiva je politička korektnost filma u kojem bijelaca ima najmanje i u kojemu je dominantna poruka *light up the darkness* Boba Marleya, a koja se odnosi na njegovu težnju da se rasizam istrijebi ljubavlju i glazbom. Smith tijekom filma pjevusi Marleyeve pjesme s njegova albuma *Legend*. Dakle, Bob Marley je na filmu prikladno postao dio popularne kulture i poslužio prikazu tolerantne Amerike željne mira i ljubavi. Robert Neville postaje moderni Bob Marley i osjeća se pozvanim slijediti njegov nauk i spasiti svijet. No nešto mu nedostaje. Bog, dakako!

U svojoj filmskoj karijeri Charlton Heston je dominirao ulogama heroja — sjetimo ga se samo iz »biblijske faze« (*Deset zapovijedi*, 1956; *Ben Hur*, 1959; *El Cid*, 1961) i SF-faze (*Planet majmuna*, 1968; *The Omega Man*, 1971; *Zeleni soylent*, 1973). No redatelji su očito imali megalomske težnje i učinili ga Bogom, pa vrijedi pogledati kako je to učinjeno u filmu *The Omega Man*. Već na početku filma na kalendaru se vidi da je Uskrs, a kako se radnja razvija saznajemo da je Robert Neville jedini čovjek koji u svojoj krvima antitijela koja mogu spasiti čovječanstvo. Pri kraju filma, nakon što nam Neville bogato i iscrpljeno demonstrira svoje sposobnosti, daje svoju krv za spasenje čovječanstva te odmah nakon toga umire, ruku raširenih poput Krista na križu. Naš suvremenik Will Smith u ulozi Roberta Nevillea nije bog, iako je sam vrlo religiozan, kao i njegova cijela obitelj. No nakon što mu obitelj strada, on postaje moderni religijski skeptik pa se čak i usuđuje reći da Bog ne postoji, što neće dugo trajati, jer nailazi žena zbog koje će na kraju ipak ponovno povjerovati, što će se zbiti na simboličan način, naravno, jer hollywoodski spektakli vole simbole. A na samom kraju filma sublimacija religijskog simbolizma dolazi do punog sjaja — prostor kolonije novih, zdravih i naoružanih Amerikanaca u svom središtu ima izgradenu crkvu koja njime dominira, a tako i treba biti, jer se i vrhovni poglavac Amerikanaca u ratu protiv terorizma u krajnjoj instanci

uzda u Boga. Uz malu pomoć minobaca, dakako.

Film *Ja sam legenda* pak u nekim je stvarima opravdao veliku zaradu. Autentična trava, uzgojena i posađena za potrebe prikaza pustog i obraslog New Yorka, pojačava dojam samoće i izoliranosti. Will Smith je u prvoj polovici filma zabavan i oku mio glumac, kojemu dramska uloga očito nije bila na teret. Razočaranje slijedi kada u prvi plan dolaze kompjuterski izvedeni mutanti. A kraj filma može kod poštovatelja klasičnog SF romana *Ja sam legenda* izazvati burne reakcije, jer se originalnost i zapaženost Mathesonova romana najčešće povezuje s Nevilleovom spoznajom u narativnom obratu na zadnjim stranicama romana — on je legenda jer je jedini preostali čovjek, on je posljednji čovjek među novom vrstom koja ga se boji jer je on za njih *bogie man*, zla kob koju nikada nisu vidjeli i koji noću posjećuje njihove snove. Neville je u romanu postao ono što su oni jednom bili za njega — drugačiji — a sada je on jedini drugačiji među njima, on je *njihova legenda*, kao naša grof Drakula primjerice. U suvremenoj verziji s Willom Smithom stvari stope puno drugačije: kolonija je Nevilleova legenda, njegovo naslijede, što predstavlja jeftino i otrcano rješenje, no koga briga, »još jedan dan, još jedan dolar«, zar ne?!

Iva Žurić



Hrvat. film. Ijeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 102 do 138 Novi filmovi

KRADLJIVAC USPOMENA

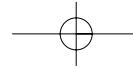
(Vicko Ruić, 2007)

Filmska, kao i književna i bilo koja kritika, zna biti jako gadna u svom čoporativnom nastupu. Instinktom horde prepozna se slab i nezaštićen pojedinac i onda se na njega nahrupi svom snagom kombinirajući zgranutost i ismijavanje. Istovremeno neki drugi pojedinač, čije djelo nije bitno kvalitetnije, pa možda čak ni bitno različito, biva takvih reakcija pošteden, jer je hordi nekako simpatičan, jer je kao i ona »urban«, ili je možda instinktivno naslutila da dolični ima neko »zaleđe«, potencijal za protekciiju. Jedna takva priča, kad je o sferi filma riječ, svakako je ona o Vicku Ruiću i Goranu Rušinoviću.

Vicko Ruić, relativno znani glumac, redateljski i scenaristički debitirao je 1996. godine tzv. art-filmom *Nausikaja*. Vrijeme je to kad hrvatskom kinematografijom dominira ideoološko-sluganski slogan »istina o Hrvatskoj«, koji stanovitim autorima služi za najniže nacionalističko-rasističke ispadne, upakirane u dryvene i bezlične filmske oblike. Oni pak koji se ne žele uključiti u ideoološko kontaminiranje kinematografije rade podjednako bezlične uratke koji ne izgledaju kao kinofilmovi, nego kao TV drame na velikom platnu. Slabašna *Nausikaja*, izgubljena u staromodno shvaćenom i simbolistički opterećenom modernizmu, čija se namjera za sugeriranjem tjeskobne egzistencijal-

ne ispravnosti prelila u ispravnost same naracije, ipak je u takvom kontekstu predstavljala donekle svjetlu točku. Naime, taj je film i tematski i stilski i žanrovske posve odsakao od tadašnje nacionalne produkcije. Nadovezivao se na neke bolje tradicije hrvatske kulture, na prikaz urbanog usamljenika i otuđenika u predvečerje Drugog svjetskog rata, prikaz garniran profantastičnom tajanstvenošću i blagom erotičnošću, a uz to bio je vizualno kultiviran, ustrajavao je na slikovnosti filmskoga, što je u ono doba bila prava rijetkost. Uz to, produksijski je za naše prilike bio avangardan (prvi cjelovečernji profesionalni film nastao privatnom inicijativom autora i producenta koji su za-





ložili vlastite kuće kako bi dobili bankarski kredit potreban za pokretanje i realizaciju produkcije), a ne treba zanemariti ni glumačka otkrića koja je ponudio — Igora Serdara, koji primarno zahvaljujući vlastitoj komotnosti kasnije nije iskoristio potencijal koji je naveden, zaboravljenu Nadu Gaćešić-Livaković, legendarnu partizanku Inu iz davnih *Kapelskih kresova*, koja je nakon Ruićeva filma postala najzaposlenija hrvatska glumica, a i jedna od, tako bar kažu, najutjecajnijih, te mlađu Maju Nekić, vrlo osebujnu pojavu čiji se potencijali nisu mogli normalno razvijati uslijed turbulentnih privatnih okolnosti.

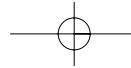
Nijedna od gore navedenih prednosti *Nausikaji* nije donijela nikakav popust kod kritičara, ne računajući izoliran izuzetak Tomislava Kurelca. Godinu poslije, međutim, itekako razumijevanje i popust na propuste dobio je »naš čovjek na terenu« Goran Rušinović, mlađi »urbani« izvaninstitucionalni scenariističko-redateljski debitant, koji je uz podršku Branimira Glavaša snimio *Mondo Bobo*. Svaki kritičniji gledatelj mogao je vidjeti da je Rušinovićevo djelce tek skica, i to sasvim konfuzna, za pravi film, međutim kontekstualne prednosti ovaj su put maksimalno uvažavane. *Mondo Bobo* bio je hrvatskoj kinematografiji i cijeloj kulturnoj sceni nasušno potreban: bilaže to prvi hrvatski film koji je slijedio duh vremena dominantno određen poetikom američke nezavisne produkcije, a uz to moglo ga se sagledati kao osamljen i stoga dragocjen nastavak one tanke linije ultraniskobudžetnog dokumentariističkog modernizma s ludističkim pjesama, kakvog je u nas kratkotrajno (i zakašnjelo) afirmirao Tomislav Radić početkom 1970-ih. I tako, iako čista kvalitativna razlika između Ruićeva i Rušinovićeva filma (čak ni ta dva prezimena nisu previše udaljena, ritmički se dobro nadovezuju) nije bila silno veli-

ka, prvi je autor postavljen kao paradiigma filmovanja kakvo valja ismijavati, a drugi kao velika nada.

Godine 2002. Vicko Ruić izbacio je novi naslov — *Serafin, svjetioničarev sin*. I ovaj ostvaraj bio je smješten u prošlost (vrijeme austrougarsko i starojugoslavensko) te rađen u duhu staromodnog modernizma s pregršt simbolizma, ali i s vrlo izražajnim vizualnim stilom, koji je sad već postao Ruićev zaštitni znak. *Serafin* je bio narativno čvršći i smisleniji od *Nausikaje*, donio je tematsku novost u opću povijest hrvatskog (cjelovečernjeg) filma motivom eksplicitne sadomazohističke seksualne igre, otkrio Vjekoslava Jankovića, budućeg istaknutog glumca nacionalnih sapunica, i Barbaru Prpić, uskoro jednu od najistaknutijih mlađih hrvatskih glumica, a postao je i prvi film od hrvatske samostalnosti koji se našao u natjecateljskom programu tako uglednog festivala kakav je onaj u Montrealu. Ništa od toga nije bilo dovoljno da bar malčice ublaži opći podsmijeh i porugu hrvatskih kritičara, kojima je Vicko Ruić postao drugi najomiljeniji Pedro nakon Jakova Sedlara. Samo godinu poslije, na sceni se pojavljuje drugi cjelovečernjiigrani film Gorana Rušinovića *Svjetsko čudovište*, staromodno modernistički film fellinijevskog okusa, narativno inferioran, vizualno suveren i ekspresivan, a kritika ga, bez uvjerljivog objašnjenja, tumači kao korak unazad nakon »epohalnog« *Mondo Boba*. Međutim nikom ne pada na kraj pameti da se Rušinoviću ruga i da ga pretvara u dežurnog klauna, nego se ono što je doživljeno kao neuspjeh komentira s blagom kritičnošću punom razumijevanja, ili jednostavno uviđavno prešućuje. I tako, dva filma od iste vrste i poseve sličnih kreativnih dometa dobivaju, zahvaljujući različitim statusima svojih autora, dva posve različita tretmana. Nečasno, ali koga briga.

Prošle godine, Vicko Ruić predstavio je i svoj treći redateljski rad *Kradljivac uspomena*, prvi smješten u najbližu prošlost (1990-e) i prvi koji nije radio prema vlastitom scenariju (temeljen je na istoimenom romanu Dina Milinovića). Važnije, Ruić je izišao iz zabrana art-filma i uplovio u vode političko-špjunske trilera. Ipak, zadržao je »art« navike, pa mu je film ispresjecan brojnim vremenskim razinama, radnja se svako malo seli iz jednog vremensko-prostornog odjeljka u drugi. U takvoj zahtjevnoj narativnoj strukturi nije se snašao, pogubivši se u priči previše komplikiranoj za njegove redateljske sposobnosti. No Ruić je i ovdje demonstrirao slikovni dar, ovaj put rafinirano elegantnom vizualizacijom, a i ponovno je u nečemu bio prvi — ovaj put u obradi podzemnih igara hrvatskih tajnih službi. I da, ponovno je otkrio jednu zanimljivu mlađu glumicu — riječ je o Ivi Mihalić, čije ime možda ne bi bilo naodmet zapamtiti. Uglavnom, *Kradljivac uspomena* kvalitetom se smjestio negdje između *Nausikaje* i *Serafina*, što znači da je sasvim podnošljivo, pa čak i donekle korektno djelje koji kao ni prethodna dva Ruićeva filma nije zaslužio sudbinu kakva ga je snašla, tj. opći i superiorni kritičarski podsmijeh. Podsmijeh one iste kritike koja je nahvalila, ili bar s uvažavanjem primila plitki i nimalo pitki populistički uradak nazvan *Pjevajte nešto ljubavno*. A Goran Rušinović? I dalje u stopu prati Ruića, pa nam ova godina donosi i njegov treći cjelovečernji rad, također prvi koji je napravio prema književnom predlošku (*Buick Rivera* Miljenka Jergovića), i također smješten u najbližu prošlost (1990-e). Neizvjesnosti naravno nema: njegova će recepcija, bez obzira na kreativan ishod (a nadajmo se najboljem), biti puna razumijevanja.

Damir Radić



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 14 (2008), br. 53, str. 102 do 138 Novi filmovi

NEMA ZEMLJE ZA STARCE

(*No Country for Old Men*, Joel i Ethan Coen, 2007)

*That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
— Those dying generations — at their
song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded
seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer
long

Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths
make

Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.*

* * *

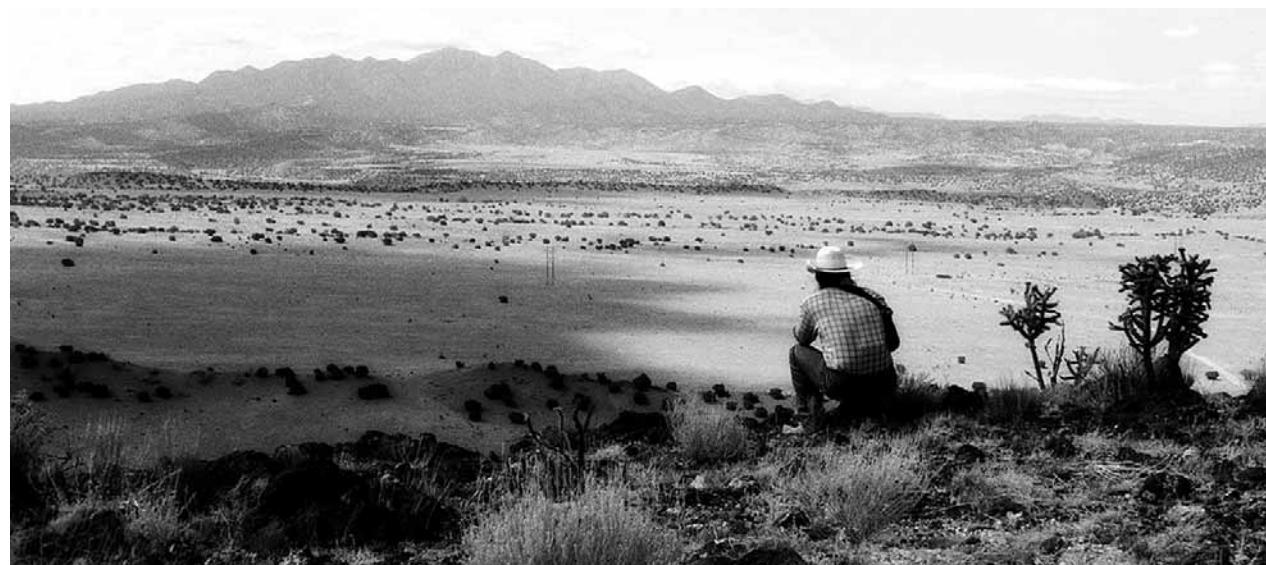
*Za stare to zemlja nije.
Mladi se grle, mnoštvo ptica pjeva
— ta pokoljenja, koja mru. I vrije
More od skuša, slap lososa lijeva,
I riba, meso, perad, cijelog hvali ljeta
Sve što se začne, rada ili mrije.
U glazbi putenoj već nitko ne mari
Za spomenike uma koji ne stari.

Iz prirode kad odem neću više nikad
Tjelesni oblik uzet od prirodna lika,
Već oblik tvorevine grčkoga zlatara
Od zlata i od gledi sakovane
Da pospanoga razonodi cara;
Ili da pjesmom s kakve zlatne grane
Bizantskim gospojama i gospodi klikće
O onome što bje, jest ili bit će.

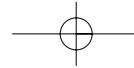
W. B. Yeats: *Sailing to Byzantium*
(*Plovilba u Bizant*, prepjev
Antuna Šoljana), 1. i 4. strofa*

Moj dobar drug D. B. (26), u slobodno vrijeme prevoditelj za distributersku tvrtku Blitz, pokušao je nedavno, i pravodobno, nadređenima skrenuti pozornost na promašenost prijevoda naslova najnovijeg djela braće Coen, pozivajući se na neotuđivost citatnosti, zazivajući tugaljivo Yeatsa, McCarthyja, Bujasa. No njegov vapaj odbi se o uho gluho — distributerima je dramatična konačnost vlastitog kljastog i neukog prepjeva zvučala spektakularnije od prijevoda koji bi direktno, i semantički korektno, referirao na uvodni stih Yeatsove *Plovilbe u Bizant*, rečenicu »Za stare to zemlja nije.« Značenjska razlika je očita, a interpretacijske implikacije dalekosežne — postat će to jasno svakoj koja odluči neko vrijeme provesti umrežena u kompleksni intertekstualni univerzum ovoga filma.

Djelo braće Coen, naime, filmski je prepjev istoimene knjige Cormaca McCarthyja, koji, opet, naslov preuzima iz Yeatsa. Radnja filma smještena je



123



u 1980., u Sanderson, gradić u zapadnom Teksasu, pokraj granice s Meksikom, gdje Llewelyn Moss (Josh Brolin) nailazi na mjesto obračuna švercera drogom, gdje uz nekoliko trupala, što ljudskih, što životinjskih, nailazi i na kovčeg s preko dva milijuna dolara. Etički orijentir pronašavši u narodnoj mudrosti »tko nade, njegovo je«, Moss ostatak filma (i vlastitog života) provodi bježeći od lovaca na spomenuti novac, poglavito nemilosrdnog psihopatiskog plaćenika i ubojice Antonia Chigurha (Oscarom nagrađeni Javier Bardem). Treći ključni lik, premda u radnji fizički najmanje prisutan, šerif je Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), a ovu triangularnu narativnu osovinu podbočujuje nekolicina značajnih sporednih likova (Mossova supruga Carla Jean, Bellova supruga Loretta i Carson Wells — još jedan lovac na Mossa i novac, kojeg utjelovljuje Woody Harrelson, u istoj opravici u kojoj smo ga nedavno vidjeli u Altmanovu *Posljednjem radioshowu*, no nešto slabije raspoložen za pjesmu). Dijaloški minimalizam, tek sporadično kontrapunktiran staračkim monološkim žalopojkama šerifa Bella koji tuguje nad vremenom u kojem živi, promjenama i ljudskom prirodnom koju više ne razumije, kao i gotovo potpun izostanak filmske glazbe, izoštravaju gledateljski fokus na vizualni aspekt filma, gdje Coeni (i njihov snimatelj Roger Deakins) visoko estetiziranim vizualnim stilom prevode poetsku dimenziju književnog djela, uspijevajući na taj način ostati bliski kako narativnoj, tako i poetskoj liniji koju književni predložak vuče još tamu od Yeatsova doba.

A na Yeatsa se svakako valja vratiti, jer je *Plovilba u Bizant* poprilično zahvalna osnova za tumačenje filma, nagrađujući spretnog tumača brojnim trenucima prosvjetljenja, istovremeno ga ne-prestance upozoravajući da je krajnje vrijeme da se odgovornima u Blitzu izbuše gume na autu i nagura banana u auspuh. O čemu, dakle, progovara Yeatsov poetski narator, netom pristigao u sveti grad Bizant? Njegova monološka lamentacija uspostavlja se duž dihotomijske osovine prirode i kulture (odnosno umjetnosti), pri čemu je umjetnost, po pjesnikovoj procjeni, prirodi nadređena, besmrtna i vječna, u bolnom kontrastu sa smrtnošću ljudskoga tijela, koje je »trica« i »strašilo ptičje«.

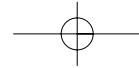
Početni stih »That is no country for old men« odnosi se na zemlju koju je pjesnik, otplovivši u Bizant, za sobom ostavio, zemlju u kojoj vlada razuzdana priroda, »glazba putena«, i gdje »nitko ne mari / Za spomenike uma koji ne stari«, tj. za umjetnost. Želja Yeatsova naratora jest ovladati »umijećem vječnosti« i, u potpunosti odbacivši prirodu, postati pjesničkim prorokom. Napuštanje prirode i potpun prelazak u umjetnost, dakako, implicira i prijelaz i iz života u smrt — no tek fizičku, dok je žuđeno mjesto u metafizičkoj dimenziji osigurano.

Čemu tolika analiza Yeatsa, ta nismo baš svi ovdje s odsjeka za komparativnu književnost!, čangrizavo će promriti filmofilni fizičar ili kakova pravnica među vama. Ništa zato, dragi moji, znate gdje su vam vrata. Možemo mi i bez vas.

Značaj Yeatsova naratora za interpretaciju filma braće Coen postaje jasan čim obratimo pozornost na uvodne kadrove, popraćene nostalgičnim monologom šerifa Bella koji se uspostavlja kao narator. Kao da preslikava Yeatsovu prvu lamentacijsku strofu, ali ironičnim obrtanjem njegova jezično-slikovnog raskalašenogobilja, šerif jednostavnim rječnikom pripovijeda o gorkim plodovima protoka vremena i sve neshvatljivoj okrutnosti ljudske prirode. Davno je to bilo kad je šerif mogao ne nositi oružje; mladež koju Bell vidi nije uhvaćena u mrežu strasnih zagrljavača i razuzdanih nota, već zločina. I šerif bi zato, poput Yeatsova pjesnika, htio otploviti iz te zemlje koja za stare nije, no pjesništvo/umjetnost nije njegova branša, ni bizantska gospoda žuđena mu publika, pa mu preostaje tek da iskorači iz tog brutalnog svijeta, stane sa strane i promatra... I iz prikrajka nemametljivo pripovijeda. Upravo zato ga je i jako malo u radnji filma, a simboličan je i trenutak kad, još jednom prekasno stigavši na mjesto zločina, traži da zovu policiju, jer sam »nije na njihovom valnoj duljini«, upućujući na gubitak veze s vlastitim pozivom (pa tako i sa svijetom). I, dok Yeatsov narator pribježi od Mrkoga Kosca traži (i pronalazi) u umjetničkoj vječnosti, mnogi gledatelj (i pokoja gledateljica) ustvrditi će da je šerif Bell od pjesničkog pantona dalje no Dennis Kucinich od Bijele kuće. No, je li to uistinu tako?

Bellov umorni monolog od kojeg na samom početku dobivamo samo glas (besjelesni; pjesnički, božanski!) tvrdim južnjačkim naglaskom glatko struji rasprostrtim teksaškim pejzažom i zrcali ga okom svevideće kamere. Odmah se pozicionirajući izvan/iznad svijeta prikazanoga, Bell se stavlja u poziciju sveznajućeg (cripto)pripovjedača, fokalizatora radnje koji, doduše (baš kao i kod McCarthyja) tek sporadično, izrana u prvome licu, no budući da je i završna riječ njegova, možemo ustvrditi da je upravo on ta poetska instanca koja uokviruje, pa tako i (neprimjetno) vodi radnju filma. U tom smislu sve što je u filmu izrečeno njegova je priča, njegova audiovizija svijeta. I tom dihotomijom izvrsno barata: dok mu je *glas* (jezik) u potpunosti prilagođen tvrdom, pravocrtnom i jednostavnom svijetu u koji zaranja, svoj umjetnički talent naš pjesnički naturščik otkriva nam u (za film dominantnijoj) *vizualnoj* dimenziji svojeg pripovjedačkog djelovanja, gdje je gotovo svaki kadar njegove pripovijesti umjetnička fotografija.

No, za razliku od Yeatsova naratora koji se samoidentificira kao umjetnik (u nastajanju), i čiji bogati jezični izričaj prsti pjesničkim figurama i inim zavodljivim trikovima struke, pripovjedač braće Coen skromno se predstavlja tek kao čuvar zakona koji je, čitav život suočavan s ljudskim zlom, zaglavio u prvoj strofi, a brod za Bizant (ili bilo gdje) nikako da pristane u Teksasu. Također, izvréući (i brutalnoj američkoj stvarnosti prilagođavajući) Yeatsov motiv bezbrižne mladosti prepustene sladostrasti neokrnjenih čula, autori (McCarthy, Coeni, šerif Bell) ukazuju da je ljudska priroda, koju Yeats kudi tek zbog prepuštanja »putenoj glazbi« i nemara spram umjetnosti, sposobna za daleko gore grijeha. Upravo ta poražavajuća i razorna spoznaja šerifu kao da prijeći da se makne iz prve strofe i mašta o zlačanim granama bizantskim, prešutno i šutnjom parafrazirajući Adornovu tvrdnju da je nakon Auschwitza (tj. Holokausta) pisati poeziju (ne samo da je nemoguće, već je i) barbarски čin. A za šerifa Bella čitav svijet je holokaust u kojem nema nikakvog utjecaja, i činjenica da je pritom predstavnik zakona situaciju čini još apsurdnjom i nepodnošljivom.



Ljudska priroda, sugerira nam sveudilj začuden antipjesnik Bell, zla je, jadna ili glupa — i tu nema pomoći. Ekstrem ljudske (neuništive!) zloće utjelovljuje Bardemov Anton Chigurh, osoba lišena svega što se tradicionalno obilježava ljudskošću, no u više navrata u filmu se sugerira njegova povezanost s prirodnom, brutalnom prirodom iz Bellove prve strofe. Nakon što Anton poubjija trojicu Meksikanaca u motelu, šerif sarkastično komentira da su umrli »prirodnom smrću«, dodajući da im je taka bila »priroda posla«. Nadalje, netom prije negoli će Chigurh hladnokrvno ubiti i Carsona Wellsa, dotični sirotan uspijeva komentirati njegovu poremećenu prirodu. Sve reference na prirodu, dakle, vezane su upravo za taj, vjerojatno najgrozomorniji lik u recentnoj povijesti (realističnog) filma. Dok se kod Yeatsa priroda izravno povezuje s plodnošću, seksom, glazbom i hranom (Mladi se grle, mnoštvo ptica pjeva... I vrije more od skuša, slap lososa lijeva... I riba, meso, perad...), kod Coena i Bella situacija je, opet, u potpunosti izokrenuta. Nitko od likova nema djecu (osim majke Carle Jean, koja *umire od raka*); seksu ni traga ni glasa, pa ni kod relativno mladog bračnog para Mossovih; glazbe tijekom radnje filma, kao što je već spomenuto, govođe da uopće nema; a kad je, pak, riječ o hrani, iznimno je rječit prizor u kojem šerif, raspravljujući o još jednom Chigurhovu zločinu, od sebe vrlo brzo s gađenjem odguruje tanjur s hranom.

No, problem nije samo u Chigurhu. Pažljivoj gledateljici neće promaći nekoliko bitnih detalja kojim se i »pozitivac« (lako je biti simpatičan uz takvu konkureniju) Llewelyn Moss izjednačava s brutalnim psihopatom Chirughom. Osim očite paralele Mossove kupovine jakne od grupe mladića (za masne pare) da sakrije rane i prijede u Meksiku i Chigurhove kupovine košulje od klinaca (također za neproporcionalno visok iznos) da učvrsti slomljenu ruku, tu je i još snažniji i etički indikativniji primjer dupliranja, pa i izjednačavanja ovih dvaju likova. Nakon što Chigurh u policijskom automobilu zaustavi čovjeka na autoputu, zatraži ga da izade iz vozila, naredi mu da se ne miče, a onda mu propuca čelo oruđem kojim se ubija *stoka*, svjedočimo identičnoj Mossovoj verbalizaciji (»Ne miči se«, poručuju-

je i on) dok kroz nišan promatra antilope s namjerom da ubije. To što jednu od njih »samo« ranjava nije znak da je počeo promišljati tude pravo na život, već, očito, čista slučajnost. Chigurhovo ubijanje ljudi kao da su stoka, kao i Mossovo ubijanje životinja iz sporta (makar živi u prikolici, teško mi je povjerovati da je baš toliko pregladnio), skreće pozornost (priznat će valjda i mesožderi među vama) i na brutalnost ljudskog odnosa prema životinjama, odnosno općeniti izostanak empatije za drugo živo biće. Usputan detalj Mossove službe u Vijetnamskom ratu za to je najbolja ilustracija, sugerirajući njegov moguć odnos prema Drugome, ukoliko je taj Drugi (poput Vijetnamaca, ili antilope) kontekstom ili navikom dostatno odstranjen.

Osim već navedene ljubavi prema oružju i uporabi istoga, Moss i zlobnog sociopata Chigurha povezuje i nesklonost humanitarnim djelima — jedino čega se tijekom čitavog filma Moss drži jest torba s novcem, a zbog njegova »ratničkog«, maskulinog ponosa na kraju stradava i najnevinji od sporednih likova, uboga mu supruga Carla Jean (na Chigurhovu prijetnju da će mu ubiti suprugu ukoliko ne preda novac Moss bijesno poklapa slušalicu, a pri kraju filma Chigurh Carli Jean jasno i glasno veli da ju je suprug imao priliku spasiti, no to je odbio učiniti). Zanimljivo je primijetiti da je upravo Carla Jean ta koja odbija sudjelovati u suludoj igri bacanja novčića (i stoga, dakako, stradava). Odbijanje igranja po »muškim« pravilima (kontrastirano sekvencom na benzinskoj crpkici gdje vlasnik spašava život prihvaćajući Chigurhovu igru) bez dvojbe će završiti tragično — takav je svijet koji šerif Bell nastava već šezdesetak godina, i on ga poznaje bolje od ikoga.

Chigurh i Moss, dakle, na neki su način dvije strane istog novčića (»Call it!«, već čujete dubok i erotičan Antonov glas kako vas mami), i to nije novčić koji bi itko poželio baciti u zrak. Upravo je to valjda ultimativna tragedija isprirovjedanog svijeta; kako ovaj postmoderni western u potpunosti iznevjerava gledateljska očekivanja jasno obilježenih kategorija dobra i zla, i — još važnije — iznevjerava očekivanje njihova *sukoba*. Uistinu, niti su kategorije Dobra i Zla jasne (moglo bi se reći

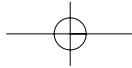
da im je raspon od zla na gore), niti nam je omogućena katarza kroz sukob Dobra i Zla, jer je šerif Bell, jedini aktant koji bi trebao biti i jest predstavnik Dobra, impotentan (kao što starci već znaju biti), i *ni u jednom trenutku* ne nade se u istom kadru sa Zlom, tj. Chigurhom. Da stvar bude još gora, Dobro predaju potpisuje i polaže oružje već na samom početku filma, dok Zlo, kao u kakvom hororu, usprkos svim pretrpljenim ozljedama, vječno uskrsava. Jedino oružje kojim mu se šerif suprotstavlja jest (kako već dolikuje postmoderni) — priča.

Što nas opet, ne lezi vraže, vraća na šerifovu narativnu i (potencijalno) umjetničku poziciju. Već smo spomenuli da je riječ o narratoru lišenom velikih poetskih ambicija, jednostavnom čovjeku iz naroda koji, radije no o pospanim carevima bizantskim, mašta o odlasku u mirovinu. Ipak, ukoliko smo pažljivo promislili filmski (pa i ovaj) tekst, samozatajnost šerifa Bella neće nam uspijeti zamazati oči. Premda se skrivaiza prostih rečenica izgovorenih teškim južnjačkim naglaskom, šerifova priča, kao što smo već utvrdili, buja vizualnošću koja njegovu prostodušnost razotkriva kao narativnu strategiju, i daje do znanja da je riječ o osobi koja se prilično dobro razumije u svoj posao... I to ne više posao šerifa (što je sugerirano izmjještanjem iz glavnog narativnog toka, kao i već spomenutim deklarativnim odbijanjem da bude dio toga svijeta iz uvodnog monologa), već posao *pripovjedača*, pa tako i umjetnika, pa tako (ako ćemo vjerovati Yeatsu) i proroka koji »klikće o onome što bje, jest ili bit će«. Uistinu, kao da je krojena po Yeatsovoj definiciji Pjesnika-u-vječnosti, složena je i Bellova priča: u uvodnoj nostalgičnoj sekvenci on kazuje o tome »što bje«, tijelom/radnjom filma kazuje o onome »što jest«, a o onome što »bit će« pripovijeda kroz zaključeno snovljenje, prepričavanjem sna kojime nagoviješta vlastitu smrt (i smrt klasičnog vesterna, netko će promrmljati).

Naslutivši smirenje i spokoj u onostranstvo, Bell je spreman napustiti tu zemlju koja za stare nije, zemlju čija pravila više ne razumije. A splav iz Hada produžuje ravno za Bizant.

Mima Simić

125



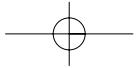
OKAJANJE

(*Atonement*, Joe Wright, 2007)

Drugiigrani film u režiji Jœa Wrighta, *Okajanje*, opet je, nakon adaptacije romana *Ponos i predrasude* Jane Austen, adaptacija, ovog puta romana suvremenog pisca Iana McEwana (inače doista prevodenog i u nas), i to fabularno prilično vjerna adaptacija. Ova posljednja konstatacija naravno nije previše bitna za vrsnoću samog filma, ali može biti indikativna s obzirom da film zadržava tužni završetak predloška, isto kao što upravo primjer ovog filma može pokazati da kultivirani vizualni prosede sam po sebi nije vrijednost ako nije strukturiran u vremenitost filma, onu temeljnju distinkciju tog umjetničkog medija spram slikarstva i fotografije. Stoga, primjerice, kompozicijski dođadene, a koloristički raskošne slike engleskog ljeta nipošto nisu tek same sebi svrha već su ključ tumačenja filma kao priče o svojevrsnom izgubljenom raju. I zaista, od početnih kadrova aristokratske ladanjske palače gledatelj biva izložen slikovnom predstavljanju arhetipa ljeta, što smještanje radnje u to gođišnje doba samo čini dramaturški plauzibilnijim. Nalazimo se tako u ambijentu zelenog svijeta *par excellance*, a sofisticirani dijalazi i romantične natruhe zapleta koji će se, izgleda, usredotočiti na rađanje ljubavne veze Cecilijske Tallis, privlačne i samosvesne aristokratske kćeri (Keira Knightley) i Robbiea Turnera, naočita ter inteligen-tna kuharica sina društveno legitimiranog oxfordskim studijem (James McAvoy) samo upotpunjaju ugodaj komedije i to one romantičke forme u kojoj svoje mjesto s lakoćom dobivaju i tipizirani likovi, poput plemićke matrone osjetljivih živaca, razmažene djece i prijetvornog tvorničara slatkisa kao prilično jasnog *alazona* s potencijalom da bude smetnja sretnom ostvarenju

veze. Kao pravi će se protivnik stvaranju para otkriti međutim junakinjina mlada sestra Briony (u obličjima triju glumica sukladno trima vremenima priče, Saoirse Ronan kao trinaestogodišnje Briony, Romole Garai koja ju utjelovljuje kao osamnaestogodišnjakinju i Vanesse Redgrave kao, u epilogu, sedamdesetsedmogodišnjakinje na kraju očito uspješne književne karijere, karijere koja je pak najavlјena na samom početku filma, kada ona dovršava svoju prvu dramu). Brionyna će vizura na kratko gledatelju ponuditi sliku dvoje potencijalnih ljubavnika u sukobu pokraj fontane kada se, kako vidimo, otkriva Robbieva nasrtljiva seksualna priroda. Publika će međutim potom isti događaj vidjeti ponovno, iz druge, impersonalne vizure i shvatiti ga kao sačuvani dio zavodničkog rituала u koji je prodrla neugodna zbilja (slučajno pu-knuće skupocjene vase kao, u kasnijoj perspektivi, simbolička najava onog što će doći), a takav će postupak ponavljanja određenih fabularno ključnih ili osjetljivijih trenutaka iz druge vizure redatelj ponoviti još nekoliko puta prislanajući se, na općoj razini, specifičnoj tradiciji raslojavanja klasičnog relativnog stila, a opet unutar općih okvira filmskog klasicizma, tradiciji bogatoj remek-djelima možda upravo zbog trajne strukturne napetosti balansiranja na rubu stilsko-priopovjedne paradigmе kojoj pripada. Takav postupak pridonosi odmicanju filma od komičkog modusa a s obzirom da dvostruktost perspektiva ukazuje na područje relativizma, nesigurnosti, neodređeno-sti i slučaja. Uostalom, scena prepoznavanja koja dovodi do zatvaranja junaka lažno optuženog za seksualni napad otvara se kao ironijsko krivo prepoznavanje. Kada se to lažno prepoznavanje

dogodi negdje otprikljike nakon nešto više od sredine filma, *Okajanje* će se i markiranim stilskim postupkom, dugim zatamnjenjem razdjeliti na dva dijela a ono što će gledatelj vidjeti itekako napušta ugodaj komedije. Naravno, disparatnost ugodaja pa i cijepanje priče nisu nikakvi razlozi za pokudu, posebno ne ako od umjetničkog djela očekujemo nešto više od zadovoljavanja najnižih eskapističkih potreba, a to očekivati moramo da bi se djelo uopće i moglo legitimirati kao umjetničko. U ovom slučaju štoviše, redatelj Wright, kao i scenarist Christopher Hampton, pokazali su zavidno umijeće naslućivanja sveopće propasti. Ne zanemarivši poznatu činjenicu da je gotovo nemoguće postići tmuran završetak iz vedre radnje, oni su prvu polovinu filma, pretežito komičkog ugodaja, proželi signalima neugode, posebno neželjenim koïncidencijama, počevši od već spomenutih razbijanja vrča na studencu i prikaza istog događaja iz dviju vizura gdje se ona prva koja taj događaj predočuje kao nelagodan otkriva pogrešnom nekim, ali ne svima, do prilično nedvosmislenih seksualnih aluzija u odnosu tvorničara čokolada i mlade rodakinje (koja će postati žrtvom napada) te, napisjetku, do slučajne zamjene pisama kada junak omaškom pošalje lascivnu poruku koju onda Briony pročita. Imamo tako stalni osjećaj da nikad nije odveć daleko demonski svijet i da bi stvari u svakom trenutku mogle poći nakrivo što se napisjetku i dogodi, te shvaćamo da, ako se prva polovina *Okajanja* može generički prispodobiti komediji, onda je riječ o onoj fazi komedije koja je manje utopijska a više arkadijska (pa odatile važno mjesto koje dobivaju tajna i skrovita mjesta, jezerca i zabitni šumski puteljci), gdje je ko-

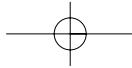


mičko razrješenje manje stvar formalne dramaturgije a više pitanje perspektive publike (što onda omogućuje da takvog razrješenja u konačnici i ne bude), koja tragičnost ne izbjegava nego ju sadrži. Stoga zeleni svijet u ovom filmu ma kako raskošno bio vizualiziran nije dovoljno jak da nametne svoj oblik želje i simboliku pobjede ljeta nad zimom pa je stoga i prikladno da taj dio filma biva okončan noću. Stoga se *Okajanje* u čitavom prvom dijelu stalno kreće prema romantičkoj formi, što u konačnici i opravdava scenu seksualnog odnosa, jer znamo da je glavni element romanse ljubavna priča, stoga ponavljanje prizora prepoznavanja pri kraju prvog dijela filma nije dano kao razrješenje već upravo suprotno, kao retoričko naglašavanje nemogućnosti razrješenja, pa se tako, konzervativno, još jedno prepoznavanje i izmirenje u drugom dijelu otkriva kao iluzorno čak i na razini fikcionalne istinitosti unutar svijeta filma (jer se pokazuje da je zapravo dio izmišljaja sada već stare Briony).

S obzirom na spomenute signale i komponente, film se u drugom dijelu razvi-

ja u modusu suprotnom komediji, i to gotovo podjednako kao ironija koliko i kao tragedija. Tragedija je najpotpunije sadržana u smrti i junaka i junakinje, likova koji se u cjelini i prikazani kao junaci tragedije nevinosti, one faze tragedije koja je najbliža romansi, gdje je obično središnja ličnost nepravedno oklevetana. U tom smislu se lakše i prihvata promjena modusa, a zahvaljujući redateljsko-scenariističkom umijeću film ne ostavlja dojam komedije koja je otišla ukrivo. Pa, ako i smrti oboje junaka, kao i već ranije njegov pad, itekako očituju mimesu žrtve što tragedija arhetipski jest, te pružaju gotovo katarzički učinak sažaljenja koji još više pojačava izmišljena (kako se na kraju ispostavlja) scena njihova ponovnog spajanja a i posljednja, također izmišljena, vizija onog što je moglo biti, koja, uzgred budi rečeno, plastičnom (u smislu boje i kompozicije) rekonstrukcijom svijeta romantičnih i slikovitih razglednica, ponovno budi asocijacije na romansu, onda film u cjelini svjedoči arhetipsku postavku o mitovima svih godišnjih doba, romansi, komediji, tragediji i ironiji kao epizodama jednog sveukupnog mita potrage.

Držeći se tako dokraja pokušaja arhetske analize kojoj smo podvrgli ovaj film, a u skladu s nekim ranijim napomenama, sagledat ćemo napisljetu i figure ironijskog modusa, prisutne već od samih početaka u onim signalima ironijske komedije, a napose u drugom dijelu kada pastoralni svijet postaje tek prošlost i žuđena budućnost. Ironijski modus pretpostavlja svijet kojim prevladava osjećaj da su junaštvo i djelotvorna radnja predodređeni za poraz, i *Okajanje* to ilustrira možda ponajviše sudbinom protagonista. I kada se u drugom dijelu film usredotoči na rat, gledamo na platnu slike kaosa i stradanja kojima dominiraju ranjeni i umirući vojnici, a kada se pojavi pokoj predah on biva itekako ironijski označen: u slici, kompozicijski i koloristički možda najlepšoj u čitavom filmu, kada junak nađe na zeleno polje prepuno tijela mrtvih samostanskih štićenica u crno-bijelim odorama, u kadru u kojem polagana vožnja kamere od bližeg plana junaka do totala stvara postupan rast osjećaja jeze koji se onda razotkriva upravo kontrastom vizualne ljepote kada i njegova sadržaja, u ranije spomenutom junakovu prisjećanju na iz-

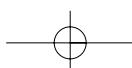


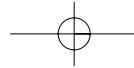
gubljenu prošlost u kojem opet boje pastoralnog ambijenta svojim bogatstvom i skladom (žuta sunčevih zraka, jako zelena okolne flore i bijeda jezera) naglašavaju elegijski aspekt (karakterističan za mit ironije) dok se otvorena ironijska funkcija konkretnizira i dramskom situacijom (Robbie je tada spasio Briony od utapanja na što mu se ona zaklela na vječnu odanost). U cjelini međutim, kao što se u prvom djelu prepleću komedija i romansa, tako se u drugome prepleću ironija i tragedija pa kada, u srednjem planu i tamnim tonovima, u kojem se Robbie u sjeni nađe pred kinoplatnom na kojem se prikazuje scena iz klasika poetskog realizma,

Obale u magli Marcela Carnéa i Jacquesa Préverta, scena koja svojim sadržajem (ljubavnički rastanak Michèle Morgan i Jeana Gabina pred njegov planirani bijeg a zapravo smrt) i svim drugim aluzijama koje taj film donosi (remek-djelo filmske melankolije) sugerira da ni kraj *Okajanja* vjerojatno neće biti baš sretan. Kako film bude dalje odmicao simboličke će aluzije dosegnuti vrhunac scenom junakove halucinantne vizije u kojoj mu majka pere noge, a ironija će u smislu sintagme o ironiji sudbine bit oprimjerena scenom vjenčanja djevojke, žrtve napada iz prvog dijela filma i njezina svojedobnog napadača. Kada pak pri samom kraju

gledatelej ugleda Briony kao slavnu književnicu koja govori o svom posljednjem i zadnjem romanu te shvati da je sve dotad ispričano jedno i dio tog romana, a scena u kojoj ona moli Ceciliju i Robbieja za oprost što više potpuna fikcija, film se, sljedeći u tom smislu uostalom i sam predložak, otkriva kao ultimativno metafizičko djelo, pokušaj okajanja, iskupljenja prijavljivanjem. Međutim, ono što ostaje na pukotinama prelijepih slika i njihova sadržaja jest trajan osjećaj gubitka, svijest da konačnog iskupljenja nema, ma koliko boje bile ugodne, a kompozicije harmonične.

Bruno Kragić





POŽUDA, OPREZ

(Se, jie, Ang Lee, 2007)

Film *Požuda, oprez* pristigao je u domaću kinodistribuciju ovjenčan prestižnom nagradom Zlatni lav prošlogodišnjeg venecijanskog festivala. Potvrda je to hvaljenog statusa filmskih ostvarenja redatelja Anga Leeja kojega, prema procjeni mnogih filmskih publicista, možemo svrstati među ponajbolje stvaraoca suvremenog filma. Takva je prosudba, međutim, tek jedna strana medalje, jer druga upravo u primjeru filma *Požuda, oprez* otkriva i ponešto slabosti, pa nam se zbog toga ne moraju ciniti začudnim ni posvema podijeljene, čak i oprečne reakcije filmske kritike — od onih koji taj film smještaju u sam vrh redateljeva opusa, do onih koji

tvrde da je ipak posrijedi djelo što sačinjava njegovu kvalitativno najslabiju sastavnicu.

Poput prethodnog filma *Planina Broke-back* (2005), i *Požuda, oprez* nastaje prema književnom izvorniku kratke priče, a u ovom slučaju je to ostvarenje spisateljice Eileen Chang, započeto još 1950-ih, a nakon mnogih prepravki napokon objavljeno 1979. godine. Pripust predlošku zahtijeva je, dakle, ne tek promjenu značajki raznorodnih pripovjednih jezika, odnosno književnog u filmski, već i potpuno restrukturiranje dramaturgije i pripovjednih postupaka. Jer, od kratke priče Ang Lee je naumio uprizoriti film trajanja preko

dva i pol sata, pa su scenariističke suradnje s Hui-Ling Wang i Jamesa Schamus bile presudnim čimbenikom adaptacije.

Taj film mogao bi nositi žanrovske oznake ratne melodrame, ali i erotskog špijunkinskog trilera. Vremenski smješten u razdoblje japanske okupacije Kine, s vremenskim rasponom od 1938. do 1942. godine u podnebljima Šangaja i Hong Konga. Upravo je druga navedena godina vremenskom središnjicom, središnjicom prema kojoj se ravna sama filmska ekspozicija, pa i dio dramaturgije raspleta. Razvoj zapleta, njegovo razjašnjenje kao i uvjetovanosti središnjih likova nužno pomoću retros-



129

pektivnog osvrta mora posegnuti u 1938. godinu. Tako se i središnji likovi razvrstavaju prema suprotstavljenim stranama, pokorenoj kineskoj i okupacijskoj japanskoj. Naime, nekolicina studenata koji su dijelom dramske skupine, uslijed izraženog domoljublja i nastojanja da se suprotstavi okupatoru, pokušava smaknuti kolaboracionističkog ministra. Njihovo djelovanje zbog neiskustva i opasnosti nije izravno akcijsko, nasuprot tome preuzima sve odrednice špijunske u okvirima ratnoga žrvnja. Samim time, na poticaj osnivača dramske skupine, a sve s namjerom približavanja cilju, njeni članovi oblikuju sustavan i entuzijazmom prožet niz postupaka koji ponegdje mogu nalikovati dramskom zapletu unutar filmske dramaturgije, ali i drami unutar stvarnih zbivanja.

Prvotna suprotstavljenost protagonistu i antagonistu, skupine kineskih studenata i ministra japanskoga poslušnika, odnosno središnjega ženskog lika studentice/glumice Wong Chia Chi koja u pod nužnom krikom postaje brakom razočarana gospoda Mak (filmski debi glumice Tang Wei) i naizglednog antagonista, okupatorskog suradnika Mr. Yeea (u osamdesetak filmova prokušani Tony Leung Chiu Wei), uslijed sve snažnijeg približavanja u represivnom društvenom okružju prelazi u emotivnu i mjestimice brutalnu seksualnu vezu tih dvaju središnjih likova.

I njihova neposredna okružja bez poteskoća iščitavamo u dvojnostima. Skupina studenata koji postaju ilegalci u neprestanoj je tjeskobi i napetosti, ne samo zbog nametnutog zadatka ili opasnosti što može zaprijetiti njihovoj egzistenciji, već i neiskustva pri djelovanju u ratnim okvirima. Nasuprot njima, ministrova supruga i njene prijateljice u dokonom su zabranu kineske igre *mahjong*, potpuno nesvesne ratnog okruženja. Tako možemo uspostaviti i oprek sporednih likova Kuang Yumina (u tumačenju dalekoazijiske pop zvijezde Lee-Hom Wanga), predvodnika glumačke skupine i začetnika ilegalnog djelovanja, te gospode Yee (glasovita Joan Chen). Kuang je, naime, u početku neizravno očitovanim emotivnim interesom središnjega ženskog lika, ali podjednako tako upravo osoba koja će prouzročiti njeno izlaganje.

nje opasnosti, pa i osobno posrtanje u približavanju antagonistu. Kako u kasnijem razdoblju djelovanja taj sporedni lik izražava emotivnu naklonost spram Wong, uzvrat osjećaja nije moguć upravo zbog posvemašnje otuđenosti junakinje, njezina izgubljenog identiteta. Brak i poveznice ministra Yeea i njegove supruge daleko su od bilo kakve naznake ili očitovanja emotivne povezanosti, pa ona tek naposljetku može naslutiti o suprugovim izvanbračnim aktivnostima, kao i o stradanju junakinje koju je blagonakljono uključila u skup prijateljica.

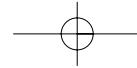
Odos središnjih likova odražava smjernice iz više filmova Anga Leeja. Suzdržane emocije, kao i potiskivanje izraženog iskaza spolnosti uslijed društvenih okvira, razrađeni su, međutim, u filmu *Požuda*, *oprez* izravnije nego prije, s mogućom iznimkom *Planine Brokeback*. No, naznačena dvojnost suzdržanosti i požude u karakterizaciji središnjih likova istodobno je i nedostatak filma. Jer, naglašena neemotivnost društvenih opstojnosti tih likova, pogotovo ženskog, na naglašeni način onemogućava gledatelju višu razinu uživljjenosti i razumijevanja njihovih postupaka. Ostaju ti središnji likovi gledatelju razmjerno daleki, pa gledatelj, kao svjedok, filmsko tkivo i razvoj dramaturgije tek gleda, ako pokazuje zanimanje, misli, ali ne i osjeća u onolikoj mjeri koliko je to potrebno za podizanje filmske priče i cjeline na znatno višu razinu. Nedostaje tim likovima naposljetku i *junakova pročišćenja*, odnosno ispravnog vrednovanja njihovih djelovanja, upravo zbog toga što junakinja nepromišljenim postupkom spašava ministra suradnika okupatora, a prouzroči ne samo stradanje predstavnika skupine studenata ilegalaca, već i vlastito. Može nam se učiniti neprimjerenim i da prvotni antagonist zbog emotivno-spolne povezanosti sa središnjim ženskim likom, naposljetku usprkos negativnom predznaku djelovanja postaje tragičar. Takvim postupkom, nažalost, čitav tijek filmske priče postaje i moralno upitan u sagledavanju osobnih i društvenih vrijednosti.

Podjednako, upitan je i Leejev pristup iskazivanju spolnosti, odnosno predočavanje spolnih odnosa. Ne možemo pritom opravdati tezu da se tako izrav-

nim očitovanjem spolnih odnosa uistinu ogoljuje središnje likove do njihove emotivne suštine, dapače skidaju okovi društvenih restrikcija. Spolnih je odnosa u filmskoj naraciji pet, i njihova je eksplicitnost stupnjevana. No, upravo zbog izravnosti prikazanog, ali i zbog vremenske zastupljenosti u okviru trajanja filma, izraženi iskaz spolnosti postaje redundantnim. Dapače, tvrdnja samog redatelja da je prigodom snimanja scena spolnih odnosa u potpunosti poštovao intimu glumaca, ne samo da je proturječna, već i izrazito cinična. Jer, u tim scenama redateljskim postupcima gledatelja se pokušava postaviti u položaj voajera, a one u iskazu tjelesnosti glumaca i izravnosti prelaze u pornografiju, koliko god ih se pokušava zaodjenuti u umjetničko ruho. Može nas pritom zamalo i čuditi da je tek manji dio filmske kritike otvoreno detektirao taj filmski nedostatak, zapravo i težak uteg koji je filmskoj cjelini znatno umanjio vrijednost. Usudio bih se ustvrditi da je Ang Lee pritom postupio poput nemuštoga i nedostatno kvalitetnog redatelja koji sve otkriva gledatelju, zanemarujući mogućnost filmske retoričnosti u kojoj bi od gledatelja zahtijevao znatno višu razinu sudjelovanja u razotkrivanju raznih slojeva filmskoga tkiva.

Osvrtanje spram filmske prošlosti razdoblja u kojem se odvija filmska priča, očitovanje su Leejeve filmske erudicije, poznavanja tradicija i naslijeda kinematografije u vremenu društvenog rasapa Drugoga svjetskog rata. Ponegdje citatno, a većinom strukturalno, Ang Lee će se poslužiti dostignućima *film noira* i ratne melodrame. I dok je čitava filmska cjelina u temelju upravo ratna melodrama, njena je slikovna nadgradnja noirovska, ali ne izravno već u suvremenim inaćicama. Poveznice osobnosti središnjega ženskog lika s izravnim prikazivanjem filmova Alfreda Hitchcocka i Josefa von Sternberga predstavljaju istodobno i nužno potreban dah njenog melodramatičnoj ulozi u dramaturškom tijeku, ali i kontekstualno tkivo prirode njenoga lika.

Zamalo bez zazora možemo ustvrditi da je ponajbolji učinak u okviru čitavoga filmskog tkiva postigao snimatelj Rodrigo Prieto. Bez poteskoća možemo uočiti da Prieto s lakoćom postiže

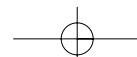


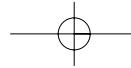
ugodaj razdoblja, i vremenski odmak, kao i ratnu tjeskobu i beznađe. Po razvidnim naputcima redatelja, osvrće se taj snimatelj i na filmsko naslijede, rabeći dostignuća prošlosti i usuglašavajući ih sa suvremenom filmskom slike-kovnošću. Usprkos naznačenim nedo-

stacima, Ang Lee pokazuje niz značajki redateljskih postupaka koji su mu omogućili prestižan status u suvremenoj kinematografiji. Nekolicina iznimnih sekvenci, nažalost, nije dostatno da bi film *Požuda*, oprez postao istinski dojmljivom i svrhotivom filmskom cje-

linom. Zasigurno značajan, ali ne i toliko kvalitetan film, *Požuda*, oprez zaci-jelo neće umanjiti status Anga Leeja, ali ga podjednako tako neće ni unaprije-diti.

Tomislav Čegir





PRAVO ČUDO

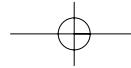
(Lukas Nola, 2007)

U deset godina koje dijele *Rusko meso* (1997) i *Pravo čudo* mnogo se toga promijenilo u hrvatskom filmu, ako već ne i u kinematografiji (Hrvatski audiovizualni centar proradio je tek početkom 2008). Iz vremena krize (smjena generacija, uništenje kinomreže, nestanak nekomercijalne i kinotečne prikazivačke djelatnosti, zatvorenost, potpuni zazor publike od domaćeg filma) do vremena koje ipak ne bih nazvao dobom obilja, ali onda barem dobom promjena i svojevrsnog lomljenja barijera iz vremena krize (širi broj redatelja; obnova kinomreže, premda putem mini/multipleksa u najvećim gradovima; obnovljena nekomercijalna i kinotečna djelatnost, premda većinom u zarebačkom Tuškancu i Europi; otvorenost prema svijetu, premda još ne u magičnom trolistu Cannes-Venecija-Berlin; povratak publike, premda vrlo oprezan; nastanak filmske kulture, iako na liniji festivali-Tuškanac). Otvorenost, to jest izlazak iz zatvorenog nacionalnog kruga proizvodnje filmova koje kinopublika mahom ne gleda, a umjetnički nikome ne odgovaraju za svoju (ne)kvalitetu, pa ni državi koja ih financira, možda je najpresudnija: od sve veće prisutnosti hrvatskih filmova na stranim festivalima, koprodukcija s Bosnom i Hercegovinom (ne samo finansijskih, nego i inspiracijskih, u Svilicića i Nuića), prikazivanja hrvatskih filmova u New Yorku, pa do sve češće viđenosti hrvatskih filmskih kritičara po FIPRESCI-jevim žirijima u inozemstvu, ali i prisutnosti svjetskoga filma u hrvatskom filmskom obzoru putem nabujaloga broja domaćih filmskih festivala i revija. Naravno, tu je i najveći prijelom, onaj od srednjoškolaca i studenata koji su za filmove znali samo po čuvanju ili u najbolju ruku predratnim

videokazetama razlivene slike, do generacije koja je putem DIVX-a upućena u raznorazne filmske tokove više od mnogoga domaćeg filmskog kritičara. Naravno, neke stvari nisu se promijenile, barem — u skladu s frazom — u umovima ljudi, a Nola je i opet, nakon prijema filma *Sami* (vidi tekst Tomislava Brleka »Film, kritika, kontekst: *Sami*« u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 29, 2002), dvojak primjer. S jedne strane odnosi se to i opet na percepciju i recepciju njegova novog filmskog djela (koje svakako nije uradak), odnosno na izostanak recepcije. S druge strane, *Pravo čudo* žrtva je onoga što se u hrvatskoj kinematografiji nije promijenilo: mačehinskog odnosa distributera prema filmu, zbog čega je *Pravo čudo*, kao i mnogi kvalitetni filmovi prije, a i nakon njega, doživjelo neslavnu sudbinu, prikazivano u multipleksu Broadway Tkalča (neprivlačnom mladoj publiki te stoga osuđenom na već drugo preuređenje od otvaranja Cinestara), bez javne prezentnosti, bez reklame, i pogotovo bez ikakve potpore prikazivača koja bi film forsirala više tjedana i u više termina. (Još goru sudbinu doživio je Ruićev *Kradljivac uspomena* u istome kinu, što također nije zasluzio, premda je kvalitativno nesumjerljiv Nolinu filmu. Zasada ne vidim kako Kino Europa mijenja ovo stanje, no ondje bi film barem dva tjedna bio forsiran u udarnim terminima, bez obzira na popunjeno dvorane, čime bi se stvorila javna prisutnost filma.)

No zlehudoj kinosudbini usprkos, ono čemu treba posvetiti pažnju je recepcionska situacija koja je odignorirala ili lake ruke prezrela jedno umjetničko djelo. Osim na kontinuitet s intelektualnim i recepcionskim stanjem opisanim u Brlekovi članku iz 2002, čak i u vremenu

od filma *Sami* (2001), koji je ipak doživljen kao »hermetičan«, »art« film (bez obzira na nejasnost ovih pojmova, što je komentirao Brlek) — a *Pravo čudo* svakako je nastavak Nolinih umjetničkih ideja viđenih i u *Nebo, sateliti* (2000) i u *Sami* — ova afera upućuje na neke druge, nove momente koji su se pojavili u eri multipleksiranja hrvatskoga filma. Prvo, riječ je o populizmu kao temeljnoj smjernici, a tome nážlost ni *Pravo čudo* jednim dijelom nije izbjeglo. Drugo je što je ideja populističkoga filma postala intelektualnim obzorom domaće filmske kritike, ali to i nije neko čudo, s obzirom na trodesetljetnu tradiciju veličanja hollywoodskog i žanrovskog filma nauštrb europskog i inog »umjetničarenja«, pa ne samo da je naširoko prihváćena mutna kategorija »art-filma« (koju čini, kako je istaknuo Brlek, »žanrovska rubrika ostalo«), koju je i Peterlić u *Film-skoj enciklopediji* uvijeno odbacio jer je *umjetnički film* »krajnje specifična teorijska i kritička kvalifikacija za film izuzetnih estetskih svojstava, koji je teško opisati i svrstati prema obrascima poznatih žanrova« (naravno, art-film postao je u međuvremenu široko inkluzivna, ma koliko nejasna kategorija na američkom *box-officeu*, odakle je i došla k nama), nego i domaća filmska kritika snosi poveliku etičku odgovornost za distributersko stanje u nas. Náime, nije tranzicijsko vrijeme ni globalizacijsko doba — u kojem i kultura postaje kapital, a obrazovanje se bude samo po neposrednoj uporabnoj vrijednosti umjesto da je cjeloživotno i samosvrhovito — krivo za mačehinski odnos multipleksa prema domaćem, europskom i umjetnički vrijednom filmu, nego je za to kriv nedostatak javnog konsenzusa oko kulture (makar



shvaćene i kao tzv. kulturni kapital), a hrvatski filmski kritičari odlučili su se — da karikiram — za veličanje Spielberga kao autora, umjesto da stvore jasne i nedodirljive vrijednosti, kulturni kapital, koje onda ni logika tržišta ne bi mogla uništiti. No to nije samo problem filmske kritike, koja je najmanji kotačić u globalizacijskom kapitalističkom aparatu utjelovljenom ponajprije u medijima, a naša filmska kritika — gle slučaja — funkcioniра upravo u uvjetima tih istih populističkih medija kojima je prva stvar bila dokinuti kulturne rubrike radi širenja oglasnoga prostora.

Nolino *Pravo čudo* upalo je u ovaj projekciju, nastao u prvome desetljeću 21. stoljeća. To nije populistički komerci-

jalni film kakve god kvalitete, bio to Hribarov *Što je muškarac bez brkova* ili Kulenovićev *Pjevajte nešto ljubavno*, a nije ni tzv. art-film u smislu u kojem su ga počeli shvaćati domaći kritičari — dakle *festivalski film*, ona pomalo bezlična, srednjostrujaška vrsta filma koja govori o tzv. važnim temama, tj. našim temama zanimljivima svijetu i stranim festivalima, kakvu s jedne strane oprijeđuju Bršanovi *Svjedoci*, a s druge strane pseudodokumentaristički televizični filmovi u rasponu od Svilicića do rumunjskog »vala« 2006/07. Nolin film jednostavno se ne uklapa u luk koji je napravio hrvatski film od *Ruskoga mesa do Pravog čuda*, to jest od izmišljenog »hrvatskog mladog filma« do određenog procvata hrvatskoga filma u zadnjih nekoliko godina, odno-

sno do predodžbe toga procvata kroz nekoliko izabranih filmova (pri čemu se onda *Kradljivac uspomena* s jedne strane, a *Pjevajte nešto ljubavno* s druge, čine kao neočekivani niski udarci). Ako je 2000/01. Nola mogao, s *Nebo, sateliti i Sami*, biti shvaćen kao dobrodošli eksces, u vrijeme kada nastaju *Svjedoci*, *Tu*, *Oprosti za kung-fu*, *Armin*, pa i usprkos filmovima poput *Svedjaba*, koji domaći kritičari ipak mogu uklopiti u svoju zamišljenu sliku suvremenog hrvatskog filma, Nola je postao još apartniji filmom koji nije »art-film« kakav bi »trebao« biti (pa makar i *Sami*), niti je film koji je zanimljiv stranim festivalima jer je, ako je i umjetnički, lokalан u suvremenoj festivalskoj politici, ili umjetnički »već viđen« (Radićeva »kopija Sokurova koji je kopija

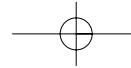
Tarkovskoga», kao da strani festivali već godinama ne vrte i ne nagradjuju uviјek slične filmove. Koliko god da je Nola u svoj ljubavni film umiješao društvenoga konteksta, pa i ironijskog prikaza suvremene medijske, a time i političke slike Hrvatske kroz pripovijest o (lažnom?) iscijelitelju na malom otoku, on će strane festivalne vidjeti samo ukoliko njihovi selektori počnu ignorirati ne samo politiku i političku korektnost, nego prije svega počnu ignorirati priču, a film doživljavati kao audiovizualni medij, a ne kao medij za prenošenje politički korektnih poruka. Možda bi najbolje bilo da se filmovi gledaju bez titlova, jer tada bi Nola svakako prošao visoke estetske kriterije — ne stoga jer mu je priča (ne)suvišla, što je uostalom za film (i ovaj, i inače) irrelevantno, nego jer gledači ne bi bili zavedeni verbalnim slojem filma, to jest ne bi tražili potvrdu svojih mišljenja o drugome i drugima, društvenu sličicu zemlje iz koje film dolazi, ili goñili svoje izvanfilmske demone od pomirbe do interkulturalizma (jer ipak je i njihov festival na nekom budžetu za kulturu pa mora imati, u vremenu »kulturnog menadžmenta«, nekakav politički »stav« i »kulturnu politiku«).

U tom smislu, *Pravo čudo* je, režijski i autorski, sasvim logičan film nakon *Nebo*, *sateliti* i *Sami*, a svojom struktrom i postupkom ne uklapa se u kontekst koji karakteriziraju filmovi poput *Svjedoka*, *Što je muškarac bez brkova*, *Armina*, nego prije u kontekst Belanove, Mimičine, Babajine tradicije. Odnosno, *Ruskome mesu usprkos*, Nola je otisao u smjeru dalekom od tzv. mладог hrvatskog filma, koji ima logičan nastavak u trenutnim svojim ostvarenjima, pa i Dukićevu *Wristcutters*, napola filmu tipičnom za našu ADU otprije desetak godina, a napola filmu u tragu jarmuschevske/waitsovske iščašenosti. Naravno, te svojevrsne pomaknutosti iz neke umišljene građanske normale ima i dalje u Nole; dapače, to je isticana karakteristika njegova opusa ali i javne persone, a i u *Pravom čudu* pojavljuje se niz bizarnih likova, od Šerbedžijina iscijelitelja do sporednih likova koji su bez nekog jačeg uporišta u logici priče (poput lika Filipa Nole), ali s utemeljenjem u logici svijeta djela (lokalni oridinali, ovisnička komuna, pri-

kaz malenog, zatvorenog, moralizatorskoga gradića koji ne voli došljake — poput pekarice, što podsjeća na Čokoladu — a sam je pun svakojakih karaktera). Filmski svijet *Pravoga čuda* gradi se režijski superiorno, uz potporu vrne kamere Stanka Hercega (riječ je o jednom od vizualno najimpresivnijih hrvatskih filmova u zadnje vrijeme) i montaže Slavena Zečevića (a Nolinu vizualnu ekspresivnost i Hercegovu mediteranskim kolorima nijansiranu sliku u impresivnu cjelinu sklapaju montažna rješenja u rasponu od onih bez zamjerke do maestralnih), od uvodne kadar-sekvence duge tri i pol minute konzistentno do fabularno logičnog kraja filma, preko dvominutne montažne sekvence *U te san se zajubila*, režijskog vrhunca filma (koja je, režijski i montažno, maestralna montažna sekvenca koja premošćuje filmski prostor i vrijeme, povezujući emocionalna stanja svih protagonisti — koji pjevaju pjesmu usporedno s klapom — i snimke pejzaža i rada u vinogradu u kompozit koji je emocionalna jezgra filma; *međutim*: upravo ta ista sekvenca odaje da Nola slijedi svojevrsni »art-populizam«, jer korištenje klapske pjesme nadaje sekvenci imidž, npr., Gibbonijeva spota, te najgore glazbene mješavine ljubavnih stihova i religijskog kiča za novi hrvatski mainstream, što potvrđuju i snimci krajolika koji jesu maestralni, premda populistički prizivaju ovoj vrsti glazbe prikladne »razgledničke« videospotove. I motiv kruha koji povezuje romantične protagoniste, Franju Dijaka i Barbaru Nolu, isprepleteni s ljubavlju kao glavnim pokretačem, može se slično tumačiti u katoličkom ključu koji obilježava dominantu hrvatske kulture, odnosno kao povezivanje kruha i ljubavi kao čovjekovе zemaljske i nebeske hrane.).

Uvodni troipolminutni kadar žestok je i nedvojbeno superioran uvod u bilo koji recentniji hrvatski film, sa *steady-cam* vožnjom kamere od dolaska automobila, Gregurevićeva i Lambašina izlaska iz limuzine, preko švenjanja po zabavi, vožnjama po stubištu i hodnicima (sve uz ritmičnu i iznimno prikladnu glazbu Hrvoja Crnića, tj. H. C. Boixer, četvrte autorske karike u nizu Nola-Herceg-Zečević-Crnić), pa do zatvaranja vrata WC-a, gdje vidimo sek-

sualni snošaj Šerbedžijina konobara (uskoro iscijelitelja) i *Playboyeve* zećice Andreje Hukman. Dolores Lambaša i Andrea Hukman, ovdje samo seksipilne »hostese«, otvaraju niz ženskih likova i glumica (a umalo se svaka hrvatska glumica koji nešto u ovom trenutku znači pojавila u *Pravom čudu*, s iznimkom one najvažnije, Zrinke Cvitešić), u kontekstu čega se cijeli Šerbedžijin »Hram čiste ljubavi« čini kao sredstvo da povali svaku ženu koju vidi u kadru, a film u kojem se Šerbedžija u punom smislu vraća u hrvatski film kao Nolin način da na filmskom platnu vidi glumačku legendu sa svakom hrvatskom glumicom. Glumački ansambl — a posrijedi je ansambl u punom smislu riječi — tako je peta karika u kvalitetama ovoga filma. Filmom glumački dominira Rade Šerbedžija, svjedočeći ne samo apsolutnu glumačku veličinu (fascinatna je potpuna prirodnost, opuštenost cijelog tijela, ali i njegova prisutnost u kadru, primjerice u prizoru pod stablom, uz jezerce); njegova sama pojava na platnu sa sobom konotativno donosi jedno drugo, zaboravljeno vrijeme hrvatskoga filma, i uočljiva je superiornost njegova glumačkog habitusa u odnosu na sve ostale glumce (redom mlađe) s kojima se nađe u kadru. Međutim, Šerbedžija je u međuvremenu nažlost razvio i svojevrstan manirizam, glumački kult ličnosti, pa je tako njegova pojava u kadru, s poznatim šeširom i cigaretom, i potpuno samosvjesna, kao da glumi — kako je napisao Damir Radić — »velikog jebača«, odnosno simulira vlastitu poziciju u glumačkom star-sistemu jugoslavenske kinematografije. Njegov glumački profil donosi kvalitete hrvatskoga filma iz vremena Jugoslavije, pogotovo odmjerenu, prirodnu dikciju, premda katkada s kazališnim prizvukom; no i tu se uspostavlja jasna kvalitativna granica. Dok je tzv. kazališna, a zapravo neprirodna deklamacija i intonacija bila rak-rana hrvatskoga filma 1990-ih, koja je u zadnjih nekoliko godina više-manje nestala, zadržavši se još u tragovima, pa tako i kod glavnog glumca Franje Dijaka (uputno je usporediti njegovu dikciju sa Šerbedžijinom u ključnoj sceni razjašnjenja između oca i sina, inače postavljenoj u tragu horora De Palme i sl.), kod Šerbedžije ona je svojevrsna



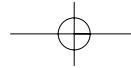
intencionalna kvaliteta u dužim monologima, prizivajući u sjećanje ranije, slično kazališno impostirane filmove, pogotovo Vrdoljakove, pa neki Šerbedžijini tako postavljeni monološki prizori prizivaju njegove scene iz Vrdoljaka va *Kiklopa*.

Da je kazališna impostacija intencionalna govori i struktura filma, koja se vizualno, glumački i montažno sijeće u dva slijeda: eksterijerne scene (otok, gradić) montažno su zahtjevnije, a slikovno i koloritno iznimno naglašene (posebno se ističe »edenska« sekvenca na jezeru); naspram njima sasvim jasno stoje interijerne scene — ne toliko vremenitna uvodna kadar-sekvenca, koja je scenografskom i kostimografskom vizualnošću u tragu ranijeg Nolina postmodernističkog pastiša-citata viđenog u *Ruskome mesu*, koliko samostatni prizori iz »Hrama čiste ljubavi«, postavljene kazališno-scenski (plava rasvjeta, minimalistička rekvizita, pozornica obasjana istaknutim reflektorima), kojima dominira pojava Šerbedžije u bijeloj halji, dok čini »čuda« i izvodi, doslovce, performans, u rasponu od zalijevanja krvlju, religijskih ekstaza i bacanja po podu, do teatralnih seansi i krupnih planova međunožja hipnotiziranih sljedbenica sekte. Tu je svojevrsni Šerbedžijin performans sasvim režijski intencionalan; cijeli Hram zamišljen je kao predstava. Cjelokupni glumački ansambl, međutim, na razini je zadatka, s iznimkom standardno loše Leone Paraminski (dikcijski, ali i gestualno), čime svjedoči da

mlada i već srednja glumačka generacija, stasala nakon Šerbedžijina odlaska otprije petnaestak godina, naprsto donosi svoj glumački stil, kao i da se mnogo toga promijenilo od *Ruskoga mesa*, filma o bordelju u kojem se glumice nisu htjele skinuti, dok ovdje kao da su se tukle da upravo to učine. Među količinom glumica koje su to učinile — a filmom dominiraju Barbara Nola (pomalo neuvjerljiva jer jednostavno nema »ono nešto«, *prisutnost* što bi Nola htio da ima, a Nola-redatelj dodatno pogoršava stvar uključivši u namjeravano poetski prizor ljubavnog snošaja između Dijaka i Barbare Nole i ljubavne položaje koji, smatram, nikako ne pristaju u romantični, prvi snošaj, a i više pripadaju drugaćijem žanrovskom kontekstu od ovoga), iznenadujuće dobra Marija Škarić, kao i upečatljive Ecija Ojdanić, Barbara Prpić i Nataša Janjić — neke od filmski najspektakularnijih kadrova pripadaju krupnim planovima Ivane Rošić. Tim kadrovima, ali i kompozicijom cijelog filma, Nola ne dokazuje samo da nije zahvaćen sindromom sitkom-režije (odnosno, njegov film koristi retoriku filmskih postupaka i može se gledati samo na platnu, a ne retoriku televizije prikladnu malom ekranu), nego i činjenicu da mlade glumice mogu ostvariti zaokružene uloge ako ih u tome podupire cijeli filmski aparat u pogonu (u tom je pogledu Rošić u *Pravom čudu* dijametralno suprotna neuspjehu Leone Paraminski i *Družbe Isusove*). Vjerojatno iz toga silnog po-

štovanja, iz opsesije *Pravoga čuda* da prikaže »intimne« krupne planove svojih glumica izostaje upravo Ivana Rošić (uočljivo je da je jedina veća elipsa u linearnej otočkoj radnji, s čestim prizorima seksa, upravo spolni odnos između nje i Šerbedžije), no zato su krupni planovi njezina lica na ekranu (ravnopravna, stosekundna suigra sa Šerbedžijom na jezeru, s njezinim sitnim facialnim kretnjama i govorom očiju) jednako intimni i zanosni kao krupni planovi lica Monice Vitti ili Jeanne Moreau, ili u našim okvirima Jagode Kaloper u *Lisicama*, podsjećajući na pomalo zaboravljeni dokaz modernističkog filma da je lice na kinoplatnu retorički spektakularnije nego novovremeni, kućnom kinu primjereni srednjii planovi (indikativna je usporedba bilo kojeg spektakla iz 1950-ih i npr. *Gladijatora*). No da Ivana Rošić nije samo lice upućuju i ostali njezini kadrovi, što uvjera da — mimo stereotipiziranih uloga Dalmatinki u TV-serijama — ona posjeduje onu neuvhvatljivu apartnost onkraj fizičke pojave, koja je čini *prisutnom* a ujedno *odsutnom* na kinoplatnu, kao sve dive od Antonionijevih filmova do Wong Kar-waija. Šerbedžija-otac uzalud je tražio, a Dijak-sin (kao i Lukas Nola) pronašao pravo čudo: to je, naravno, *ljubav*. No, upravo je Ivana Rošić pravo čudo *Pravoga čuda*, prave filmske umjetnine koja je važna i kad promašuje jer barem posjeduje *ljubav za film* — a što Nolu i dalje čini samim u našem kontekstu.

Tomislav Šakić



ŽIVI I MRTVI

(Kristijan Milić, 2007)

Hrvatski film često se bavio temama vezanim za ratna zbijanja 1990-ih, no pravih ratnih filmova u suvremenoj hrvatskoj kinematografiji bilo je razmjerno malo. Ako ne ubrojimo koprodukciju *Chico* (2002) Ibolye Fekete, u kojoj su veći autorski i finansijski udio imali Madari, ostaje nam *Bogorodica* (1999) Nevena Hitreca, *Dubrovački sutor* (1999) Željka Senečića, amaterski film *U okruženju* (1998) Stjepana Sabljaka te *Vrijeme za* (1993) Oje Kodar. Tome treba dodati da se u *Bogorodici* i u *Dubrovačkom sutoru* značajan dio radnje odvija izvan bojišta i nakon rata. Konačno, sve ove filmove, osim *U okruženju*, kritika je sasjekla, a publika ignorirala.

Zato ne čudi zanimanje koje je kod kritike i publike izazvao film *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, napravljen prema uglednom romanu Josipa Mlakića, koji je i scenarist filma. Ako izuzmemmo zanimljiv, ali ipak amaterski *U okruženju*, radi se o prvom doista kvalitetnom ratnom filmu napravljenom u samostalnoj Hrvatskoj (radi se o koprodukciji, ali je veći autorski i finansijski dio ovaj put u rukama hrvatskih filmskih radnika). Unikatnost njegove kvalitete vjerojatno je jedan od razloga zbog kojeg je *Živi i mrtvi* trijumfirao na Pulskom filmskom festivalu, odnjevši najveći broj Zlatnih arena dosad za hrvatski film (osam) i to ispred nosa kritičarskog favorita festivala, filma *Armin* Ognjena Svilčića. Drugi mogući razlog bio je otkriće novog redateljskog imena (a i filma, jer je *Armin* već davnog »otkriven«) — Kristijana Milića. Milić je postao figura u studentskim krugovima još za vrijeme studija na Akademiji dramske umjetnosti, usmjerivši se u potpunosti na žanrovski film prepun stiliziranog nasilja i akcije, zbog

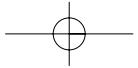
kojeg su mnogi u njemu otkrili »hrvatskog Tarantina«. Slične stilske interese Milić je pokazao u srednjometražnom akcijskom filmu *Sigurna kuća*, koji je s filmom *Ravno do dna* Gorana Kulenovića pušten u distribuciju kao omnibus *24 sata* i dobio solidne kritike, ali malu zapaženost.

Živi i mrtvi nastavak je Milićevih preokupacija žanrovskim — film čija je fabularna osnova borba likova za preživljavanjem u ratnim sukobima. Estetski je zanimljivija druga priča filma, koja se odvija 1993. godine, za hrvatsko-muslimanskog sukoba, jer su u njoj likovi okarakterizirani kroz začudnu smjesu intertekstualnosti i naturalizma. Naime, oni su, s jedne strane, dosljedne kopije tipskih likova vojnika iz američkih ratnih filmova. Imamo iskusnog i trezvenog zapovjednika, dva bezobzirna, okrutna vojnika koji se sprdaju s ratnim grozotama, jednog šutljivog, mračnog profesionalca, »opasnog i ludog kao pitbull«, jednog mladog i uplašenog »zelembaća« i, naravno, glavnog junaka koji dvoji o moralnoj opravdanosti rata. Ova namjerna stereotipiziranost likova, u skladu s Milićevom žanrovskom, filmofilskom pozadinom, mjestimice prijeti da priđe u karikaturu (naviše u liku mračnog i šutljivog, clint-eastwoodovskog ratnika), no Milić joj nudi protutežu naturalizma. Naime, iako tipizirani, likovi i ratne situacije obilježeni su snažnom dozom uvjerenjivosti postignutom realističnim dijalozima, uglavnom realističnom glumom i dominacijom žestokih naturalističkih ratnih scena (oplemenjenih mjestimičnim leoneovskim stilizacijama). Pritom su, suprotno dominirajućem društvenom-političkom romantiziranju, neke hrvatske vojnike prikazali kao sklone bezobzirnom ubijanju i

pljački te sve njih lišene pretjeranog domoljubnog zanosa i hrabrosti. Miliću je uspjelo napraviti film koji istovremeno izgleda kao žestok naturalistički prikaz rata u BiH i kao posveta »mitiskim« žanrovskim konvencijama ratnog filma, odnosno, njegovim »mitiskim« likovima.

Međutim, premda *Živi i mrtvi* svojom radnjom izgleda kao idealan žanrovski film, gledajući prostor i vrijeme njegove radnje zanimljiviji od žanrovskog prosedera čini se njegov povijesno-politički kontekst. Naime, radnja filma odvija se 1943. i 1993. godine u bosansko-hercegovačkim šumama i vrletima. Prva priča prati domobranski odred pod vodstvom ustaša s nepoznatim zadatkom koji se probija kroz kraj pun partizana, a druga odred HVO-a koji se pokušava izvući iz muslimanskog okruženja. Čak i tema ustaštva još je uвijek kontroverzna tema u Hrvatskoj, a kamoli tek sukob između Hrvata i Muslimana u Bosni i Hercegovini 1990-ih. Iako je u svijetu odgovornost za taj sukob uglavnom stavljena na hrvatsku stranu, u Hrvatskoj se javnost i stručnjaci oko pitanje odgovornosti razilaze. Točnije rečeno, razilaze se oni koji o tome pričaju s jasno izraženim stavom, jer se o ovoj temi u Hrvatskoj malo diskutira. Čini se da većina Hrvata ovaj sukob, u svjetlu novog suživota Hrvata i Muslimana u Federaciji BiH, želi zaboraviti ili opisati kao kratkotrajni nesporazum između dotadašnjih saveznika.

Iako se očito suprotstavljaju želji za zaboravom ove neugodne teme, Milić i Mlakić kao većina odbijaju zauzeti stav oko odgovornosti za sukob. S obzirom na osjetljivost i neriješenost pitanja odgovornosti, takav pristup prilično je razumljiv. Međutim, Milić i Mlakić pro-



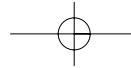
pustili su nešto značajnije reći i o vezama između balkanskih etničko-ideoloških sukoba 1940-ih i 1990-ih, iako su film smjestili u ova dva, po mnogočemu, povezana ratna sukoba 20. stoljeća i povezali njihove dvije priče raznim motivima. Tako je moguće pronaći sličnosti između domobransko-ustaškog odreda i odreda HVO-a (pripadnici oba odreda su glavni likovi i prati ih slična sudbina; domobran Martin djed je HVO-ovcu Tomi), no ove sličnosti previše su labave da bi se u njima vidio neki namjerni komentar. Također, iako se jasno naznačuje izokretanje ratnih strana između dvaju ratova (u prvoj priči jasno je da su Muslimani bili saveznici ustašama, a u drugoj protivnici hercegovačkim Hrvatima), film se značenjski ne miče dalje od puke konstatacije o ovoj promjeni strana. Samo u jednom trenutku u filmu se očituje želja za ostvarivanjem bogatijeg povijesno-političkog komentara — u postupku paralelne montaže pomoću koje uočimo da Muslimani iz 1993., jednako kao partizani iz 1943., nazivaju okružene pripadnike HVO-a, odnosno domobrane i ustaše — ustašama. Dojam jest

da je film zakoračio prema hrabrijem pristupu, ali na kraju ostao s nogom u zraku niti ne dovršivši taj korak.

Ne može se reći da je film uopće lišen autorovih komentara ratnih zbivanja. Međutim, te komentare autori su s lokalnog povijesno-političkog konteksta prebacili na globalnu razinu upozorivši, na primjeru balkanskih ratova 20. stoljeća, na kontinuitet ratnog nasilja kroz povijest bez nade u njegov prekid. Upečatljivost tog komentara ostvarena je ponajprije smještanjem radnje obje priče u identičan prostor. Domobrani i HVO-ovci kreću se vozilom istim poljskim putem, bore se na istom brdu, prenoće na istom mjestu i bježe od protivnika kroz isto muslimansko groblje. Jezovitost kontinuiteta nasilja najsnažnije je dočarana u sugestiji da su svi poginuli likovi pokopani na istom mjestu, Grobnom polju (morfem *grob* lajtmotiv je filma), a iz priče glavnog lika domobrana doznajemo da je njegov otac pokopan na istom mjestu nakon što su ga u Kraljevini Jugoslaviji ubili žandari. Dakle, tri podzemna sloja mrtvih simboliziraju žrtve tri različita, ali i slična sukoba. S obzirom da se ova uopćena

poruka o kontinuitetu nasilja može vrlo dobro prenijeti na ratne sukobe na Balkanu, specifično poznate po međusobnoj povezanosti zbog naslijeda etničkih sukoba, barem na ovaj način autori su dali određeni komentar konkretnih povijesno-političkih zbivanja.

Manje uspio postupak, kojim su autori proveli svoju globalnu metaforu o kontinuitetu ratnog nasilja, jest upotreba fantastičnih elemenata. Naime, likovi se tijekom filma susreću s prikazama mrtvih suboraca, a likovi HVO-ovaca, nakon što na polovici filma vide prikaze partizana kraj logorskih vatri, u kulminaciji filma na lokalnom groblju vide sve mrtve likove iz obje priče. Problem nije toliko u opravdanosti ovog postupka (prikazom zagrobnog života u kojem su svi jednaki osnažena je konstatacija o besmislenosti etničko-ideoloških razlika i sukoba koji iz njih proizlaze), niti u skladnosti njegova mjesta u stilskoj cjelini (Milić je, kako smo spomenuli, uspio ostvariti dobru ravnotežu naturalističkog i stiliziranog), već u njegovoj šlampavoj provedbi. Scena u kojoj glavni lik uoči prikaze partizana kraj logorske vatre napravlje-



na je bez pripreme napetosti (izostalo je šuljanje lika do mjesta »prikazanja«) te bez slikovnih, zvučnih ili glazbenih stilizacija kojima bi se istaknula fantastičnost tog dogadaja. U izostanku spomenutog gledatelj lako može pomisliti (što se i meni dogodilo) da se ne radi o susretu s prikazama, već o susretu s arhaično odjevenim seljacima. Završna scena susreta s prikazama na groblju nešto je uvjerljivije izvedena, ali s obzrom na njenu kulminacijsku važnost u cijelini filma, također nedovoljno uvjernljivo.

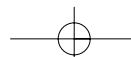
Veći dio filma Milić i njegovi suradnici zanatski su uobličili prilično dobro, pa se ove i slične režijske šlampavosti (bilo ih je još, manje uočljivih, tokom filma)

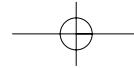
možda mogu objasniti produkcionsko-realizatorskim poteškoćama (film je sniman nekoliko godina s dužim pauzama, u otežanim uvjetima i financijskim teškoćama). Milić je, pogotovo za debitanta, iskazao zavidnu redateljsku kompetenciju u razvoju naracije i režijskim rješenjima pojedinih scena, fotografija i glazbeno-zvučna podloga vršno doprinose razvoju ugodnoga, a gluma je uglavnom na visini (uočljiva iznimka jest naturščik Robert Roklicer koji stasom, glasom i grimasama nimalo ne uspijeva dočarati strogog ustaškog zapovjednika).

Da li su, na kraju krajeva, *Živi i mrtvi* značajan film? Naravno, nije lako bez odmaka odgovoriti na ovo pitanje, ali

se može pokušati. U pravu je kritičarka *Varietyja* Alissa Simon kad kaže da žanrovski, premda solidan, u svjetskim okvirima Milićev film »ne donosi ništa novo«. U hrvatskim okvirima on se ipak ističe kao rijedak žanrovski kompetentno napravljen ratni film i možda najbolje dizajniran hrvatski film od 1990-ih na ovom. Također, unatoč izbjegavanju da komentira kontroverzne političke teme, on nudi rijedak prikaz nemoralnosti pojedinih hrvatskih vojnika i upečatljiv (izuzev u fantastičnim dijelovima) komentar naslijeda nasa silja na Balkanu.

Juraj Kukoč





NOVE KNJIGE

UDK: 791-22(049.3)

Igor Bezinović

Ukratko o kratkoj knjizi o kratkom filmu

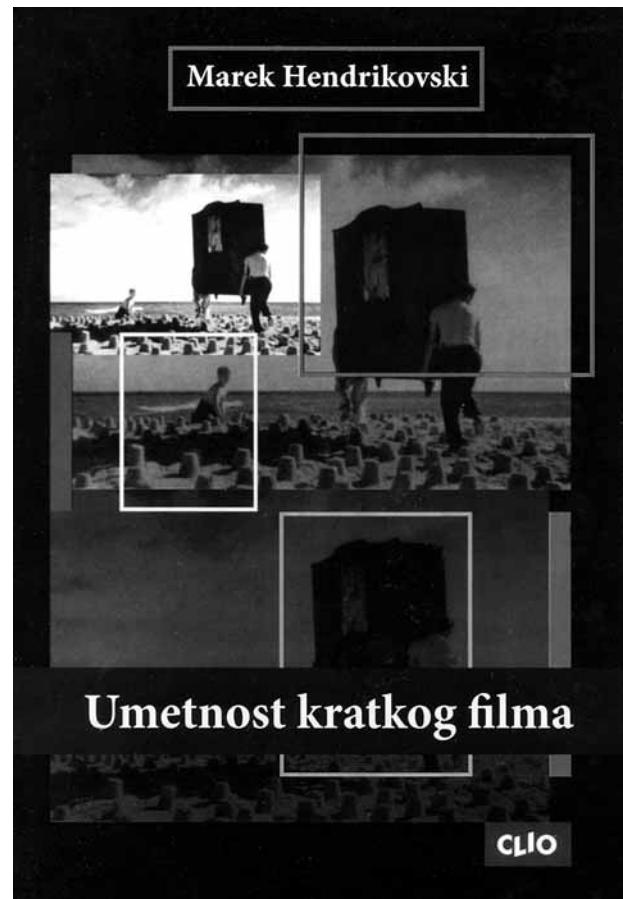
Marek Hendrykowski, *Umetnost kratkog filma*, prevela s poljskog Vesna Marinković, Beograd: Clio, 2004, ISBN 867102105X¹

Riječ »film« u svakodnevnom se govoru često koristi kao sinonim za »dugometražniigrani film« i rijetko će tko pri spomenu naslova nekog filma pomisliti da osoba s kojom razgovara govori o kratkometražnom filmu. Autor pri kraju ove knjige stoga tvrdi: »Kratki metar je danas nostalgična forma« (str. 103). Međutim, prva rečenica knjige glasi: »Kratka forma nije margina filma« (str. 7).

Kratki film je, dakle, donekle paradoksalno, forma koja je istovremeno nemarginalna, ali je vezujemo uz nostalgiju. Valja objasniti ovaj stav autora knjige. Za kratki film ne možemo reći da je na margini, jer većina vrlo dobro gledanih televizijskih ostvarenja spada upravo u kratku formu. Svi su televizijski žanrovi iznimno popularne kratke forme i stoga ne mogu biti na margini. Autor ne pristupa nijednom žanru kratkog filma zlonamjerno, svrstavajući u umjetnost kratkog filma i televizijske serije i reklame i spotove. S druge strane, nostalgija spram kratkoga filma odnosi se na činjenicu da su prvi filmovi bili kratki i dugo su se vremena održali u kinodvoranama, te stoga danas smatramo da je kratki film izgubio svoju nekadašnju slavu.

Ova je knjiga zapravo skup kratkih eseja vezanih uz pojedine probleme vezane uz kratki film. Pristup korišten u knjizi svodi se na nesustavno nizanje teorijskih zapažanja i povijesnih zanimljivosti, uz korištenje velikog broja primjera uglavnom iz bogate poljske kinematografije (uz popis 250 najvažnijih kratkih filmova na kraju knjige). Autor kroz knjigu ne razvija specifičnu tezu, niti se često poglavlja ne vežu jedno na drugo. Međutim, taj je pristup ono što ovu knjigu na zanimljiv način razlikuje od teorijskih nabranja i klasificiranja. Dakle, radi se o uvelike neakademskom pristupu, o pristupu osobe koja povodom 35 godina postojanja međunarodne konkurenциje Krakovskog filmskog festivala i povodom otprilike 100 godina postojanja filmske umjetnosti 1998. godine odlučuje zapisati neka osobna zapažanja o tome zašto je kratki film bitan i zanimljiv. U nastavku teksta navedena su neka od tih zapažanja.

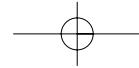
Možda najčešće isticana razlika kratkoga od dugometražnog filma u ovoj knjizi odnosi se na činjenicu da je kratki film oduvijek bio mjesto filmskoga eksperimenta, bez kojega bi povijest filma vjerojatno bila siromašnija. Već su prvi filmovi, snimani na jednu rolu, »prisiljavali« filmaše na samosvje-



sno i promišljeno stvaralaštvo, na građenje specifičnog majstorstva sažimanja zbog nužno ograničenog trajanja filma. Stoga Hendrykowski ističe da je najznačajnija osobina kratkog filma ta što je on »laboratorij filma«, mjesto neprofitabilne »nepotkupljivosti autora«. S obzirom da je umjetnost nemoguća bez individualnosti i posebnosti filmskih priča, Hendrykowski zastupa tezu da je upravo kratki film osnova onog umjetničkog u filmskom stvaralaštvu.

Iz tog se razloga u ovoj knjizi zastupa stav da je pridjev »poetski« ključni pridjev koji vezujemo uz kratki film. Filmska

¹ Poljski izvornik: *Sztuka krótkiego metrażu*, Ars nova, Poznań 1998.

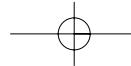


poezija je »poredak u radu koji obuhvata čitav univerzum znakova, glavni i istovremeno sam sebi cilj, koji svoj dublji smisao crpi iz samog oblikovanja poruke« (str. 52). Drugačije rečeno, u kratkome filmu forma i tema filma međusobno ovise, forma nije poetski dodatak, niti je neka tema poetska sama za sebe, nego se kombinacijom kratkoga trajanja, forme i teme, iskazuje poetska narav poruke. S obzirom na tu »poetsku« narav kratkoga filma, logično je da on sadržava i posebna estetska načela: »mikroorganizacija materijala« (str. 84), odsutnost izbacivanja i izostavljanja nekih dijelova filma (»Odstranjivanje nekog od elemenata ruši precizno projektovanu arhitekturu date forme«, str. 85), »osamostaljivanje kadrova, scena i sekvenci« (str. 87), shvaćanje »minijature kao novog kvaliteta« (str. 87) (neovisnost minijature o dugometražnoj estetici). Ono što objedinjuje navedena estetska načela nije trajanje filma, koje po pravilu Američke filmske akademije treba biti kraće od 33 minute i 20 sekundi, nego »sažeta forma, zasnovana na maksimalnoj težnji za štednjom upotrijebljenih izražajnih sredstava« (str. 18).

Autor u svoje analize uključuje sve moguće »žanrove« kratkoga filma (uglavnom televizijske), te ih navodi čak 63. Također, u ovoj knjizi on govori o kratkome filmu koristeći primjere iz svih filmskih rodova (igranog, dokumentarnog i animiranog filma), a ističe i veliku raznolikost tema obradivanih u formi kratkog filma. Tako su po njemu tri glavna tematska područja kratkoga filma identitet, rituali svakodnevice i praznički rituali, dok su dva najzanimljivija žanra »šala« i »dokumentarna poema« (čiji je predstavnik Marcel Łoziński, gost poslijednjeg ZagrebDoxa). Analizirajući raznolikost filmskih rodova i žanrova, autor primjećuje da je miješanje rodova vrlo česta pojava u kratkome filmu, ali kako istovremeno ne postoji mnogo hibridnih žanrova, jer se žanrovi kratkoga filma stabilno razvijaju. Čini mi se, međutim, da je stabilan razvoj žanrova kratkoga filma možda samo privid, jer su neki od tih 63 navedenih žanrova nastajali kao varijante već postojećih žanrova.

Odnos fikcije i istinitosti na filmu također je često spominjan na tema u ovoj knjizi, koja se ne odnosi nužno samo na kratki film. Ona je, međutim, posebno zanimljiva u slučaju kratkog filma, zbog spomenutog miješanja filmskih rodova. Autor tvrdi kako su svi rodovi filma u podjednakoj mjeri istiniti (odnosno neistiniti); dokumentarni rod, dakle, nije realističniji ili istinitiji od drugih rodova. Vjera u realističnost nekog filma rezultat je konvencije, komunikacijskog dogovora između autora i gledatelja. Kao osnovni primjer svoje teze autor navodi film *Izlazak radnica iz tvornice Lumière* koji daje dojam realističnosti, iako je njegova realizacija posve »namještena«. Film, dakle, nije neistinit, dok bi svijet bio istinit, već su i fikcionalnost i realističnost nekog filma stvar konvencije. Pojam istine je, mogli bismo reći, pojam koji je neprimjereno koristiti u raspravama o umjetnosti.

U više navrata autor ističe važnost državnog »prosvijećenog prosvjetiteljstva« nad nekomercijalnim kratkim filmovima. Prema njemu, budućnost je kratkoga filma na državnoj televiziji, a taj je problem itekako aktualan i u Hrvatskoj. Problem shvaćanja kratkog filma kao »nostalgične forme« jest u tome što danas rijetko koji redatelj ravnopravno tretira dugometražni i kratkometražni film (kao jednu od rijetkih časnih iznimki Hendrykowski navodi Jarmusch). U skladu s time, niti gledatelj ne tretira kratkometražni film kao nešto što bi ga trebalo intrigirati ili zaokupiti u jednakoj mjeri u kojoj ga zaokupljuje dugometražni film. Jednostavno rečeno, slijed povjesnih događaja doveo je do toga da se trajanje filma od sat i pol do dva sata smatra normalnim i atraktivnim dok se kraće forme već zbog samoga trajanja smatraju drugaćijima i alternativnima. Atraktivnost dugometražne forme vrlo vjerojatno ne počiva na antropološkim zakonostima, već je itekako uvjetovana cjelokupnim načinom povijesnog razvoja kinematografije. No, otkrivanje uzroka i razloga za preferiranje dugometražnoga nad kratkometražnim filmom tema je koja izlazi iz okvira ove kratke knjige.



NOVE KNJIGE

UDK: 791.228(091)

Jurica Starčinčić

Panorama hibridnih tehnika animacije

Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, prevela s francuskog Maja Sevšek, Zagreb: Udruga 25 FPS, ISBN 9789539518835¹

Kad je 1975. film *Glad* (*La Faim*, 1974) Petera Földesa nominiran za Oscara u kategoriji kratkog animiranog filma, puno se pričalo o novom, revolucionarnom postupku u animaciji, ali malo tko je tom filmu odričao da je zaista *animiran*, iako je veći dio faziranja automatski proveo novi računalni softver. Puno veću buku digao je prošlogodišnji oskarovac u kategoriji dugometražnog animiranog filma, *Ples malog pingvina* (*Happy Feet*, George Miller, s Warrenom Colemanom i Judy Morris, 2006), koji je koristio još noviju tehnologiju izbacivanja tradicionalnog faziranja (*motion capturing*). Posebno je zanimljivo da je zapravo *Ples malog pingvina* spornu tehniku koristio i puno manje i puno suprotnije od svojeg prethodnika koji je automatsko faziranje odabrao i za estetsku posebnost, učinivši ga namjerno očiglednim. Što se, dakle, promijenilo u percepciji podjednako revolucionarnih tehnologija od 1975. do danas? Zašto su pred tridesetak godina nove tehnologije u proizvodnji animiranih filmova nailazile na optimistično odobravanje, a danas ih se odbacuje kao nešto što ne spada u »čisti« animirani film? Što je ponukalo autore ovogodišnjeg oskarovskog laureata *Juju-hu* (*Ratatouille*, Brad Bird i Jan Pinkava, 2007) da na odjavnoj špici istaknu kako u produkciji tog filma nisu korištene nikakve metode skraćivanja i pojednostavljanja procesa animacije poput *motion capturinga*?

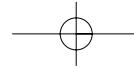
U svojoj kratkoj knjizi o tehnikama filmskog stvaranja koje se nalaze negdje između animacije i snimanja, Marcel Jean ne odgovara izravno na ta pitanja, ali nastoji pružiti dovoljno materijala za samostalno promišljanje, pa tako najveći dio knjige zauzimaju razgovori s autorima čiji su se filmovi u vijek nalazili izvan trenutnih trendova i pregledi razvoja animiranog filma od početaka, pred stotinjak godina, do danas. Osim izuzetne aktualnosti teme (i ove godine je pitanje *motion capturinga*, ili *digitalnih marioneta*, kako tu tehniku preferiraju zvati pojedini teoretičari animacije, naročito oni konzervativniji, ponovno aktualizirano neuvrštanjem filma *Beowulf*/Robert Zemeckis, 2007) u konkurenciju animiranih filmova razmatranih za nagradu Američke filmske akademije), knjigu zanimljivom čini i autorova nezainteresiranost za definicije, semantiku i odvajanje filmskih rodova i vrsta. Ako autor u cijeloj knjizi zauzima čvrst stav bilo prema čemu, onda je to prema tome da nije važno zovemo li

Marcel Jean: *Kad animacija susreće žive*

neki film animiranim, eksperimentalnim, dokumentarnim ili igranim. Kako je danas sve teže pronaći filmove u kojima nema nikakvih elemenata animacije (pa makar animiranih slova na špici), ovo mišljenje ne bi trebalo biti previše kontroverzno.

Prijevod strane knjige o animaciji za naše je pojmove kuriozitet sam po sebi, a knjiga *Kad animacija susreće žive* još je k tome izrazito okrenuta rubnoj, odnosno alternativnoj i eksperimentalnoj animaciji, pa nam nedostaje materijala za komparativnu analizu. Udžbenici animacije i bogato ilustirani panoramski pregledi komercijalne produkcije, kakvi su preplavili strana tržišta knjiga o animaciji, nama su nepoznati već desetljećima, a potrebe akademskog proučavanja zadovoljavaju tek rijetke knjige dva ili tri domaća autora. Imajući to u vidu, domaćeg čitatelja naviklog na ukoričavanje umjereno povezanih i slabo redigiranih novinskih tekstova ne bi trebalo previše iznenaditi što je knjiga fragmentirana i naoko nasumično organizirana. Marcel Jean ide još dalje, pa vlastite i tuđe teorijske tekstove odvaja razgovorima s etablimanim autorima u čijem je radu prisutna težnja istraživanju granica animacije. Cjelina, međutim, ne gubi time na čitljivosti.

¹ Kvebečki izvornik: *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*, Les 400 coups, Montreal 2006.



vosti jer je organizacija knjige provedena jako pažljivo, čime je u velikoj mjeri izbjegnuto uobičajeno ponavljanje istih ideja, istih definicija i istih zaključaka, što u većini sličnih slučajeva rezultira zanimljivom prvom trećinom i dosadnim, repetativnim ostatkom.

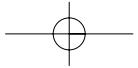
Ono što bi čitatelja manje upoznatoga sa stranom literaturom moglo iznenaditi jest koliko je daleko otišla dekonstrukcija samog pojma »animacije«. Naime, u ovoj se knjizi pokušaj definiranja što animacija jest odbacuje *a priori* kao nezanimljivo i privremeno rješenje. Teorija animacije odavno je prestala tražiti čarobnu formulu kojom bi animaciju odvojila od ostalih filmskih rodova, budući da je to pojam čije se značenje iz dana u dan preispituje i mijenja, a tu nezahvalnu ulogu prepustila žirijima filmskih festivala specijaliziranih za animirane filmove, koji nekakve kriterije, nažlost, moraju postaviti. U nekoliko tekstova kao potencijalan problem ističe se ne smrt klasične animacije (prepostavlja se da će uvijek biti autora zainteresiranih za djelovanje na tom polju), nego smrt festivala specijaliziranih za animaciju, naprsto zbog toga što više neće biti moguće razlikovati animaciju od digitalno manipulirane snimke.

Spomenuta fragmentarnost knjige sasvim je u skladu sa čudesnom širinom najrazličitijih pristupa, metoda i tehnika o kojima se piše, a sažetost tekstova i intervjuja, koji su svi redom vrlo kratki, ne znači nužno površnost. Tekst je naprosto pročišćen od svih suvišnih lamentacija o položaju animacije u današnjoj umjetnosti ili analiza pojedinih filmova. Pogotovo je izbjegnuto sve što makar koketira sa spekuliranjem o tome koje će se tehnike animacije najviše koristiti u budućnosti. S druge strane pak, autor ne skriva kako očekuje da će razlike između igranog i animiranog nastaviti blijediti.

Zanimljivo je također koliko malo pažnje Jean poklanja motivima za korištenje pojedinih tehnika animacije. Veći dio knjige zasigurno je poklonjen opisu samog stvaralačkog procesa nego rezultatima i razlozima odabira pojedinih estetika i pristupa zajedno. Iako ponegdje usput ponudi kvalitativnu ocjenu pojedinih djela, rijetko to argumentira ili pokaže neki interes za uspjelost eksperimenta. Citajući knjigu, čini se da je njegov stav kako je istraživanje novih pristupa samo po sebi dovoljan razlog za njihovo korištenje.

Isto tako, teško je pronaći spomen politike ili filozofije izvan razgovora s redateljima, većina kojih očigledno vrlo ozbiljno shvaća svoj rad i duboko promišlja što i kako želi komunicirati sa publikom. Autor te teme uvrštava u knjigu kako bi ostavio kontekst u kojem su filmovi nastajali, iako njega u ovoj knjizi taj aspekt filmske umjetnosti uopće ne zanima. Razlog za takav stav može biti izvorni koncept koji se trebao koncentrirati isključivo na medij, a ne poruku koju on prenosi, ali dobro nam je poznato, »medij jest poruka«, i gotovo ih je nemoguće adekvatno proučavati razdvojene.

U svemu, radi se o vrlo zanimljivom izvoru prijedloga za gledanje, jer se poimence spominju skoro svi najvažniji autori i njihovi najpoznatiji filmovi u stogodišnjoj povijesti kratkog animiranog filma, kao i ovećem popisu tema za razmišljanje. Zainteresirani za dublje proučavanje pojedinih područja kojih se ova knjiga tek ovlaš dotiče, morat će posegnuti za literaturom na stranim jezicima, ali većinu će informativnost, sažetost i lišenost pretjerano akademskog diskursa i te kako razveseliti. A knjiga koja će nas uvesti u suvremenu problematiku animacije i njezinih hibrida nije mogla stići u bolji trenutak.



NOVE KNJIGE

Tonči Valentić

UDK: 791.32(049.3)

Filozofski arhipelag suvremenog filma

Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit,
2007, *Vizualni kolegij: zbornik/reader*, preveli Vedran Pavlić i Tanja Vrvilo,
Zagreb: Multimedijalni institut, ISBN 9537372022

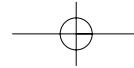
Tekstovi u kojima se isprepleću filozofski i filmološki pristup filmu nisu osobito česta pojava u nas, pa je stoga već i svako objavljivanje knjige koja se podjednako referira na suvremenu filmsku i filozofsku produkciju uglavnom iznimka, a ne pravilo. U izdanju Multimedijalnog instituta nedavno je objavljen zbornik sa četiri teksta u kojima se na različite načine govori o nekim filmskim fenomenima i autorima, od Kubricka, Deleuzea i Tscherrkasskog pa sve do suvremenog japanskog filma. Tekstovi su u osnovi predavanja koja su autori održali u Zagrebu tijekom proteklih dviju godina i donekle su različiti s obzirom na tematski horizont i interpretacijski obrazac. U prvoj od njih estetičar i teoretičar filma Stephen Zepke ekstenzivno se bavi Kubrickovom *2001: odisejom u svemiru* kao nekom vrstom »predigre filozofiji budućnosti«. Zepkeovo je teorijsko polazište primjena Nietzscheovih ideja na analizu Kubrickova remek-djela, s osnovnom tezom kako je film nesvesno utemeljen na onoj vrsti nihilizma i ideje o nadvladavanju čovjeka koju možemo naći u *Genealogiji morala*, *Volji za moć* ili pak u *Tako je govorio Zaratustra*. Za Zepkea znanstvenofantastični žanr je neka vrsta ontologije budućnosti koja govori primarno o budućnosti čovjeka i tehnico-znanstvenoj volji za istinom, pa je tako tekst fokusiran oko poznate teze o nadčovjeku koju autor nadograđuje analizom računala HAL-a kao nekom vrstom nad-stroja (*Übermaschine*). Poznata psihodelična i halucinantna sekvenca prolaska, odnosno putovanja kroz Zvezdana vrata ovdje je interpretirana na filozofijski način kao oblik restrukturiranja stvarnosti cijepanjem tijela i misli u kojem dolazi do moderne dezintegracije subjekta, čime se (nietzscheovskim terminima) prelazi iz stadija deve u stadij lava.

Takav rascjep tijela i misli, odnosno upućivanja na izvjestan oblik tjelesne refleksivnosti, predstavlja jednu od trendovskih tema u suvremenim filmološko-filozofskim interpretacijama: dovoljno je prisjetiti se knjige Alexandra García Düttmanna o Viscontiju, sa simptomatičnim podnaslovom *Uvidi u krvi i mesu*, objavljene 2006., u kojoj se putem analize tjelesnosti na pomalo bizaran način dolazi do utopijskih elemenata u Viscontijevim filmovima.

Drugi tekst u zborniku predstavlja rad Cesarea Casarina, američkog teoretičara filma i vizualne kulture, u kojem postoje neke podudarnosti sa Zepkeovim pristupom. Casarino se, naime, zanima za ontološku povijest filma, odnosno za neku vrstu foucaultovske »ontologije interferencije« koja bi-

vanje smješta u postojanje. Tekst je uglavnom fokusiran na Deleuzeove knjige o filmu (od kojih, vrijedi to spomenuti, nijedna nije prevedena na hrvatski, kao ni ostatak njegova opusa), preciznije na njegovu dvodijelnu studiju filma (slika-pokret i slika-vrijeme) koja nije filmološka studija nego neka vrsta taksonomije. Kako navodi Casarino, s obzirom da za njega film ne označava primarno medij reprezentacije, to nije ni povijest ni teorija filma u punom smislu te riječi, pa ona nije »interpretativni okvir za analizu filmskog teksta«. Za Deleuzea rascjep nastaje upravo nastankom posve novog tipa filmske slike, i upravo je to točka oko koje je koncentriran Casarinov rad. Jedno od temeljnih pitanja koja se čitateљu ovdje postavljaju (a koje Casarino nažalost ipak ne dotiče) jest pitanje kako uopće ispričati priču o filmu i kako pri-





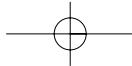
povijedati o njegovoj povijesti? Jedan od mogućih pristupa ponudio je Godard svojom opsežnom eksperimentalnom vizualnom studijom *Povijest(i) filma* u kojoj dolazi do zaključka kako je jedina moguća povijest filma ona koja govori o filmovima koji nisu snimljeni, koji su ostali tek potencijalnost onog nevidljivog. Casarino ovdje ne ulazi u tu problematiku, nego se ponajprije bavi Deleuzeom kod kojeg povijest filma zapravo označava povijest vremena koja treba film da bi promislila radikalnu transformaciju načina na koji se vrijeme proizvodi, utjelovljuje i proživiljava u različitim povijesnim formama. Gledano iz te perspektive, povijest filma je zapravo povijest vremena, dakle riječ je o ontološkoj, a ne reprezentacijskoj povijesti vremena. Pritom autor nažalost ne dolazi do uvida u epistemološko značenje filma koji predstavlja neku vrstu »neposredno danog uvida slikovnosti« koja pruža novi oblik intuitivnog uvida (kao što je to npr. učinio slovenski teoretičar Stojan Pelko u svojoj zanimljivoj knjizi pod nazivom *Podoba misli*, koja se također bavi Deleuzeovim shvaćanjem naravi filma). Činjenica da film omogućava jednu novu vrstu spoznaje predstavlja samu srž Deleuzeova djela, a Casarino se u svojem radu ipak više bavi tezom da film mijenja vrijeme, tj. da se ono bez njega ne može shvatiti. Casarinovi su filmski primjeri podudarni s Deleuzeovim: to su najčešće analize Pasolinija, Ozua i Resnaisa.

Treći tekst u zborniku djelo je austrijskog filmskog publicista i kustosa Alexandra Horwatha i analitički odudara od prethodnih tekstova. U njemu se Horwath bavi jednim od najzanimljivijih suvremenih filmskih eksperimentatora, Petrom Tscherkasskim. Tekst počinje važnim terminološkim određenjem avangardnog i eksperimentalnog filma i uvod je u tematiziranje Tscherkasskijeva opusa kao filmskog svijeta koji je »svijet krize«; u filmovima poput *Aderlass*, *Liebesfilm* i *Urlaubsfilm* otkriva se umjetnička vrijednost uskog formata kojeg je Tscherkassky napustio da bi iduće radove snimao na šesnaestici, a ponekad i u 35 mm formatu (pri čemu vrijedi istaknuti virtuozno djelo *Instructions for a Light and Sound Machine*, koje nažalost nije prikazano u sklopu retrospektive njegova opusa u zagrebačkom MM-u). Horwath polazi od super-osmice za koju je karakteristična zrnatost koju Tscherkassky koristi da ukaže na trajnu destrukciju izvorne filmske slike, svjetla koje proždire film i koje ga cijepa, da pokaže materijalnost filma i sliku koja gubi odrednice vre-

mena i trajanja te biva pretvorena u puki fonogram (takav eksperimentalni postupak u kojem vrijeme postaje pokretna slika zasigurno bi se dobro uklopio u ranije spomenute Deleuzeove teze o odnosu filma i vremena). Problematizirajući tehniku »manufakture« koja je okosnica Tscherkasskijeva rada, Horwath dovodi u pitanje i same temelje avangarde i modernog eksperimentalnog filma.

Posljednji tekst u zborniku rad je japanskog teoretičara i povjesničara filma Akire Mizute Lippita koji govori o suvremenoj japanskoj kinematografiji. Polazeći od izreke da »ne postoje svjetovi već samo otoci«, Lippit suvremenim istočnjački film analizira pod geslom kako »ne postoje mjesta nego samo svjetovi«. Naime, u novijem japanskom filmu česta je tema usredotočenost na specifičnost pojedinih mjesta poput gradova ili prostora, te na odnos nekog mjesta i svijeta u cjelinu (primjerice kod Kitana ili Iwaija). Lippit uzima za primjer film *U središtu svijeta, vapeći ljubav* Yukisade Isaoa (2004), na kojem primjenjuje navedene teze. S obzirom da taj film predstavlja složeni spoj prostora, vremena, povijesti i sjećanja koji prikazuje fantomski prijelaz između ovog i onog svijeta u kojem snimljeni glas postaje središnji motiv, a mogućnost njegova bilježenja trajna redateljska opsесija, Lippit spomenutu ideju o svjetovima uspijeva detaljno primijeniti na ovo suvremeno ostvarenje, koristeći uže filmoloski i filozofski pristup.

Četiri teksta iz zbornika tako nude jedno sasvim osebujno čitanje novije filmske produkcije, ali i filozofskih interpretacija koje se fokusiraju upravo na problematiku svjetovnosti, kretanja i vremenitosti. Temeljni stav koji se dade iščitati iz svih tekstova (usprkos tome što između njih postoje i neke bitne razlike) jest pokušaj traženja dodirnih točki filozofskih i umjetničko-filmskih praksi koje bi bile u stanju proizvesti neku vrstu sinestezije slike i misli, susreta s filmom koji bi nadilazio uobičajene interpretativne horizonte i u kojem bi bilo moguće postaviti temelje nove ontologije utemeljene na vizualnosti i tjelesnosti, pod zajedničkim geslom i imperativom da misao postane vidljiva, ali i da slika počne »mislići«. U tom smislu ovo opsegom neveliko izdanje predstavlja glasove koji na tom tragu pokušavaju filmu i filozofiji nametnuti drugačije perspektive i metodološke pristupe koji bi mogli biti produktivniji od većine dominantnih teorija i praksi.



LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinoreptoara

Alvin i vjeverice

(*Alvin and the Chipmunks*)

SAD, 2007 — IGRANO-ANIMIRANI — stud. Fox Animation Studios; pr. tvrt. Fox 2000 Pictures, Bagdasarian/Chipmunks Productions i Regency Enterprises; pr. Janice Karman, Ross Bagdasarian Jr.; izvr. pr. Karen Rosenfelt, Michele Imperato-Stabile, Steve Waterman i Arnon Milchan — sc. Jon Vitti, Chris Viscardi i Will McRobb (po ideji Jona Vittija prema izvornoj ideji Rossa Bagdasarijana); r. TIM HILL; snim. Peter Lyons Collister; mt. Peter E. Berger; gl. Christopher Lennertz; sgf. Charlie Daboub Jr.; kgf. Alexandra Welker — ul. Jason Lee, Cameron Richardson, Justin Long (glas), Matthew Gray Gubler (glas), Jesse McCartney (glas), Jane Lynch, David Cross, Veronica Alicino, Beth Riesgraf, Adriane Lenox — 92 min — distr. Continental Film

Alien protiv predatora 2

(*Alien vs. Predator: Requiem*)

SAD, 2007 — stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Davis Entertainment, Brandywine Productions, Dune Entertainment, Lonlink-Stillking-Kut-Babelberg; pr. John Davis, David Giler i Walter Hill; izvr. pr. Robbie Brenner i Paul Deason — sc. Shane Salerno (prema izvornoj ideji Dana O'Bannona i Ronald Shussetta (likovi Tuđinaca) odnosno Jima i Johna Thomasa (lik Grabežljivca); r. COLIN i GREG STRAUSE; snim. Daniel C. Pearl; mt. Dan Zimmerman; gl. Brian Tyler; sgf. Helen Jarvis; kgf. Angus Strathie — ul. Steven Pasquale, Reiko Aylesworth, John Ortiz, Johnny Lewis, Ariel Gade, Kristen Hager, Sam Trammell, Robert Joy, David Paetkau, Chelah Horsdal — 93 min — distr. Continental Film

Američki gangster

(*American Gangster*)

SAD, 2007 — stud. Universal; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Scott Free Productions i Relativity Media; pr. Brian Grazer i Ridley Scott; izvr. pr. Nicholas Pileggi, Branko Lustig, Michael Costigan, Steven Zaillian i James Whitaker — sc. Steven Zaillian (nadahnuto novinskim člankom Marka Jacobsona); r. RIDLEY SCOTT; snim. Harris Savides; mt. Pietro Scalia; gl. Marc Streitenfeld; sgf. Nicholas Lundi i Lek Chaiyan; kgf. Janty Yates — ul. Denzel Washington, Russel Crowe, Chiwetel Ejiofor, Josh Brolin, Lymari Nadal, Ted Levine, Roger Guenveur Smith, John Hawkes, Yul Vazquez, Ruby Dee, Cuba Gooding Jr., Armand Assante — 160 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Beowulf

SAD, 2007 — IGRANO-ANIMIRANI — stud. Warner Bros. Pictures i Paramount Pictures; pr. tvrt. ImageMovers i Shangri-La Entertainment; pr. Steve Bing, Jack Rapke, Steve Starkey i Robert Zemeckis; izvr. pr. Roger Avary, Neil Gaiman, Roger

Roberts, Martin Shafer — sc. Roger Avary i Neil Gaiman (nadahnuto istoimenim staroeng. epom); r. ROBERT ZEMECKIS; snim. Robert Presley; mt. Jeremiah O'Driscoll; gl. Alan Silvestri; sgf. Greg Papalia; kgf. Gabriella Pescucci — ul. Ray Winstone, Robin Wright Penn, Anthony Hopkins, Charlotte Salt, Julene Renee, Greg Ellis, Rik Young, Sebastian Roché, John Malkovich, Brendan Gleeson, Crispin Glover, Angelina Jolie — 113 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Bit će krvi

(*There Will Be Blood*)

SAD, 2007 — stud. Miramax Films i Paramount Classics; pr. tvrt. Ghoulardi Film Company i Scott Rudin Productions; pr. JoAnne Sellar, Daniel Lupi i Paul Thomas Anderson; izvr. pr. Scott Rudin, Eric Schlosser i David Williams — sc. Paul Thomas Anderson (prema romanu Nafta Uptona Sinclaira); r. PAUL THOMAS ANDERSON; snim. Robert Elswit; mt. Dylan Tichenor; gl. Jonny Greenwood; sgf. David Crank; kgf. Mark Bridges — ul. Daniel Day-Lewis, Kevin J. O'Connor, Dillon Freasier, Ciarán Hinds, Paul Dano, Barry Del Sherman, Russell Harvard, Colleen Foy, Paul F. Tompkins, Sydney McCallister, David Willis — 158 min — distr. Continental Film

Bivši dečko

(*The Ex/Fast Track*)

SAD, 2006 — pr. tvrt. This Is That Production i 2929 Productions; pr. Ted Hope, Anne Carey i Anthony Bregman; izvr. pr. Marc Butan, Mark Cuban, Todd Wagner i Ray Angelic — sc. David Guion i Michael Handelman; r. JESSE PERETZ; snim. Tom Richmond; mt. Tricia Cooke, Jeff McEvoy i John Michel; gl. Ed Shearmur; sgf. James Donahue; kgf. John A. Dunn i Marian Toy — ul. Zach Braff, Amanda Peet, Jason Bateman, Charles Grodin, Mia Farrow, Lucian Maisel, Donal Logue, Amy Poehler, Fred Armisen, Bob Stephenson, Yul Vazquez, Michael Lawson — 93 min — distr. VTI

Bolesno

(*Sicko*)

SAD, 2007 — DOKUMENTARNI — stud. The Weinstein Company; pr. tvrt. Dog Eat Dog Films Production; pr. Michael Moore i Megan O'Hara; izvr. pr. Kathleen Glynn, Bob i Harvey Weinstein — sc. Michael Moore; r. MICHAEL MOORE; snim. Kirsten Johnson; mt. Geoffrey Richman, Christopher Seward i Dan Sweićik; gl. Erin O'Hara — 123 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Cloverfield

SAD, 2008 — stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Bad Robot; pr. J. J. Abrams i Bryan Burk; izvr. pr. Sherryl Clark i Guy Reidel — sc. Drew Goddard; r. MATT

REEVES; snim. Michael Bonvillain; mt. Kevin Stitt; sfg. Doug J. Meerdink; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Lizzy Caplan, Jessica Lucas, T. J. Miller, Michael Stahl-David, Mike Vogel, Odette Yustman, Anjul Nigam, Margot Farley, Theo Rossi, Brian Klugman, Kelvin Yu, Liza Lapira — 85 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana

(4 luni, 3 săptămâni și 2 zile)

Rumunjska, 2007 — pr. tvrt. Mobra Films i Saga Film u suradnji s Rumunjskom televizijom, Zadužbinom Anonimal i tvrtkom McCann Erickson uz potporu Nacionalnoga rumunjskoga filmskoga centra, Zadužbine Hubert Bals Roterdamskoga filmskoga festivala, francuskoga Nacionalnoga filmskoga centra i medijske mreže Mindshare Media; pr. Oleg Mutu i Cristian Mungiu; izvr. pr. Florentina Onea — sc. Cristian Mungiu; r. CRISTIAN MUNGIU; snim. Oleg Mutu; mt. Dana Bunescu; sfg. Mihaela Poenaru; kgf. Dana Istrate — ul. Anamaria Marinca, Laura Vasiliu, Vlad Ivanov, Alexandru Potocan, Ion Sapardu, Doru Ana, Marioara Sterian, Mihaela Alexandru — 113 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Darjeeling d.o.o.

(The Darjeeling Limited)

SAD, 2007 — stud. Fox Searchlight Pictures; pr. tvrt. Scott Rudin Productions, Cine Mosaic, Collage Cinemagraphique, American Empirical Pictures; pr. Scott Rudin, Wes Anderson, Lydia Pilcher i Roman Coppola; izvr. pr. Steven M. Rales — sc. Wes Anderson, Roman Coppola i Jason Schwartzman; r. WES ANDERSON; snim. Robert D. Yeoman; mt. Andrew Weisblum, sfg. Aradhana Seth i Adam Stockhausen; kgf. Milena Canonero i Jacqueline Getty — ul. Jason Schwartzman, Owen Wilson, Adrien Brody, Camilla Rutherford, Amara Karan, Wallace Wolodarsky, Waris Ahluwalia, Barbet Schroeder, Bill Murray, Natalie Portman, Anjelica Huston — 91 min — distr. Continental Film

Asterix na Olimpijskim igrarama

(Asterix aux jeux Olympiques)

Francuska, Njemačka, Španjolska, Italija, Belgija, 2008 — pr. tvrt. La Petite Reine, Pathé Renn Productions, Les Editions Albert René, TriPictures, StudioCanal, TF1 Films Productions, SOROlla Films, Constantin Film i Novo RPI uz sudioništvo Canala + i Canala + Espana i u suradnji s Banque Populaire Images 6 i Motion Investment Group; pr. Thomas Langmann — sc. Thomas Langmann, Olivier Dazat, Alexandre Charlot, Franck Magnier; Alexandre Charlot, Franck Magnier, Thomas Langmann (adaptacija i dijalozni prema istoimenome stripu René Goscinnyja i Alberta Uderzoa); r. FREDERIC FORESTIER i THOMAS LANGMANN; snim. Thierry Arbogast i Vincent Muller; mt. Yannick Kerfoot; gl. Frédéric Talgorn; sfg. Aline Bonetto; kgf. Madeline Fontaine — ul. Alain Delon, Benoit Poelvoorde, Gerard Depardieu, Clovis Cornillac, Michael Herbig, Franck Dubosc, Santiago Segura, Jose Garcia, Nathan Jones, Jean-Claude van Damme — 116 min — distr. UCD (Pa-dora)

Dolina nestalih

(In the Valley of Elah)

SAD, 2007 — stud. Warner Independent Pictures; pr. tvrt. BlackFriar's Bridge i NALA Films; pr. Paul Haggis, Larry Bectsey, Darlene Caamano Loquet, Steve Sa-

muels i Patrick Wachsberger; izvr. pr. Emilio Diez Barroso, Erik Feig, Stanley J. Włodkowski, Bob Hayward, David Garrett i James A Holt — sc. Paul Haggis (po ideji svojoj i Marka Boala); r. PAUL HAGGIS; snim. Roger Deakins; mt. Jo Francis; gl. Mark Isham; sfg. Gregory S. Hooper; kgf. Lisa Jensen — ul. Tommy Lee Jones, Charlize Theron, Jason Patric, Susan Sarandon, Jonathan Tucker, Brent Briscoe, Joseph Bertot, Josh Meyer, Victor Wolf, James Franco, Frances Fisher, Josh Brolin — 121 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dućan čuda gospodina Magoriuma

(Mr. Magorium's Wonder Emporium)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Mandate Pictures, FilmColony, Stupid Zebra Producions i Walden Media; pr. Richard N. Gladstein i Jim Garavente; izvr. pr. Joe Drake i Nathan Kahane — sc. Zach Helm i Linda Woolverton; r. ZACH HELM; snim. Roman Osin; mt. Sabrina Plisco i Steven Weisberg; gl. Alexandre Desplat i Aaron Zigman; sfg. Brandt Gordon; kgf. Christopher Hargadon — ul. Dustin Hoffman, Natalie Portman, Jason Bateman, Zachary Mills, Ted Ludzik, Taryn Turney, Kathryn Greenwood, Paula Boudreau, Mike Realba, Marcia Bennett — 94 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Duhovi Sarajeva

Bosna i Hercegovina, 2007 — pr. tvrt. DPP studio; pr. Ramiz Mehaković; izvr. pr. Čedomir Blažić i Almir Begović — sc. Enver Puška; r. DEJAN RADOVIĆ; snim. Božidar Bota Nikolić; gl. Haris Varešanović; — ul. Davor Janjić, Enis Bešlagić, Severina Vučković, Nermin Trulić, Mirza Tanović, Dragan Jović — 95 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dvojnik

(La Doublure)

Francuska, Italija i Belgija, 2007 — pr. tvrt. Kairos Films, TF1 Films Productions, Efve Films i Gaumont uz sudioništvo Artémis Productions, Sofica Sagécinéma 4, Banque Populaire Images 6, Canala +, Ciné Cinémas i programa MEDIA Europske Unije; pr. Patrice Ledoux — sc. Francis Veber; r. FRANCIS VEBER; snim. Robert Fraisse; mt. Georges Klotz; gl. Alexandre Desplat; sfg. Benoît Bechet; kgf. Jacqueline Bouchard — ul. Gad Elmaleh, Daniel Auteuil, Richard Berry, Kristin Scott Thomas, Alice Taglioni, Virginie Ledoyen, Dany Boon, Michel Jonasz, Michel Aumont, Patrick Mille, Laurent Gamelon, Michele Garcia — 85 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Gozba ljubavi

(Feast of Love)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Lakeshore Entertainment, Revelations Entertainment i GreeneStreet Films; pr. Gary Lucchesi, Richard Wright i Tom Rosenberg; izvr. pr. Lori McCreary, Eric Reid, Fisher Stevens, John M Penotti, Harley Tannebaum i David Scott Rubin — sc. Allison Burnett (po istoimenom romanu Charles Baxter); r. ROBERT BENTON; snim. Kramer Morgenthau; mt. Andrew Mondschein; gl. Stephen Trask; sfg. John Chichester; kgf. Renee Ehrlich Kalfus — ul. Morgan Freeman, Greg Kinnear, Radha Mitchell, Billy Burke, Selma Blair, Alexa Davalos, Toby Hemingway, Stana Katic, Erika Marozsán, Jane Alexander, Fred Ward, Margo Martindale, Missi Pyle, Shannon Lucio, Alex Mentzel — 102 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Hitman, agent 47

(**Hitman**)

SAD, Francuska, 2007 — stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Daybreak Productions, Prime Universe Productions, EuropaCorp, Dune Entertainment III i Anka Films; pr. Adrian Askarieh, Luc Besson, Chuck Gordon i Pierre-Ange Le Pogam — sc. Skip Woods; r. XAVIER GENS; snim. Laurent Barès; mt. Carlo Rizzo i Antoine Vareille; gl. Geoff Zanelli; sfg. Johann George i Prolet Gueorguieva; kgf. Olivier Bériot — ul. Timothy Olyphant, Dougray Scott, Olga Kurylenko, Robert Knepper, Ulrich Thomsen, Henry Ian Cusick, Michael Offei, Christian Erickson, Eriq Ebouaney, Joe Sheridan, James Faulkner, Radoslav Parvanov — 100 min — distr. Continental Film

Jaganjci i lavovi

(**Lions for Lambs**)

SAD, 2007 — stud. United Artists Films; pr. tvrt. Andell Entertainment, Wildwood Enterprises, Brat Na Pont i Cruise/Wagner Productions; pr. Matthew Michael Carnahan, Tracy Falco, Andrew Hauptman i Robert Redford; izvr. pr. Daniel Lupo i Paula Wagner — sc. Matthew Michael Carnahan; r. ROBERT REDFORD; snim. Philippe Rousselot; mt. Joe Hutshing; gl. Mark Isham; sfg. François Audouy; kgf. Mary Zophres — ul. Robert Redford, Meryl Streep, Tom Cruise, Michael Peña, Andrew Garfield, Peter Berg, Kevin Dunn, Derek Luke, Larry Bates, Christopher May, Christopher Carley, Paula Rhodes — 88 min — distr. Continental Film

Ja sam legenda

(**I Am the Legend**)

SAD, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures u suradnji sa Village Roadshow Pictures; pr. tvrt. Original Film, Heyday Productions, Weed Road Pictures, 3 Arts Entertainment i Overbrook Entertainment; pr. Akiva Goldsman, David Heyman, James Lassiter, Neal H. Moritz, Erwin Stoff; izvr. pr. Michael Tadross — sc. Mark Protosevich i Akiva Goldsman (prema istoimenome romanu Richarda Mathesonu); r. FRANCIS LAWRENCE; snim. Andrew Lesnie; mt. Wayne Wahrman; gl. James Newton Howard; sfg. Howard Cummings, William Ladd Skinner i Patricia Woodbridge; kgf. Michael Kaplan — ul. Will Smith, Alice Braga, Charlie Tahan, Salli Richardson, Willow Smith, Darrell Foster, April Grace, Dash Mihok — 101 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

John Rambo

(**Rambo**)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Nu Image/Millennium Films, Emmett/Furla Films, Equity Pictures Medienfonds GMBH & Co KG, The Weinstein Company i Rogue Marble; pr. Avi Lerner, Kevin King i John Thompson; izvr. pr. George Furla, Danny Dimbort, Trevor Short, Andreas Thiesmeyer, Jon Feltheimer, Peter Block, Florian Lechner, Bob i Harvey Weinstein — sc. Art Monterastelli i Sylvester Stallone; r. SYLVESTER STALLONE; snim. Glen MacPherson; mt. Sean Albertson; gl. Brian Tyler; sfg. Suchartanun 'Kai' Kuladee; kgf. Lizz Wolf — ul. Sylvester Stallone, Julie Benz, Matthew Marsden, Graham McTavish, Reynaldo Gallegos, Jake La Botz, Tim Kang, Maung Maung Khin, Paul Schulze, Cameron Pearson, James With, Aung Theng — 91 min — distr. UCD (Pa-dora)

Kontrola

(**Control**)

V. Britanija, SAD, Australija i Japan, 2007 — pr. tvrt. Becker Films, Claraflora, EM Media, NorthSee, Three Dogs and a Pony, Warner Music; pr. Anton Corbijn,

Todd Eckert i Orian Williams; izvr. pr. Iain Canning, Lizzie Francke, Akira Ishii i Korda Marshall — sc. Matt Greenhalgh (prema knjizi Touching from a Distance Deborahe Curtis); r. ANTON CORBIJN; snim. Martin Ruhe; mt. Andrew Hulme; gl. Joy Division; sfg. Philip Elton; kgf. Julian Day — ul. Samantha Morton, Sam Riley, Alexandra Maria Lara, Joe Anderson, Toby Kebbell, Craig Parkinson, James Anthony Pearson, Harry Treadaway, Andrew Sheridan, Robert Shelly, Matthew McNulty, Ben Naylor — 121 min — distr. Continental Film

Kraljevina

(**The Kingdom**)

SAD, Njemačka, 2007 — stud. Universal; pr. tvrt. Film 44, Relativity Media, Forward Pass, Inc i Stuber/Parent; pr. Peter Berg, Scott Stuber i Michael Mann; izvr. pr. Sarah Aubrey, John Cameron, Dylan Clark, Ryan Kavanaugh, Mary Parent i Steven P. Saeta — sc. Matthew Michael Carnahan; r. PETER BERG; snim. Mauro Fiore; mt. Colby Parker Jr. i Kevin Stitt; gl. Danny Elfman; sfg. A. Todd Holland, Richard Mahon, Karen Wakefield i Patrick M. Sullivan Jr.; kgf. Susan Mattheson — ul. Jamie Foxx, Chris Cooper, Jennifer Garner, Jason Bateman, Ashraf Barhom, Ali Suliman, Jeremy Piven, Richard Jenkins, Tim McGraw, Kyle Chandler, Frances Fisher, Danny Huston, Omar Berdouni, Raad Rawi, Mahmoud Said, Hezi Saddik — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Ljubav u doba kolere

(**Love in the Time of Cholera**)

SAD, 2007 — stud. New Line Records; pr. tvrt. Stone Village Pictures i Grosvenor Park Media; pr. Scott Steindorff; izvr. pr. Dylan Russell, Chris Law, Scott Laistaiti, Danny Greenspun, Robin Greenspun, Andrew Molaski i Michael Nozik — sc. Ronald Harwood (po istoimenome romanu Gabriela García Márquez); r. MIKE NEWELL; snim. Affonso Beato; mt. Mick Audsley; gl. Antonio Pinto; sfg. Roberto Bonelli, John King, Jonathan McKinstry, Roger Bowles i Paul Kirby; kgf. Marit Allen — ul. Benjamin Bratt, Gina Bernard Forbes, Giovanna Mezzogiorno, Javier Bardem, Marcela Mar, Juan Ángel, Liliana Gonzalez, Catalina Botero, Miguel Angel Pazos Galindo, María Cecilia Herrera, Luis Fernando Hoyos, Unax Ugalde — 139 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Lov u Bosni

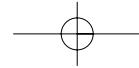
(**The Hunting Party**)

SAD, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, 2007 — pr. tvrt. The Weinstein Company, Gran Via Productions, Intermedia Films, QED International, SIF 309 Film & Music Production, Cherry Road Films, Cherry Hill Productions, Scout Film i Jadran film; pr. Mark Johnson i Scott Kroopf; izvr. pr. Bill Block, Paul Hanson i Adam Merims — sc. Richard Shepard; r. RICHARD SHEPARD; snim. David Tattersall; mt. Carole Kravetz; gl. Rolfe Kent; sfg. Mario Ivezic; kgf. Beatrix Aruna Pasztor — ul. Terrence Howard, Richard Gere, James Brolin, Sanelia Šeferagić, Damir Šaban, Ljubomir Kereš, Kristina Krepeš, Snežana Marković, Joy Bryant, Goran Kostić — 103 min — distr. UCD (Pa-dora)

Nacionalno blago: Knjiga tajni

(**National Treasure: The Book of Secrets**)

SAD, 2007 — stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Jerry Bruckheimer Films, Sparkler Productions, Junction Entertainment, Saturn Films i Peninsula Films;



pr. Jerry Bruckheimer i Jon Turteltaub; izvr. pr. Chad Oman, Mike Stenson, Oren Aviv, Charles Segars, Barry Waldman i Christina Steinberg — sc. Marianne i Cormac Wibberley (po ideji svojoj te Gregoryja Poiriera, Teda Elliota i Terry Rosso prema izvornoj ideji Jima Koufa, Orena Aviva i Charlesa Segarsa); r. JON TURTELTAUB; snim. Amir M. Mokri i John Schwartzman; mt. William Goldenberg i David Rennie; gl. Trevor Rabin; sfg. Julian Ashby, Drew Boughton, A Todd Holland, Gary Freeman, Guy Bradley; kgf. Judianna Makovsky — ul. Nicolas Cage, Justin Bartha, Diane Kruger, Jon Voight, Helen Mirren, Ed Harris, Harvey Keitel, Bruce Greenwood, Ty Burrell, Michael Maize, Timothy V. Murphy, Alicia Coppola — 124 min — distr. Continental Film

Nema zemlje za starce

(No Country for Old Man)

SAD, 2007 — stud. Paramount Classics i Studio Miramax Films; pr. tvrt. Scott Rudin, Productions i Mike Zoss Productions; pr. Scott Rudin, Ethan i Joel Coen; izvr. pr. Robert Graf i Mark Roybal — sc. Ethan i Joel Coen (po istoimenome romanu Cormaca McCarthyja); r. JOEL i ETHAN COEN; snim. Roger Deakins; mt. Ethan i Joel Coen (kao Roderick i Roderick Jaynes); gl. Carter Burwell; sfg. John P. Goldsmith; kgf. Mary Zophres — ul. Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson, Kelly Macdonald, Garret Dillahunt, Tess Harper, Barry Corbin, Stephen Root, Rodger Boyce, Beth Grant, Ana Reeder — 122 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nestala bez traga

(Gone Baby Gone)

SAD, 2007 — stud. Miramax Films; pr. tvrt. Ladd Company i LivePlanet; pr. Alan Ladd Jr i Dan Rissner; izvr. pr. David Crockett — sc. Ben Affleck i Aaron Stockard; r. BEN AFFLECK; snim. John Toll; mt. William Goldenberg; gl. Harry Gregson-Williams; sfg. Chris Cornwell; kgf. Alix Friedberg — ul. Casey Affleck, Michelle Monaghan, Morgan Freeman, Ed Harris, John Ashton, Amy Ryan, Amy Madigan, Titus Welliver, Michael K. Williams, Edi Gathegi, Mark Margolis, Madeline O'Brien, Slaine, Trudi Goodman — 114 min — distr. Continental Film

Obitelj Savage

(The Savages)

SAD, 2007 — stud. Fox Searchlight Pictures; pr. tvrt. This Is That, Lone Star Film Group, Ad Hominem Enterprises i Cooper's Town Productions; pr. Ted Hope, Anne Carey i Erica Westheimer; izvr. pr. Fred Westheimer, Alexander Payne, Jim Taylor, Jim Burke i Anthony Bregman — sc. Tamara Jenkins; r. TAMARA JENKINS; snim. W. Mott Hupfel III; mt. Brian A. Kates; gl. Stephen Trask; sfg. Sutirat Anne Larlarb i Mario Venteenilla; kgf. David C. Robinson — ul. Laura Linney, Philip Seymour Hoffman, Philip Bosco, Peter Friedman, David Zayas, Gbenga Akinnagbe, Cara Seymour, Tonye Patano, Guy Boyd, Debra Monk, Rosemary Murphy, Hal Blankenship, Joan Jaffe — 113 min — distr. Continental Film

Očeva tajna

(Ne le dis à personne)

Francuska, 2006 — pr. tvrt. Les Productions du Trésor, M6 Films, Europa Corp. i Caneo Films uz sudioništvo Ciné Cinémas, M6 Métropole Télévision i Canala + te u suradnji sa Sofica Europacorp; pr. Alain Attal; izvr. pr. Luc Besson i Pierre-Ange Le Pogam — sc. Guillaume Canet i Philippe Lefebvre (po romanu Tell No

One Harlan Cobena); r. GUILLAUME CANET; snim. Christophe Offenstein; mt. Hervé de Luze; gl. Mathieu Chedid; sfg. Philippe Chiffre; kgf. Carine Sarfati — ul. François Cluzet, Marie-Josée Croze, André Dussollier, Kristin Scott Thomas, François Berléand, Nathalie Baye, Jean Rochefort, Marina Hands, Philippe Lefebvre, Olivier Marchal, Guillaume Canet, Brigitte Catillon — 125 min — distr. UCD (Pa-dora)

Pčelin film

(Bee Movie)

SAD, 2007 — ANIMIRANI — stud. DreamWorks Feature Animation; pr. tvrt. Columbus 81 Productions i Pacific Data Images; pr. Jerry Seinfeld, Steven Spielberg i Christina Steinberg — sc. Jerry Seinfeld, Spike Feresten, Barry Marder i Andy Robin (po ideji Davida Mosesa Pimentela); r. STEVE HICKNER i SIMON J. SMITH; mt. Nick Fletcher; gl. Rupert Gregson-Williams; sfg. Christophe Lautrette; kgf. Jane Poole — glas. Jerry Seinfeld, Renée Zellweger, Matthew Broderick, Patrick Warburton, John Goodman, Chris Rock, Kathy Bates, Barry Levinson, Larry King, Ray Liotta, Sting, Oprah Winfrey — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Posljednja legija

(The Last Legion)

V. Britanija, Italija, Francuska i Slovačka, 2007 — stud. RaiCinema; pr. tvrt. Quinta Communications, DeLaurentiis Entertainment Group, Zephyr Films, Carthago Films, Koliba Production & Services, Empire Productions i Ingenious Film Partners; pr. Martha de Laurentiis, Tarak Ben Ammar i Raffaella De Laurentiis; izvr. pr. Harvey Weinstein, James Clayton i Duncan Reid — sc. Jez i Tom Butterworth (po ideji Carla Carleia, Petera Radera i Valerija Manfredija); r. DOUG LEFLER; snim. Marco Pontecorvo; mt. Simon Cozens; gl. Patrick Doyle; sfg. Giorgio Postiglione i Viera Dandova; kgf. Paolo Scalabrino — ul. Colin Firth, Ben Kingsley, Aishwarya Rai, Peter Mullan, Kevin McKidd, John Hannah, Iain Glen, Thomas Sangster, Rupert Friend, Nonso Anozie, Owen Teale, Alexander Siddig, Robert Pugh — 102 min — distr. UCD (Pa-dora)

Požuda, oprez (Se, jie)

Tajvan, Kina, SAD, Hong Kong — stud. Focus Features; pr. tvrt. Haishang Films, Hai Sheng Film Production Company, Mr. Yee Productions i River Road Entertainment; pr. James Schamus, Bill Kong i Ang Lee; izvr. pr. Song Dai, Ren Zhonglun i Darren Shaw — sc. James Schamus i Hui-Ling Wang (po ideji Eileen Chang); r. ANG LEE; snim. Rodrigo Prieto; mt. Tim Squyres; gl. Alexandre Desplat; sfg. Kwok-wing Chong, Eric Lam, Sai-Wan Lau, Bill Lui i Alex Mok; kgf. Lai Pan — ul. Tony Leung Chiu Wai, Wei Tang, Joan Chen, Lee-Hom Wang, Chung Hua Tou, Chih-ying Chu, Ying-hsien Kao, Yue-Lin Ko, Johnson Yuen, Kar Lok Chin, Su Yan, Caifei He, Ruhui Song, Anupam Kher — 158 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Pravo čudo

Hrvatska, 2007 — pr. tvrt. Kinorama, HRT; pr. Ankica Jurić Tilić — sc. Lukas Nola; r. LUKAS NOLA; snim. Stanko Herceg; mt. Slaven Žečević; gl. Hrvoje Crnić Boxer; sfg. Velimir Domitrović; kgf. Ante Tonči Vladislavić — ul. Rade Šerbedžija, Franjo Dijak, Barbara Nola, Leon Lučev, Enes Vejzović, Ivo Gregurević, Ivana Roščić, Ecija Ojdanić — 107 min — distr. Intercom Issa

Predigra za brak

(Good Luck Chuck)

SAD, Kanada, 2007 — stud. Lionsgate; pr. tvrt. Edmonds Entertainment, Karz Entertainment i Generate; pr. Brian Volk-Weiss, Barry i Mike Katz; izvr. pr. Tracy Edmonds, Russell Hollander, Ogden Gavanski i Michael Paseornek — sc. Josh Stolberg (prema istoimenoj pripovijetci Stevea Glenna); r. MARK HELFRICH; snim. Anthony B. Richmond; mt. Julia Wong; gl. Aaron Zigman; sfg. Tony Wohlgemuth; kgf. Trish Keating — ul. Connor Price, Troy Gentile, Mackenzie Mowat, Sasha Pieterse, Caroline Ford, Dane Cook, Chelan Simmons, Dan Fogler, Natalie Morris, Ellia English, Carrie Fleming, Jessica Alba, Crystal Lowe, Steve Glenn — 101 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Priča o Jane Austen

(Becoming Jane)

V. Britanija, 2007 — pr. tvrt. Ecosse Films, Blue Print Pictures, Scion Films, U.K. Film Council, Irish Film Board, 2Entertain, BBC Films u suradnji sa Octagon Films; pr. Robert Bernstein i Douglas Rae; izvr. pr. Michael Mendelsohn, Jeff Abberley, Julia Blackman, Nicole Finn i Tim Haslam — sc. Kevin Hood i Sarah Williams (prema pismima Jane Austen); r. JULIAN JARROLD; snim. Eigel Bryld; mt. Emma E. Hickox; gl. Adrian Johnston; sfg. David McHenry i Leon McCarthy; kgf. Eimer Ni Mhaoldomhnaigh — ul. Anne Hathaway, James McAvoy, Julie Walters, James Cromwell, Maggie Smith, Joe Anderson, Lucy Cohu, Laurence Fox, Ian Richardson, Anna Maxwell Martin, Leo Bill, Jessica Ashworth, Eleanor Methven, Helen McCrory — 120 min — distr. UCD (Pa-dora)

Propušten poziv

(One Missed Call)

SAD, Japan, Njemačka, 2008 — pr. tvrt. Alcon Entertainment, Missed Call Productions, Kadokawa Pictures, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co. KG IV, Intermedia Films i Nippon Herald; pr. Scott Kroopf, Lauren C Weissman, Jennie Lew Tugend, Broderick Johnson i Andrew Kosove; izvr. pr. Shinya Egawa, Timothy M Bourne, Josef Lautenschlager, Andreas Thiesmeyer i Martin Schuermann — sc. Andrew Klavan (prema japanskome izvorniku iz 2003; sc. Minako Daira prema romanu Chakusin Ari Yasushi Akimoto); r. ERIC VALETTE; snim. Glen MacPherson; mt. Steve Mirkovich; gl. Reinhold Heil i Johnny Klimek; sfg. Christina Ann Wilson; kgf. Sandra Hernandez — ul. Shannyn Sossamon, Edward Burns, Ana Claudia Talancón, Ray Wise, Azura Skye, Johnny Lewis, Jason Beghe, Margaret Cho, Meagan Good, Rhoda Griffis — 87 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

P.S. Volim te

(P.S. I love you)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Wendy Finerman Productions, Alcon Entertainment i Grosvenor Park Productions; pr. Wendy Finerman, Broderick Johnson, Andrew Kosove i Molly Smith; izvr. pr. Lisa Zupan, John Starke, James Hollond, Donald A. Starr i Daniel JB Taylor — sc. Richard LaGravenese i Steven Rogers (prema istoimenome romanu Cecelije Ahern); r. RICHARD LAGREVENESE; snim. Terry Stacey; mt. David Moritz; gl. John Powell; sfg. Doug Huszti i Susan Cullen; kgf. Cindy Evans — ul. Hilary Swank, Gerard Butler, Lisa Kudrow, Gina Gershon, James Marsters, Kathy Bates, Harry Connick Jr., Nellie McKay, Jeffrey Dean Morgan, Dean Winters, Anne Kent, Brian McGrath — 126 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Rat Charlieja Wilsona

(Charlie Wilson's War)

SAD, 2007 — stud. Universal; pr. tvrt. Playtone Pictures, Icarus Productions, Participant Productions, Good Time Charlie Productions i Relativity Media; pr. Tom Hanks i Gary Goetzman; izvr. pr. Celia D Costas, Ryan Kavanaugh i Jeff Skoll — sc. Aaron Sorkin (prama istoimenoj knjizi Georgea Crilea); r. MIKE NICHOLS; snim. Stephen Goldblatt; mt. John Bloom i Antonia Van Driemelen; gl. James Newton Howard; sfg. Brad Ricker i Maria-Teresa Barbasso; kgf. Albert Wolsky — ul. Tom Hanks, Amy Adams, Julia Roberts, Philip Seymour Hoffman, Brian Markinson, Jud Tylor, Hilary Angelo, Cyia Batten, Kirby Mitchell, Daniel Eric Gold, Emily Blunt, Peter Gerety — 97 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Slagalica strave 4

(Saw 4)

SAD, 2007 — Lionsgate; pr. tvrt. Twisted Pictures i Burg/Koules/Hoffman; pr. Oren Koules, Mark Burg i Gregg Hoffman; izvr. pr. Daniel J Heffner, James Wan, Leigh Whannell, Stacey Testro, Peter Block i Jason Constantine — sc. Patrick Melton i Marcus Dunstan (po ideji svojoj i Thomasa H. Fentona); r. DARREN LYNN BOUSMAN; snim. David A. Armstrong; mt. Kevin Greutert; gl. Charlie Clouser; sfg. Anthony A. Ianni; kgf. Alex Kavanagh — ul. Tobin Bell, Costas Mandylor, Scott Patterson, Betsy Russell, Lyriq Bent, Athena Karkanis, Justin Louis, Simon Reynolds, Donnie Wahlberg, Angus Macfadyen, Shawnee Smith, Bahar Soomekh — 98 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Slomljena krila

(Butterfly on a Wheel/Shattered)

Kanada, V. Britanija, 2007 — pr. tvrt. Butterfly Productions, Infinity Features Entertainment, Irish DreamTime i Icon Productions; pr. Pierce Brosnan, William Morrissey i William Vince; izvr. pr. Bruce Davey, Marina Grasic, Beau St. Clair i David Vallee — sc. William Morrissey; r. MIKE BARKER; snim. Ashley Rowe; gl. Robert Duncan; sfg. Michael N. Wong; kgf. John Bloomfield — ul. Pierce Brosnan, Maria Bello, Gerard Butler, Emma Karwandy, Claudette Mink, Desree Zuroska, Nicholas Lea, Peter Keleghan, Samantha Ferris, Malcolm Stewart, Callum Keith Rennie, Dustin Milligan — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Sweeney Todd: demonski brijač iz ulice Fleet

(Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street)

SAD, V. Britanija, 2007 — stud. Dreamworks Pictures i Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Scamp Film & Theatre, Ltd, The Zanuck Company, Parkes/MacDonald Productions; pr. Walter F Parkes, John Logan, Richard D. Zanuck i Laurie MacDonald; izvr. pr. Patrick McCormick — sc. John Logan (prema istoimenome mijuziklu Stephena Sondheima i Huga Wheelera); r. TIM BURTON; snim. Dariusz Wolski; mt. Chris Lebzon; gl. Stephen Sondheim; sfg. Gary Freeman; kgf. Colleen Atwood — ul. Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman, Timothy Spall, Sacha Baron Cohen, Jamie Campbell Bower, Laura Michelle Kelly, Jayne Wisener, Ed Sanders, Gracie May, Ava May, Gabriella Freeman — 116 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Tuyin brak

(Tuya de hun shi)

Kina, 2007 — pr. tvrt. Maxyee Culture Industry i Xian Motion Picture Company; pr. Jugang Yan i Deshun Gong — sc. Wei Lu i Quanan Wang; r. QUANAN WANG; snim. Lutz Reitemeier; mt. Quanan Wang; gl. Peng Jiang — ul. Yu Nan, Bater, Sen'ge, Zhaya — 96 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

U 3:10 za Yumu

(3:10 to Yuma)

SAD, 2007 — Tree Line Film i Relativity Media; pr. Cathy Konrad i James Mangold; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Lynwood Spinks i Stuart Besser — sc. Halsted Welles, Michael Brandt i Derek Haas (prema istoimenoj pričevjeti Elmorea Leonarda); r. JAMES MANGOLD; snim. Phedon Papamichael; mt. Michael McCusker; gl. Marco Beltrami; sfg. Gregory A. Berry i Maya Shimoguchi; kgf. Arianne Phillips — ul. Russell Crowe, Christian Bale, Logan Lerman, Dallas Roberts, Ben Foster, Peter Fonda, Viressa Shaw, Alan Tudyk, Luce Rains, Gretchen Mol, Lennie Loftin, Rio Alexander, Johnny Whitworth, Shawn Howell — 122 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Začarana

(Enchanted)

SAD, 2007 — stud. Walt Disney Productions; pr. tvrt. Right Coast Productions, Andalasia Productions i Sonnenfeld Josephson Worldwide Entertainment; pr. Barry Josephson i Barry Sonnenfeld; izvr. pr. Christopher Chase, Jill Morris, Sunil Perkash, Jason Reed i Ezra Swerdlow — sc. Bill Kelly; r. KEVIN LIMA; snim. Don Burgess; mt. Gregory Perler i Stephen A. Rotter; gl. Alan Menken i Stephen Schwartz; sfg. John Kasarda i Christophe Vacher; kgf. Mona May — ul. Julie Andrews (glas), Amy Adams, James Marsden, Idina Menzel, Susan Sarandon, Patrick Dempsey, Timothy Spall, Rachel Covey, Samantha Ivers, Matt Servitto, Joseph Siravo, Michaela Conlin — 107 min — distr. Continental Film

Zavodnik

(The Heartbreak Kid)

SAD, 2007 — stud. Dreamworks Pictures; pr. tvrt. Davis Entertainment Company, Interscope/Radar Pictures i Conundrum Entertainment; pr. Ted Field i Bradley Thomas; izvr. pr. John Davis, Joe Rosenberg, Marc S Fischer i Charles B Wessler — sc. Scot Armstrong, Leslie Dixon, Kevin Barnett te Bobby i Peter Farrelly (prema scenariističkoj prilagodbi Neila Simona iz 1972. god. prijevijetke »A Change of Plane Brucea Jaya Friedmana»); r. BOBBY i PETER FARRELLY; snim. Matthew F. Leonetti; mt. Alan Baumgarten i Sam Seig; gl. Bill i Brendan Ryan; kgf. Louise Mingenbach — ul. Ben Stiller, Malin Akerman, Michelle Monaghan, Jerry Stiller, Rob Corddry, Carlos Mencia, Scott Wilson, Ali Hillis, Polly Holliday, Danny R. McBride, Roy Jenkins, Nicol Paone — 116 min — Blitz Film & Video Distribution

Zauvijek djeveruša nikad nevjesta

(27 Dresses)

SAD, 2007 — stud. Fox 2000; pr. tvrt. Outlaw Productions, Spyglass Entertainment Holdings i LLC i Birnbaum/Barber Productions; pr. Gary Barber, Roger Bir-

nbaum i Jonathan Glickman; izvr. pr. Bobby Newmyer, Erin Stam, Becki Trujillo i Michael Mayer — sc. Aline Brosh McKenna; r. ANNE FLETCHER; snim. Peter James; mt. Priscilla Nedd-Friendly; gl. Randy Edelman; sfg. Jonathan Arkin i Miguel Lopez-Castillo; kgf. Catherine Marie Thomas — ul. Brian Kerwin, Charli Barcena, Peyton List, Jane Pfitsch, Alexa Gerasimovich, Katherine Heigl, Jennifer Lim, Krysten Ritter, Brigitte Bourdeau, Judy Greer, Danielle Skraastad, James Marsden — 107 min — Continental Film

Zlatne godine kraljice Elizabeth

(Elizabeth: The Golden Age)

V. Britanija, Francuska i Njemačka, 2007 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Motion Picture ZETA Produktionsgesellschaft, Studio Canal i Working Title Films; pr. Eric Fellner, Tim Bevan i Jonathan Cavendish; izvr. pr. Michael Hirst, Debra Hayward i Liza Chasin — sc. William Nicholson i Michael Hirst; r. SHEKAR KAPUR; snim. Remi Adefarasin; mt. Jill Bilcock; gl. Craig Armstrong i A.R. Rahman; sfg. Christian Huband, Jason Knox-Johnston, Phil Simms, Andy Thomson i Frank Walsh; kgf. Alexandra Byrne — ul. Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Clive Owen, Jordi Mollà, John Shrapnel, Aimee King, Susan Lynch, Elise McCarve, Samantha Morton, Abbie Cornish, Penelope McGhie, Rhys Ifans, Eddie Redmayne, Adam Godley — 114 min — Blitz Film & Video Distribution

Zlatni kompas

(The Golden Compass)

SAD, V. Britanija, 2007 — stud. New Line Records; pr. tvrt. Scholastic Productions, Depth of Field, Rhythm and Hues i Ingenious Film Partners; pr. Deborah Forte i Bill Carraro; izvr. pr. Andrew Miano, Robert Shaye, Michael Lynne, Toby Emmerich, Mark Ordesky i Ileen Maisel — sc. Chris Weitz (prema romanu Sjeverno svjetlo Philipa Pullmana); r. CHRIS WEITZ; snim. Henry Braham; mt. Anne V. Coates, Peter Honess i Kevin Tent; gl. Alexandre Desplat; sfg. Chris Lowe i Andy Nicholson; kgf. Ruth Myers — ul. Nicole Kidman, Daniel Craig, Dakota Blue Richards, Ben Walker, Ian McKellen (glas), Eva Green, Jim Carter, Tom Courtenay, Ian McShane (glas), Sam Elliott, Christopher Lee, Jack Shepherd, Kristin Scott Thomas — 113 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

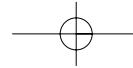
Živi i mrtvi

Hrvatska, Bosna i Hercegovina, 2007 — pr. tvrt. Mainframe Production, HRT, RTVFBiH; pr. Igor A. Nola, Domagoj Pavić, Marijo Vukadin, Miro Barnjak — sc. Josip Mlakić (prema istoimenom svojem romanu); r. KRISTIJAN MILIĆ; snim. Dragan Marković; mt. Goran Guberović; gl. Andrija Milić; sfg. Kemal Hrustanović; kgf. Vedrana Rapić — ul. Filip Šovagović, Velibor Topić, Slaven Knezović, Marinko Prga, Borko Perić, Miro Barnjak — 87 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Žuta minuta

(Chicken Little)

SAD, 2005 — ANIMIRANI — stud. Walt Disney Pictures; pr. Randy Fullmer — sc. Steve Bencich, Ron J. Friedman i Ron Anderson (prema ideji Marka Dindala i Marka Kennedyja); r. MARK DINDAL; mt. Dan Molina; gl. John Debney; sfg. Dan Cooper i Ian Gooding — glas. Zach Braff, Garry Marshall, Don Knotts, Patrick Stewart, Amy Sedaris, Steve Zahn, Joan Cusack, Wallace Shawn, Harry Shearer, Fred Willard, Catherine O'Hara, Patrick Warburton, Adam West, Mark Walton, Mark Dindal, Dan Molina — 81 min — distr. Intercom Issa



LJETOPISOV LJETOPIS

J u r a j K u k o č

Kronika

13-17. 11. Zagreb

U kinu Europa održano je dugometražno izdanje 18. svjetskog festivala animiranog filma Animafest. Najboljim filmom proglašen je *Azur i Asmar* Michela Ocelota, a nagradu publike osvojio je *Pčelin film* Steeve Hicknera i Simona J. Smitha. Održan je i forum za razvoj projekata te retrospektiva filmova Pera Ahlina.

15. 11. Zagreb

Ministarstvo kulture RH i Hrvatska radio-televizija na redovitom godišnjem natječaju za sufinanciranje filmske proizvodnje odlučili su sufinancirati deset dugometražnih igranih filmova (*U zemljii čudesna* Dejana Šorka, *Djeće carstvo* Branka Ivande, *Zagrebački odrezak* Rajka Grlića, *Metastaze* Branka Schmidta, *Kenjac* Antonija Nušića, *Raj na zemlji* Ognjeni Sviličića, *Čovjek ispod stola* Nevena Hitreca, *Pače koje je pojelo more* Hrvoja Hribara te dva debitantska filma *Poštar* Nikše Sviličića i *Projekt* Danila Šerbedžije), zatim 21 kratkometražni igrani i dokumentarni film, 13 alternativnih filmova, jedan dugometražni i deset kratkometražnih animiranih filmova te šest koprodukcija.

15. 11. Zagreb

Na Trgu Bana Jelačića i u Društву hrvatskih arhitekata održan je projekt *Sjećanje grada*, koji se temelji na višestrukim projekcijama arhivskog filmskog materijala na gradskim fasadama te simultanim *web-streaming* prijenosom iz raznih gradova u sklopu međunarodnog projekta *Cybercinematography*.

15. 11. New York

U kinu Two Boots Pioneer u sklopu Ciklusa hrvatskih filmova održane su projekcije igranog filma *Ajde dan... prodi...* Matije Klukovića.

15-16. 11. Sisak

U dvoranu Kazališta 21 održana je 2. revija dokumentarnog filma *Fibula*.

15. 11. — 13. 12. Split

U kinu Zlatna vrata, u sklopu video programa 35. splitskog salona, prikazani su filmovi Kinokluba Split i filmovi Zdravka Mustaća.

17-24. 11. Rijeka

U velikoj i maloj dvorani centra Fillodramaticae održana je 38. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. *Grand Prix* osvojio je film *Vodenici čekići* Rasma Karalića i Kadira Plečana, a prvu nagradu film *Zagreb, rano ujutro, 8. marta 2004.* Željka Radivoja. U isto vrijeme održan je 8. međunarodni festival podmorske i nadmorske fotografije i filma *More*. Prve nagrade u filmskoj konkurenciji osvojili su filmovi *Starac i more i... ribe* Slavena Žimbreka (nadmorski video) i *Housereef Mediteranean* Tanje Stević (podmorski video).

19. 11. Zagreb

U koncertnoj dvorani Lisinski održana je premijera dokumentarnog filma *Dan nezavisnosti Radija 101* Vinka Brešana.

19. 11. Ladičevci

U centru njegova rodnog mjesta otkriven je spomenik Fabijanu Šovagoviću.

20. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu programa Filmskih programa *Eksperimentalni utorak*, održan je razgovor s redateljicom Bredom Beban i projekcija njezinih filmova.

23-24. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 39. revija hrvatskoga filmskog i videoствaraštva, prva na kojoj su sudjelovali samo odrasli autori. U sklopu proslave 50 godina postojanja prikazani su filmovi s prve Revije održane 1957. Prva nagrada nije dodijeljena. Drugu su nagradu osvojili *Autobiografski, kostimirani* Maja Koroman i *Živi život* Martina Bastijanića, dok su treću nagradu osvojili ...i na kraju mravi pojedu ribu Velimir Todorović i Rajka Bana, *Doel Belang* Marka Hrenovića, Vene Mušinovića, Filipa Šarića i Lovre Lajoša, *Kako se udavala moja baka* Ivice Božića, *Starbound* Emira Suljevića, i *Sv. Pero zaštitnik životinja* Ines Samaržije, Ane Blažić, Marijane Brekalo i Marije Sedak-Benčić. U sklopu Revije održana je 4. revija jednomintutnih filmova *60 sekundi hrvatskog filma*. Prvu nagradu osvojio je film *Krug Krunoslava Heidlera*, drugu nagradu *Bungee* Jadranka Lopatića, a treću nagradu *Košarci* Karmen Adžamić, Leonarda Čančarevića i Ivana Bakovića.

28. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je retrospektiva filmova Ljubiše Grlića.

29. 11. Lecce, Copertino, Otranto

Na 45. međunarodnom festivalu turizma i religije film *Unique Dubrovnik* Želimira Belića osvojio je *Grand Prix*.

01-03. 12. Beč

U kinu Topkino održani su 2. hrvatski filmski dani u Beču, na kojima je predstavljena recentna hrvatska filmska i videoprodukcija.

03. 12. Amsterdam

U konkurenciji 21. izdanja najvećeg svjetskog festivala dokumentarnih filmova IDFA prikazan je film *City Killer* Damira Čučića.

03-12. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je retrospektiva filmova Filmskog autorskog studija FAS te tribina s njihovim stvaraocima Božidarom Frait, Nadom Abrus, Arsenom Dedićem, Fadilom Hadžićem, Krunom Heidlerom, Alfijem Kabiljom, Tomislavom Radićem i Lordanom Zafranovićem.

04. 12. Split

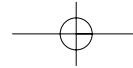
Pred shopping-centrom Joker, u sklopu kojeg se nalazi multipleks Broadway, postavljen je kip Orsona Wellesa.

12-15. 12. Zagreb

U sklopu festivala *Ekstravagantna tijela*, posvećenog osobama s invaliditetom, prikazan je program filmova s temom invalidnosti.

13-15. 12. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održana je 1. revija nijemog filma *Pssst!* U sklopu Revije prikazani su i rani hrvatski filmovi te nijemi filmovi s Akademije dramske umjetnosti, uz pratnju glazbe uživo.



13-16. 12. Zagreb

U sklopu 4. Velešajma kulture, pod nazivom *Festival budućnosti*, održan je program znanstvenofantastičnih filmova *Kino SF* te 6. maraton kratkog filma.

14. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je 7. prvenstvo Autorskog studija. Glavnu nagradu osvojio je film *Čovjek koji je volio »krnije«* Krešimira Hanžića.

15-19. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je retrospektiva filmova Branka Lentića.

19. 12. Varšava

Animirani film *Levijatan* Simona Bogojevića Naratha dobitnik je Europske filmske nagrade *Grand Off*, koja se dodjeljuje najboljim europskim nezavisnim filmovima, u kategoriji najbolje animacije.

20. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je projekcija godišnje produkcije filmova Hrvatskog filmskog saveza.

21. 12. Rijeka

U poslovno-zabavnom centru WTC Shopping Center otvoren je multipleks *Cinestar Rijeka* s osam kinodvorana.

27. 12. 2007. — 06. 01. 2008. New York, Boston

U kinu Two Boots Pioneer u New Yorku, u sklopu Ciklusa hrvatskih filmova, održane su projekcije iigranih filmova *Trešeta Dražena Žarkovića* i *Duh u močvari* Branka Ištvančića, a ciklus je proširen i u Boston, gdje su isti filmovi prikazani u kinu Coolidge Corner Theater.

28. 12. 2007. Zagreb

U kinodvorani Kinokluba Zagreb održana je 1. smotra godišnje klupske produkcije *Gledalište Kinokluba »Zagreb«*, a nagradu *Maksimiljan Paspal* osvojio je film *Tunel Lovre Čepelaka*.

04. 01. Zagreb

Preminula je filmska, kazališna i TV kostimografkinja Maja Galasso.

05. 01. 2008. Rijeka

U 52. godini života preminuo je kazališni, filmski i TV glumac Galiano Pašić.

09. 01. — 03. 02.

Igrani film *Ajde dan... prodi...* Matije Klukovića distribuiran je u obliku turneje po hrvatskim gradovima (Zadar, Split, Rijeka, Pula, Šibenik, Varaždin, Bjelovar, Požega, Osijek, Sisak, Velika Gorica, Zagreb), koja se sastojala od projekcije i razgovora s ekipom filma.

13. 01. Palm Springs

Na 19. međunarodnom filmskom festivalu u Palm Springsu iigrani film *Armin* Ognjena Svilicića dobio je nagradu međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI za najbolji strani film, među 53 filma kandidata za ovogodišnju nagradu Oscar u kategoriji stranog filma.

15-17. 01. Koprivnica

U kinu Velebit održan je 1. festival ratnih iigranih filmova.

18. 01. Zagreb

Potpisivanjem Ugovora o preuzimanju poslova i zadataka u području audiovizualne djelatnosti između ministra kulture Bože Biškupića i privremenog ravnatelja HAC-a Alberta Kapović, s radom je počeo Hrvatski audiovizualni centar (HAC). U upravni odbor su imenovani Enes Midžić, Goran Grigić, Romana Matanovac i Zoran Budak.

21. 01. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih kritičara izabran je novi predsjednik Bruno Kragić i dopredsjednica Diana Nenadić, a za članove Vijeća HDFK-a izabrani su Tomislav Kurelec, Krešimir Mikić i Tomislav Šakić. Skupština je dodjelila nagradu *Zlatni Oktavijan* za životno djelo na području filmske umjetnosti snimatelu Tomislavu Pinteru, nagradu *Vjekoslav Majcen* za istraživanje i promoviranje hrvatske filmske baštine Enesu Midžiću te nagradu *Vladimir Vuković* za životno djelo na području filmske kritike i publicistike Hrvoju Turkoviću. Godišnju nagradu *Vladimir Vuković* za najboljeg filmskog kritičara u 2007. godini dobila je Mima Simić, a diplomu *Vladimir Vuković* za najboljeg novog kritičara Srećko Horvat.

25. 01. Zagreb

Prikazivanjem filma *Požuda*, oprez Anga Leeja, u sklopu programa *Pobjednici* posvećenog prošlogodišnjim laureatima najvećih svjetskih festivala, s radom je počelo kino Europa pod vodstvom Umjetničke organizacije Zagreb Film Festival. Cilj organizatora jest stvoriti centar za promicanje nezavisnog filma i hrvatskog filma te mjesto na kojem će se održavati zagrebački filmski festivali.

27. 01. Park City

Na 5. međunarodnom festivalu filmske glazbe Hrvoje Crnić Boxer nagrađen je zlatnom medaljom za umjetničku izvršnost za glazbu u filmu *Pravo čudo* Lukasa Nole.

31. 01. Dubrovnik

U kinu Sloboda održana je premijera dokumentarnog filma *Od tartare do urote — Marin Držić* Vladimira Gojana.

07-17. 02. Berlin

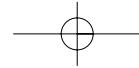
Na 58. međunarodnom filmskom festivalu *Berlinale*, u sklopu programa *Why Democracy?*, prikazan je dokumentarni film *Na trgu Vanje Juranić*. Na Berlinском filmskom sajmu u sklopu festivala predstavljeni su hrvatski filmovi *Živi i mrtvi, Pjevate nešto ljubavno, Sve džaba i Kino Lika*. Član ocjenjivačkog suda međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI bio je Jurica Pavčić.

08-13. 02. Zagreb

U kinu Europa održan je 5. Human Rights Film Festival. Između ostalog prikazan je program filmova posvećen ženskom pismu i retrospektiva filma Hite Steyerl.

11. 02. — 06. 03. Chicago

U programu filmskog centra Gene Siskel u Chicagu prikazano je sedam hrvatskih iigranih filmova i program Zagrebačke škole crtanog filma.



LJETOPISOV LJETOPIS

D u š k o P o p o v ić Bibliografija

Knjige

Ana Marija Habjan

Umjetnik otpora: razgovori s Vladom Kristlom / Nakladnik: Petikat, Biblioteka Out, Urednica: Ana Marija Habjan, Dizajn: Petikat, 137 stranica, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-6946-08-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 638046

Sadržaj: o pradjevu slikaru / o mami / o zagrebačkoj Akademiji / o pravilima u slikarstvu / o odlasku u partizane / o crtanj karikatura / o belgijskoj agenciji / o boravku u Čileu / o modernom slikarstvu / o filmu / o prosudbama vrijednosti / o portretiranju / o poslovima 'za preživjet' / o izložbi u kokošinju i u cuckima / o potrazi za ocenom u Čileu / o poslu s čileanskim arhitektom / o čileanskim ljubavima / o Amandi / o povratku iz Čilea / o Oberhausenu šezdesetih / o Generalu / o Madeleine, Madeleine / o Pismu / o povratku slikanju / o slici Ubiće Ulrike Meinhof / o odgovornosti / o Hamburu / o hamburškim studentima / o koferu koji je ispojao iz sistema / o sistemu / o mehanici / o pojmu postmoderna / o slobodi, jednakosti, bratstvu / o operaciji oka / o slikanju nakon operacije i o žnorama / o gubitku kuću u Francuskoj / o povratku u Hrvatsku / o Hrvatskoj i Europi / o filmskoj industriji / o posljednjem pozivu u Oberhausen / o Svjetskom kongresu beskućnika / o Ješi i Senti / o prelascima granica / o Zagrebu i makovima / životopis / o autorici i nakladniku

Vizualni kolegij: zbornik/reader / nakladnik / publisher: Multimedijalni institut / Multimedia Institute / urednici / editors: Tanja Vrvić, Petar Milat / prijevod na hrvatski / translators: Vedran Pavlić, Tanja Vrvić / lekatura i stručna redakcija / copyediting: Tonči Valentić / dizajn / layout: Ruta, 207 stranica, Zagreb, 2007.

ISBN 953-7372-02-2

Sadržaj: Tanja Vrvić i Petar Milat: Urednička napomena / Editor's Note / Stephen Zepke: 2001: Odiseja u svemiru / predlog filozofiji budućnosti, preveo Vedran Pavlić / 2001: A Space Odyssey, Prelude to a Philosophy of the Future / Cesare Casarino: Problem ontološke povijesti vremena; ili, o metod studije filma Gillesa Deleuzea, preveo Vedran Pavlić / The Problem of an Ontological History of Time; or, On the Method of Gilles Deleuze's Study of the Cinema / Alexander Horwath: Singing in the Rain/Pjevanje na kiši Superkinematografija Petera Tschekasskyja, prevela Tanja Vrvić / Singing in the Rain/Supercinematography by Peter Tscherkassky / Akira Mizuta Lippit: U središtu izvanjskog: japanska kinematografija nigdje, prevela Tanja Vrvić / In the Center of the Outside: Japanese Cinema Nowhere

Željko Uvanović

Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti / Izdavač: Matica hrvatska Ogranka Osijek, Osijek; Knjižnica: Neotradicija; za nakladnika: Ivica Vučetić; urednik: Josip Cvenić; oblikovanje omot: Studio L; tisk: Grafika, Osijek, 482. stranice, Osijek, 2008.

ISBN 978-953-242-047-0

UDK 791.43.01:821
821:791.43.01

Sadržaj: Predgovor / Intermedijalnost — književnost i film. *Adaptation studies* u kulturološkom kontekstu / Postmodernistička poetika u književnosti i filmu / Vrijeme i prostor u filmskim ekranizacijama hrvatskih drama / Snježana Opačak & Željko Uvanović: Rimokatolička crkva u Drugom svjetskom ratu — žrtva i(l) bespomoći promatrač (ili nešto treće)? Filmovi *Deveti dan* i *Namjesnik Kristov* i njihovi predlošci / Robert Stam: Teorija i praksa filmske ekranizacije, prev. Ž. Uvanović / Phyllis Zatlin: Od pozornice do ekrana, strategije filmske ekranizacije, prev. Ž. Uvanović / Bilješka o autoru.

Hrvoje Turković

Narav televizije: ogledi / Izdavač: Meandarmedia, Meandar, Zagreb / Biblioteka Intermedia / Za nakladnika: Branko Čegec, Ivana Pleić; Urednik: Branko Čegec; lektura-korektura: Jasmina Han; Design koncept: Designsystem; Design izvedba: Meandar; Slika na naslovnoj stranici: Instalacija Ivana Marušića Klifa *Unutra-Vani*, Zagreb, 2005, snimio Ozren Drobniak, Layout Meandra: Andreja Vidović; Tisk: Kika Graf, Zagreb, 310 stranica, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-7355-12-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 651442

Sadržaj: Predgovor / I. DNEVNI HOD TELEVIZIJE: 1. Spiker — njihove uloge i problemi / 2. Serije i serijalnost / 3. Ponašanje i obnašanje / 4. Dnevnik u tijesku politike / II. IZ TEORIJE TELEVIZIJE: 5. Televizija prema filmu / 6. Pristranost i nepristranost vijesti — ratni i mirnodopski *Dnevnik* HRT-a / 7. Reportaža i žurnalizam / 8. Programska narav televizije — pregled / Napomena o tekstovima / Kazalo / Bilješka o piscu.

Ivo Škrabalo

Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006) / Biblioteka: Tridvajdan, Izdavač: V.B.Z. d.o.o., Hrvatski filmski savez; Za nakladnike: Boško Zatezalo, Vera Robić-Škarica; Glavni urednik: Nenad Rizvanović; Urednici: Jurica Pavićić, Diana Nenadić; Grafička priprema: V.B.Z. studio, Zagreb; Korektura: Ivana Zima Galar; 304 stranice, fotografije; Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-201-817-2 (meki uvez)

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 657452

Sadržaj: Predgovor / *Pretpovijest (1896-1941)*: Živuće fotografije / Prvi svjetski rat: prvi zabavni (igrani) filmovi / U prvoj Jugoslaviji / Škola narodnog zdravlja / Inozemna snimanja u Hrvatskoj 1920-ih i 1930-ih godina / Oktavijan Miletić / Banovina Hrvatska: bez znatnih promjena / *Organizirana kinematografija (1941-1991)*: Drugi svjetski rat: film u službi propagande / Hrvatski slikopis / Državna kinematografija u drugoj Jugoslaviji / Prvi filmovi: socijalistički realizam / 1950-e: producentska kinematografija / Zagrebačka škola crtanog filma / Medurepublička gostovanja redatelja / Socijalno kritički film i crni val / 1960-e godine: autorska kinematografija / Veljko Bulajić i crveni val / Novi debitanti u sjeni crvenog vala / Koprodukcije i usluge / 1970-e: kolektivna autocenzura / Praška škola / Umorne 1980-e: odumiranje države / Cjelovečernji crtni filmovi / Filmske prilike uoči raspada Jugoslavije / *Film u samostalnoj Hrvatskoj (1991-2006)*: 1990-e: novi početak, ali ne od nule / Na početku zastoj / Medugeneracija: redatelji rođeni 1950-ih / Smjena generacija: mladi hrvatski film / Filmovi o domovin-

153

skom ratu / Filmske (ne)prilike u Tuđmanovo doba / »Državotvorni« filmovi i filmaši / Dokumentarni film 1990-ih: zamiranje i uzlet / Refleks autorskoga koncepta / Pokušaji neovisnih produkcija / Na izmaku Tuđmanove »desetoljetke« / Novo, novo vrijeme / Hrvatski film u borbi za publiku / Filmovi kojima publika nije prioritet / Povratak »otpisanih« / Dokumentarci nultih godina / Nekoliko natuknica umjesto zaključka / *Doda(t)c i ume(t)ci*: Hrvat — pionir filma u Čileu / Pioniri filmskih profesija: Snimatelji / Pioniri filmskih profesija: Montaža / Pioniri filmskih profesija: Glazba i zvuk / Pioniri filmskih profesija: Suradnici redatelja / Antun Nalis / Filmovi za djece i dječji film / Najbolji dječji filmovi / Filmski glumci: Jagoda Kaloper / Tomislav Gotovac (Antonio G. Lauer) / Filmski amaterizam (neprofesijski film) i Hrvatski filmski savez / Najbolji hrvatski redatelji prema izboru kritičara / Najbolji hrvatski filmovi svih vremena (izbor kritičara) / Najbolji hrvatski filmovi svih vremena prema izboru čitatelja *Hollywooda* / Najbolji hrvatski filmovi svih vremena (prema Vladimiru Vukoviću) / Pioniri filmskih profesija: Scenografi / Winnetou / Vladimir Vuković i *hičkocouci* / Najbolji hrvatski filmovi 1980-1990 (prema Vladimiru Vukoviću) / Najbolji hrvatski glumci i glumice svih vremena / Filmovi Kršćanske sadašnjosti / Filmski časopisi / Izvan sustava: Hrvatski *independenti* / Najbolji hrvatski debantski film / Izvan sustava: Off filmovi (»iz garaže«) / Najbolji hrvatski filmovi devedesetih (izbor kritičara) / Najbolji hrvatski filmovi devedesetih (prema izboru čitatelja) / Dugometražni dokumentarci / Nezaboravne melodije / Najbolji filmovi prve »petoljetke« 21. stoljeća / Rast i pad kino-dvorana / Žene u hrvatskom filmu / Branko Lustig / Najbolji dokumentarni filmovi od 1990. do 2003. / Popis literature / Kazalo imena / Kazalo naslova

Katalozi

Vlado Kristl

Prije egzila / Before Exile / Izdavač / Publisher: Muzej suvremene umjetnosti / Museum of Contemporary Art Zagreb / Za izdavača / For the Publisher: Snježana Pintarić / Urednica kataloga / Editor-in-chief: Snježana Pintarić / Tekstovi / Texts: Snježana Pintarić, Darko Glavan, Zlatko Bielen / Fotografije / Photos: Mario Krištofić, Arhiv Galerije likovnih umjetnosti, Osijek, Arhiv Muzeja savremene umjetnosti, Beograd, Arhiv Toše Dabca / Lektura / Proof-reading: Barbara Matejčić, Iva Borković / Prijevod / Translation: Andy Jelčić / Grafičko oblikovanje / Graphic design: Bacharach&Krištofić, 136 stranica, fotografije, Zagreb, 2007.

ISBN 978-953-6043-89-7

CIP zapis dostupan računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 624242

Kazalo / Content: Snježana Pintarić: Slika je samo poticaj / A Painting is Just an Impetus / Darko Glavan: Trajna kreativna pobuna / A Lasting Creative Rebellion / Reprodukcije / Reproductions / Zlatko Bielen: O restauraciji slike Vlade Kristla / On the Restoration of Vlado Kristl's Paintings / Interview Darka Glavane s Vladom Kristlom, Hamburg, 1997. / Darko Glavan: Interview with Vlado Kristl, recorded in Hamburg 1997 / Darko Glavan: Životopis Vlade Kristla / Biography of Vlado Kristl / Popis izloženih djela Vlade Kristla / List of Vlado Kristl's Exhibited Works

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi jesen-zima 2007. / rujan-prosinac 2007. / Godina 7, broj 19, stranica 64 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Obliskovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: U spomen na Antu Peterlića: Hrvatska — Jurica Pavićić, *Jutarnji list*: Prerani odlazak filmskog Ilirca, Petar Krelja: Peterlićev »film života« / U spomen na Josipa Štajnera: Hrvatska — Nenad Polimac, *Jutarnji list*: Odlazak velikog filmskog znalca iz sjene, Tomislav Kurelec: Hvala Ti, Jožica / Suvremenih japanskih filmova: Japan — Tanja Vrvilo: Osjećaj svijeta u suvremenom japanskom filmu, Biografije redatelja, Filmografija / Filmovi Roberta Bressona: Francuska — Petar Krelja: Stilska koherentnost Bressonova moralističkog opusa, Biografija redatelja, Filmografija, Rustin Thompson: Filmovi Roberta Bressona — Redatelj filmskih slika / U spomen na

Ingmara Bergmana — Petar Krelja: Bergmanovi krizi i šaputanja, Biografija redatelja, Filmografija, Razgovori: Ingmar Bergman i John Simon: Teško i bez Boga, Bergman o Bergmanu: Komentari: o filmu *Krizi i šaputanja* / Španjolske komedije: Španjolska — Dragan Rubeša: »Ferpektne komedije«, Biografije redatelja, Filmografija / Käutner, Wolf, Sanders-Brahms: Njemačka — Tomislav Kurelec: Četiri njemačka filma-odnos filma i nacizma, Biografije redatelja, Filmografija / Filmovi iz produkcije FAS-a: Hrvatska — igrali filmovi Filmskog autorskog studija (FAS) — Tomislav Šakić: Gerilski film i otpor institucionaliziranosti, Biografije redatelja, Filmografija, Sjećanja i uspomene — Kruso Hajdler, direktor FAS-a: FAS — Filmski autorski studio / Filmovi Coste-Gavrasta: Francuska — Tomislav Kurelec: Costa-Gavras, prvak političkoga filma, Biografija redatelja, Filmografija, Razgovori: Costa-Gavras i Ian Christie: Z — filmsko čudo, Prisjećanje dojena hrvatskoga novinarstva Božidara Novaka na ekskluzivnu posjetu ekipi filma Z i redatelja Coste-Gavrasta: Z u Zagrebu / Program filmskih projekcija od 20. rujna do 21. prosinca 2007.

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi

Zima/proliće 2008. / veljača-ozujak 2008. / Godina 8, broj 20, stranica 40 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Obliskovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

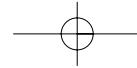
Sadržaj: U spomen na Michelangela Antonionia: Italija — Tomislav Kurelec: Odlazak posljednjeg velikana evropskog filma, Biografija redatelja, Filmografija, Nenad Polimac, *Jutarnji list*: Antonioni — prvi redatelj superzvezda, Intervju s Enricom Antonioni: Drugi Michelangelo / Filmovi Federica Fellinija: Italija — Petar Krelja: Fellini ili začudna moć opreka, Biografija redatelja, Filmografija, Autorski zapis: Federico Fellini. Stripovi, klauzovi i klasika, *Close up* na kanalu BBC 2: Terry Gilliam o filmu *8 i po* / Aleksandar P. Dovženko i Julija I. Solnceva: Ukrajina — Tomislav Kurelec. Savršenost stila iznad ideologije, Aleksandar Petrović Dovženko: Ukrajina — Bruno Kragić: Jedan od najvećih romantika filma, Biografije redatelja, Filmografija, / Program filmskih projekcija od 4. veljače do 1. travnja 2008.

Časopisi

Zapis, Biltan Hrvatskog filmskog saveza / broj 60, godina 2007. — nakladnik: Hrvatski filmski savez, za nakladnika: dr. Hrvoje Turković, uređivački odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), Marija Ratković, Vera Ročić-Škarica, lektorica: Saša Vagner-Perić, tehničko uredjenje 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: 39. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva / Marijan Krivak: Dobra godina (39. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva) / Prijavljeni, prikazani i nagrađeni radovi 39. revije / Diana Nenadić: Od tiramola do vječnosti (60 sekundi hrvatskog filma) / Prikazani i nagrađeni radovi revije 60 sekundi hrvatskog filma / 40 godina FAS-a / *** FAS ili svjetlo u tunelu dirigirane kinematografije (Transkript razgovora o Filmskom autorskem studiju) / Ivan Martinac: Zafranovićeva *Nedjelja* / Ivan Martinac: O Fokusu / Svi filmovi Filmskog autorskog studija / MM izlog / Sabine Maria Schmidt: Na pravom mjestu u pravo vrijeme? Kratki prikaz suvremene videoumetnosti / Marijan Krivak: Lost, lost, lost ili povratak davnio izbrisane memorije / Marijan Krivak: Filmski »dah života« ili »filmski blagoslov« / Povodi / Mira Kermek-Sredanović: 50 godina dječjeg filmskog stvaralaštva — Kinoklub Slavica i Mirko Lauš / Borivoj Dovniković: Četvrti put u Iranu / Marija Ratković: Animafest 2007. — stari festival u novom ruhu / Bruno Pavić: Zapis iz festivalskog Maribora / Marija Ratković: Tajna uspjeha Zagreb Film Festivala / Filmski programi / Agar Pata: Kino Tuškanac u 2008. godini / *** Završen prvi dio projekta Škola u kinu Tuškanac / *** Filmski programi 2007. u brojkama / Iz produkcije HFS-a / Marijan Krivak: Iz Bastiona na Tulum / *** Novi filmovi HFS-a / (Klupske) mozaik



LJETOPISOV LJETOPIS

Preminuli

Zvonimir Črnko, glumac (Buševac kraj Velike Gorice, 1. VIII. 1936. — Buševac, 25. I. 2008). God. 1958. završio Državnu muzičku školu u Zagrebu. Studirao glumu na Akademiji za kazališnu umjetnost. Najvažniju filmsku ulogu ostvario je u filmu A. Babaje *Izgubljeni zavičaj* (1980), a glavne uloge tumačio je i u filmovima *Isadora* (uloga Jesenjina, red. K. Reisz, 1968), *Hranjenik* (V. Mimica, 1970), *Covjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979) i *Crveni i crni* (M. Mikuljan, 1985). Veliku popularnost stekao je glavnom ulogom u TV seriji *Sumorna jesen* (Z. Bajšić, 1969), a nastupio je i u TV seriji *Tamburaši* (M. Fanelli, 1982). Nastupao je na komornoj pozornici HNK u Zagrebu, Komornoj pozornici Studentskog centra u Zagrebu, angažiran u Zagrebačkom gradskom kazalištu Komedija (1962-66). Ostale filmske uloge: *Der Ölprinz* (H. Philipp, 1965), *Makedonskiot del od pekolot* (V. Mimica, 1971), *Seljačka buna 1573.* (V. Mimica, 1975), *Doktor Mladen* (M. Mutapdžić, 1975), *Vizi privati, pubbliche virtù* (M. Jancsó, 1976), *Fluchtversuch* (V. Jasnić, 1976), *Mannen i skuggan* (A. Mattsson, 1978), *Akcija stadion* (D. Vukotić, 1977), *Kiklop* (1982). Osim u dramama TV Zagreb (*Adam i Eva*, *Razarač »Zagreb«*, *Jutro još nije dan*, *Jedna od onih godina*, *Pijetlov kljun*, *Trojanski konj*), nastupio je i u mnogim radiodramama Radio Zagreba (*Andeo*, *Propali ljudi*, *Ustene nade*, *Linijsa povjerenja*).

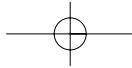
Maja Galasso (Jeričević), filmska kostimografkinja (Zagreb, 8. I. 1927. — Zagreb, 4. I. 2008). Važniji filmovi: *Uzavreli grad* (V. Bulajić, 1961), *Kozara* (V. Bulajić, 1962), *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964), *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1964), *Skupljaci perja* (A. Petrović, 1967), *Imam 2 mame i 2 tate* (K. Golik, 1968), *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971), *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973), *Razmeda* (K. Golik, 1973), *Ljubica* (K. Golik, 1978), *Partizanska eskadrila* (H. Kravac, 1979), *Samoj jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981), *Ljeto za sjecanje* (B. Gamulin, 1990), *Virdžina* (S. Karanović, 1991), *Čaruga* (R. Grlić, 1991), *Luka* (T. Radić, 1992), *Isprani* (Z. Ogresta, 1995), *Djed i baka se rastaju* (Z. Ilijic, 1998). Radila je i na televiziji (*Gruntovčani*, *Naša malo mesto*, *Novogodišnja pljačka*, *Teško je reći zbogom*) te u kazalištu.

Galliano Pahor (Galiciano), glumac (Pula, 17. X. 1955. — Rijeka, 5. I. 2008). Završio je glumu na Istituto di studi per lo spettacolo u Rimu; god. 1976-86. član glumačkog ansambla Talijanske drame HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, a od 1986. u ansamblu Hrvatske drame. Ponajprije kazališni glumac, proslavio se ulogama u muziskim *Jalta*, *Jalta* (Nagrada Hrvatskog glumišta za najbolju glavnu

mušku ulogu u mjuziklu 2006), *Kiss me Kate* i *Karolina Riječka*. Nastupio je u sporednim ulogama u filmovima *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979), *Trinaesti jul* (R. Saranović, 1982), *Andeo čuvar* (G. Paskaljević, 1987), *Život sa stricem* (K. Papić, 1988), *Luka* (T. Radić, 1992), *Sedma kronika* (B. Gamulin, 1996), *Rusko meso* (L. Nola, 1997), *Transatlantik* (M. Juranić, 1998), *Maršal* (V. Brešan, 1999), *Četverored* (J. Sedlar, 1999), *Posljednja volja* (Z. Sudar, 2001), *serafin, svjetioničarev sin* (V. Ruić, 2002), *Konjanik* (B. Ivanda, 2003), *Družba isusova* (S. Petranović, 2004), *Slučajna suputnica* (S. Jurdana, 2004), *Libertas* (V. Bulajić, 2006). Glumio je i u TV serijama (*Kapeljski kresovi*, *Olujne tišine*, *Naši i vaši*, *Novo doba*, *Zlatni vrč*, *Bitange i princeze*).

Semka Sokolović-Bertok, glumica (Sarajevo, 22. XII. 1932. — Zagreb, 4. III. 2008). Diplomirala na Kazališnoj akademiji u Zagrebu, gdje je bila i asistentica B. Gavelle. Kazališnu karijeru započela je u Dramskom kazalištu u Zagrebu, igrajući domaći i strani repertoar. Na filmu je debitirala 1956. (*U mreži*, B. Stupica), no prvu glavnu ulogu imala je tek 1980. (*Majstor i majstori*, G. Marković), nakon čega je intenzivnije glumila na filmu, u započenim sporednim ulogama. Filmovi: *Kapò* (G. Pontecorvo, 1959), *Carevo novo rubo* (A. Babaja, 1961), *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964), *Druga strana medalje* (F. Hadžić, 1965), *Protest* (F. Hadžić, 1967), *Divlji andeli* (F. Hadžić, 1969), *La Corte notte delle bambole di vetro* (A. Lado, 1971), *Pucanj* (K. Golik, 1977), *Akcija stadion* (D. Vukotić, 1977), *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *Miris dunja* (M. Idrizović, 1982), *Variola vera* (G. Marković, 1982), *Pismo-glava* (B. Čengić, 1983), *U raljama života* (R. Grlić, 1984), *Tajvanska kanasta* (G. Marković, 1985), *Anticasanova* (V. Tadej, 1985), *Obećana zemlja* (V. Bulajić, 1986), *Azra* (M. Idrizović, 1988), *Krvopijci* (D. Sorak, 1989), *Ljeto za sjecanje* (B. Gamulin, 1990), *Praznik u Sarajevu* (B. Filipović, 1991), *Krbotine* (Z. Ogresta, 1991), *Čaruga* (R. Grlić, 1991), *Sedma kronika* (B. Gamulin, 1996), *Varuh meje* (M. Weiss, 2002). Ne dao Bog većeg zla (S. Tribuson, 2002), Kod amidže Idriza (P. Žalica, 2004), *Grbavica* (J. Žbanić, 2006), *Četvrti čovek* (D. Zečević, 2007), *Ljubav i drugi zločinci* (S. Arsenijević, 2008). Glumila je i na televiziji (*Kuda idu divlje svinje*, *U registraturi*, *Marija, Roko i Cicibela*, *Velo mesto*, *Putovanje u Vučjak*, *Bolji život*, *Mor*, *Dok nitko ne gleda*, *SVaki put kad se rastajemo*, *Novogodišnja pljačka*, *Kuća duhova*, *crna kronika ili Dan žena*, *Naši i vaši*, *Duga mračna noć*, *Bitange i princeze* i dr.).

(T.Š.)



PISMA I REAGIRANJA – DANI HRVATSKOG FILMA 2008.

Nikica Gilić

Otvoreno pismo upravi Dana hrvatskog filma

Poštovani,

s obzirom da Dani hrvatskog filma (DHF) opet pokušavaju pogodovati pojedincima s HTV-a, želim jasno reći: producenti ne smiju biti selektori u konkurenciji u kojoj imaju svoje filmove, gđa Nana Šojlev s HTV-a nije smjela biti selektor jer je njeno ime na špici prijavljenih filmova. Kako točnost navedene tvrdnje smatram očitom (ne treba je argumentirati), osvrnuo bih se na izjavu iz uprave DHF da nema dovoljno ljudi koji nisu producenti, pa su zato angažirali gospodu Šojlev. Upozorio bih upravu da mnogi redatelji (snimatelji, montažeri, itd.) na ovim DHF nemaju prijavljene filmove (možda Bogdan Žižić, Nenad Puhovski, Bruno Gamulin, Taja Golić, Slaven Zečević, Goran Trbuljak, Stanko Herceg, Vjekoslav Vrdoljak, Ivana Fumić, Elvis Lenić, Ante Babaja, Zvonimir Berković, Saša Ban?), a kritičara koji nisu producenti ima na desetke.

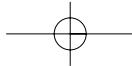
Tako, se, primjerice, kritičar Tomislav Čegir u novije vrijeme bavi upravo dokumentarnim filmom, dr. Marijan Krivak se bavi »alternativnim« (eksperimentalnim i dokumentarnim) filmom, Tomislav Šakić se bavi poviješću hrvatskog filma, mr. Bruno Kragić, Dražen Ilinčić i Katarina Marić su u više navrata pisali o dokumentarnom filmu te bili selektori doku-

mentarnih filmova ili članovi žirija DHF i drugih festivala, a dr. Mato Kukuljica, mr. Ivo Škrabalo i prof. Krešimir Mikić itekako dobro poznaju dokumentarni film, baš kao i njihov mlađi kolega Juraj Kukoč. Potom, Damir Radić i Mima Simić zainteresirani su za sve alternativne modele proizvodnje, a siguran sam da bi barem jedan od ovih kritičara pristao biti selektor na DHF, samo da ga se pitalo: mr. Jurica Pavičić, Zlatka Sačer, Hrvoje Pukšec, Josip Grozdanić, Igor Saračević, Dragan Rubeša, Janko Heidl, Jurica Heidl, dr. Tomislav Brlek, Dragan Jurak, Zlatko Vidačković, Mate Ćurić, Dean Šoša, Arsen Oremović, Nenad Polimac, Rada Šešić, Jelena Jindra, Tihomil Hamilton, Vladimir C. Sever, Aldo Paquola, Jakov Kosanović, Željko Luketić... Treba li nastaviti popis članova društva kritičara?

HTV je državna, tzv. javna ustanova i ne bi smio gušiti umjetničke festivale. Ako su neki autori s HTV-a nezadovoljni tretmanom TV-dokumentaraca, neka se jave gospodinu Vanji Sutliću, potraže sponzore, kontaktiraju druge TV-kuće i osnuju televizijski festival ili festival TV-dokumentaraca.

Srdačno,

dr. Nikica Gilić, filmolog iz Zagreba



PISMA I REAGIRANJA – DANI HRVATSKOG FILMA 2008.

To mislav Kurelec

O otvorenom pismu Nikice Gilića

Poštovani Nikica,

Iznimno cijenim Vaše poznavanje filma i priznajem da su Vaše kritičke primjedbe o ovogodišnjim 17. Danima hrvatskog filma dobro argumentirane, ali bih želio ukazati na konkretne probleme s kojima smo se susretali u organizaciji ovog najstarijeg filmskog festivala u neovisnoj Hrvatskoj, posebno značajnog za domaću kinematografiju, a isto tako i na naše drugačije viđenje odnosa s HTV-om kao najvećim producentom pokretnih slika u nas.

Prvi dojam koji se stječe iz Vašeg pisma je da HTV želi preuzeti vlast ili dominaciju nad Danima, no to (možda čak nážlost) nije točno. HRT je jedan od utemeljitelja festivala, ali iz godine u godinu pokazuje sve manje zanimanja za ovaj festival, a u posljednjih godinu dana više nije niti izabrao niti slao u njegovo vijeće svog predstavnika, niti je bilo tko od našeg Organizacionog odbora uspio doći do mogućnosti da razgovara s bilo kojim od čelnika HRT-a, iako smo nastojali. Isto tako u devedesetima je HTV imao svakodnevne polusatne kronike Dana, a potom niz godina i tjednu emisiju Ekran 2000 u kojoj su bili predstavljeni filmovi prikazani na festivalu uz razgovor s njihovim autorima. Potom je i ta emisija ugašena, a i kronike se najprije prorijedile, a potom i nestale, tako da je posljednjih godina HTV davao dvoje novinara i tehničke usluge za pravljenje svakodnevnih petominutnih biltena koji su čini mi se prikazivani i u nekom terminu na HTV-u. Ove godine međutim više neće biti niti toga, kao što više nema ni predstavnika HTV-a u Vijeću, tako da mi se teza o nastojanju HTV-a da dominira Danima čini apsurdnom, a zaista žalim da su dokinute gotovo sve mogućnosti da se filmovi koje HTV nije producirao ili pak dogovorio kao projekte s filmskim producentima prikažu širokoj publici, jer čak i kasni termini i tek nekoliko postotaka TV-auditorija predstavljaju neusporedivo veći broj gledatelja od pune dvorane SC-a.

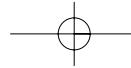
Ostaje potom pitanje odnosa filmskog i televizijskog dokumentarca, problem o kojem se ne samo u nas nego i u svijetu desetljećima raspravlja (npr. taj je problem bio centralna tema razgovora još 1973. na tada najznačajnijem svjetskom festivalu kratkog metra u Oberhausenu). Lako je vidjeti razliku između izrazito autorskog filma poput ostvarenja Zorana Tadića i klasične TV-reportaže, ali između tih udaljenih polova postoji u sredini veliki broj ostvarenja koja je teško svrstati u jednu ili drugu kategoriju, a po mom mišljenju su mnogi od cjelovečernjih dokumentaraca koji su uspjeli pri-

vući gledatelje u kinodvorane (poput onih Michaela Moorea) iako rađeni od filmskih producenata za kina po strukturi znatno bliže TV-dokumentarcu nego filmskom. Zato mi se čini potpuno neutemeljenom formalna podjela na one koje je proizvela TV-postaja i one koje su proizveli filmski producenti.

Jedan od razloga zbog kojih sam se prošle godine zalagao za uvođenje TV-dokumentarca kao posebne kategorije bilo je nastojanje da se zametne i diskusija kako se takve podjele vide u našoj situaciji (gdje većina autora radi i za filmske producente i u TV-produkciji), no to se nije dogodilo i jedina posljedica su bili napadi na tu ideju i manji broj gledatelja na TV-dokumentarcima koje se tradicionalno smatra nižom vrstom, bez obzira na to što su neki od njih bili bolji od »filmskih« među kojima ste i Vi prošle godine kao selektor imali prilike vidjeti dosta onih koji su zapravo bili bližu postupku TV-dokumentarca, pa ste i neke od najboljih među njima uvrstili i u svoju selekciju.

Ostaje dakle još pitanje osobe selektora gde Nane Šojlev koja se afirmirala i kao redateljica, a potom bila stanovito vrijeme i urednica Dokumentarnog programa HTV-a (negdje do sredine prošle godine kada je nakon promjena čelnih ljudi HTV-a smijenjena). Ona je među osamnaest uvrstila četiri filma koja su snimljena u vrijeme kada je bila urednicom i još dva za koje je HTV dao usluge u finalizaciji već gotovog proizvoda bez utjecaja na njihovo stvaranje, ali ipak stekao status koproducenta, pa se njeno ime našlo na špici. Čini mi se ipak da je gđa Šojlev bila kritičnija prema HTV-ovoj proizvodnji nego što bi vjerojatno bio netko tko s HTV-om nije nikako povezan (a ako bismo išli na to ima i kritičara, čak i onih koje Vi pojmenice navodite, a svojedobno sam i ja bio u sličnoj situaciji, koji rade ili surađuju s HTV-om). HTV je daleko najveći proizvođač dokumentaraca u Hrvatskoj, jer se godišnje samo u Dokumentarnom programu proizvede oko 150, a u ostalim programima još stotinjak dokumentarnih radova. Možda se za gotovo polovinu od njih može reći da ne prelaze rang emisije ili reportaže, ali još uvjek ostaje ogroman broj dokumentaraca od kojih je za festival bilo prijavljeno tek dvadesetak vjerojatno najboljih među kojima je opet gđa Šojlev izabrala tek mali dio.

Možda će Vam se učiniti da ove činjenice ne uklanjaju sve dvojbe, no i dalje ostajem pri tvrdnji da u našoj maloj sredini nije lako naći selektore koji neće ni na koji način biti povezani s produkcijom, a pokušat ću to obrazložiti i na pri-



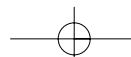
mjeru nekih imena koja ste Vi predložili. Tako je g. Nenad Pušovski vodi Factum, najjačeg hrvatskog producenta dokumentarnih filmova, a uz to i on i još neki od navedenih predaju na Akademiji dramskih umjetnosti koja brojnim ostvarenjima svojih studenata konkurira na Danima hrvatskog filma. Također kada se radi o filmašima koji u ovoj godini nemaju svoj film, dobar dio njih radi svoje filmove za jednog producenta, pa može postojati sumnja da će oni biti naklonjeniji tom producentu.

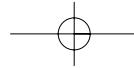
Tako zapravo ostaju tek kritičari od kojih se veliku većinu doista ne može povezati s producentima. Iako vjerojatno nije bez razloga činjenica da među stotinama filmskih festivala u svijetu ne znam niti jednog na kojem bi kritičari bili u većini niti kao selektori niti kao članovi ocjenjivačkog suda, nego imaju svoj posebni žiri i nagradu, podržao sam stav kolegice Diane Nenadić koji je kao predstavnik Društva hrvatskih filmskih kritičara (kojemu sam i sam članom mnogo duže no što obnašam funkciju na Danima) da od sljedeće godi-

ne selektori u svim kategorijama budu kritičari, a da filmaši koji te godine nemaju filma budu u žiriju. Nažalost u Organizacijskom odboru sam s tim prijedlogom ostao u manjini i to ne bez argumentacije. Naime, prošle godine nekoliko filmova nije ušlo u borbu za nagradu Oktavijan DHFK-a (koja se dodjeljuje onima koji imaju najveću prosječnu ocjenu iz zbira svih kritičara koji su taj film vidjeli), jer ih nije video minimum od tri kritičara (a ona dva smo bili kolegica Katarina Marić kao članica službenog ocjenjivačkog suda i ja), dok je prosječna prisutnost na svim projekcijama je bila jedva pet, dakle još troje uz gđu Marić i mene koji smo tu bili po službenoj dužnosti. Postavilo se zato pitanje da li su samo stručnost i poznavanje pojedinih kategorija koje se selektiraju za Dane dovoljni, ako za hrvatsku produkciju tih vrsta filmova kod kritičara inače nema baš većeg zanimanja.

S poštovanjem,

Tomislav Kurelec
umjetnički direktor Dana hrvatskog filma





PISMA I REAGIRANJA – DANI HRVATSKOG FILMA 2008.

Nana Šojlev

Odgovor na reakcije javnosti povodom selekcije dokumentarnih filmova na Danimu hrvatskog filma

Poštovani,

ponukana burnim reakcijama javnosti na selekciju dokumentarnih filmova ovogodišnjih Dana hrvatskog filma — koja je u medijima poprimila razmjere neukusne afere — prinuđena sam oštro reagirati i ispraviti pogrešne teze, na kojima se temelji većina površnih kritika i zaključaka.

Dani hrvatskog filma nisu smotra svega što se proizvede u domaćoj kinematografiji tijekom godine, već selekcija najboljih dokumentarnih, eksperimentalnih, namjenskih, animiranih i kratkih igranih filmova. O tome što će kao »najbolje« biti uvršteno u konkurenциju festivala, odlučuju selektori za pojedine natjecateljske kategorije, odabrani prema kvalifikacijama, profesionalnom iskustvu i ugledu. Imena selektora ovogodišnjih Dana objavljena su 11. veljače i bilo je dovoljno vremena za reakciju i eventualno povlačenje selektora — ako je tko smatrao da uvrštanje nekog člana u selekcijsku komisiju, zbog bilo kojeg razloga — nije primjeren. No, reagirao nije nitko i selektori su se prihvatali posla.

Zašto su mi optužbe za načelni »sukob interesa« upućene tek nakon javne objave filmova uvrštenih u konkurenциju — tj. tek nakon što se vidjelo koji filmovi nisu uvršteni?

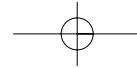
Zašto su se načelna pitanja počela postavljati tek nakon što je selekcija povrijedila (pojedinačni) ego nekih autora — i ugrozila interes nekih skupina?

Ove su godine Dani hrvatskog filma skraćeni na trajanje od pet dana. Stoga je direkcija festivala od selektora izričito tražila uklapanje u zadane vremenske okvire (u slučaju dokumentarnog filma riječ je o sedam 90-minutnih termina) i radikalno odrade selekciju, kako bi u konkurenциju uvrstili samo filmove koje smatraju vrhom ovogodišnje produkcije. Činjenica da nisam uvrstila nekoliko filmova koji su dovoljno dobri da bi mogli biti uvršteni u neki manje radikalni odabir, znači samo to da one filmove koje jesam uvrstila — prema svojim stručnim i osobnim kriterijima — smaram boljima. Porazno je da za te — uvrštene i prepostavlja se, najbolje filmove — nitko nije pokazao ni najmanje zanimanja, premda se većina reakcija javnosti zaodjeva u plemenite namjere i ljubav prema hrvatskom filmu.

Dani hrvatskog filma (izuzev Oktavijana za životno djelo, koji će ove godine biti dodijeljen Tomislavu Pinteru) ne valoriziraju ukupni doprinos nekog autora hrvatskoj kinematografiji, već isključivo recentnu proizvodnju. Stoga selektori nemaju obvezu uvažavati prijašnja postignuća autora, jer je prirodno — i u nas i u svijetu — da u kreativnom radu postoje oscilacije. Činjenicu da se nisam dala impresionirati potpisima na špicama, smaram upravo dokazom da sam selektorski posao odradila čestito i nepristrano.

Budući da se u zadnjem od objavljenih tekstova vulgarno propitkuju i moje kvalifikacije za posao selektora Dana hrvatskog filma, moram podsjetiti da posjedujem sve potrebne kvalifikacije (diplomu iz režije na Akademiji za kazalište, film i televiziju, sada ADU, studij komparativne književnosti i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu) i dugogodišnje radno iskustvo (više od dvadeset godina scenarističkog i redateljskog rada, više od 500 filmova i emisija; sudjelovanje u konkurenциji uglednih međunarodnih festivala, emitiranja na stranim satelitskim postajama, nagrade...). Uz praksu koju sam stekla kao urednica Dokumentarnog programa HTV-a (najvećeg producenta dokumentarnih filmova u Hrvatskoj), što je uključivalo sustavno gledanje ogromnog broja domaćih i stranih dokumentarnih filmova, suradnju s mnogobrojnim hrvatskim autorima, producentima i filmskim festivalima te rad u međunarodnim žirijima — smaram da svoje znanje o dokumentarnom filmu, tom širokom filmskom rodu (a ne »vrsti«, kao što piše kritičar Nenad Polimac), ne moram dokazivati. Osobito ne manipulaciji sklonom Nenadu Polimcu koji se potrudio da pogleda odbijene filmove (ta »zanimljiva ostvarenja«), ali ne i one uvrštene (svakako još zanimljivija ostvarenja), kako se ni slučajno ne bi zarazio dobrim mišljenjem o filmovima koji će biti prikazani u konkurenциji. Tek usput — neki od autora na čijem primjeru Polimac gradi grandioznu tezu o mojoj nekompetentnosti, već su mi se javili — iskazujući zgražanje zbog te nečasne manipulacije.

Nana Šojlev
selektorica dokumentarnih filmova na
17. Danimu hrvatskog filma



PISMA I REAGIRANJA – DANI HRVATSKOG FILMA 2008.

Nikica Gilić

Odgovor Upravi Dana hrvatskog filma

Poštovani gospodine Kurelec!

Vjerujem da znate koliko Vas cijenim i kao kritičara i kao osobu, a organizacijske poslove uvijek sam smatrao najtežima; ljudi voljni primiti ih se, poput Vas, Davora Šišmanovića, Mladena Martića, Vere Robić-Škarice ili Borisa T. Matića imaju moje iskreno divljenje. No, uza sve poteškoće, producent ili autor potpisana na špicama (čini mi se očitim) ipak ne smije biti selektor! DHF je izgubio legitimnost u iznimno važnoj kategoriji, pa mi se ne čini lošim ponoviti selekciju dokumentarnog filma. Onih 30-tak kritičara i filmologa iz Otvorenog pisma tek su dio potencijalnih selektora (ima ih još podosta — Robert Jukić, Goran Ivanišević, dr. Saša Vojković, mr. Irena Paulus, Ozren Milat, Boško Picula, Igor Bezinović, Goran Kovač, Marko Njegić, Dean Šoša, mr. Dario Marković, Tanja Vrvilo, dr. Tatjana Jukić ili, primjerice, Sanjin Petrović, a asistentica s zagrebačke talijanistike Etami Borjan, igrom slučaja, piše doktorat iz područja dokumentarnog filma...).

Uprava DHF najbolje će znati koji redatelji, snimatelji i drugi autori nisu potpisani niti na jednoj špici prijavljenih dokumentaraca. Uz već predložene (nisam pregleđavao popis prijavljenih filmova), naslijepo nabacujem neke mogućnosti: Mario Papić, Arsen Anton Ostojić, Karmelo Kursar, Tomislava Vereš, Kruno Heidler, Matija Kljuković, Mihovil Pansini, Silvestar Kolbas, Jere Gruić, Rajko Grlić, Maja Rodica-Virag, Milivoj Puhlovski, Vedran Šamanović, Goran Rušinović, Vlasta Žanić, Jasna Zastavniković, Mario Sablić, Enes Midžić, Miran Miošić, Željko Radivoj, Vladimir Gojun, Radislav Jovanov-Gonzo, Nebojša Slijepčević, Milan Bukovac, Milan Bunčić, Čejen Černić, Ivan Faktor, Dragan Marković, Tomislav Radić, Antun Vrdoljak, Krsto Papić, Ivana Keser, Sanja Ivezović, Simon Bogojević Narath, Boris Poljak... I ova lista bi se mogla itekako nastaviti, ali vjerujem da sam u

ova dva pisma naveo barem 60-ak legitimnih mogućnosti za selektorsku funkciju.

Usputno, primijetio sam da je ovih dana u Zagrebu bilo dosta autora i kritičara iz susjednih zemalja. Uistinu, zašto Pjer Žalica, Marcel Štefančić Jr., Želimir Žilnik, Lazar Stojanović, Vlatko Gilić (ne, koliko znam, nije mi u rodu) ili, primjerice, Ahmed Burić iz sarajevskog *Oslobodenja* ne bi mogli biti selektori, ako se nikoga ne može naći u Hrvatskoj?

Nadalje, ni u jednom trenutku nisam pomislio da HTV kao kuća guši DHF: u Otvorenom pismu govorio sam o *pojedinicima* koji to rade u ime HTV-a. Nacionalnu televiziju kao cjelinu slabo zanimaju kultura, film i televizijski dokumentarizam, no to nije razlog da pojedinci poput gospode Nane Šojlev uvode televizijska pravila na DHF. Iskreno, ne razumjem kako je gospoda Šojlev pristala biti selektor ako je potpisana na špicama, a k tome je do jučer bila predstavnik jednog od većih producenata u organizacijskom odboru DHF (!). Mislim da je zadaća Uprave zaštitići festival od vrijednosnog kaosa koji se iz sfere HTV-a (o politici da ne govorimo) prelijeva na kulturne institucije. A problem televizijskog dokumentarизма DHF ionako ne mogu riješiti.

Također, spominjete situaciju u kojoj svega dva-tri kritičara gledaju neki film u konkurenциji, no to se teško može odnositi na dokumentarni film. Kriza interesa publike i kritike vlada za namjenski film i videospot na DHF, pa mislim da bi uprava festivala upravo tu trebala odlučno djelovati. Dokumentarni film ima i svoju publiku i svoju kritiku i neke uhdane ocjenjivačke mehanizme koje ne bi trebalo zanemarivati.

Pozdravljam Vas s dubokim poštovanjem i najboljim namjerama

Nikica Gilić

Sažeci

FILMOLOGIJA I KOMPARATISTIKA

Ante Peterlić

Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost

UDK: 791.51(497.5)(091)

Atemeljitelj hrvatske filmologije obrazlaže pet faza povijesti znanstvenog proučavanja i nastave filma na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, u skladu sa zamislama temeljitelja toga odsjeka, profesora Ivo Hergesića. Nakon obrazlaganja povijesti, naznáeno je i sadašnje stanje, s upozorenjem o opasnostima što ih nosi budućnost.

Nikica Gilić

Zapažanja o (filmskom) žanru

UDK: 791.2

Autor obrazlaže problematiku filmskog žanra na temelju polaznih teza izloženih u svome prilogu (»Modernizam i pitanje žanra«) u zborniku rada - 3-2-1, KRENI!, te na temelju rasprave u sklopu filmološke sekcije znanstvenog skupa »Hrvatska komparativistica u evropskom kontekstu«. Obrazlažući važnost ideje o žanru za sve segmente filmske komunikacije, autor upozorava u kojoj se mjeri kategorije žanrova mijenjaju, a upozorava i na važnost američke kulture (osobito filma) za razumijevanje čak i izrazito modernističkih rukavaca evropskog filma. Dakako, i mnoge su evropske kinematografije barem u nekim razdobljima svoje povijesti bile industrije, čime se može barem dijelom obrazložiti (makar i privremena) prilagodba vrhunskih evropskih autora kao što su Hitchcock, Lang, Sirk ili Murnau američkoj filmskoj industriji. Potaknut opusom umjetnika kao što su Lang, Hitchcock ili Godard, autor zaključuje kako bi i znanost o književnosti mogla profitirati od interpretativne fleksibilnosti filmologije, pa bi se već odavno priznati književni klasičci (Zločin i kazna, Rat i mir) mogli sagledati u novom svjetlu, a razlika između filmske i književne umjetnosti mogla bi se shvatiti ne samo kao plod razlike dva temeljno suprotstavljenja medija nego, barem u određenoj mjeri, i kao plod razlike uobičajenih interpretativnih modusa filmologije i znanosti o književnosti.

Tomislav Kurelec

Hrvatskiigrani film u europskom kontekstu

UDK: 791-21(497.5)

Autor, istaknuti hrvatski filmski kritičar, daje kraći pregled povijesti hrvatskog (prevenstveno cijelovečernjeg igranog) filma, promatrano u europskom kontekstu, počevši s filmom *Lisinski* Oktavijana Milića (1944), a završivši s problemima hrvatskog filma u tranziciji — u razdoblju rata i po-rača. Posebnu pozornost pritom posvećuje jugoslavenskom kontekstu (s naglaskom na utjecaj politike), potom poetičkim i ideološkim utjecajima sa Zapada i Istoka Europe, problemima žanrovske kinematografije, strujama unutar filmske kritike, uzletu modernizma, ekonomskim čimbenicima, kao i utjecaju televizijskog medija na filmsku poetiku. Uz isticanje nedvojbenе važnosti sagledavanja osobujnosti hrvatske kinematografije u ovoj se sinte-

Summaries

FILM AND COMPARATIVE STUDIES

Ante Peterlić

Film Studies at Comparative Literature Department

UDK: 791.51(497.5)(091)

The founding father of the Croatian film studies describes five historic phases of scientific film research and film classes at the Comparative Literature Department of the Faculty of Philosophy, University of Zagreb, in accordance with the ideas of the Department's founder, Ivo Hergesić. After a historical overview, the current situation is described with a warning about what the future might bring.

Nikica Gilić

Observations about (film) genre

UDK: 791.2

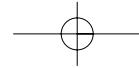
The author explains the problem of the film genre based on the starting points set out in his text (»Modernism and the issue of genre«) in the 3-2-1, KRENI! reader (2006), and based on the discussion of the film studies section of the scientific meeting »Croatian Film Studies in European context«. Explaining the importance of the idea of genre for all the film communication segments, the author warns about the measure to which genre categories change as well as about the importance of the American culture (especially film) for understanding even extremely modernist fragments of the European cinema. Of course, many European cinemas were also industries, at least in some parts of their history. This can at least partly explain the fact that top European authors such as Hitchcock, Lang, Sirk and Murnau adapted (at least temporarily) to the American film industry. Prompted by the work of artists such as Lang, Hitchcock or Godard, the author concludes that also literature studies could profit from interpretative flexibilities of film studies and that also some long time ago recognized classics (*Crime and Punishment*, *War and Piece*) could be examined in a new light. The difference between film and literature could be seen as not only the fruit of the difference between the two fundamentally opposite media but also, at least to a certain extent, as the fruit of the difference between the usual interpretative modes of film and literature studies.

Tomislav Kurelec

Croatian feature film in European context

UDK: 791-21(497.5)

The author, a distinguished Croatian film critic, gives a brief overview of the history of the Croatian film (primarily feature film), in the European context, starting with *Lisinski* by Oktavijan Milić (1944) and finishing with the problems of the Croatian film in the transition period — war and the post-war years. The author puts special focus on the Yugoslavian context (with an emphasis on the political influence), poetical and ideological influences from western and eastern Europe, problems of the genre cinema, film criticism tendencies, rise of modernism, economical factors, television influence on film poetics. This essay emphasizes that it is important



zi ističe i važnost njenog tumačenja unutar kulturnog konteksta u kojem se razvija te važnost uočavanja načina na koji hrvatski film povratno djeluje na taj kontekst, a upozorava se i na probleme dominantnih modela produciranja filmova u Hrvatskoj.

Irena Paulus

Proučavanje hrvatske filmske glazbe

UDK: 791.636:78(497.5)

Autorica opisuje svoja iskustva u pionirskom proučavanju opusa hrvatskih skladatelja filmske glazbe. Od potpune zanemarenosti unutar muzikologije, izdavaštva knjiga o glazbi i nosača zvuka do knjige s podrobnim filmografijama i opismima cijelokupnih partitura trebalo je proći dosta mukotrpog samostalnog istraživanja, premda su neke temelje postavili *Filmska enciklopedija* LZ Miroslav Krleža i stručni časopis *Hrvatski filmski ljetopis*, koji su pozornost posvetili i ovom aspektu filmskog stvaralaštva. Nakon uvodnih istraživanja koja donosi autoričina knjiga Glazba s ekrana, daljnja bi istraživanja trebala biti bitno lakša.

Slaven Zečević

Večera kod Vidasa (neobavezan uvod u redateljski privjenac Nikole Tanhofera *Nije bilo uzalud*)

UDK: 791.633-051 Tanhofer, N.

Analizirajući film *Nije bilo uzalud*, igranofilmski privjenac hrvatskog redatelja i direktora fotografije Nikole Tanhofera, studija ga smješta u kontekst hrvatske (i jugoslavenske) kinematografije pedesetih godina, ističući njegovu inovativnost utemeljenu na zasadama klasičnog fabularnog stila (formuliranog u SAD još u razdoblju nijemog filma), usporedivu i sa zasadama klasične njemačke kinematografije. Poma analiza dijaloske scene u interijeru Tanhoferova filma (scena večere) ilustrira kako kod Tanhofera spektakularnost i vizualnu atraktivnost nisu uvjetovali spektakularni sadržaji (primjerice eksterijeri moćvare); filmski stil ostvaruje specifičnu vrstu spektakla. Studija pokušava odgovoriti i na pitanje zašto autori poput Tanhofera u danom povjesno-estetskom kontekstu nisu imali pravoga odjeka niti pravih navještača, uspoređujući njegovu ulogu u povijesti hrvatskog filma s ulogom Miletića, Bauera, Golika, Belana i drugih klasika.

STUDIJE

Janica Tomic

Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije

UDK: 791.11 (485)

Tema švedskoga nijemog filma, naročito u posljednjih dvadesetak godina, proizvela je u Švedskoj i izvan nje skupinu tekstova koji su danas opće mjesto u proučavanju epoha koja se prepoznaće kao jedan od vrhunaca švedske kinematografije i relevantan dio povijesti filma uopće. Nadovezujući se, između ostalog, i na povijesne studije (nijemoga) filma R. Waldekranza, na iscrpnu studiju tadašnjega filmskog diskursa E. Liljedahla *Stummfilmen i Sverige — kritik och debatt* (1970) te na Olssonove analize cenzorskih debata u Švedskoj, autori se bave širokim spektrom formalnih i kontekstualnih karakteristika, iz čega se mogu izdvojiti dvije tematske cjeline — prva polazi od podteksta nastanka i utjecaja cenzure u razdoblju ranoga nijemog filma, dok druga prati konstrukciju tzv. zlatnog doba švedskoga filma u kasnijem periodu, od sredine 1910-ih do ranih 1920-ih. Ideja je ovoga teksta da se oko tih problema organizira pregled važnijih postavki iz spomenutih tekstova, uglavnom nedostupnih u prijevodima izvan Švedske, odnosno da se ti problemi povežu s početničkom fascinacijom ranim filmskim teorijama i skandinavskim nijemim filmom.

to take into consideration the Croatian cinema peculiarities and also that the Croatian cinema has to be interpreted within the cultural context in which it develops. Furthermore, it is important to identify the manners in which the Croatian film makes a reverse impact on that context. The author also mentions the problem of dominant film production models in Croatia.

Irena Paulus

Studying Croatian film music

UDK: 791.636:78(497.5)

The author describes the experiences of her ground-breaking studies of the work of the Croatian film music composers. It took her long and hard research to get from the state of a complete neglect in terms of music studies, music books and sound recording media publishing, to a book with detailed photographs and complete scores, although a basis was set in the *Film Encyclopaedia* published by the Miroslav Krleža Lexicographic Institute and in the professional magazine *Hrvatski filmski ljetopis* which dedicated attention to this aspect of filmmaking as well. After introductory research set out in the author's book *Screen Music*, further research should be much easier.

Slaven Zečević

Dinner at Vidas's (Informal introductory to the first film by Nikola Tanhofer *Nije bilo uzalud*)

UDK: 791.633-051 Tanhofer, N.

Analyzing the film *Nije bilo uzalud*, the first feature film by the Croatian film and photography director Nikola Tanhofer, the essay places it in the context of the Croatian (and Yugoslavian) cinema of the fifties. The essay emphasizes its innovativeness based on the principles of the classical plot style (formulated in the USA already in the silent film period), comparable to the principles of the classical German cinema. The thorough analysis of the dialogue scene which takes place in the interior of the Tanhofer's film (the dinner scene) illustrates that in Tanhofer's film the visual attractiveness is not conditioned by spectacular contents (like for example swamp exteriors). Film style produces a special kind of spectacle. Comparing the role of Tanhofer in the Croatian film history with the role of Miletić, Bauer, Golik, Belan and others, the essay also tries to answer the question of why authors such as Tanhofer did not make the right impact and did not find real successors in the given historical and aesthetic context.

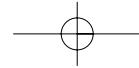
STUDIES

Janica Tomic

Beginnings and Golden Age of Swedish Cinema: disclosing autonomy

UDK: 791.11 (485)

The topic of the Swedish silent film, especially in the last twenty years, produced a group of texts in Sweden and abroad which today represent the core literature if you want to examine the epoch which is often seen as the peak of the Swedish cinema and a relevant part of the history of film in general. Drawing on historic studies of the (silent) R. Waldekranz's film, detailed study of the then film discourse by E. Liljedahl *Stummfilmen i Sverige — kritik och debatt* (1970) and Olsson's analyses of censorship debates in Sweden, the authors examine a wide spectrum of formal and contextual characteristics out of which two thematic units should be distinguished — the first unit starts from the subtext of the appearance and influence of censorship in the period of the early silent film, while the other deals with the so called golden age of the Swedish film in the later period, from mid-1910s to early 1920s. The idea of this text is to organize an overview of more important elements of the mentioned texts, which are almost impossible to find outside Sweden, around those problems, i.e. to link those problems with the beginner's fascination with early film theories and the Scandinavian silent film.



Mario Vrbančić

Blade Runner i film noir, ili problemi Stvari koja misli

UDK: 791.221.8:791.221.51

Sumornost, pesimizam i urbana tjeskoba hladnoratovskog *film noir*a američkih 1950-ih futuristički je preosmišljen u postmodernom svijetu *Bladea Runnera*. U prvoj sekvenci filma zjenica obestjelovljeng oka pluta iznad polumračnoga zagadenoga metropolisa u kome dimnjaci sukljuju plamen i dim. Čitav film zapravo je konflikt dviju strana: ljudi i kopija ljudskoga. Kao što privatni istražitelji, grubijani nastali po modelu »vrdokuhane proze«, u većini *noir* filma često krahiraju, gube pamćenje ili njihovim sjećanjima manipuliraju neke moćne organizacije, replikanti u *Blade Runneru*, da bi više odisali ljudskošću, imaju problema sa svojim sjećanjem — njihove memorije su ugradene; i kao što okorjeli detektivi u *film noiru* često podliježu čarima hladne, manipulativne žene, *femme fatale*, tako Rick Deckard posustaje u svojem beščutnom istrebljivanju robota kad susretne Rachael, *femme fatale* u antiutopijskom svijetu bliske budućnosti. Hibrid znanstvene fantastike i *film noir*a kao da ponajviše odgovara našem postmodernom dobu, vrtoglavom razvoju tehnologije i globalizaciji. Ukoliko čitamo *Blade Runner* iz perspektive *film noir*a, još se više intenziviraju pitanja koja u znanstvenoj fantastici ostaju u sferi racionalnog — pitanja o razlici između ljudskog i neljudskog, što je to što nas čini ljudima. Glavna tema eseja je ispitivanje »Stvari koja misli« u *Blade Runneru* (Ridley Scott, 1982) kroz prizmu *film noir*a, u svjetlu lacanovskog čitanja koje je ponudio Slavoj Žižek.

ESEJI I OSVRTI

Igor Bezinović

Diskretni šarm autorstva

Uz Ciklus Filmskog autorskog studija (FAS), Filmski programi, Zagreb, prosinac 2007.

UDK: 791.21(497.5)"1967/1973"

Članak, potaknut retrospektivom dugometražnih filmova Filmskog autorskog studija (FAS), nezavisne, kinoklubaške producentske kuće koja je s prelaska 1960-ih na 1970-e proizvela pet cijelovečernjih filmova, inzistiravši na modernističkoj politici autora, razmatra ideju filmskog autorstva i francuske *politique des auteurs*. Činjenica da svako umjetničko djelo ima autora, pa tako i film, opće je prihvaćena među prošjećnim filmskim gledateljima. Međutim, ovaj tekst zastupa tezu da filmologija može doći do bogatijih rezultata revidiranjem pojma »autora« i traženjem socijalnih korijena ideje autorstva. Ideja filmskog autorstva javila se u Francuskoj nakon Drugoga svjetskog rata, pogotovo u tekstovima F. Truffauta. Njegova se upotreba pojma *auteur* odnosila se na činjenicu da su neki filmovi originalniji od drugih te da u neke filmove redatelji ulaze veći udio svoje osobne kreativnosti, a u druge manje; one filmove u kojima je do izražaja dolazio stav redatelja i njegova intervencija Truffaut je nazivao autorskima. Ova politika autora postal je s vremenom vrlo kontroverzna i kritizirana (npr. Kael i njezina kritika Sarris). Naime, ukoliko ime redatelja ne koristimo samo kao mogući orijentir pri snalaženju u povijesti filmske umjetnosti, već mu pripisuјemo apsolutno autorstvo nad filmom, postoji opasnost simplifikacije na koju su upozoravali mnogi osporavatelji autorske kritike. Svakim imenovanjem jedne osobe autrom filma mi nužno iskrivljujemo realnost, svodeći kolektivni proces stvaranja filma na jednu osobu. Jedan od prigovora autorskog kritički je i taj da je teško odrediti koje postupke u procesu stvaranja filmskoga djela možemo smatrati autorskima, a koje ne. Tekst u nastavku iznosi definiciju filmskog autorstva (Livingston), koju bi, smatra autor, trebalo kritizirati iz perspektive društvenog konteksta, što autor demonstrira primjenom modela iz sociologije znanosti, primjenjujući odrednice iz djela Randalla Collinsa *The Sociology of Philosophies: a Global Theory of Intellectual Change* (1998) na film zamjenom pojma »intelektualac« pojmom »filmski redatelj«, odstupajući tako od romantičkog kulta intelektualnog heroja i umjetnika-genija.

Mario Vrbančić

Blade Runner and film noir, or the problem of a thinking Thing

UDK: 791.221.8:791.221.51

Gloominess, pessimism and urban anxiety of the cold-war *film noir* of the American 1950s were reinvented in a futuristic manner in the postmodernist world of *Blade Runner*. In the first sequence of the film there is a pupil of a lifeless eye floating above the semi-dark polluted metropolis in which chimneys blaze up fire and smoke. The entire film is actually a conflict between two sides: human beings and copies of human beings. Just as private detectives, brutes that are made according to the hardboiled prose, loose their memories in most *noir* films or their memories are manipulated by some powerful organizations, the *Blade Runner* replicants also have problems with their memories so as to be as human as possible — they have built-in memories. Just as brazen private detectives in *film noir* often succumb to the charms of cold and manipulative women, *femme fatale*, Rick Deckard also gives up his fierce robots' extermination when he meets Rachael, a *femme fatale* in the anti-utopian world of the near future. A hybrid of science fiction and *film noir* seems to be the most appropriate model for our postmodernist age, fast technological developments and globalization. If we read *Blade Runner* from a *film noir* perspective, issues that in science fiction remain in the sphere of rational get further intensified — the issues of the difference between human and inhuman, what it is that makes us humans. The main focus of the essay is the study of the »thinking Thing« /das Ding/ in *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) through the *film noir* prism, in the light of a Lacanian interpretation as offered by Slavoj Žižek.

ESSAYS

Igor Bezinović

The discreet charm of authorship

UDK: 791.21(497.5)"1967/1973"

Inspired by a retrospective of feature films of the Filmski autorski studio (FAS) /Film Author Studio/, an independent film company which produced five feature films at the end of 1960s and beginning of 1970s insisting on the modernist auteur cinema, the article examines the idea of film authorship and the French *la politique des auteurs*. The fact that every work of art has its author, hence also the film, is widely accepted among average film viewers. However, this text supports the thesis that film studies could have better results by revising the term »author« and by seeking social roots of the idea of authorship. The auteur theory appeared in France after the Second World War, especially in F. Truffaut's texts. His use of the term *auteur* referred to the fact that some films are more original than others and that directors put more or less of their personal creativity into their films. Films that reflect the directors' attitude and intervention were referred to as auteur films by Truffaut. This policy eventually became highly controversial and it was strongly criticized (for example Kael and her criticism of Sarris). For example, if we do not take the author as only a possible landmark when trying to find our way in the history of film, but if we see him as the absolute author of the film, there is a risk of simplification that those who challenged auteur criticism warned about. Whenever we name one person a film's author, we necessarily distort the reality by reducing a collective process of filmmaking to one person. One of the complaints about auteur criticism is that it is difficult to determine which filmmaking procedures can be called auteur cinema and which not. Further in the text there is a definition of film authorship (Livingston) which, considers the author, should be criticised from the social context perspective. The author demonstrates this by applying the model of the sociology of science, by applying the elements of Randall Collins's work *The Sociology of Philosophies: a Global Theory of Intellectual Change* (1998) on film by substituting the term »intellectual« with the term »film director« and thus deserting the romantic cult of an intellectual hero and a genius artist.

Marijan Krivak

Wim Wenders — ili filmski postmodernizam »tijekom vremena«

UDK: 791.633-051Wenders, W.
791.038.6

Usvojou knjizi *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origin of Cultural Change* (1990) David Harvey je pomoću analiza »vremena i prostora u postmodernom kinu« dao bitne odgovore na pitanje postmodernosti na filmu. U njegovim analizama središnje mjesto zauzimaju dva filma: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) i *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987). Wendersovu opusu odgovara tip interpretacije koja osnovom doživljavanja pojedinog filma čini svijest o recepciji, te, onda, i o manipulaciji gledateljskim očekivanjima i variranjem žanrovske obrazaca. Citatna polemičnost, naglašena eklektičnost, autoreferentnost, kao i upućenost na cjelokupnu povijest filmske umjetnosti daljnja su postmodernistička filmska uočljiva u Wendersa. Kada se ističe »europskost« kao specifičnost teorijskog postmodernizma »lyotardovske provenijencije«, ne smije se zanemariti ni činjenica da je velik broj evropskih filmskih autora tog usmjerenja bio zadivljen američkim žanrovnim filmom i njegovim naratativnim obrascima. S druge strane, populistički karakter američke pop-art umjetnosti najprije je stjecište konzumerističke kulture, s čime se postmodernizam najčešće i identificira. U kontekstu navedenoga, autor članka tematizira Wendersove filmove kao prototipske Po-Mo filmove, koji ostvaruju specifičan spoj američke pop-kulturne rock-ikonografije i naslijeda njemačke *Filmverlag der Autoren*. U slijedu Harveya, napose se paralelno gledaju i iščitavaju *Blade Runner* i *Nebo nad Berlinom* kao dva pola, negativni i pozitivni, postmoderne slike američke utopije.

Srećko Horvat

Terorizam na filmu (*Umri muški 4.0, WTC, United 93, Rendition* i druge mitologije)

UDK: 323.285:791-21(73)"200"

Jedan dio teksta je ulomak iz knjige *Diskurs terorizma*, koja ove godine izlazi u izdanju AGM-a. Putem analize novijih filmova o terorizmu, kao što su *Umri muški 4.0*, *WTC*, *United 93*, *Rendition* i drugi, autor nastoji pokazati kako se nakon 11. rujna medijski reprezentira terorizam. Činjenicu da je *WTC* snimljen kao film katastrofe koji po svemu nalikuje na klasične filmove o potresima autor povezuje sa znamenitim potresom u Lisabonu, nudeći tako interpretaciju po kojoj se i terorizam »naturalizira« i predstavlja kao emanacija nekog onostranog i vječnog Zla. Umesto toga, terorizam bi trebalo shvatiti ne samo kao rezultat nekih fanatičnih skupina (a teroristi su u filmovima najčešće portretirani upravo kao ludaci koji se samo mole Allahu), već kao rezultat ekonomsko-društvene realnosti, odnosno kao sredstvo s kojim se ne moramo složiti, ali koje je ovdje jer u suvremenom, zapadnom svijetu očito nešto ne valja.

Mia Dora Prvan

Ljetna palača Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989.

UDK: 791.633-051Lou, Y.
791-21(510)"200"

Esej se osvrće na recentni, četvrti film Lou Yea, kineskog redatelja tzv. šeste generacije kineskih redatelja. *Ljetna palača* (*Yihe yuan*, 2006) je zbog prikazivanja studentskih nemira na trgu Tiananmen u Pekingu 1989., ali i zbog eksplisitnih scena seksa, svojem redatelju donio zabranu rada i sukobe s državnom cenzurom. Autorica teksta razlaže strukturu Lou Yeova filma kao prikaza putovanja jedne duše od rodnoga grada preko studentskog života, koji se poklopio s revolucionarnim zbivanjima, do razočaranja životom i smrti, u vremenu od 1989. do 2003. godine, odnosno, na filmsku priču kao metaforu razočaranja jedne generacije. Teza je da se unutarnji konflikt odvija kao odraz izvanjskog, i da je izvanjska fabula prikazana u filmu (ona politička) tek odraz jednog duhovnog putovanja koje se, prema Lou Yeovim riječima, moglo dogoditi samo na tom mjestu i u to vrijeme.

164

H R V A T S K I F I L M S K I L J E T O P I S 53/2008.

Marijan Krivak

Wim Wenders — or film postmodernity »Im Lauf der Zeit«

UDK: 791.633-051Wenders, W.
791.038.6

In his book *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origin of Cultural Change* (1990), David Harvey gave crucial answers to the question of postmodernity in film by analysing «time and space in postmodern cinema». He focuses his analysis on two films: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) and *Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987). A type of interpretation which makes the consciousness about reception and about viewers' expectations' manipulation and genre patterns' variation a basis for experiencing individual films is the type of interpretation suitable for Wenders's work. Polemical citations, pronounced eclecticism, self-reference, and reference to the whole history of film are postmodernist elements that can be captured in Wenders's films. When »a European quality« is emphasized as a theoretical postmodernism specificity of »Lyotard origin«, the fact that a high number of European film authors were impressed by the American genre film and its narrative patterns can not be forgotten. On the other hand, the populist character of the American pop-art is the most adequate pool of consumer culture, with which postmodernism is most commonly identified. The author of this text analyzes Wenders's films as prototypical Po-Mo films which are a specific combination of the American pop-culture and rock-iconography and the legacy of the German *Filmverlag der Autoren*. *Blade Runner* and *Der Himmel über Berlin* are examined separately as two poles, the negative and the positive, of the postmodernist image of the American utopia.

Srećko Horvat

Terrorism on film (*Die Hard 4.0, WTC, United 93, Rendition*, and other mythologies)

UDK: 323.285:791-21(73)"200"

Apart of the text is a paragraph from the book *Discourse of Terrorism* which will be published this year by AGM publishing house (Zagreb). Analyzing new films on terrorism, such as *Die Hard 4.0*, *WTC*, *United 93*, *Rendition* and others, the author is trying to show how terrorism is presented in the media after 9/11. The author uses the fact that *WTC* is made as a disaster film that quite resembles classical films about earthquakes and links it to a well-known Lisbon earthquake and thus gives another interpretation which both naturalizes terrorism and presents it as the emanation of some other-worldly and eternal Evil. Instead, terrorism should be understood not only as a consequence of some fanatical groups (terrorists in films are usually portrayed as lunatics praying to Allah) but as a consequence of an economic and social reality, i.e. as a tool we need to confront but that exists because there is obviously something wrong with the modern, western world.

Mia Dora Prvan

Lou Ye's *Summer Palace*: internal road of an individual in the political context of China in 1989

UDK: 791.633-051Lou, Y.
791-21(510)"200"

The essay reviews the most recent and the fourth film by Lou Ye, a Chinese director of the so-called sixth generation of Chinese directors. *Summer Palace* (*Yihe yuan*, 2006) presents student protests on Tiananmen Square in Beijing in 1989 and also some explicit sex scenes, which is why the director was prohibited from work and had conflicts with state censorship. The author of this text examines the structure of Lou Ye's film as a depiction of a journey of a soul from the home town and student life, which coincided with revolutionary events, to disappointment and death, from 1989 to 2003. The author examines the story as a metaphor of generation's disappointment. The thesis is that the internal conflict is a reflection of the external one, and that the external plot (the political part) is presented in the film as only a reflection of a spiritual journey which, according to Lou Ye, could only happen at that time on that place.

FESTIVALI I REVIE

Iva Žurić

Svega pomalo, a najviše prostora

Tjedan australskog filma, Life & Film Festival, Zagreb-Split, kina Broadway, 24-31. siječnja 2008.

UDK: 791-21(94)

Tekst se osvrće na filmove prikazane u prvom tjednu suvremenog australskog filma održanog u Hrvatskoj u organizaciji Veleposlanstva Australije. Premda je riječ o reviji koja daje pregled u suvremenu produkciju, bez nijemere za iskaživanjem nekog koncepta izbora osim reprezentacije australske kulture, autorica teksta od prikaza filmova dolazi do kulturne kritike, uočavajući da su filmovi povezani nekolikim odrednicama australske specifične kulture. Prijе svega, tu je problem Aborigina i njihove ukorijenjenosti u australsku kulturu, u nekim filmovima jako izražen i tematiziran, a u svakome barem u pozadini prisutan, te australski pejzaž, koji u svim filmovima funkcioniра kao stalna definirajuća prisutnost, pa i kao glavna zvijezda.

Mima Simić

Plešite, djevojke, plešite!

»Žensko pismo u filmskoj povijesti«, Popratni program, 5. Human Rights Film Festival, Zagreb, 8-13. veljače 2008.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.231"2008"(049.3
791.231-055.2

Tekst se osvrće na filmove prikazane u popratnom programu ovogodišnjeg, petog Festivala filmova o ljudskim pravima u Zagrebu. Program, naslovljen »Žensko pismo u filmskoj povijesti«, konceptualno je predstavio trinaest filmova koje su režirale poznate redateljice, ali i koji tematiziraju specifično žensko iskustvo, te se stoga primijenio termin *ženskoga pisma* (*écriture féminine*). Prikazani filmovi, uz dekonstrukcijske, subverzivne i falogocidne prakse »ženskog pisma«, svakako zahtijevaju i kontekstualizaciju unutar trovalne povijesti feminističkog pokreta, jer nekad je ipak (bilo) dovoljno da filmovi budu *samo politički*. Tako bi se, prema autorici, trinaest prikazanih filmova ugrubo dalo podijeliti na one koji politički/revolucionarno djeluju pretežito (implicitno ili eksplicitno) angažiranim (feminističkim) sadržajem (*Djevojke u uniformi*, Leontine Sagan, 1931; *Pleši, djevojko, pleši*, Dorothy Arzner, 1940; *Orlando*, Sally Potter, 1992; *Dnevnik mojoj djeći*, Márta Mészáros, 1984; *Borovi i jеле: sjecanje žena na život u socijalizmu*, Sanja Iveković, 2002); one koji to čine naglašenom subverzijom tradicionalnih formi (*Nasmijana gđa Beudet*, Germaine Dulac, 1923; *Mreže popodneva*, Maya Deren, 1943; *Ivančice*, Vera Chytilová, 1966; *Nevidljivi suparnici*, Valie Export, 1977; *Ručak s bakom*, Barbara Blasin, 2001), i one u kojima su forma i sadržaj u jednakoj mjeri subverzivni spram tradicionalnih narativnih struktura (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1976; *Sreća*, Agnes Varda, 1965; *Dogodilo se netom prije*, Anja Salomonowitz, 2006). Premda su selektorce izabrale klasične iključivo europske te dva američke produkcije, sužujući tako gledateljsku viziju mogućih feminističkih (filmskih) strategija, reducirajući je na klasno, rasno i kulturno relativno homogenu skupinu žena (većinom bjeljkinje srednje klase) — što je, sjetimo se, bila i glavna zamjera feminizmu drugog vala — one su itekako bile svjesne ove programske praznine i same u uvodu na nju skreću pozornost, napominjući pritom da je ponuda, uza sve mane, pričično raznovrsna i stimulativna.

FESTIVALS

Iva Žurić

A bit of everything and mostly space

(Australian Life & Film Festival, Zagreb-Split, January 2008)

UDK: 791-21(94)

The text tackles films presented in the first week of the contemporary Australian film showcase held in Croatia and organized by the Australian Embassy. Although this was just a showcase that provides an overview of the contemporary feature film production in Australia and has no intention to express some concept of choice apart from the presentation of the Australian culture, the author of this text finds the way for a cultural criticism. She notices that the films are connected by several elements of Australian culture. First of all, some films strongly emphasize the problem of Aborigines and their deep presence in Australian culture while in all other films this problem is at least present in the background. Then there is the Australian landscape which functions in all films as a constant defining presence, and even a main star.

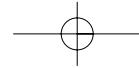
Mima Simić

Dance, girls, dance!

(»Women's Writing in Film History«, Human Rights Film Festival, Zagreb, February 2008)

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.231"2008"(049.3
791.231-055.2

The text reviews the films presented as part of a side-program of this year's fifth Human Rights Film Festival in Zagreb. The program was entitled Women's Writing in Film History and it presented thirteen films directed by well-known female directors. These films also focus on a typically female experience and this is why the term *women's writing* (*écriture féminine*) was used. Apart from deconstructive and subversive women's writing practices, the presented films also require contextualization within a three-wave history of the feminist movement because at a certain point in history it was after all enough that films are *only* political. So the author thinks that thirteen presented films could be roughly divided into those that play a political/revolutionary role (implicit or explicit) by the means of engaged (feminist) contents (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931; *Dance, Girl, Dance*, Dorothy Arzner, 1940; *Orlando*, Sally Potter, 1992; *Napló gyermekimnek* /*Diary for My Children*/, Márta Mészáros, 1984; *Borovi i jèle: sjecanje žena na život u socijalizmu* /*Pines and Fur Trees: Women's Memory of Life in Socialism*/, Sanja Iveković, 2002); those that do so by the means of emphasized subversion of traditional forms (*The Smiling Madame Beudet*, Germaine Dulac, 1923; *Mesches of the Afternoon*, Maya Deren, 1943; *Sedmikrasky* /*Daisies*/, Vera Chytilová, 1966; *Unsichtbare Gegner* /*Invisible Adversaries*/, Valie Export, 1977; *Doručak s bakom* /*Lunch with Grandma*/, Barbara Blasin, 2001); and those in which both the form and the contents are equally subversive in relation to traditional narrative structures (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1976; *Le Bonheur* /*Happiness*/, Agnes Varda, 1965; *Kurz davor ist es passiert* /*It Happened Just Before*/, Anja Salomonowitz, 2006). Although the selectors picked out exclusively European (and two American) classics, thus narrowing down viewers perspective of possible feminist (film) strategies, reducing it to a relatively homogenous group of women in terms of class, race and cultural background (mostly white middle-class women) — which was, if we try to remember, the objection to second wave feminism — they were well aware of this gap and they themselves mentioned it in the introductory note explaining that the programs is, despite of all the flaws, rather diverse and stimulating.



NOVE KNJIGE

Igor Bezinović

Ukratko o kratkoj knjizi o kratkom filmu

(Marek Hendrykowski, *Umetnost kratkog filma*, prevela s poljskog Vesna Marinković, Beograd: Clio, 2004, ISBN 867102105X)

UDK: 791.22(049.3)

Riječ »film« u svakodnevnom se govoru često koristi kao sinonim za »dugometražniigrani film« i rijetko će tko pri spomenu naslova nekog filma pomisliti da osoba s kojom razgovara govori o kratkometražnom filmu. Autor pri kraju ove knjige stoga tvrdi: »Kratki metar je danas nostalgična forma«; međutim, prva rečenica knjige glasi: »Kratka forma nije margina filma«. Ova je knjiga zapravo skup kratkih eseja o pojedinim problemima vezanim ukratki film. Pristup korišten u knjizi svodi se na nesustavno nizanje teorijskih zapažanja i povjesnih zanimljivosti, uz korištenje velikog broja primjera uglavnom iz bogate poljske kinematografije (uz popis 250 najvažnijih kratkih filmova na kraju knjige). Autor kroz knjigu ne razvija specifičnu tezu, niti se često poglavlja ne vežu jedno na drugo. Međutim, taj je pristup ono što ovu knjigu na zanimljiv način razlikuje od teorijskih nabranja i klasificiranja. Dakle, radi se o uvelike neakademskom pristupu, o pristupu osobe koja, povodom 35 godina postojanja međunarodne konkurenčije Krakovskog filmskog festivala i povodom otprilike 100 godina postojanja filmske umjetnosti, 1998. godine odlučuju zapisati neka osobna zapanja o tome zašto je kratki film bitan i zanimljiv, budući da je on — prema Hendrykowskom — »laboratoriј filma«, osnova onog umjetničkog u filmskom stvaralaštvu.

Jurica Starešinčić

Panorama hibridnih tehnika animacije

(Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, prevela s francuskog Maja Sevšek, Zagreb: Udruga 25 FPS, ISBN 9789539518835)

UDK: 791.228(091)

Kad je 1975. film *Glad* (*La Faim*, 1974) Petera Földesa nominiran za Oscara u kategoriji kratkog animiranog filma, puno se pričalo o novom, revolucionarnom postupku u animaciji, ali malo tko je tom filmu odricao da je zaista *animiran*, iako je veći dio faziranja automatski proveo novi računalni softver. Puno veću buku digao je prošlogodišnji oskarovac u kategoriji dugometražnog animiranog filma, *Ples malog pingvina* (*Happy Feet*, George Miller, s Warrenom Colemanom i Judy Morris, 2006), koji je koristio još noviju tehnologiju izbacivanja tradicionalnog faziranja (*motion capturing*). Što se promijenilo u percepciji podjednako revolucionarnih tehnologija od 1975. do danas? U svojoj kratkoj knjizi o tehnikama filmskog stvaranja koje se nalaze negdje između animacije i snimanja, Marcel Jean ne odgovara izravno na ta pitanja, ali nastoji pružiti dovoljno materijala da samostalno promišljanje. Tako najveći dio knjige zauzimaju razgovori s autorima čiji su se filmovi uvijek nalazili izvan trenutnih trendova te pregledi razvoja animiranog filma od početaka, pred stotinjak godina, do danas. Osim izuzetne aktualnosti teme (i ove godine je pitanje *motion capturinga*, ili *digitalnih marioneta*, kako tu tehniku preferiraju zvati pojedini teoretičari animacije, naročito oni konzervativniji, ponovo aktualizirano neuvrštanjem filma *Beowulf* /Robert Zemeckis, 2007/ u konkurenčiju animiranih filmova za Oscara), knjigu zanimljivom čini i autorova nezainteresiranost za definicije, semantiku i odvajanje filmskih robova i vrsta. Ako autor u cijeloj knjizi zauzima čvrst stav bilo prema čemu, onda je to prema tome da nije važno zovemo li neki film animiranim, eksperimentalnim, dokumentarnim ili igračkim.

NEW BOOKS

Igor Bezinović

On a short book on a short film in brief

(Marek Hendrykowski, *Umetnost kratkog filma*, Belgrade: Clio, 2004, ISBN 867102105X)

UDK: 791.22(049.3)

In an everyday speech the term »film« is used as a synonym for a »feature film« and if you mention a title of a film not many persons will think that the person they are talking to is talking about a short film. At the end of his book the author thus claims: »Short film is a nostalgic form today«. However, the first sentence of his book is the following: »A short form is not on the margins of the film«. This book is actually a compilation of short essays on particular problems in relation to the short film. The approach used in the book is reduced to an unsystematic listing of theoretical observations and historical peculiarities and the use of many examples mostly from the rich Polish cinema (with a list of 250 most important short films at the end of the book). The author does not develop a specific thesis in his book and very often his chapters are not linked. However, the approach is what distinguishes this book in an interesting way from theoretical enumerations and classifications. Therefore, we are talking about a highly non-academic approach, approach of a person who decided in 1998, on the occasion of the 35th anniversary of the international competition at Krakow film festival and on the occasion of the around 100th anniversary of cinema, to write down some of his personal observations on why the short film is interesting and important since it is — according to Hendrykowski — the »film laboratory«, the basis of the artistic quality in filmmaking.

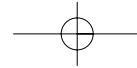
Jurica Starešinčić

Panorama of hybrid animation techniques

(Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS, ISBN 9789539518835)

UDK: 791.228(091)

When Peter Földes's film *Hunger* (*La Faim*, 1974) was nominated for an Oscar in the short animated film category in 1975, there was a lot of talk about a new, revolutionary procedure in animation, but few people negated that the film was really *animated*, although most motion capturing was done automatically by means of new computer software. There was a lot more discussion around the last year's Oscar winner in the category of the animated feature-length film *Happy Feet* (George Miller, with Warren Coleman and Judy Morris, 2006), which used a more recent technology of eliminating traditional motion capturing. What has changed in the perception of almost equally revolutionary technologies from 1975 till today? In his short book on filmmaking techniques which are somewhere between animation and filming, Marcel Jean does not answer these questions directly but tries to provide sufficient material for individual assessment. Most part of the book is dedicated to conversations with authors whose films were always detached from current tendencies and to overviews of the development of the animated film from the beginnings, around hundred years ago, till today. Apart from the topicality of the book (the issue of *motion capturing* or *digital puppetry*, as some animation theoreticians prefer to call this technique, especially the more conservative ones, was again very present this year because *Beowulf* /Robert Zemeckis, 2007/ was not nominated for an Oscar in the category of animated films), the book is also interesting because of author's lack of interest for definitions, semantics and separation of film types. If the author in his entire book holds a firm attitude about anything at all, then it's that it is irrelevant whether we call a film an animated, experimental, documentary or a feature film.



Tonči Valentić

Filozofski arhipelag suvremenog filma

(Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij: zbornik/reader*, preveli Vedran Pavlić i Tanja Vrilo, Zagreb: Multimedijalni institut, ISBN 9537372022)

UDK: 791.32(049.3)

Tekstovi u kojima se isprepleću filozofski i filmološki pristup filmu nisu osobito česta pojava u nas, pa je stoga već i svako objavljuvanje knjige koja se podjednako referira na suvremenu filmsku i filozofsку produkciju uglavnom iznimka, a ne pravilo. U izdanju Multimedijalnog instituta nedavno je objavljen zbornik sa četiri teksta u kojima se na različite načine govoriti o nekim filmskim fenomenima i autorima. Tekstovi su u osnovi predavanja koja su autori održali u Zagrebu tijekom proteklih dviju godina i donekle su različiti s obzirom na tematski horizont i interpretacijski obrazac. Estetičar i teoretičar filma Stephen Zepke bavi se Kubrickovom *2001: odisejom u svemiru* kao nekom vrstom »predigre filozofiji budućnosti«, pri čemu kao teorijsko polazište uzima Nietzscheove ideje, s osnovnom tezom kako je Kubrickov film nesvesno utemeljen na onoj vrsti nihilizma i ideje o nadavladanju čovjeka koju možemo naći u Nietzscheu. Cesare Casarino se zanima za ontološku povijest filma, odnosno za neku vrstu foucaultske »ontologije interferencije«, uglavnom fokusiran na Deleuzeove knjige o filmu. Alexander Horwath se bavi jednim od najzanimljivijih suvremenih filmskih eksperimentatora, Peterom Tscherkasskim; tekst počinje važnim terminološkim određenjem avangardnog i eksperimentalnog filma i uvod je u tematiziranje Tscherkasskijeva opusa kao filmskog svijeta koji je »svijet krize«. Posljednji tekst rad je japanskog teoretičara i povjesničara filma Akire Mizute Lippita, koji govoriti o suvremenoj japanskoj kinematografiji. Temeljni stav koji se dade iščitati iz svih tekstova (usparks to tome što između njih postoje i neke bitne razlike) jest pokušaj traženja dodirnih točki filozofskih i umjetničko-filmskih praksi koje bi bile u stanju proizvesti neku vrstu sinestezije slike i misli, susreta s filmom koji bi nadilazio uobičajene interpretativne horizonte i u kojemu bi bilo moguće postaviti temelje nove ontologije umeđene na vizualnosti i tjelesnosti, pod zajedničkim geslom i imperativom da misao postane vidljiva, ali i da slika počne »misliti«.

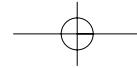
Tonči Valentić

Philosophical archipelago of modern film

(Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij: zbornik/reader*, Zagreb: Multimedijalni institut, ISBN 9537372022)

UDK: 791.32(049.3)

For us it is not common to see texts which combine philosophy and film studies when approaching the film. Thus, any publication of a book which refers to both modern film and philosophical production to an almost equal extent is mostly an exception and not a rule. Recently, the Multimedia Institute has published a bilingual reader with four texts that take different approaches to some film phenomena and authors. The texts are in fact lectures held by the authors in Zagreb in the course of the last two years and they differ as to thematic horizon and interpretative patterns. Stephen Zepke, an aesthetic and film theoretician, examines Kubrick's *2001: A Space Odyssey* as a sort of »foreplay to the philosophy of future«. He takes Nietzsche's ideas as a theoretical starting point. The basic idea is that Kubrick's film is unconsciously based on the type of nihilism and the idea of human surpassing that can be found in Nietzsche. Cesare Casarino tackles ontological film history, i.e. some kind of Foucault-style »ontology of intervention«, and is mostly focused on Deleuze's film books. Alexander Horwath tackles one of the most interesting modern film experimentalists, Peter Tscherkasski. The text opens up with important terminological identifications of the avant-garde and experimental film and it serves as an introduction to the review of Tscherkasski's work as the film world which is »the world of crisis«. The last text was written by a Japanese theoretician and film historian, Akira Mizuta Lippit, who depicts modern Japanese cinema. The underlying attitude in all four texts (although there are important differences between them) is the attempt at finding common features between philosophical and artistic-film practices that could produce a synthesis of pictures and thoughts, film interpretation that could surpass usual horizons, and it would be possible to set the foundation of a new ontology based on the visual and the physical, under a common motto and an imperative that the thought becomes visible, and that the picture starts thinking.



O suradnicima u 53. broju

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira komparativnu književnost; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljuvao u *Diskrepanciji*, *Reviji za sociologiju* i *Čemu*. Zagreb.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao (2003) i doktorirao (2005) filmološkom tezom. Docent na Odsjeku za komparativnu književnost. Uredio je zbornik 3-2-1, *KRENI!* u povodu 70. rođendana A. Peterlića (2006); s B. Kragićem uredio *Filmski leksikon LZ Miroslav Krleža* (2003). Tiskao je knjige *Filmske vrste i rodovi* (2007) i *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Srećko Horvat (Osijek, 1983), objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibacha, i natrag* (2007) i *Znakovi postmodernog grada* (2007) te uredio knjigu *Društvena odgovornost kapitala* (2007). Član uredništva *Zareza*, *Europskog glasnika* i *H-altera*. Zagreb.

Krešimir Košutić (Zagreb, 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 kratkiigrani film *Studentova žena* (2000). Umjetnički direktor One Take Film Festivala. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije* u LZ Miroslav Krleža; s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Suurednik časopisa *15 dana*. Glavni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

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*. Objavio je knjige *Filozofijske tematizirane postmoderne* (2000) i *Protiv!* (2007). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljuje u *Vijencu*; filmski suradnik Hrvatskog radija. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljuvao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima, 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 pro-

grama HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Umjetnički ravnatelj Dana hrvatskog filma. Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003). Zagreb.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936 - Zagreb, 2007), diplomirao anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu; doktorirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu, gdje je do 2006. bio redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Režirao cijelovečernjiigrani film *Slučajni život* (1969). Objavio mnoštvo filmoloških članaka i studija u brojnim časopisima, te knjige *Pojam i struktura filmskog vremena* (1976), *Osnove teorije filma* (1977, 2001), *Ogledi o devet autora* (1984), *Studije o devet filmova* (2002) i *Dejá-vu: zapisi o prošlosti filma* (2005). Glavni urednik *Filmske enciklopedije* JLZ Miroslav Krleža (I-II, 1986-90).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i magistrirao međunarodne odnose na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Suradnik u *Vijencu* i na HTV-u. Zagreb.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb — filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003). Zagreb.

Mia Dora Prvan (Ljubljana, 1978), diplomirala je sinologiju, sociologiju kulture i japanologiju na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Magistrandica je sinologije na Sveučilištu Ca'Foscari u Veneciji. Suradnica za kineski ljubljanskog filmskog festivala i slovenskog izdanja *Le monde diplomatique*. Ljubljana.

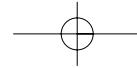
Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Nacionala*. Urednik za film u *Enciklopediji, općoj i nacionalnoj u 20 knjiga* (2005). Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove; Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokletiti*. 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 Tribune*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Starešinić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Objavljuvao u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagradivanih kratkih animiranih filmova, te stripova. Mahično.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand filmologije na Poslijediplomskom studiju književnosti. Suurednik književ-



nog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Objavljuje kolumnu o povijesti hrvatskog filma u *Vijencu*. Izvršni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janica Tomic (Zagreb, 1980), diplomirala anglistiku i komparativnu književnost, apsolvent studija švedskog jezika i književnosti; pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Od 2005. znanstveni novak-asistent na Katedri za skandinavistiku pri Odsjeku za anglistiku na Filozofском fakultetu u Zagrebu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofском fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005) te *Narav televizije* (2008). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofском fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju na CEU u Budimpešti. Objavio knjigu *Mnogostrukne moderne: od antropologije do pornografije* (2006). Objavljuje u *Vijencu*. Zagreb.

Mario Urbanić, doktorirao je komparativnu književnost na Sveučilištu u Aucklandu (Novi Zeland). Viši je asistent na Odjelu za sociologiju na Sveučilištu u Zadru i vanjski suradnik Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar (*Kinoteka itd.*), Montirao je filmove Lukasa Nole, Hrvoja Hribara, Petra Krelje i dr. Zagreb.

Iva Žurić (Zagreb, 1979), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofском fakultetu u Zagrebu; izvanredna studentica filozofije i religijske kulture na Filozofском fakultetu Družbe Isusove; pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Znanstvena novakinja na Odsjeku za kulturne studije na Filozofском fakultetu u Rijeci. Zagreb.

VIJENAC

U filmskoj rubrici *Vijenca* pročitajte:

FELJTON – HRVATSKI FILMSKI REPATELJ

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

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!



PRETPLATNE L I S T I Č

Ime i prezime ili puni naziv ustanove

Adresa na koju se šalje VIJENAC:

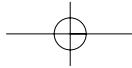
Godišnja pretplata (26 brojeva) iznosi 200 kn, za kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove 150 kn, a za učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 72 EUR, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vjenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-100000013/3206505 s naznakom »za Vjenac«.

Pretplatali listić i kopiju uplatnice pošaljite na adresu Vjenca, Ulica Matice hrvatske 2 ili na telefaks 01 4819 322

Pečat ustanove

Potpis preplatnika

U _____, dana _____ 2008



Poziv na suradnju Zbornik ETIKA I FILM

Filmski se umjetnici ponekad bave problemima kojima se bave i filozofi, te ove probleme, više ili manje uspješno, predstavljaju većem broju ljudi. To se odnosi prije svega na etičku problematiku. Primjerice, *Djevičanski izvor* Ingmara Bergmana ili *Kratki film o ubijanju* Krzysztofa Kieslowskog poticajniji su za promišljanje odnosa zločina i kazne od mnogih filozofske-etičkih spisa o toj temi.

S obzirom da slična ideja dosad nije ostvarena u Hrvatskoj, cilj je ovog zbornika da širem čitateljstvu ukaže na moguće srodnosti pojedinih filozofskih pristupa i sadržaja pojedinih filmova. S druge strane, osobama koje se intenzivno bave društveno-humanističkom problematikom zbornik bi već »prožvakane« probleme trebao prikazati na nov način. Namjera nam je okupiti autore koji bi pisali filozofske članke o pojedinim etičkim problemima, motivirane i oprimjerene određenim filmom, filmovima ili autorom.

Za objavljivanje u zborniku dolaze u obzir novi, još neobjavljeni članci, a eventualno i ranije objavljeni, ali naknadno ažurirani članci.

Planirano je da se zbornik objavi u prvoj polovici 2009. godine.

Poželjan opseg članaka je 15 autorskih kartica (autorska kartica iznosi 1800 znakova s praznim mjestima), ali će se u obzir uzimati i članci koji su kraći ili duži od toga (+/- 5 kartica). Svaki članak mora sadržavati popis korištene literature (s podacima koji se uobičajeno koriste za navođenje knjiga ili članaka) i naziv korištenog filma ili filmova (na originalnom i hrvatskom jeziku, godina izlaska, redatelj). Urednici prihvataju različite načine citiranja korištene literature, pod uvjetom da su dosljedno provedeni u pojedinom članku.

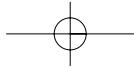
Članke treba slati e-mailom (kao .doc ili .rtf datoteku u privitku e-maila) na adresu: etikaifilm@gmail.com. Na tu adresu možete nam se obratiti i ako imate dodatnih pitanja.

Uz članak treba priložiti sljedeće podatke: naziv institucije u kojoj autor radi (u slučaju da je autor zaposlen), adresu za kontakt (ako se razlikuje od adrese matične institucije), e-mail adresu, te kratki životopis (ne duži od 900 znakova).

Zainteresirane molimo da nam do 1. lipnja 2008. godine pošalju naslov i sažetak svoga članka (ne duži od 900 znakova). Krajnji rok za slanje gotovih članaka je 1. listopada 2008.

Urednici zbornika

Igor Bezinović i Hrvoje Jurčić



Hrvatski filmski
LJETOPIS

