

Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIS

54/2008

DELEUZE I FILM



CODEN: HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 14. (2008.) br. 54

str. 1-184

ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 54/2008.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3

IN MEMORIAM BORIS DVORNIK (Bruno Kragić) 4

LJETOPISOV RAZGOVOR: RADOJKA TANHOVER

Radojka Tanhofer: pionirka filmske montaže (Hrvoje Turković) 6

Intervju s Radojkom Tanhofer (Petar Krelja, Hrvoje Turković, Slaven Zečević) 8

Filmografija Radojke Tanhofer 39

DELEUZE I FILM

Uvodna bilješka (Leonardo Kovačević) 42

Gilles Deleuze: Okvir i kadar, uokvirivanje i montaža 43

Jacques Rancière: Od jedne slike do druge? Deleuze i filmska razdoblja 53

Tonči Valentić: Mišljenje slike kao slika mišljenja: bilješka o Deleuzevoj filozofiji 61

Saša Vojković: Deleuze, Guattari i umjetnost suprotstavljanja dominantnim strukturama značenja 64

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

Mladen Juran: O kolektivnoj svijesti i točnosti podataka hrvatskih živućih fotografija 71

Slaven Zečević: Povratak u nered (sasvim osobno ponovno čitanje *Sintakse i poetike filma* Branka Belana) 74

STUDIJE

Krešimir Purgar: »Kadriranje« teksta: filmska naracija i fokalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca 78

Irena Paulus: Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: *odiseje u sve-miru — Paklena naranča* 89

ESEJI I OSVRTI

Marijan Krivak: Zlatna vrata komunizma (O filmskoj poetici Aleksandra Dovženka) 98

Srećko Horvat: Sve što nam prešućuju... a otkrivaju distopijski filmovi 103

FESTIVALI I REVIJE — 17. DANI HRVATSKOG FILMA

Animirani filmovi (Jurica Starešinčić) 114

Dokumentarni filmovi (Josip Grozdanić) 116

Glazbeni spotovi (Irena Paulus) 119

Igrani filmovi (Josip Grozdanić) 121

Nagrade 17. Dana hrvatskog filma 123

Filmografija 17. Dana hrvatskog filma 124

NOVI FILMOVI

Kinorepertoar: *Bit će krvi* (Mima Simić), *Džingis Kan — ratnik i vladar* (Tomislav Čegir), *Kod amidže Idriza* (Juraj Kukoč), *Krivotvoritelji* (Marijan Krivak), *Moram spavat' anđele* (Krešimir Košutić), *Nema me* (Dragan Rubeša), *Nije kraj* (Krešimir Košutić), *Noći boje borovnice* (Mario Kozina), *Persepolis* (Jurica Starešinčić), *Ruska obećanja* (Josip Grozdanić), *Sjene* (Igor Bezinović) 126

DVD-i: *Crna knjiga* (Josip Grozdanić), *Dani katastrofe* (Dragan Rubeša), *Invazija* (Srećko Horvat) 155

LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) 165

Kronika (Juraj Kukoč) 172

Bibliografija (Duško Popović) 174

Preminuli: Boris Dvornik, Tomislav Lipljin, Ivo Rogulja 176

SAŽECI 177

O SURADNICIMA 182

EDITORIAL 3

IN MEMORIAM BORIS DVORNIK (Bruno Kragić) 4

CHRONICLE'S INTERVIEW: RADOJKA TANHOVER

Pioneer of film editing (Hrvoje Turković) 6

Interview with Radojka Tanhofer (Petar Krelja, Hrvoje Turković, Slaven Zečević) 8

Filmography of Radojka Tanhofer 39

DELEUZE AND CINEMA

Introductory note (Leonardo Kovačević) 42

Gilles Deleuze: Frame and shot, framing and cutting 43

Jacques Rancière: From one image to another? Deleuze and film ages 53

Tonči Valentić: Thinking the image as the image of thought. Note on Deleuze's philosophy 61

Saša Vojković: Deleuze, Guattari and the art of opposing dominant structures of meaning 64

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

Mladen Juran: About collective awareness and accuracy of Croatian moving pictures data 71

Slaven Zečević: Return to chaos (Personal reading of Branko Belan's *Film Syntax and Poetics*) 74

STUDIES

Krešimir Purgar: Framing of text. Film narration and focalization in Alessandro Baricco's novel *City* 78

Irena Paulus: New music guidelines. Kubrick after 2001: *A Space Odyssey — A Clockwork Orange* 89

ESSAYS

Marijan Krivak: The Golden crates of communism (On Aleksandar Dovzhenko's film poetics) 98

Srećko Horvat: All that dystopian films are suppressing... and revealing 103

FESTIVALS — 17th DAYS OF CROATIAN FILM

Animation (Jurica Starešinčić) 114

Documentaries (Josip Grozdanić) 116

Video clips (Irena Paulus) 119

Short fiction films (Josip Grozdanić) 121

Awards and filmography 123

NEW FILMS

Cinema: *There Will Be Blood* (Mima Simić), *Mongol* (Tomislav Čegir), *Days and Hours* (Juraj Kukoč), *The Counterfeiters* (Marijan Krivak), *Moram spavat' anđele* (Krešimir Košutić), *I'm Not There* (Dragan Rubeša), *Nema kraja* (Krešimir Košutić), *My Blueberry Nights* (Mario Kozina), *Persepolis* (Jurica Starešinčić), *Eastern Promises* (Josip Grozdanić), *Senki* (Igor Bezinović) 126

DVDs: *Black Book* (Josip Grozdanić), *Southland Tales* (Dragan Rubeša), *Invasion* (Srećko Horvat) 155

CHRONICLE'S CHRONICLE

Cinema (Krešimir Košutić) 165

Chronicle (Juraj Kukoč) 172

Bibliography (Duško Popović) 174

Deceased: Boris Dvornik, Tomislav Lipljin, Ivo Rogulja 176

SUMMARIES 177

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 182

Hrvatski filmski LJETOPIS

54/2008.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 14. (2008), br. 54
Zagreb, srpanj 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

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka /
Cijena: 50 kuna / Godišnja pretplata: 150.00 kn / žiroračun:
Zagrebačka banka, 2360000-1101556872 /

Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 € /

Cijena oglasnog prostora: 1/4 stranice 5.000,00 kn,
1/2 stranice 10.000,00 kn, cijela stranica 20.000,00 knGodište 14. (2008) izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje,
kulturu i šport Grada Zagreba / Nakladnik je upisan u Upisnik
HGK o izdavanju i distribuciji tiska pod rednim brojem 396.*Hrvatski filmski ljetopis* utemeljili su
Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka
pri Hrvatskom državnom arhivu i Filmoteka 16 /
Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen,
Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković /
Prvi broj izašao je 25. lipnja 1995.Časopis je evidentiran u International Index to Film/
TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, BelgijaNaslovnica: Boris Dvornik u filmu *U gori raste zelen bor*
(A. Vrdoljak, 1971)**THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE**

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 14 (2008), No 54
Zagreb, July 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)

Address: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 CultureFounded 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, BelgiumFront Page: Boris Dvornik in *U gori raste zelen bor* by Antun
Vrdoljak (1971)

Film pod kožom

54. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* pristiže nešto kasnije nego obično, u jeku ljetnih sparina. Vrhunac sezone u metropoli je za nama: još svježiji i optimističniji svibanj obilježio je Subversive Film Festival, u umjetničkom kinu Europa prikazavši filmsko blago koje se rijetko viđa na našim kinoplatnima, mahom modernističke i avangardne filmove o 1968. godini — »posvećenoj« temi i filmskom »svetom gralu« za one intelektualce (a još više za one koji bi to htjeli biti) kojima je šezdesetosmaški »duh vremena« životni obzor, a i mišljenje o umjetnosti kreće im se u okvirima — kako bi rekao francuski filozof Jacques Rancière — »estetskog režima umjetnosti«. Filmske programe u kinu Tuškanac obilježila je opsežna retrospektiva Krste Papića, kojemu će biti posvećen jedan od sljedećih brojeva našeg časopisa. I dok je blagi maj ustupao mjesto užarenom lipnju, kratki olujni intermeco obilježio je prvi tjedan mjeseca u kinu Europa, glavnoj lokaciji (kratkometražnoga) Anima festa, olujan ne samo zbog popratnih vremenskih uvjeta, nego i zbog organizacijskog poroda ovog festivala koji je jedna od istinskih kulturnih institucija Republike Hrvatske (i dijete Zagrebačke škole crtanog filma), a koji je s novim »producentima« (dakle, ne više »direkcijom«; riječi, kao i obično, ponajbolje svjedoče o promjeni paradigme) u svojem 18. izdanju prolazio teškoće primjerene prvim godinama. No, zato su filmovi bili dobri, što je najvažnije, a sljedeći broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* imat će nekoliko tekstova posvećenih animaciji.

Anima fest je više-manje bio i kraj filmskoga života u glavnome gradu, jer se nažalost i dalje nastavlja tradicija zatvaranja svih kina, kazališta i galerija preko ljeta. Kino Europa krenulo je već u sparnom lipnju s reprizama, a svi su se uputili na more. (Prvi) Festival mediteranskog filma u Splitu i (četvrti) Libertas Film Festival u Dubrovniku bili su zagrijavanje, ali i filmski udah za te gradove, kao i Vukovar Film Festival za istok zemlje, a pred nama je tradicionalni vrhunac festivalske sezone — uz nacionalni, 55. Festival igranog filma u Puli (s nikad jačim stranim programom koji predvodi Eric Rohmer, čiji se filmovi i dalje sramotno ne prikazuju u hrvatskim kinima, pa čak ni u Kinu Europa), te Motovunski filmski festival, u svojoj slavljeničkoj desetoj godini i s međunarodnim ugledom (FIPRESCI-jev žiri), dok se negdje između

njih, i daleko na zagorskim brežuljcima, ugurao mali, ali dosljedni (šesti) festival kratkoga filma u Taboru. Čini se tako da filmski život u Hrvatskoj — onaj izvan multipleksa, dakle umjetnički, nezavisni, filmofilski — živi od festivala, a možda tako i je, jer stanka je mala prije zahuktavanja u zagrebačke najbolje festivale, kasnorujanski 25fps i listopadski Zagreb Film Festival. Možda vrhunac sezone onda i nije u proljeće, nego u jesen.

U međuvremenu, u Hrvatsku je stiglo 3-D kino, a ovaj broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* na naslovnici ima nezaboravnoga Borisa Dvornika. Donosimo i opsežan razgovor s Radjkom Tanhofer, našom najuglednijom montažerkom koja stoji iza niza klasičnih filmova, koja nam je ispričala mnogo toga o »velikim vremenima« hrvatskoga filma, vremenima jedne druge revolucije i pionirskim pothvatima naše kinematografije. I da se vratimo na uvodu spomenutoga Jacquesa Rancièrea, ovaj je broj našega časopisa, vjerujemo, jedan od prvih opsežnijih priloga o Gillesu Deleuzeu u Hrvatskoj. Premda (često i previše) citiran i zazivan, Deleuze je dosad kod nas ostao nepreveden, a tim koji stoji iza Subverzivnog filmskog festivala tiskati će uskoro prvi hrvatski prijevod neke njegove knjige, i to upravo onu filmsku, dvosveščano djelo *Film 1: slika-pokret* i *Film 2: slika-vrijeme*, kao i Rancièreovu knjigu *Filmska pripovijest*, te je naš tematski prilog posvećen upravo »filmozofiji«, tj. deleuzeovskoj filozofiji filma, mišljenju filma i mišljenju filmom, kako na izvornim tekstovima, tako i u aplikaciji domaćih filmologa, jer *Hrvatskom filmskom ljetopisu* nije stalo samo do prezentacije jednoga segmenta filmologije koji je dosad možda bio manje poznat kod nas, nego i — naspram papagajskom ponavljanju — prije svega razumijevanju i primjeni tih spoznaja. No naravno, oni čitaoci kojima je možda zazorna filozofija filma, a i ne zanima ih ni historiografija domaćeg filma, uvijek mogu iščitavati opsežne stranice eseja o najnovijim filmovima. Ova raznolikost i dalje svjedoči da je *Hrvatski filmski ljetopis* časopis široke ruke, koji shvaća filmologiju u najširem rasponu, od filozofije filma pa sve do (ozbiljne) filmske kritike.

Tomislav Šakić

In memoriam: Boris Dvornik

(1939-2008)

Događaj koji je obilježio hrvatski film u prvoj polovici ove godine smrt je Borisa Dvornika. Boris Dvornik vjerojatno je bio najistaknutiji pravi hrvatski filmski glumac, pri čemu atribut *pravi* želi naznačiti da je, jedinstveno za hrvatski kontekst, bio ponajprije i inherentno glumac ekrana, a tek onda pozornice. Uostalom, to svjedoči i činjenica da je Dvornik jedan od naših rijetkih glumaca koji su karijeru prvo započeli na filmu, pa tek onda prešli i u kazalište. Pojavivši se kao dvadesetogodišnjak, s izgledom i stavom uzornog mladića iz susjedstva, kao sin građanske obitelji kojeg otac za Drugoga svjetskog rata ženi mladom židovskom djevojkom da bi je spasio tragične sudbine, a koji se potom u nju iskreno zalju-

bi u *Devetom krugu* (1960) Franceta Štiglica, Dvornik je već tom ulogom najavio svoje glumačke sposobnosti, nedosegnutu prirodnost izričaja i lakoću kretanja u filmskom prostoru, istodobno iznimno uvjerljivo naznačivši i scenarijske implikacije slojevitosti karaktera, rast od početnog odupiranja namještenom braku pa do iskrene ljubavi i brige, kao i napetost plahosti i požrtvornosti.

Nakon što je njegov tipski mladić iz susjedstva u toj ratnoj melodrami bio osjenčan melankolijom a zbog neuspjeha da spriječi tragični kraj, Dvornik će godinu poslije u klasičnoj komediji *Martin u oblacima* (1961) Branka Bauera biti već optimistički i pomalo sanjarski, dobri urbani dečko, a u *Pre-*



Deveti krug

kobrojnoj (1962) istoga redatelja pravi pučki junak. Taj će tip on potom briljantno varirati u karikaturnom smjeru, obogaćujući ga i nijansama latinskoga ljubavnika u komedijama Obrada Gluščevića *Lito vilovito* (1964) i *Čovik od sveta* (1965) te u *Ljubav i poneka psotka* (1969) Antuna Vrdoljaka, a dovesti do vrhunca kultnom ulogom Roka Prča u televizijskoj seriji *Naše malo misto* (1970-71) scenarista Miljenka Smoje i redatelja Daniela Marušića, u sretnoj međugri s drugim podjednako nadahnutim glumačkim partnerima poput Karla Bulića, Ivice Vidovića, Zdravke Krstulović i Asje Kisić, s kojima je nadvladao sitne nezgrapnosti realizacije serije, ostavivši neponovljiv i neuhvatljiv dojam lakoće izvedbe, jedan od onih rijetkih primjera u kojima sve replike djeluju kao potpuno prirodno improviziranje.

Dvornik će, međutim, prilično brzo tip običnog mladića početi kombinirati s crtama čovjeka od akcije u ratnim filmovima. Pritom će u jednoznačnim spektaklima kao što su *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića i *Sutjeska* (1973) Stipe Delića, kao i podjednako jednostavnim akcijskim ratnim filmovima poput *Mosta* (1969) Hajrudina Krvavca, Dvornikovi likovi biti ekvivalentno plošni vitalni junaci čijem je pravovjerju tek diskretni balans njihovo pravdoljublje, izrazitiji individualizam, pa tako i nedostatak smisla za političku pragmatiku, što ih sve temeljno osnažuje upravo u njihovoj ključnoj odrednici pučkih figura. U slojevitijim pak ratnim filmovima Antuna Vrdoljaka *Kad čuješ zvona* (1969), *U gori raste zelen bor* (1971) i *Povratak* (1979) Dvornik će dosegnuti vrhunce svoje filmske karijere upravo na tenziji njihovih općih karakternih crta običnih ljudi iz naroda i njihova strukturnog i sveobuhvatnog individualizma, inherentnog buntovništva, u konačnici i implicirane nemogućnosti neproblematičnog uklapanja u kolektiv, te svijesti o relativnosti događaja, kao u prva dva, ili natruha rezgnacije, kao u trećem filmu, gdje se njegov lik melankolično prisjeća prvih dana rata. Sve su te silnice upravo zahvaljujući Dvornikovu umijeću bile povezane u skladnu cjelinu, tako da njegovi karakteri gotovo nikada nisu djelovali proturječno, a ako je tomu bilo tako, onda je gledatelj znao da je to bilo namjerno.

Otprilike usporedo s početkom suradnje s Vrdoljakom, Dvornik je svoje glumačko majstorstvo potvrdio i jedinom suradnjom s Vatroslavom Mimicom, u *Događaju* (1969),

gdje će suprotno dotadašnjim, ali i većini kasnijih uloga, tumačiti negativca, slabića i ubojicu, igrajući upravo na suprotnosti karakternih značajki lika i svojega već etabliranog imidža i pojave. Načinivši tako puni krug, Dvornik će u daljnjem tijeku karijere znati ponoviti uloge karakterno nesavršenih i prevrtljivih likova kakva je ona u *Hitleru iz našeg sokaka* (1975) Vladimira Tadeja, vrhunce će popularnost uz spomenutu seriju o našem malom mistu dosegnuti ulogom partizana u *Kapelskim kresovima* (1975) redatelja Ivana Hetricha, nešto blažom inačicom junaka iz Vrdoljakovih ekranizacija Šiblovih *Ratnih dnevnika* te karikaturno-karakternom ulogom Meštra u *Velom mistu* (1980) redatelja Joakima Marušića (a opet prema tekstu Miljenka Smoje). Ovom posljednjom serijom Dvornik je načinio daljnji pomak u razvoju svoje glumačke osobnosti, sada njegovi pučki tipovi u skladu s godinama prestaju biti akcijski junaci (što je naznačeno već u Vrdoljakovu *Povratku*, gdje je većina filma retrospekcija ostarjelog junaka) te postaju nestori i svojevrsni pučki filozofi (što je crta koju je Dvornik duhovito, ali i emocionalno predočio kao anarhistički ribar u Smojinoj televizijskoj tragikomediji *Roko i Cicibela* u režiji Stipe Delića iz 1977). Kod Dvornika je taj proces ponešto uranio, jer je on tada imao tek četrdesetak godina, ali je bio opravdan njegovom dugom prisutnošću na ekranima — glumio je tada kontinuirano već više od dvadeset godina, pa bi i u tom smislu kao primjer *bržeg* starenja Dvornik mogao zaslužiti epitet hrvatskog Jeana Gabina.

Dvornik će se potom s uspjehom okušati i u čistoj karikaturno-grotesknoj ulozi, epizodi u *Kiklopu* (1982), Vrdoljakovoj adaptaciji romana Ranka Marinkovića, najavivši posljednje razdoblje svoje filmske karijere koje će biti obilježeno pretežitom, i sve rjeđim, sporednim ulogama (slična je ona u prvoj epizodi, *Karneval*, druge Vrdoljakove adaptacije Marinkovića, omnibusu *Karneval, Anđeo i Prah*), stekavši već za života status ikone hrvatskoga filma i televizije. U tom smislu čak je i njegovo posljednje pojavljivanje na ekranu, ono u telenoveli *Ponos Ratkajevih*, barem pomalo indikativno u tom ikoničkom smislu jer ga je naime spojilo s jednom od njegovih prvih partnerica, Ljubicom Jović, s kojom je prije gotovo pedeset godina tražio svoje mjesto pod suncem u zagrebačkim oblacima.

Bruno Kragić

LJETOPISOV RAZGOVOR

Radojka Tanhofer: pionirka filmske montaže



Radojka Tanhofer

Radojka Tanhofer javila se u poratnome, pionirskom razdoblju sustavne kinematografske proizvodnje u Hrvatskoj, sama jednim od pionira montažne profesije u nas.¹ Naime, iako je u Hrvatskoj postojala hektička i oscilirajuća proizvodnja filma od najranijeg razdoblja, od početka 20. stoljeća, a i pokušaja državnog organiziranja sustavne proizvodnje za Drugog svjetskog rata, u sklopu NDH, do poratne sustavne proizvodnje filma nije se uspio uspostaviti trajniji proizvodni kontinuitet. Zato je, na početku uspostave državno

organizirane hrvatske kinematografije u sklopu socijalističko-jugoslavenske, po Drugom svjetskom ratu, bilo malo strukovnih tradicija, a to znači da je bilo malo stručnih ljudi uključenih u državno potaknut razvoj kinematografije, nije bilo osobitih strukovnih predaja i uspostavljenih, a ponajmanje proširenih standarda.

Radojka Tanhofer, počevši vrlo mlada radom u montaži filmova, učila je gdje je mogla od starijih (npr. od Branka Marjanovića), ali je pretežno morala sama izumijevati i usput radno doznati i tehnologiju montažerskog rada, a i postupke kojima će postići visoke dojmovne standarde koji su resili onodobne vrhunske svjetske filmove prikazivane u nas.

Kako je bila montažerkom podjednako u filmovima u kojima su se dosizale visoko standardne klasične narativne mogućnosti i istančanosti (npr. *Plavi 9*, 1950; *Trenutki odločive*, 1955; *Dolina miru*, 1956; *Nije bilo uzalud*, 1957; *Samo ljudi*, 1957; *Tri Ane*, 1959; *Abeceda straha*, 1961; *Rondo*, 1966. i brojni drugi), kao i u filmovima koji su upravo po svojoj osebujujućoj montažnoj strukturi međašima u estetskom razvoju hrvatskog filma (npr. *Zastava*, 1949; *Koncert*, 1954; *H-8...*, 1958; a od kratkih *Crne vode*, 1956; *Klesari*, 1968), to su njezini vlastiti dosezi paradigmatički, uzorom za stvaralačke dosege domaćeg filma, za estetsku njihovu sumjerljivost sa svjetskim filmom (podjednako u domaćim kinima, gdje su domaći filmovi bili u ranom razdoblju iznimno popularni, kao i vani, gdje su filmovi uspješno prodavani i prikazivani).

Suvremeno analitičko proučavanje pojedinačnih montažnih rješenja u filmovima koje je montirala Radojka Tanhofer i njihovo uspoređivanje s rješenjima reprezentativnih klasičnih filmova ondašnjeg svjetskog repertoara pokazuje njihovu jednaku složenost, raznovrsnost, jednaku mjerodavnu sposobnost inventivnog i istančanog montažnog vođenja, shvaćanja osobitosti pojedinog filmskog materijala i nauma, a izvedeno uz iznimnu preciznost. A sve to u uvjetima u kojima hrvatski montažer nije bio okružen onim proizvodnim predlošcima, usmenim predajama i normativnim očekivanjima — pa ni tehnološkim pogodnostima — kojima je bio

¹ Ovaj uvodni tekst je nešto skraćeno i tek ponešto dopunjeno obrazloženje uz prijedlog Akademije dramske umjetnosti da se prof. Radojki Tanhofer dodijeli Nagrada za životno djelo Vladimir Nazor na području filmske umjetnosti, koja joj je i dodijeljena 1993. Dobila je još dvije nagrade za životno djelo: godine 2001. nagradu Motovunskog filmskog festivala, a ove godine, 2008, dobitnica je i *Vjesnikove* Nagrade Krešo Golik za životno djelo. Godine 1995. odlikovana je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića.

okružen npr. hollywoodski ili pak francuski, talijanski ili njemački studijski strukovnjak.

Kao i svi pioniri koji zapravo daju standard svome području, koji to područje zapravo kreiraju, prinosi Radojke Tanhofer iznimno su složeni. U prvome redu, ona je učinila da standardi za rješavanje samoga montažnog prijelaza s kadra na kadar budu zahtjevni, nesimplicistički: osjetljivi za posebne zahtjeve naracije ili drugih izlagačkih zadataka na tom mjestu, za danosti materijala, ali i za tipske zakonomjernosti koje osiguravaju dobro praćenje tijeka filma preko pojedinog montažnog prijelaza. Njezina rješenja montažnih prijelaza nisu nikada stereotipna; bogata su, inventivna, prilagodljiva, a uvijek dojmovno djelotvorna. Ove su odlike podjednako dolazile do izražaja kad je rješavala probleme kontinuirane montaže, one kojom se konstituiraju koherentne scene, kao i kad je rješavala probleme eliptičnog povezivanja anegdotalno autonomnih scena i sekvenci (npr. u *H-8...*; *Kad čuješ zvona...*), odnosno probleme interpretativne asocijativnosti u montažnim sekvencama, odnosno u poetskim dokumentarcima (*Crne vode*, *Klesari*).

U drugome redu, njezina osjetljivost za ustrojstveni kontekst i za specifični izlagački cilj danog dijela filma i filma u cjelini, činio je da joj se nadležnost protezala i nad kombinatornom ukupnošću scena, nad epizodnim slijedom sekvenci u cijelom filmu. Zato se kod različitih redatelja različitog stila — gdje je Radojka Tanhofer bila montažerkom — može primijetiti da su im scene u pravilu iznimno plastične, da se pažnja kontekstualno prikladno prenosi kroz scenu, i da su razgraničenja scena i sekvenci uvijek jasna i kombinatorno djelotvorna. Ovo je osobito uočljivo kod redatelja kojima nije svojstven montažno-analitički pristup jer tamo upravo rješenja Radojke Tanhofer čuvaju i naglašavaju prizornu »životnost« filma (npr. u filmovima Antuna Vrdoljaka).

Ove svoje razvijene vrhunske sposobnosti Radojka Tanhofer je stavila u službu univerzitetskog obrazovanja filmskih montažera (ali i redatelja i snimatelja) na Akademiji dramske umjetnosti (tada Akademiji kazališne umjetnosti) kad je za to otvorena prilika. Ono što je morala sama samouko uspostaviti stavila je tada u službu sustavne i usredotočene kulturalne predaje. Osnivanjem odjela montaže na Akademiji ne samo da je omogućila strukovnu »reprodukciju« montažera, nego je dala priliku da se stvori bogat i složen odgojni program kulturnog strukovnog nadovezivanja i da se dadu temelji za otvoren stvaralački razvoj mladih filmaša. Tome je prišla sa svom fleksibilnošću, ali i zahtjevnošću, priredivši



Radojka Ivančević udara klapu za kadar iz *Zastave*

iznimno radin, discipliniran, ali duhovno otvoren studij montaže. Rezultat njezina rada je visoka djelotvornost studija montaže na Akademiji i visok polazni proizvodni standard završenih montažera. Njezini studenti ne samo da su nosioci prve naraštajne smjene montažera do koje je došlo 1980-ih u hrvatskoj kinematografiji i na televiziji, nego su — široko obrazovani — postajali nosioci i drugih službi (npr. mnogi su televizijski realizatori, redatelji), a i uspješno su se uključili u inozemne produkcije.

Posvetivši se obrazovnom radu, Radojka Tanhofer programatski se ustezala da i dalje montira filmove, smatrajući svojom kulturnom obavezom da uvodi svoje učenike i mlađe kolege u posao, da im ustupi mjesto. Zato je ponude koje su stizale njoj preusmjeravala na svoje mlađe školovane kolege, jamčeći za njih, te je postala svojevrsnim središnjim savjetnikom i »razvodnikom« u profesionalnom angažiranju mladih obrazovanih montažera. Ovaj je samozatajan rad čini doista prijelomnom osobom u uspješnim karijerama mnogih njezinih studenata, ali i u sustavnom širenju obrazovanih montažerskih kadrova u hrvatskom filmu.

Hrvoje Turković

Biofilmografski razgovor s Radojkom Tanhofer: »Drugarice, jel' bi ti htjela u montažu?«

Razgovarali: Petar Krelja, Hrvoje Turković i Slaven Zečević*



Devetnaestgodišnjakinja dolazi u Jadran film (1947)

Petar Krelja (K): S devetnaest godina došli ste u Jadran film, je li film bio prisutan u Vašem životu i ranije?

Radojka Tanhofer (TANHOFER): Nikada, nikada ništa. Ja sam maturirala, a budući da je moja mama bila sama s nas dvoje, s Radovanom¹ i sa mnom, ja sam se išla zaposliti. I bilo bi mi svejedno gdje radila, u voću il' gdje drugdje — nije bilo problema s namještenjem, onda se lako namjestilo. U mojoj kući radio je jedan čovjek, Predrag Grossi, kojeg sam sreća na stepenicama i koji je rekao: »A jel' bi ti došla u Jadran film?« A ja sam rekla: »Čuj, hoću!« »Ja ću«, kaže on, »pitat direktora.« I sutradan mi kaže: »Rekao mi je da dođeš.« Ja sam došla i tamo je bio direktor Kosta Hlavaty. On je govorio ovako malo zatvorenih usta, i pitao me: »Drugarice, jel bi ti htjela u montažu?« A ja sam rekla: »Šta je to?« Onda znate koliko sam imala veze. Naravno, ja sam hodala u kina, gledala filmove...

K: Da, to nas zanima...

TANHOFER: Ali sam bila jako sretna kad sam zakasnila na špicu. Mislim, takav je bio stav, ne samo u mom miljeu.

K: Film vas je zanimao kao i druge djevojke i dečke u to doba, ili ste pokazivali veći interes za gledanje filmova?

TANHOFER: Ne, ne, ništa, ništa. A da ne kažem da kad sam otišla na film da je moja mama smatrala da sam otišla u cirkus. I bila je duboko povrijeđena.

Slaven Zečević (Z): I kako ste izašli na kraj s takvim odnosom obitelji prema filmu?

TANHOFER: Dugo vremena nisam mogla. Moji su bili profesori, otac i majka. Dugo vremena mama nije htjela ni gledat moje filmove, dok se nije pomirila i pristala na to. I naravno, na kraju sam završila i ja kao pedagog, kao što su i oni bili.

Hrvoje Turković (T): Da završimo priču s Hlavatyjem. Što je onda bilo?

TANHOFER: Kad je pitao »Hoćete u montažu?«, ja sam rekla: »Dobro, hoću.« I onda me poslao Branku Marjanoviću, u montažu. Marjanović je onda radio nekakav film, više se ne sjećam kakav je film bio, ja sam stajala ovako pokraj njega i on mi je dao jedan komadić filma neka ga objesim na galge.² Ja sam gledala gdje su »galge«, nisam znala što je to, i objesila sam film naglavačke, naravno. Onda nije bilo mu-

* Razgovor obradio i popratio bilješkama: Hrvoje Turković. Razgovor je vođen u Varaždinskim toplicama tijekom održavanja 9. Škole medijske kulture, koncem kolovoza 2007.

¹ Radovan Ivančević (1931-2004), čuveni povjesničar i teoretičar vizualnih umjetnosti i filmski redatelj, brat je Radojke Tanhofer (rođene Ivančević).

² Galge su bile uspravan drveni okvir s platnom »vrećom« — tzv. »košem« — na donjem dijelu. Na gornjem dijelu okvira vise kvačice na koje se pričvršćuju krajevi vrpca pojedinih razdvojenih kadrova, s time da ostatak vrpce pada u platnenu »košaru« kako se ne bi vukao po podu i prljao. Na galge se vješaju vrpce kadrova i repeticija dijela filma koji se upravo montira.

dre politike da se nekoga pošalje u Prag, da netko od tih maturanata koje su doveli u Jadran film nešto nauči, nego smo svi slani ravno na posao... Bili smo u montaži negativa i tamo smo pomagali montažerkama negativa, bilo nas je nekoliko. Sve dok jednog dana nije došao Marjanović unutra, koji me je zapamtio zbog te vrpce koju sam stavila naopako, i rekao je da on ide raditi film s Nikolom Popovićem *Živjeće ovaj narod*. Stavio je, ovako, ruku na mene i rekao: »Vi ćete biti moj asistent.« Nisam znala šta je asistent, i tako je počelo.

T: I kako je izgledala ta asistentura?

TANHOFFER: A ta asistentura je izgledala prekrasno. Još su se prije početka montaže Marjanović i Nikola Popović posvadili i Marjanović je otišao i ja sam ostala bez njega. Onda je trebao doći jedan veliki ruski montažer. Al' to je bila '47, '48, i Rusa naravno nije bilo. I ostali smo Nikola Popović koji je samo gledao snimanja u onom filmu *U planinama Jugoslavije*,³ tak' se nekako zvalo... i onda smo mi krenuli.

Z: Da li je već tada postojao još neki uzor od koga se moglo naučiti montažu, osim Branka Marjanovića?

TANHOFFER: Samo Branko Marjanović. Bile su još dvije montažerke, Karmen Lukijanović i Manja, Manja Fuks mislim da se zvala, i onda još jedna montažerka zvuka, one su već radile za vrijeme rata. One su znale montirati, a mi drugi smo učili od Marjanovića.

K: Jeste s njima kontaktirali?

TANHOFFER: Jesam, bili smo prijatelji...

K: Koliko su one bile sklone da Vam pomognu, da Vas pouče?

TANHOFFER: Nisu mogle, jer su one radile, mi smo samo gledali, nisu nam imale što dati, nismo ni znali što bi radili.

T: Ali znači ipak ste preko gledanja vidjeli kako se reže, lije-pi...? Mislim, one manipulativne stvari?

TANHOFFER: A to da. To jesam, ali o samom smislu montaže — ništa.

Z: Branko Marjanović je tu kao neki temelj...

TANHOFFER: Da, ali tek nakon *Živjeće ovaj narod*, koje je bilo jedno gorko iskustvo... ne gorko, ali teško. Branko Marjanović je bio baš montažer. On je imao nekakav nerv, on je to znao. On je, na koncu, montirao *Lisinskoga* i sve one filmove za vrijeme rata, to je sve bio Branko Marjanović.

Prva montaža: *Živjeće ovaj narod* (1947)

K: Da li Vas je montaža zainteresirala, da li ste osjetili da bi to moglo biti to?

TANHOFFER: Je — na užas moje mame. Ja vam ne mogu reći koliki je to njoj bio užas; oni su po mene dolazili u osam ujutro, vraćali su me natrag u dva u noći. Kad jedno jutro, ja se probudim u deset sati. Šta je sad? Kaže mama: »Ja sam rekla da te ne puštam.« I kako sad nisu došli po mene s autom, ja pješke, cap, cap, do Jadran filma, a oni sjede. »Mama te nije pustila.« Da, njoj je bilo dosta filma, bilo je, a pogotovo ovako.

Z: To znači, Vaši su se nadali da će Vas ta ludost proći?

TANHOFFER: Da. A meni je to bila igra, na neki način. A da vam ne kažem za sinkronizaciju... Jer, *Živjeće ovaj narod* sniman je nijemo, i onda je trebala biti nahsinkronizacija⁴ — »nahsinkronizacija«, šta je to? Onda su rekli da je to Pregernik⁵ radio u *Lisinskom*, otišla sam Pregerniku, a on je rekao: »Nisam ja to radio, ja sam to samo gledao, to se radilo u Beču, ali pitajte Marjanovića.« Onda sam ja išla Marjanoviću i ja kažem, »Dobro, nahsinkronizacija, šta ću s tim?« On je rekao: »Radojka, ja bi Vama pokazao sve, ali Nikoli Popoviću ne.« Ja sam rekla: »Hvala Vam, imate pravo«, je li. I onda smo Pregernik i ja otkrivali toplu vodu — kako se radi nahsinkronizacija. A bilo je tone i tone materijala, svaka rečenica se po dvadeset, trideset puta ponavljala, to ti uopće ne mogu opisati, sve na liht-tonu,⁶ pozitivu, užas.

T: Da li je Popović stalno sjedio u montaži?

TANHOFFER: Nije, nije, jer njemu je bilo drago ak' sam ja nešto složila. Najveća stvar je da sam ja bila s njima na snimanju cijelo vrijeme, ja sam bila klapa⁷ cijelo vrijeme, u Bosanskoj Krupi, tamo s Elzom Rajaković i Onkl Oktijem, jer Miletića⁸ smo mi zvali Onkl Okti. I poslije na Bledu — nikad takvu montažu nisam imala ko na Bledu, u hotelu gdje smo stanovali. A moja montaža, posebna soba, imala je pogled na jezero.

K: Znači, sortirali ste materijal?

TANHOFFER: Samo to, za vrijeme snimanja.

K: I pregledi materijala tokom snimanja, vjerojatno?

TANHOFFER: Da, da, naravno.

T: Bilo je izvrsno da ste se odmah uputili u cijeli proces...

TANHOFFER: Pa ne mogu reći da sam se puno uputila. Jer, recimo, ja sam se, što ti kažeš, »uputila«, pa sam na jednoj

³ *U planinama Jugoslavije* (V gorah Jugoslavii, 1946) redatelja Abrama Matvejevića Roma, jugoslavensko-sovjetska koprodukcija, snimana u ondašnjoj Jugoslaviji.

⁴ Nahsinkronizacija ili nasinkronizacija — naknadno dodavanje prizornog zvuka, odnosno naknadno studijsko snimanje dijaloga prema već snimljenoj slici razgovora.

⁵ Albert Pregernik, inženjer elektrotehnike, snimao zvuk na *Lisinskom*. Nakon drugog svjetskog rata radio kao tonski inženjer u poratnoj kinematografiji.

⁶ Liht-ton (njem. *Licht-ton*) — svjetloton — svjetlosna registracija zvuka na posebnu pistu na filmskoj vrpici. Kasnije se to radilo na posebnu, magnetsku, vrpcu za zvuk (perfo), pa se tek u konačnoj obradi pretvaralo u svjetloton.

⁷ Klapa je bila drvena ploča s napisanim podacima o filmu i kadru koji se upravo snima, s pomičnim dijelom s kojim se je na početku snimanja kadra udaralo pred kamerom i mikrofonom kako bi se i vizualno i auditivno obilježilo početno mjesto sinkroniteta slike zbivanja i zvuka tog zbivanja, te kako bi se to mjesto polaznog sinkroniteta moglo pronaći pri prvoj pripremi slikovne i tonske vrpce za montažu, odnosno projekciju.

⁸ Oktavijana Miletića. Onkl je njemačko-zagrebački naziv za ujaka, za muža majčine sestre (od njem. *Der Onkel*).



Radojka Ivančević s klapom

sceni izrezala klape, pet kadrova za redom, a Milić je došao i zgrozio se, rekao »Izrezali ste klape«, a ja kažem »Pa da«, a on »Ne, to ne smijete raditi jer se neće znati koji ton ide pod koji kadar.«

K: Nekakva suradnja s Popovićem je ipak morala biti, kakva-takva. Kakva je zapravo bila?

TANHOFER: Dobro smo mi surađivali, u redu, bio je korrektno.

T: Je li on znao posao?

TANHOFER: Nije on puno znao, on je samo vidio kako se radi na tom ruskom filmu, je li. A jedno jutro je nazvao na telefon i onda je nešto protestirao i vikao, a ja sam mislila »Šta je sad?«, jer mi smo dosad bili jako dobri. Onda je došao gore, kaže: »Morao sam to zbog drugih jer su mi rekli da samo na tebe ne vičem.«

Z: Zanima me koliko je zapravo tada bilo strpljenja za taj sustav pokušaja i pogrešaka, naknadnih ispravljanja, jer to je ipak zahtijevalo dosta vremena?

TANHOFER: To se satima radilo, satima. Rezali smo sve ono kvadratić po kvadratić,⁹ znaš, da ne napraviš nešto na-

glo, nego samo malo, pa onda ajmo još dva kvadratića odrezati, pa još pet.

Z: Znači usporedno se montiralo uz snimanje filma?

TANHOFER: Ne baš. Pomalo se usporedno montiralo, ali ne baš puno, recimo ono na grubo što bi se reklo.

Z: To znači da bi se posložio neki redoslijed, osnovni redoslijed?

TANHOFER: Redoslijed, da, a ja sam vezala neke stvari koje su bile jasne. Kao, već nešto montiramo.

T: Kad ste završili montažu, kako je bilo s obradom?

TANHOFER: Muziku nam je radio Fran Lhotka, veliki gospon, velika muzika. Sjećam toga snimanja. I Tea Brušmidt je već bila. Ona je došla malo prije mene, ja sam došla u septembru, a ona u maju, tako da je već bila iskusna. Dosta smo se zagnjavili s tim. Odradili smo film i bila je premijera, svečana premijera sa svima u prvim redovima. A bila je jedna rola u kojoj Tito drži govor, glumac Tito. I to je bilo, recimo, u osmoj roli, a kad je svršila osma rola, onda je opet počela osma rola, a deveta rola je falila. To je bio škandal do neba, jer su uzimajući role pobrkali i tako da su baš tu s Ti-

⁹ Pojedinačna sličica, fotogram na filmskoj vrpici.

tovim govorom dva puta ponovili, a ove sljedeće, devete, te nije uopće bilo.

K: Je li netko odgovarao za to?

TANHOFER: Bilo je istrage i komplikacije, samo to nije više bio moj sektor, naravno. A da ne kažem da smo sve dijaloge filma znali na pamet. Svi smo znali napamet cijeli film, mi smo to toliko nahsinkronizirali, toliko radili, da smo isključivo komunicirali tim dijalozima.

K: Davno sam gledao taj film, taj sinkronitet je bio u redu?

TANHOFER: A čuj, bio je takav kakav smo ga napravili. A onda je poslije Miletić stavio nešto što se, moram priznat, meni nije svidjelo, nekakve blende¹⁰ između pojedinih scena, ako se sjećate, svaka je bila drukčija, jedna je bila šahovsko polje, druga se ovako otvarala, treća ovako, tom filmu to uopće nije pasalo, ali je to bila ovakva mala atrakcija.

K: Gdje je bila premijera, u kojem gradu?

TANHOFER: Premijera je bila u Zagrebu.

K: U kojem kinu?

TANHOFER: U Balkan kinu.¹¹ Sve je bilo sjajno, samo što se ta rola dva puta ponovila, škandal koji se nikad više nije ponovio. I to baš na toj svečanoj premijeri. I tako je završio ŽON.

Jadran film

T: Tko je sve bio u Jadran filmu u početku, kad si došla?

TANHOFER: Bili su tu oni koji su radili *Pregled*. To nije bio žurnal... storijske u *Pregledu* su bile malo veće, neke su čak dosegle do forme malo manjeg dokumentarca. Žurnalske su bile kraće. Radili su ih Melita Filipović, naša Ivanka Forenbacher, Krešo Golik... I Branko Bauer je tamo počeo. Melita Filipović je poslije otišla, čini mi se u Njemačku ili Austriju, tako negdje.

T: Uzgred budi rečeno, tko Vam je bio društvo u Jadran filmu?

TANHOFER: O, društva koliko god hoćeš. Bilo nas je tada već dosta u montaži, kad su krenuli ti filmovi. Bila je tu Tea Brunšmid... Tea mi je bila onako prava moja osoba. Onda je došla Blaženka Jenčik, kasnije Lida Braniš, pa je tu bio i Joja Remenar,¹² kasnije je došao i Boris Tešija — to je sve bilo u montaži. Ali montaža je u početku zapravo bila žensko društvo, kasnije su došli i ovi muškarci.

K: Kakav je bilo odnos s vrhom kuće?

TANHOFER: U redu je to bilo, nije bilo problema. Jadran film je bila mala zgrada u kojoj su se svi družili. To nije bilo nekakvo veliko poduzeće. Da ne kažem da su postojale zajedničke, sindikalne večere gdje se plesalo. Ja sam s profesorom¹³ plesala valcer, predивно je plesao. Dobro. Detalja ko-

jeg se sjećam bilo je kad su radili film o Stepincu,¹⁴ nisam ja to radila, ali bila je projekcija, a onda je jedna šestometarska rola iscurila niz stepenice dolje. Panika! Ti (obraća se Zečeviću) znaš što to znači.

Obitelj, život prije filma

T: Bili ste u Zagrebu kad su Vas angažirali u Jadran film, ali ste rođeni u Drnišu.

TANHOFER: Rođena sam u Drnišu, moj otac je Ličanin, mama je Dalmatinka, oni su bili profesori, on hrvatskog, ona matematike i fizike. Bili su slučajno u kuli u Drnišu, gdje su mnogi stanovali, i tamo sam se ja rodila, bila tamo godinu dana. Nikad poslije nisam bila u Drnišu. Onda smo bili u Banja Luci, tamo se rodio moj Radovan, i onda smo došli u Zagreb 1938-e i ja sam u Zagrebu završila i gimnaziju, Druhu žensku, u Križanićevoj. Živjeli smo na Krešimirovom trgu.

T: Roditelji su radili u školi?

TANHOFER: Mama je, otac ne. Otac je ostao u Banja Luci, oni su se rastali.

K: Dok niste upali u film, jeste li razmišljali što biste radili?

TANHOFER: Ne!

K: Ništa?

TANHOFER: Ne baš ništa. Imala sam momka koji je bio elektrotehničar. A ja sam bila matematičar u školi, držala sam u sedmom-osmom razredu neke kružoke, dobila knjigu za nagradu. I upisala sam elektrotehniku, a i on — skupa smo upisali elektrotehniku, položili. Ja sam onda položila dvije godine, kompletne, a on ne znam koliko. On je otišao svojim putem, na ekonomiju, ja svojim, na film. Ja sam još, uz montažu, izvanredno studirala, i to je bilo mami još prihvatljivo — izvanredni studij. Polagala sam ja to, al' više uz film...

Z: Jedna digresija. Što je Vaš brat mislio o tome kad ste počeli raditi taj film?

TANHOFER: Pa mom bratu je to bilo zgodno, on je svirao violinu, ja sam svirala klavir i mi smo zabavljali susjedstvo s tim. Nije on bio protiv toga, mi smo se sjajno slagali. Rekao je: »Zamisli da si namještena na nekakvoj električnoj centrali.«

T: Kad ste to spomenuli, išli ste u Muzičku školu ili kako?

TANHOFER: Ne, ne, sad kad ti kažem šlag će te strefit — ja sam plesala balet u Dječjem carstvu.

K: S koliko godina?

TANHOFER: Kad sam došla u Zagreb, u nižoj gimnaziji.

T: Što je to Dječje carstvo?

¹⁰ Blenda tehnički termin koji ima nekoliko različitih značenja (imenuje vrlo različite stvari na filmu), u ovom slučaju obilježava osobito dizajnirane optičke spone između scena ili sekvenci.

¹¹ Danas Kino Europa.

¹² Josip Remenar.

¹³ Profesor — tako su zvali Rudolfa Sremeca.

¹⁴ *Stepinac pred narodnim sudom*, dokumentarac, scenarist i redatelj Fedor Hanžeković, Jadran film, 1947.



S izleta

TANHOFFER: Dječje carstvo je bila nekakva organizacija prije rata, u Zagrebu, i tamo su nastupali kasnije poznati, i Sonja Kastl i ona Lea Deutch i Pepić Klima.¹⁵ Ozren Depolo je bio princ. To su bile predstave. I sjećam se, ja sam plesala u *Šćelkunščiku*. Bila sam i kod Margarete Froman...

K: I tko Vas je odabrao za tu rolu tamo?

TANHOFFER: Nije to bila rola, to je bio baletna grupa. A klavir sam učila kod jedne Ruskinje privatno...

K: Je l' Vas balet privlačio?

TANHOFFER: To je valjda mama mislila da treba ići...

T: A Radovan?

TANHOFFER: Radovan ne. On je u školi učio violinu, ali isto nije dugo. A svirali smo... on je malo škripio, ja sam malo udarala...

Z: Zapravo glazbeno predznanje je dosta pomoglo poslije u montaži?

TANHOFFER: To je ono što je rekao Sremec za svog sina, da kad ga je dao u Glazbenu — da mu je otvorio jedan svijet.

K: Kasnije Vam je glazba nešto značila u životu? Slušate je?

TANHOFFER: Slušam, naravno, naravno, dapače. U ono vrijeme zagrebačka opera je bila sjajna, onda sam ja prostajala sve opere, ne znam koliko puta. I koncerte.

T: U gimnaziji?

TANHOFFER: U gimnaziji i kad sam radila, da.

Zastava (1949)

K: Je l' se imalo vremena za čitanje literature, recimo, uz sav taj cijeli montažerski posao?

TANHOFFER: Kako ne, kako ne. Jer kad se je film radio, onda je to bilo jedno razdoblje. *Zastava* je najdulji film koji se radio, radio se skoro dvije godine. Ali ovi drugi su se svi počeli ipak raditi u nekakvo normalno vrijeme. Uvijek su bili neki intervali kad se radilo više, pa intervali kad se nije radilo. Kad je bila Pula ili Beogradski festival, kad se mora završiti za njih, onda je bilo stani-pani, a kad je panika nestala...

K: Zašto se toliko razvukao rad u tom filmu?

TANHOFFER: Zato jer je bila ta priča o balerini i partizanima. Pa je to bilo dosta nespojivo, ta balerina koja mora otići u partizane... Nasnimili su jedan dio, veći dio, i onda se ipak uspostavilo da ipak negdje treba još nešto. I onda su krenuli u novo pisanje scenarija i novo snimanje novih obje-

¹⁵ Josip Klima.

kata, onaj ples sa zastavom i sve ostalo. Tako da je tu bio taj problem.

T: Svoju prvu montažu imali ste na cjelovečernjem filmu. Ali, prije *Zastave* ste radili i kratke filmove?

TANHOFFER: Ne, napravila negdje usput ovaj mali film,¹⁶ a onda sam išla u *Zastavu*, koju je onda radio Marjanović, i onda je on mene uzeo za asistenta. I svaka mu čast... Ja sam naravno došla, glumila sam pravog asistenta koji je, Slavene, išao svaku večer, pješke na Jordanovac štartati negativ tona, negativ i negativ sliku za tonsku kopiju radnog materijala. To je spadalo u moj posao. Snimati se počelo najprije s ovim atelijskim stvarima. Vuksanovo orgijanje je bila nekakva scena, tu je bilo role i role materijala... I onda one gardero-ba balerina, gdje su bile sve ove naše danas slavne balerine, tamo glumile, i Sonja Kastl i Neva Šibl, Nevenka Biđin i sve ostale su bile tamo. Kad je došlo proljeće išli smo na teren, i opet sam ja išla s njima, k'o klapa, nisam tamo imala montažu. A onda smo išli na Kalnik. I na vrh Kalnika je došao nekakav Rade Bulat, general, koji je s vrha Kalnika govorio kud koja vojska da ide. A sa vrha Kalnika se vidjelo onako sve malo... Bilo je brdo ogromnih totala, na kojima se nitko nije vidio kud tko ide — to smo mi to zvali »totali Rade Bulat«. Al' se to sve posnimalo. Zapravo, prije Kalnika smo išli u Varaždin. Tamo smo snimali žrtve na trgu i onda smo išli na Kalnik i nakon tog Kalnika smo se u ljeto vratili, dolje na stanicu, tamo je bio započeo informbiro...

K: Kakav je Marjanović bio na setu?

TANHOFFER: On je bio vrlo strog, ali on je znao, on je jedini zapravo znao.

K: Znao što me zanima sada: s jedne strane imate jednu gomilu materijala, sekvence koje ste kasnije morali birati... Je li Marjanović snimajući imao dosta precizni pregled budućeg izgleda montaže samoga filma?

TANHOFFER: Ne znam što je dovodilo do toga da se snimalo s toliko silno puno repeticija. To se poslije nikad više nije radilo, u tom filmu se, nije se pitalo za materijal, nije to ništa koštalo, nije nitko, nitko inzistirao da toga bude manje, tako da se trošilo, trošilo, trošilo, i naravno, kompliciralo i rad, jer se sve moralo štartati¹⁷, je l', ne samo štartat negativ sliku i negativ ton, nego kasnije pozitiv ton, štartati sa slikom.

K: Jeste li lako sklapali, evo sad to pitanje, jeste li lako sklapali scenu s obzirom na kontinuitet ili je to bilo traženje?

TANHOFFER: Marjanović je bio montažer nijemog filma, a ja sam nekako imala malo vještine s tonom i tako da smo mi negdje bila kombinacija. U ton se on nije puno miješao, nije bio vičan tome.

T: Je li bilo teže raditi kod Popovića ili kod Marjanovića?

TANHOFFER: Čekaj, kod Popovića je to sve bilo nama komplicirano, ali to je bilo vrlo jednostavno s režijske strane, po njegovu načinu režije. Marjanović je to puno rafiniranije radio. Recimo, tamo ima ona nekakva scena u kazalištu, gdje oni plešu, a ovi gledaju... trebalo je to povezati, nisu to bile jednostavne stvari za raditi.

T: A kod Popovića ste pogađali trenutak za rez, sličicu po sličicu, a kako je to išlo kod Marjanovića?

TANHOFFER: Kod Marjanovića, on je to znao, sve što sam tada naučila, naučila sam od Marjanovića...

Z: Da li je i Tani¹⁸ smatrao Marjanovića kao svog učitelja?

TANHOFFER: Ne, u ono doba, i još neko vrijeme kasnije, snimatelji su jako kotirali, ne znam da li to znate. To je bilo nekakvo nužno znanje koje drugi nisu imali, tako da su oni bili jako cijenjeni. A Tani je stvarno dosta toga znao, on se slagao s Marjanovićem, oni su dobro funkcionirali.

K: Tehničko znanje, to je jedino znanje koje je bilo sigurno.

TANHOFFER: Nitko se nije mogao miješati, a u ovo drugo se svugdje mogao netko umiješati.

K: Gotovo kao da su bili režiseri.

TANHOFFER: Pa čak, Pjer, više su kotirali nego režiseri.

Z: Htio sam provjeriti dojam da su zapravo produkcijski uvjeti u tom početku stvaranja kinematografije bili takvi da se nikad više nisu poslije ponovili?

TANHOFFER: Da, mogućnosti su bile enormne. Tu nitko nije pitao šta što košta, koliko što traje, nije bilo pravoga znanja o procesu rada na filmu

K: Kod Marjanovićeve *Zastave* montaža filma, rekli ste, trajala je dvije godine?

TANHOFFER: Ne montaža, nego rad na filmu.

K: A montaža?

TANHOFFER: Pa montaža je u tome.

K: Paralelno ide?

TANHOFFER: Da, jer se snimalo, pa se onda montiralo, pa se onda ostavilo pa se opet snimalo....

K: Do koje se mjere montiralo za vrijeme snimanja, do finoga šnita ili tek gruboga?

TANHOFFER: Kako šta, recimo onu garderobu..., onu neku kazališnu predstavu, ne znam više, ne sjećam se kako se zove, kad ona padne u nesvijest, to smo dosta dugo radili, počeli smo Lhotka¹⁹ i ja to nešto štartati, raditi, poslije smo Marjanović i ja dosta dugo to radili, al' smo je doradili, nismo je ostavili nedovršenu. Al' onda se opet išlo na snimanje, pa se odgodilo, pa tako je to, radilo se...

¹⁶ *Na novom putu*, Krešo Golik, 1948.

¹⁷ Štartanje/startanje materijala — obrada slikovne vrpce i tonske vrpce danog kadra kako bi se mogli sinkrono vrtjeti (u projekciji i na montažnom stolu) te obilježavanje svakog tako obrađenog kadra prema redoslijedu iz knjige snimanja.

¹⁸ Nikola Tanhofer, kojega su suradnici zvali Tani, bio je mlađi snimatelj *Zastave*, poslije Radojkin suprug.

¹⁹ Saša (Aleksandar) Lhotka, tada je vodio glazbenu montažu.

K: A recite, kad je on gledao te završene materijale, ako mu se učinilo da nešto nije uspjelo, da li je to ponovio..., je l' se sjećate takvoga nečega. Da mu se činilo da je promašeno?

TANHOFFER: Ne, ne, nije htio ponavljat, ali su oni poslije to tražili... U jednom su času zaustavili snimanje, pa su onda mijenjali scenarij, pa su onda dodali sve one scene, pa njezin ples, mislim da je Goldstein u tome sudjelovao, kod tog novog scenarija, sad se ne sjećam...Onda su oni tamo puno toga mijenjali.

K: Znači, oni su u toku snimanja nadograđivali scenarij? U toku snimanja?

TANHOFFER: Da, da, u toku tih godina.

K: Da li Vas je Marjanović konzultirao oko tih nadogradnji, da li ste Vi rekli da nešto treba nadosnimiti?

TANHOFFER: Ne, ne, u to se ja nisam miješala.

T: Jeste bili zadovoljni sa *Zastavom*? Kakva je bila reakcija?

TANHOFFER: Mislim da bi se isplatilo to pogledati, da nije tako loše, barem neki dijelovi. Kad smo napravili film nosili smo ga, direktor, Marjanović i ja, u Beograd, naravno na kontrolu. Avionom smo išli, pun avion, ja jedina ženska, prvi put letim. A direktor je rekao sjedi tu pokraj mene da me ne osramotiš. I kad je stao avion, on me povukao van iz aviona, »Tu čekaj.« Strah ga je bilo. I onda smo došli tamo u Avalu film, sjeli smo odostraga, a naprijed je bilo sve ono društvo, i Đilas,²⁰ to cijelo društvo, došli su vidjeti taj film. To je bio jedan među prvim filmovima onda. I ide film, ide film, tišina, ni da se čuje muha i konačno film završi, a mi sjedimo otraga, nas troje, a Đilas se okrene i samo ovako pokazuje palac gore Marjanoviću. I sjeli u vlak, sve je bilo riješeno, film, svečana premijera, ne znam šta je sve bilo.

T: A da li su svi filmovi morali ići u Beograd na kontrolu?

TANHOFFER: Ja mislim da su svi išli. Kasnije je, mislim, postojala, kod *Cigulija Migulija*, u Hrvatskoj kontrola. Ali ovi prvi su morali ići u Beograd.

T: Da l' se sjećate kakve su bile reakcije kritike?

TANHOFFER: Bilo je dobro, to je bio dobar uspjeh.

Z: Bolje nego Popovićev film?

TANHOFFER: Pa i Popović je bio jedini u to vrijeme.

Z: Ali je drugačija bila koncepcija.

TANHOFFER: Da, da, *Zastava* je čisto, onako, partizanski film.

Plavi 9 (1950)

K: Moramo se vratiti na prvi kratki film koji ste radili prije *Zastave* — *Na novom putu*, Kreše Golika. Da li se već perfekcionizam koji resi Golika osjetio već u tom prvom radu?

TANHOFFER: Nije to njegov prvi rad. On je već radio žurnale, radio je priče u *Pregledima*²¹, i onda je radio taj dokumentarni film, prvi njegov dokumentarni film *Na novom putu*. U njemu je bila scenaristica Vesna Parun i pisala je popratni tekst. Bila je prekrasna, lijepa ko slika. To je bio jedan klasični dokumentarac, ništa se nije isticao iz drugih filmova.

T: Onda ste 1950. radili, nakon *Zastave*, ponovno s Krešom Golikom na *Plavom 9*.

TANHOFFER: *Plavi 9* snimao se u Splitu. To je stvarno bila komedija i, mislim, dobra komedija. I to se lijepo snimalo, posao je jako dobro išao.

K: Recite, jeste li sudjelovali već u samom snimanju?

TANHOFFER: Opet me je zapala klapa. Jer ja sam bila montažer i onda je bio običaj da montažeri idu i kao klap-majstori — kao da upoznaju materijal...

Z: Do kad je trajala taj običaj da montažeri udaraju klapu?

TANHOFFER: Dosta dugo, to da su išli na snimanje.

T: Jeste li onda imali asistenta?

TANHOFFER: Je, onda sam već imala asistenta. U *Zastavi* nisam imala, a u *Plavom 9* sam imala asistenta, ubij me ako znam tko mi je bio... Ali taj asistentski posao, to je bio krvavi posao, jer su oni morali štartati materijal, a brojka²² još nije bilo.

K: A brojka još nije bilo?

TANHOFFER: A brojka još nije bilo! Brojkice sam ja »kupila« u Ljubljani. Do tada su uštavali na klapu, a onda su pisali nekakve oznake, pluseve, minuseve, ne znam šta su pisali. Ja sam, recimo, pisala R, R, R, a asistentica je pisala I, I, I... Brojkice je donio Čap²³ iz Češke u Sloveniju; Slovenci su to tada već imali.

K: Galge su već postojale?

TANHOFFER: Galge su postojale, košara je postojala i restovi²⁴ su postojali.

K: A montažni stolovi?

TANHOFFER: Montažni stol je bio s dugačkim zaslonom oko ekrana kroz koji se dolje gledalo. Slikica filma je bila u rupi.

²⁰ Milovan Đilas, tada je bio šef Agitpropa (agitacijsko-propagandnog tijela) Centralnog komiteta Komunističke partije Jugoslavije, poslije najčuveniji disident.

²¹ Osim sastavnih priča u *Pregledima* rađenim tijekom 1948., Golik je snimio i dokumentarac *Neki brod je zaplovio* (1948), koji je zakupio cijeli *Pregled* br. 3; a te iste godine snimio je i dva autonomna dokumentarca (mimo *Pregleda*) — *Kako se gradila Autostrada bratstva-jedinstva* i *Na novom putu*.

²² Brojkice — naknadno upisani rubni brojevi na vrpici na kojoj je slika te na posebnoj tonskoj vrpici (*perfo-vrpca*) čija podudarnost omogućuje točan sinkronitet slike i zvuka. Brojkice omogućuju da se izreže dio na slikovnoj i tonskoj vrpici na kojem je snimljen udarac klape a da se očuvaju oznake za sinkronitet.

²³ František Čap, iskusan češki redatelj koji se doselio u Ljubljanu i snimio više filmova u Sloveniji, najpoznatiji i najpopularniji *Vesna* (1953)

²⁴ Restovi, restlovi — odrezani ostaci kadrova koji su nisu ušli u montiranu vrpcu.

Z: To je bila muviola?²⁵

TANHOFER: Ne, muviola je drukčija, to je bio stol. A kad smo dobili Steinbecka, to je bilo...

T: Ti prvi stolovi su bili naslijeđe iz NDH-a?

TANHOFER: Da, iz NDH. Ta dva stola. Bili su to stari stolovi, s malom sličicom na ekranu.

K: Je li bilo problema u montaži *Plavog 9* — povezivanje kontinentalnih kadrova i onih s mora?

TANHOFER: Nije, to je funkcioniralo.

K: To je Golik, režirajući, precizno vodio?

TANHOFER: On je već imao priličnu praksu na *Pregledima* i formiran način mišljenja, tako da je to bilo vrlo elegantno napravljeno.

K: A, drugo me interesira... Povezivanje dokumentarnih elemenata u filmu s igranim?

TANHOFER: Mislite na nogomet?

K: Da. Iz filmskog žurnala su uzete te tribine, publika. Kad su bili krupni kadrovi to je bilo snimljeno s glumcima, ali totali su, koliko znam, uzeti sa Zvezdinog stadiona... Da li je trebalo puno da to usuglasite?

TANHOFER: Nisam ja tražila inserte, Golik je to radio, on je znao nogomet bolje od svih nas i znao je naći odgovarajući materijal.

K: Jer je bio sportski novinar.

T: A i radio je u žurnalu pa je znao gdje potražiti materijal.

T: U filmu je bilo dosta uočljivih zvukovnih rješenja. Recimo, slušaju utakmicu preko radija na cesti.

TANHOFER: To je bio Mladen Prebil.²⁶

T: To je sve bio dodan zvuk na već snimljenu scenu?

TANHOFER: Naravno. Al' u tom filmu je već bilo puno manje naknadne sinkronizacije, tu je bilo više tonskog snimanja.

T: Jesu li bila uspješna ta tonska snimanja?

TANHOFER: Jesu, jesu, meni se čini da bi se to moglo i danas slušati. Ne znam, dugo nisam vidjela taj film, ali mislim da bi se moglo.

K: Da, sve se razumije u tonski snimanim scenama.

T: Vi ste tada udarali klapu?

TANHOFER: Ja sam vidjela puno izvještaja, klapa pozitivna, na kojima se i mene vidi kako udaram klapu. Ja stojim ovako, pa ovako, u svim mogućim pozama.

T: A zvuk su hvatali s pecaljkom?²⁷

TANHOFER: Pa da, jasno, nego šta.

K: Kakvi su glumci bili na setu, a kako izvan? Irena Kolesar, Antun Nalis...?

TANHOFER: Nisam ja s Irenom imala ništa pri snimanju, nisam je vidjela. A Antun Nalis je bio veliki šarmer koji je nama uvijek pripovijedao viceve, on je bio beskonačno duhovit u društvu.

T: A što se tiče naknadne sinkronizacije, niste imala ništa s tim?

TANHOFER: Jesam, kako ne, a tko će. Treba prirediti šlafefe,²⁸ a tad smo mi to već kao znali.

Slobodna profesija i rad na *Dubrovniku* (1952)

T: Sjećate se rada na *Dubrovniku* Milana Katića?

TANHOFER: E, to je, to je zgodna priča. Tada smo otišli u slobodnu profesiju.

T: A, da, to je važna promjena.

TANHOFER: To je '52, tako je, otišli smo u slobodnu profesiju. I onda Katić režira *Dubrovnik*, Miletić snima, i ja ću bit' montažer. I kaže Katić, »Moraš ići dolje direktoru«, valjda je još bio Kosta Hlavaty, »moraš se dogovoriti za ugovor«. A ja sam plaću imala dvije hiljade osamsto ili tri hiljade. I ja pitam, »Tata Katić, a šta da ga tražim.« »Ja ti ne znam reći, ali čuj ako ti da četiri hiljade, odlično.« Ja odem dolje i dođem k njemu. A on je nešto amo-tamo, a znao je kako je to kod slobodne profesije i on kaže »Onda drugarice, šta ti misliš za honorar?« A ja kažem, »Ja zapravo točno ne znam.« A on kaže: »Jel' bi ti bila zadovoljna s trideset hiljada.« Kad sam se vratila gore, Katića je skoro šlag trefil, jer i on još nije bio potpisao ugovor, mi nismo znali kakve su te cijene. Zna te, s deset hiljada sam ja onda otišla sa spavaćim vagonom u Dubrovnik i stanovala mjesec dana u hotelu Argentina. Nije to bilo na njihovom snimanju, nego ranije. Eto kolika je to svota bila. Nije to dugo trajalo, da budu toliki honorari, jer se onda računalo da bi ti honorar trebao pokrivati i ono vrijeme kad ne radiš, tako nekako.

Z: A to je bio dodatak na bazičnu plaću?

TANHOFER: Ne, ne na plaću. Plaće više niš, sad smo slobodnjaci, sad je gotovo s plaćom. Radi se na ugovor.

T: Jesu baš svi morali ići u slobodnjake?

TANHOFER: Jesu, jer je u tom času Jadran film imao preko petsto namještenika i onda su sve ovo poslali u slobodnjake.

T: A tko je ostao tamo?

TANHOFER: Ostali su činovnici, laboratorij, montaža negativa, tonski mislim da je ostao, nisam sigurna, tonci svako više ne, ali tehničari da.

T: A koja su zanimanja išla u slobodne umjetnike?

²⁵ Muviola — eng. *moviola* — montažerska naprava na kojoj se vrpca vrti okomito, kao na projektoru, s malim ekranom na kojem se vidi slika. Montira se stojeći. Upotrebljavala se pretežito u SAD-u, iako ponegdje i u Europi.

²⁶ Mladen Prebil, čuveni snimatelj zvuka, počeo još u Hrvatskom slikopisu za vrijeme Drugog svjetskog rata.

²⁷ Pecaljka — dugačak štap kojemu na vrhu visi mikrofoni; njime se »peca« zvuk.

TANHOFER: Svi iz ekipe smo otišli u slobodnjake.

T: Svojedobno ste mi rekli da se montaža nije računala kao umjetnička profesija, kao autorski rad.

TANHOFER: Ne, ne, to je točno, ali kad smo svi otišli u slobodnjake, onda su i montažeri otišli u slobodnjake.

T: A onda je utemeljeno i Društvo filmskih radnika, koje je bilo i kao sindikat.

TANHOFER: Da, da, da. Trebalo je imati jedan određen broj ugovorenih dana na godinu. Recimo, kad sam ja radila, kad bi imala jedan veliki ugovor, igrani, pa jedan mali dokumentarac, a Blaženka nije imala, onda bi te moje dane višeg dala Blaženki, drugi put bi ona dala meni, tako da smo uvijek bili pokriveni. To je Društvo nekako reguliralo. I onda smo radili taj *Dubrovnik*. Lijepi je bio, koliko se sjećam, Miletić je to lijepo snimio, Katić je lijepo pričao.

K: Vjerojatno ste imali puno snimljenog materijala pa si iz toga radila sve što si htjela?

TANHOFER: Ne, ne, Katić je bio vrlo, vrlo šparan, što bi se reklo. On je bio zgodan jedan gospodin, dva metra je imao, imao je jedan glas ovakav, vrlo šarmantan. On je već za vrijeme rata radio, ne znam više šta je radio. Još smo i poslije radili zajedno.

Z: Mislim da ste ga par puta nazvali »tata Katić«, zašto?

TANHOFER: Zato jer je bio puno stariji. Ja sam imala devetnaest godina, a Miletić i Marjanović trideset i osam. Ja sam mislila šta oni hoće još od života. Sram me je reći, ali to je to.

Z: Vi ste reagirali kao tinejdžerka.

TANHOFER: Pa k'o kreten (smijeh). Miletića smo zvali Onkl Okti, a ovoga smo zvali tata Katić.

T: Kako je dalje bilo u tom razdoblju slobodnih umjetnika? Kad ste bili namještenici, onda ste stalno išla iz filma u film, a kako je sad to bilo?

TANHOFER: Ne, ni prije nisam išla iz filma u film. Recimo, radio se film, pa bi se film svršio onda su bili intervali kad nisi radio, ali je plaća tekla. A sad je bilo ono »Bože pomoz! — ako imaš film, imaš i novce, a kad nemaš film nemaš ni novaca.

T: To je onda nastalo nesigurno vrijeme.

TANHOFER: Da. Ispočetka su ti honorari stvarno bili prilični, poslije su shvatili da to tako ne ide, pa su postali...

Z: Dosta slično danas.

TANHOFER: Da, da.

T: Onda ste dosta ovisili o tome tko vas pozove?

TANHOFER: Da, naravno. Ne samo ja, nego svi. A onda je već počelo »ko je čiji montažer«, »ko je čiji režiser«, znaš. Jer ako si s nekim radio prvi film pa je bilo u redu, onda si radio i dalje.

***Ciguli Miguli*, politički napad, studijski film (1952)**

T: Te godine, 1952, dovršen je i *Ciguli Miguli*.

K: Opet Marjanović, je li se može smatrati da je Marjanović postao zapravo Vaš režiser?

TANHOFER: Je, je, apsolutno. Ja sam znala, ako Marjanović radi, radim i ja, to je sigurno.

K: A kasnije će on, naravno, montirati sam svoje filmove.

TANHOFER: On je radio ove male filmove o životinjama, koji su zapravo bili bez govora. To opet kažem, on je montažer nijemog filma, on je male filmove zato sam radio.

T: Sjećam se, sam je montirao onaj film *ZREN*, gimnastičko natjecanje. Montirao je to u ejzenštejnovskom stilu, skače s donjih rakursa na gornje...

TANHOFER: E, to sam ja došla kod njega kad je on radio taj *ZREN*. A prije toga je imao nekakvu političku nelagodnu situaciju, prije toga *ZREN-a*, jer je radio za vrijeme rata. I onda je dobio taj *ZREN* da radi, i bio je malo oprezan kad sam ja došla u montažu. »Tko je sad to došao, tko je sad ta ženska?«, je li, malo ovako s respektom.

K: Pričalo se da je on radio u konspiraciji, ako bi netko ušao zaustavila bi se montaža.

TANHOFER: A, to da. Ne daj Bog da netko vidi materijal i da ja nekom pokažem materijal, ne bi mi palo na pamet. A ako je netko došao na vrata, gasio je stol da se ne vidi. On je bio vrlo fina osoba, ali nepovjerljiv. I onda smo došli do *Ciguli Miguli* Jože Horvata. Objekt za snimanje je sagrađen gore na Šalati i to je bio zgodan posao.

T: I opet ste udarali klapu?

TANHOFER: Ne, ne, nisam više udarala klapu. Mislim da je tu Ivanka Forenbacher već bila skript.²⁹ Ne znam sigurno jeli ona bila, ali svakako više ja nisam išla na klapu. I onda smo to montirali, to je bilo tamo puno i muzike, i šuma, i svega i svačega.

T: Znači da ste preuzela montažu onda kad je već bilo završeno snimanje?

TANHOFER: Ne, ne, paralelno sam ja to slagala, ako ništa drugo, ono sam pravila grubi šnit. Neke stvari koje su bile jasne već smo i rezali, već se montiralo.

Z: Jesu svaki dan bile radne projekcije?

²⁸ Šlajfa, šlajfna, odnosno petlja, kružno spojena vrpca kadra osobe koja govori, koja se neprekidno vrti u krug kako bi glumac u studijskoj sinkronizaciji uvijek bavao izgovor dijaloga u podudarnosti sa slikom.

²⁹ Skript (sekretarica, tajnica režije) — posebna služba pri snimanju filma, odnosno sam zapis koji sekretarica režije radi pri snimanju. Od više poslova koje obavlja sekretarica režije, za montažu je osobito važna kontrola nad prizornim kontinuitetima od kadra do kadra, kao i unošenje u knjigu snimanja promjena u odnosu na planiranu verziju scene. Nakon razdoblja režiranja za *Preglede*, Ivanka Forenbacher se je specijalizirala za skript.

TANHOFER: Projekcije su bile svaki dan, snimanje od danas gledalo se sutra, štartalo se, izabiralo, jel', mi smo onda to odvajali, slagali i tako. To je već ličilo na nešto.

Z: To znači da je do kraja snimanja filma je već bilo dosta montirano?

TANHOFER: Ne, bilo je još dosta rada. Brzo će bit kod Čapa, tek tamo počinje brzo montiranje, ovo je sve još bilo lento, lento.

Z: A od Čapa počinje...

TANHOFER: Od Čapa počinje profesionalnost.

K: Recite, kad se došlo s tim materijalom, da li se negdje nešto govorilo da bi materijal mogao biti prijeporan?

TANHOFER: Ne, ne, jer je Joža Horvat imao napisano od Đilasa, ili ne znam od koga, da se to odobrava. On je od nekoga to imao napisano, tako da tu nije bilo nikakve sumnje, nije se očekivalo lošu reakciju.

K: Dakle, niti Vi niste uopće naslućivali da bi taj film mogao izazvati ono što je izazvao, Vi ste normalno radili svoj posao.

TANHOFER: A izazvao je majko mila! Kad smo ga završili onda su bile projekcije za projekcijama, to su dolazili svi... A najsmješnije je to da sam ja morala sjediti na svim tim projekcijama i zapisivala sam što se govorilo. Imala sam ovakav šop zapisnika, primjedaba s tih projekcija. Kad je Škrabalo pisao povijest filma, spomene *Ciguli Miguli*. »Jož«, kažem, »ja ti imam tih papira.« Međutim, nisam ih našla. Negdje sam ih zametnula, a grehota, jer kako sam sjedila na svim tim projekcijama pa sam svaki put pisala sve što je rečeno to bi bio dokument!

Z: Meni je to, osobno, baš sjajan film.

TANHOFER: Eto vidiš, je, je. I nije zavrijedio zapravo takvu sudbinu.

K: Je li u montažnom smislu sve glatko teklo?

TANHOFER: Je, je, tu smo već funkcionirali nas dvoje, Marjanović i ja, jako fino, to je bio lijepi posao.

K: Je li usvojio neke Vaše prijedloge u montaži?

TANHOFER: Je, kako ne. Ja sam njega jako poštovala, moram vam reći, i nekako smo baš lijepo funkcionirali.

K: Kako se on osjećao, kako se on ponašao privatno što se tiče samoga događanja? Je li bio staložen, je li bio nervozan, je li bio uplašen?

TANHOFER: Nije mu bilo jednostavno, nije mu bilo lako, ni njemu, ni Joži Horvatu, nijednom nije bilo lako, to je bila velika afera. Samo se sjećam da smo kad je počelo cijela strka, onda smo se mi jedanput odšetali gore negdje na Šalatu, nekakav kafić i sjedili smo obadvoje jako žalosni. To je drukčije vrijeme bilo.

T: Sjećate se kako je izgledalo na prvoj projekciji filma?

TANHOFER: Ja se sad ne sjećam osoba koje su tamo sjedile. Prva dva reda su sjedile sve velike zagrebačke osobe. I to je bio muk, muk jedan, osjećalo se odmah, gotovo je...

K: Nitko se nije smijao iako je to bila komedija.

TANHOFER: Ne daj Bog. A nisu to uopće tako prihvatili.

T: I onda se tako nastavilo?

TANHOFER: Da, onda se počelo u novinama, pa je krenulo na više razine, baš je bilo strašno.

K: Je li naslov filma odmah bio *Ciguli Miguli*?

TANHOFER: Je, je. I je još jedan podnaslov, ja se više ne sjećam šta je bilo. Trg je bio scenografski zgodno riješen, to je tamo gore sve bilo napravljeno na Šalati.

Z: Još jedno pitanje. *Ciguli Miguli* je zapravo bio prvi film tijekom 1950-ih koji se radio po studijskom sustavu, kao američki studiji?

TANHOFER: Pa on je bio većim dijelom studijski, to je točno, to imaš pravo. Mislim da je izvan studija bilo samo dvoje zaljubljenih mladih, to se u Samoboru snimalo. Inače većim dijelom je bio u tom građenom objektu. Objekt je bio eksterijerni, nije bio u ateljeu. Taj trg je bio glavni. Tako da je to većim dijelom bio film snimljen u studiju.

Z: Prvi put se to pojavljuje znači u tom filmu?

TANHOFER: Ne, studijske scene su se već snimale, već čak i u Živjeće ovaj narod, ali ovaj je bio prvo gotovo cijeli snimljen u studiju.

K: Je li prestalo rogoborenje u obitelji protiv filmskog posla u to vrijeme?

TANHOFER: Je, da. Prestalo je naravno. Sad se i mama pomirila, a ja sam zarađivala već i u ŽON-u. Kad smo ga snimali onda smo bili u Bosanskoj Krupi, bila je tamo nekakva ogromna baraka, i sva ekipa i sva tehnika, sve je bilo u toj baraci. A tamo je došla UNRINA pomoć³⁰, u Bosnu je došlo više nego u Zagreb. Ja sam došla u Zagreb s hlačama za Radovana.

Koncert (1954), Trenuci odluke (1955) — varijante profesionalnosti

T: Kakvo je bilo iskustvo rada s Brankom Belanom na *Koncertu*?

TANHOFER: A Branko Belan je bio, može se reći, profesionalac. Na materijalu smo se dogovarali. Branko Belan nije sjedio u montaži, on je otišao i onda bi došao i rekao, »Ja bi ovo«, »Ja ovo ne bi«, radili smo korekture, je l', i opet smo se dogovarali. I na taj način smo *Koncert* jako lijepo napravili.

K: Dobro, otkud, recimo, to njegovo iskustvo, jer nema prije toga baš nešto snimljenih filmova.

³⁰ UNRA (kratica za United Nations Relief and Rehabilitation Administration) — ured Ujedinjenih naroda koji je raspoređivao pomoć stanovništvu teško pogođenih zemalja u Drugom svjetskom ratu. Distribuirao je pomoć u hrani (mlijeko u prahu, jaja u prahu — tzv. Trumanova jaja, sir u konzervi i dr.), DDT-u (sredstvu protiv nametnika), odjeći i dr. Ta je pomoć pristizala i u ondašnju Jugoslaviju.

*Koncert*

TANHOFFER: Ja ne znam otkuda. U ono doba je bio dosta rijedak taj način njegova rada. Na primjer, on u konačnoj sinkronizaciji nije sjedio unutra nego bi se dogovorio i otišao, mi smo sami sinkronizirali, Lidija Jojić, Marijan Tomazetić i ja.³¹

K: Je li *Koncert* za vas bio s montažerskog stajališta nešto što je drugačije u odnosu na prijašnje filmove, s obzirom na dramaturgiju cijelog filma, pet priča itd?

TANHOFFER: Ne, meni to nije bilo drugačije u tom smislu, ali mi je bilo u načinu Belanova rada. Belan je onda oduda-rao od drugih.

K: Dajte malo precizirajte tu razliku?

TANHOFFER: Pa kažem, Belan je točno znao što hoće i kako hoće.

T: A da li je on imao preciznu knjigu snimanja³² s kojom ste mogli baratati u montaži, kako je to bilo?

TANHOFFER: Pa čuj, zavisi tko je bio skript. Skript je montažeru uvijek pomagao i ako je bio dobar skript ko recimo naša Ivanka,³³ onda bi ona sve korekture koje bi se na snimanju desile, unijela u knjigu snimanja pa je to onda vrijedilo. Ako je bio slab skript, onda nema toga.

K: Ja još uvijek inzistiram na ovome, nije do kraja jasno u čemu je stvar. Vjerojatno je više vrijedilo što je on smisleno razumio jednu cjelinu nego li što je on rekao tu treba tako i tako....

TANHOFFER: Točno, točno.

K: Za razliku od drugih koji su bili, kojima je bilo mutno što zapravo žele.

TANHOFFER: Točno to. On je imao to smišljeno. I zato je to tako funkcioniralo. I stvarno se nije moglo napraviti mimo tog njegovog. To je bio Belan.

K: Nije bilo nikakvih nadosnimavanja i sličnih stvari?

TANHOFFER: Ne, ne.

³¹ Lidija Jojić, montažerka zvuka; Marijan Tomazetić, ton snimatelj.

³² Knjiga snimanja je preciziranje scenarija, tekstualna (katkad i slikovna) razrada svakog kadra u planiranu filmu. Prema njoj se priprema za snimanje, planira raspored snimanja i uglavnom se prema njoj i snima, ponekad uz poneke promjene prije ili tijekom snimanja. Nisu svi redatelji prakticirali imati preciznu knjigu snimanja.

³³ Forenbacher.

T: Onaj posrednički, naratorski glas, taj tekst, to je naknadno stavljen i smišljen ili je zamišljen u već u početku.

TANHOFFER: Puno me pitaš. Ali obično naratori se naknadno stavljaju, naknadno pomažu naratori, što bi se reklo, to je zapravo izlaz za nuždu.

T: Kad smo govorili o istodobnom snimanju i montiranju spomenuli ste da se od suradnje s Čapom sve to promijenilo.

TANHOFFER: To je bilo na filmu *Trenutki odložitve*. I važna bila Čapova ambicija da se dokaže da se može film napraviti u jednom kratkome roku, a ne da se rad rasteže na nekoliko mjeseci i godina, da se može raditi kako se profesionalno u svijetu rade filmovi. I na to su oni mene zvali i ja sam došla u Ljubljani. Moram reći da sam se tada prvi put srela sa magnetskom trakom. Nju sam vidjela u Parizu kad sam bila s jednom našom delegacijom filmskih radnika u Parizu, kod Kodaka sam vidjela tu perfo-traku, je l', ali samo vidjela. A u Ljubljani sam morala sad na njoj raditi. Tamo smo kupili brojkice koje su kod njih već onda postojale. Imala sam dva asistenta, jedna asistentica je pisala brojkice, a asistent je ušartavao sinkronitet. Radili smo takvim sistemom da je Čap cijeli tjedan snimao, mi montirali, u nedjelju bi došao u montažu, mi bi pogledali, dogovorili, i opet je on išao snimati i kad je snimanje bilo završeno išli smo na snimanje muzike. U roku od dva mjeseca koliko je trajalo snimanje film je bio gotov.

T: To znači, ti si samostalno montirala film?

TANHOFFER: Ja sam montirala, naravno. Ali, mi smo u nedjelju ili pregledavali montirano i dogovarali se, i ja sam pravila korekture.

K: Kako je to išlo? To su bile autonomne sekvence koje, normalno, nisu morale biti kronološki postavljene, je l' tako?

TANHOFFER: Oni su snimali objekte, je li, i kad je jedan objekt³⁴ bio završen, onda su išli na drugi objekt. To su mogle biti zaokružene sekvence. Recimo, jednu nedjelju smo birali materijal, dogovorili se, drugu nedjelju sam ja taj materijal pokazala montiran i dogovorili bi se o korekturama, birali drugi materijal i dogovarali se.

K: I te su cjeline bile posebno ostavljene, nisu naravno povezivane

TANHOFFER: A, povezivane su kako su se mogle povezati, mi smo maksimalno od toga napravili. Ali to je još jedan štos koji sam ja od Čapa kupila, to je on, moram reći, mene naučio, ja od tada nikad više nisam lijepila film, Slavene, znaš, nego sam samo pravila oznake i pisala na papir. A asistent moj je to rezao i lijepio prema onome što je bilo napisano. I to je bilo fantastičan sistem.

T: To je bilo brže.

TANHOFFER: To je bilo neusporedivo brže, mislim brže se radilo i pedantnije se radilo. Mira i ja smo izmislili sistem tog označivanja, tak' da se...

T: Koja Mira?

TANHOFFER: Mira Škrabalo, onda se zvala, djevojačkim prezimenom, Đurić³⁵... tako da sam ja označavala, recimo, jedan kadar koji se reže na četiri puta, onda dvadeset osam prvi rimski, dvadeset osam drugi... dvadeset osam četvrti. Sve, čak i tonske prelaze sam ja označavala. Na primjer, Pjer počinje u svom kadru, a prelazi na Slavenov kadar, onda bi ja pustila taj ton sve do tamo, i tamo bi tek nastavila Slavenov odgovor Pjeru. To je sve bilo u oznakama. I naravno, to je polako raslo, ali kad smo došli već do *Divljih svinja*, to je bilo fantastično.

Z: A niste bili znatiželjni to odmah vidjeti?

TANHOFFER: Ne, ne. Režući kadar — a to sam od Čapa, moram reći, naučila — režući ga ja sam ga, zapravo, u glavi montirala, a označavala na papiru.

T: A već si imala nekakvo iskustvo u predočavanju rezova?

TANHOFFER: E, da, već sam imala. Tako smo tog Čapa stvarno brzo završili.

Z: Ali, poslije bi radili korekcije?

TANHOFFER: To je drugo, naravno. I onda bi ja taj papirić i rolu dala asistentici i ona je to izrezala i to je katkad kasnije funkcioniralo na kvadrat, što bi se reklo.

T: A jesi imala knjigu snimanja?

TANHOFFER: Pa naravno, nego šta.

T: Kod tog snimanja se to podrazumijevalo, ali da li se podrazumijevalo kod drugih?

TANHOFFER: To se podrazumijeva za režisere koji rade ovako kao što je Čap radio, profesionalac. Kao što je radio Branko Bauer.

K: Jeste dobivali scenarij?

TANHOFFER: Naravno. Da, da. Al' to samo na početku dogovora, to se više ne računa, više nitko to ne gleda kad počne snimanje i montaža.

Z: Čap je došao iz češkog studijskog sustava. On je već imao filmova prije *Trenutaka odluke*.

TANHOFFER: Naravno, naravno.

K: Je li alat kojim ste tamo baratali u Ljubljani bio kvalitetniji od ovog u Zagrebu?

TANHOFFER: Oni su bili na neki način profesionalniji u toj točki, i onda poslije...

K: Taktički potkovaniji?

TANHOFFER: Ne samo to, nego napredniji. Jer kod nas još nije bilo magnetske trake. Kad sam došla u Ljubljani, mon-

³⁴ Objekt je ambijent priredan (eventualno izgrađen) da »glumi« u filmu, a s objektom su vezane scene — zaokruženi dijelovi akcije — koje se u njemu odvijaju.

³⁵ Udana za Ivu Škrabala.

tažeri su pitali: »Što ste zvali onu montažerku iz Zagreba koja ne zna što je to magnetska traka.« I onda sam ja rekla: »Ivo, ajde sjedi«, i ovaj moj asistent i ja smo sjeli jedno poredne i shvatili u čemu je bit toga.

Z: Pardon, tko je Ivo?

TANHOFFER: Ivo Lehpamer, asistent. On je meni tamo bio asistent u Sloveniji. Tamo je već bilo uhodano pisanje brojki, tamo je bio sjajan tonski studio. Kad sam tamo gostovala, pred Pulu³⁶ svaki bi tjedan bi u ponedjeljak došla jedna ekipa, odsinkronizirala film i otišla natrag. Bilo ih je iz Beograda, Sarajeva, pa čak i iz Zagreba. Jer su imali tamo u Šentvilju sjajan tonski studio, s dva sjajna tonska majstora, Meglič i Jurjec.³⁷ Tako je to bilo na neki način vrlo profesionalno. I onda smo mi to prenijeli u Zagreb, naravno. I u Zagrebu smo počeli pisati brojke i počeli unositi takav sistem... Imala sam jedanput jednu asistenticu koja je pisala do pola filma, a poslije štuflala, digla ruke. (smijeh)

K: A ovi hrvatski režiseri su onda zapravo taj princip prihvatili, je l' tako?

TANHOFFER: Prihvatili su jer je njima bilo ljepše. Oni bi sa mnom pogledali materijal, izabrali, dogovorili se i gotovo. Došao je, recimo, Berkovićev *Rondo*... Berković bi došao, pogledao i rekao: »Čuj, ja bi ovo ovako i ovako« i gotovo. A jedan puta sam partiju šaha sama napravila, i poslije sam došla od njega čokoladu. (smijeh) Jer je sjela od prve.

T: Kako ste razgovarali s Čapom, Slovencem češkog podrijetla?

TANHOFFER: Čap je bio zgodan. Čap je svako jutro na snimanje došao i sa svakim od članova ekipe se rukovao, sve do rasvjetlivača. Sa svakim. A govorio je nekakvi slovensko-češki i sve je bilo u redu. A sa Slovencima sam govorila hrvatski, oni slovenski i to je funkcioniralo odlično. Adamič je komponirao muziku.³⁸ A u Sloveniji su montažeri radili i zvuk, ne samo sliku. Ja sam tamo došla kod Čapa i — moram raditi zvuk. Toga kod nas nije bilo, mi smo imali Teu i Lidiju³⁹

Z: Montaža slike i zvuka je odmah bila podijeljena.

TANHOFFER: Da, mi smo imali Teu i Lidiju, a kod njih ne, kod njih to sve radi montažer, tako da sam ja u svim tim slovenskim filmovima radila i zvuk, to je takav bio sistem.

T: I kako ste se snašli u tome?

TANHOFFER: Čuj, padneš na noge, dočekaš se. A na snimanju muzike Adamič je najavljivao: »Številka ena, prvi put — za Radojku«.

Djevojka i hrast (1955)

T: Te iste godine ste zapravo radili dva filma, prema filmografiji. Drugi je bio *Djevojka i hrast* Kreše Golika.

TANHOFFER: To je bilo prije, prije pa je izašlo te godine, da.

Z: Ali recimo, kako bi usporedili suradnju sa recimo Belanom i Golikom, koji je već zapravo imao igrani film?

TANHOFFER: To je bio drukčiji film od *Koncerta*, drukčiji. *Koncert* je bio dijaloški, ovaj je bio drukčiji, ovako malo epska priča, je l'. Tu je bio onaj zanimljivi kompozitor — Branimir Sakač.

K: Kada govorimo o Goliku, da li Vas je šokiralo što se zapravo njegov prvi film *Plavi 9* tako silno razlikovao od *Djevojke i hrasta*?

TANHOFFER: Ja mislim da se kod njega svaki film razlikovao, kod Kreše, jer poslije je radio u Ljubljani *Kalu*...⁴⁰

T: Ali u *Djevojci i hrastu* ste imali, često puta, jako naglašene kompozicije.

TANHOFFER: Tamo je, tamo se išlo puno na sliku. To je Canci⁴¹ snimao i puno se išlo baš na tu sliku, na to crno — bijelo, na tu Cancijevu fotografiju...

K: Kako je u ovom filmu zbog stilizacija montažni kontinuitet nešto bio upitan, da li se tu već kod snimanja vodilo se računa da li će to biti teško montažno postaviti ili je to funkcioniralo već unaprijed, u glavi?

TANHOFFER: Je, njemu je to funkcioniralo, ne samo kod njegovih filmova, nego i kod tuđih kojima je on asistirao.

K: Kako se on osjećao kod montaže jednog takvog filma, jer je on po prirodi sasvim drugo?

TANHOFFER: Da, ali to je on s velikim veseljem radio, njega je baš to držalo.

T: Mene to zanima i koliko su režiseri visili nad svakim rezom, a koliko nisu visili. Kod Popovića smo već rekli da nije, Belan također...

TANHOFFER: Belan je zahtijevao, ali on nije visio...

T: A Marjanović?

TANHOFFER: Marjanović je pak visio na svakom kvadratiću, to je točno, a Krešo je imao koncepciju čistu, on je vrlo često na papiru znao dat šta bi htio.

K: Ali i vi ste predlagali rješenja, je l' tako?

TANHOFFER: Ovo sve što sam vam rekla sad...Moja asistentica i ja smo kasnije baš dobro funkcionirali, ona je stajala iza mene i mi smo režiseru servirali prvu verziju, u kojoj on, gotovo, i nije sudjelovao, nije kod svakog reza bilo pa šta ćeš napraviti, pa hoćeš ovako pa nećeš onako.

³⁶ Misli se na Pulski festival, kojeg se metonimijski zvalo jednostavno Pula.

³⁷ Marjan Meglič; Franjo Jurjec.

³⁸ Bojan Adamič, kompozitor, autor je filmske glazbe za mnoge ondašnje jugoslavenske filmove.

³⁹ Tea Brunšmid i Lidija Jojić.

⁴⁰ 1958. je Golik korežirao taj film s Andrejem Hiengom.

K: A je li to bilo praksa sa svim režiserima, da oni čekaju da Vi napravite?

TANHOFFER: Pa skoro sa svima, što dalje to više. Jer recimo, s Hetom⁴² sam delala *Divlje svinje*, mi smo se tamo prvi put sreli i to je trebala biti serija od sedam priča, na koncu je imala, mislim dvanaest. Onda je on izabrao materijal i kad je sljedeći put došao gledao je prvu verziju i rekao ja bi' ovo, ja ovo ne bi', a ja opet to nisam rezala, ja sam to samo označavala, i išli bi dalje. Tako da je njima bilo to lakše, nisu trebali čekati da to stvarno napravim...

K: Znači da ste Vi manje više-manje radili prema svom osjećanju stvari...

TANHOFFER: A to je do režisera. Kad taj radi svoj prvi film, onda on traži, pita, a šta kaže Jelkica, ili ne znam tko već, onda zovemo nju, onda ona pogleda pa kaže i ona nešto svoje... Inače režiser kasnije ima većeg povjerenja.

K: Da li je to možda bilo baš s Vama da su imali velikog povjerenja u Vaše umijeće, ili je tako bilo sa svim montažerkama?

TANHOFFER: Ja, to mi je teško reći, ja ne znam kak' je bilo kod drugih.

K: Razgovarali ste valjda, ne?

TANHOFFER: U montažama se znalo da ima lakih i teških režisera, to se znalo. Neki su lakše naravi, neki su teške. Na primjer, jedan zagrebački režiser kad smo počeli raditi, a to mu je bio prvi film, rekao je: »Znate šta, ja nemam povjerenja spram nikoga. Pa prema tome ni spram Vas«. Ja sam rekla: »OK, idemo raditi«. On je sjedio, on je sjedio, ja sam radila, odnosno opet sam koristila naš sistem označavanja, ali on je sjedio cijelo vrijeme jer nema povjerenja. Ali u redu, funkcioniralo je.

Z: Ja bih htio nešto pitati. Naime, na tom početku kad se zapravo ustanovljavala kinematografija, zapravo niste imali modele u povijesti na koje bi se oslanjali. Koji su recimo bili redatelji koji su, recimo, podržavali neko istraživanje, da li pripovjedačko, koji su bili skloni tome da se pokuša nešto drukčije.

TANHOFFER: Belan je na neki način donio nešto novo, je l'. Ali, mislim da je svatko nekako htio da to što radi napravi što bolje.

Z: Da, ali se nisu ni na što oslanjali.

TANHOFFER: Ali recimo bilo je režisera koji su to radili vrlo jednostavno... Recimo Hanžeković koji je imao jedan svoj film u kojem nije bilo puno baš filmskoga. A bio je došao Belan koji je pokazao sasvim nešto drugo.

Z: Evo zašto Vas to pitam: kad pogledamo dio Vaše filmografije 1950-ih, onda se uočava da ste jako puno radili s redateljima koje danas doživljavamo puno vještijim nego druge u to doba: Marjanović, Belan, Bauer, Golik, Tanhofer...

TANHOFFER: A rekla sam ti, da onda režiseri nisu uvijek tako kotirali kao danas. Neko vrijeme su čak snimatelji bili glavni, a svakom tom režiseru je to bio prvi ili drugi film pa mu je bilo grozno...

T: Bili su najčešće i nesigurniji i od montažera i od snimatelja.

TANHOFFER: Tako je. I zapravo su bili na neki način zavisti, pogotovo od snimatelja. O snimatelju su bili strašno ovisni.

K: Da li se u montaži dosta razgovaralo? Recimo neki režiser voli puno pričati zašto je to tako, a drugi recimo šuti i samo traži da se reže? Je l' ima tu neke razlike?

TANHOFFER: Pa ima ih različitih, imate Fadila Hadžića koji kad snimi film onda dođe u montažu i kaže: »Ja bi' već vidio taj film«, jel'. (smijeh) Ima nas različitih...

T: Radili ste na filmovima na kojima su bili baš jako vrijedni snimatelji. Recimo na *Koncertu* je bio Okti, onda je bio Vodopivec u igranim i dokumentarnim, pa Zalar... Da l' su oni znali doći u montažu pa pogledati kako to izgleda.

TANHOFFER: Ne, uvijek se vozila prva projekcija za snimatelje, kamermane, oni su čak u laboratoriju gledali kopiju, ne daj Bog da bi netko nešto prije vidio. Tek kad su oni odgledali i odobrili, onda smo tek mi drugi smjeli gledati.

Rad na kratkometražnim filmovima (1953-1956) — uloga snimatelja i montažera po konačni izgled filma

K: Kad smo kod snimatelja, Vodopivec je '53. režirao dokumentarac *Plave tišine*.

TANHOFFER: Je, je, to je bila njegova slika i to je bilo nekakvo more, i podvodno i nadvodno, ne sjećam se više puno, ali je bila njegova atraktivna fotografija. Isto tako kao i fotografija u *Crnim vodama* koje smo mi neki dan gledali u jednoj lošoj kopiji, a koje je on napravio.

T: Da li se razlikovao po nečemu rad na kratkom filmu od ovog na igranom filmu? Da l' si možda slobodnije radila ili ne?

TANHOFFER: Ne, ne, isti je sistem, iako zavisi...Na kratkom filmu su režiseri više grizli nad tim, jer im je bilo stalo.

T: Kako je bilo sa Sremcem raditi na *Crnim vodama*, 1956, baš nekako nakon ovih igranih filmova o kojima smo govorili?

TANHOFFER: To smo mi jako lijepo napravili, to je bio u to vrijeme jako atraktivni film Tu je bila ta Cancijeva kamera, tako da je kasnije Tani radio onaj svoj film, ne znam više kak' se zove, u močvari...

Z: *Nije bilo uzalud* (1957).

TANHOFFER: ...hvala ti, po tim *Crnim vodama*.

T: Još ste radili ponešto sa Sremcem?

⁴¹ Frano Vodopivec zvan je Canci.

⁴² Ivan Hetrich, kolege su ga zvali Het.

*Crne vode*

TANHOFFER: Nisam puno s njim radila. *Crne vode* su bile meni se čini, jedan od najboljih njegovih filmova.

T: Je, je, to i ja mislim. Da li ste tu montirali samostalno ili kako?

TANHOFFER: Ne, ne. To smo zajedno radili i on bi uvijek rekao: »Joj Radojka, šta ćemo mi, hoćemo mi naprijed«. Meni je ostalo u pamćenju da je u filmu bila jako fina zvučna atmosfera.

T: Bila je, jako sugestivna zvučna atmosfera.

K: Što mislite da li se zapravo moglo razmišljati o tome da je gotovo na neki način koautor, ako ne i više od toga, sam Cenci Vodopivec?

TANHOFFER: Je, apsolutno, sa tom slikom.

K: Kasnije Sremec neće ponoviti nikada tako nešto.

TANHOFFER: Nikad tako, sa tom slikom.

T: Mada je on imao izvrsnu sliku i u *Ljudima na točkovima*.⁴³

TANHOFFER: Ne sjećam se toga, tko je to snimao?

T: Ne znam ni ja, ne sjećam se više.

Opsada, Dolina mira (1956) — navijanje za film

Z: Da li imate neko sjećanje na Marjanovićevu *Opsadu*?

TANHOFFER: Marjanovićeva *Opsada* počinje sa Škrabalom tamo na nekom tavanu nekakvom, je l'. Tamo je on glumio onog doktora.

Z: Da, okvir je tavan i ima tri ratne priče.

TANHOFFER: Moram priznat, ne sjećam se puno *Opsade*.

⁴³ *Ljudi na točkovima*, red. Rudolf Sremec, snimatelj Ilija Vukas, montažerka Lida Braniš.

K: Dobro, Marjanović je perfekcionista, nastavlja i dalje na taj način, zna sve što želi... Ali *Opsada* nije bila snimana kao onaj film od prije dvije godine, je li tako?

TANHOFFER: Ne, više nije. Samo je *Zastava* bila tako dugo snimana.

K: Načelno jedno pitanje još, koje se tiče konkretne kinematografije u to doba — da li su režiseri ponekad pozivali neke ljude sa strane da bi rekli da li to funkcionira ili ne funkcionira, da li je bilo toga?

TANHOFFER: U tijeku filma, rijetko, Marjanović nikada. Ali poslije se običavalo to da se zove prijatelje na prvu projekciju. I onda prijatelji, svaki svoje priča, što god, al' ako puno njih priča o jednoj stvari, znači tamo nešto ne štima, je l'. To se tek kasnije uobičajilo, ali prije toga ne.

K: Je li katkada došao netko nepoznat na projekciju, neki političar?

TANHOFFER: Ne, ne daj Bog, pa oni dođu i tako kad moraju doći.

T: Kad je gotov film?!

TANHOFFER: Kad je gotov film, da.

T: Te ste godine radili i *Dolinu mira* od Štiglica?

TANHOFFER: E, to je krasan film. To sam opet u Ljubljani radila. To je bio onaj crnac Kitzmiller⁴⁴ i dvoje djece i prekrasna muzika od njihovog kompozitora,⁴⁵ trebalo je to ići na Pulu, a mi smo ušli u sinkronizaciju kad je Pula već počela. I tapatapata, stigli smo na zadnji dan Pule i dobio je nekakve velike nagrade i onda smo se razišli. A kad je Pula bila gotova, u septembru su dopisali još nekoliko scena i nasnimili ih i onda smo mi u jesen to završili, i takav je kasnije išao na festivale. Ali je bio jako lijep.

K: Sjećate se što su dodali?

TANHOFFER: Dodali su dosta scena koje su objašnjavale neke stvari, a toga u toj prvoj verziji nije bilo. Mi smo to isto radili paralelno sa snimanjem jer se moralo stići na Pulu, mene su zvali negdje na proljeće kad su oni već snimali, i mi smo to brzo radili da bi stigli na Pulu.

K: Kakav je bio Štiglic kao režiser i kakva je bila Vaša suradnja s njim?

TANHOFFER: Odlična, sjajna, samo najbolje mogu reći. Jedan vrlo fini gospodin i to smo baš jako lijepo radili.

K: Vi kad uđete u montažu, očito imate nekakav navijački odnos prema filmu, da mu pomognete da bude što bolji.

TANHOFFER: Naravno! Kad radite film, radite ga kao svoj i stalno navijajte...

K: Pa i jest takoreći vaš.

TANHOFFER: Pa naravno. Moraš se zanijeti, ne možeš ga drukčije raditi, je li. I stalno navijaš za taj film, i tek poslije, kad prođe neko vrijeme, tek onda vidiš... Sjećam se premijere jednog filma, neću opet reći kojeg režisera, bio je u Balkan kinu, moj film. Izadem van, a vani me čekaju Babaja, Tani i ne znam tko je bio, Berk,⁴⁶ čini mi se, treći. Ovako, natmureni, njima se to ništa nije svidjelo. Šta je to, ja sam bila grozno uvrijeđena. Ali onda prođu dva, tri mjeseca, onda pogledaš i onda si objektivan.

K: Ali recimo, imali ste materijal koji ste odmah vidjeli da je loše snimljen... Kakva je to situacija, psihološki, kakav je odnos prema tom čovjeku koji još uvijek vjeruje u svoj materijal?

TANHOFFER: Imala sam i takav materijal, to je bio, mislim, najstrašniji materijal koji sam dobila. Režiser je to snimao, snimao, snimao i onda smo mi počeli montirati. To nije išlo, nije išlo, noćima i danima i noćima... Onda je došao producent ili direktor, pa smo Mira on i ja radili preko noći. Jer je režiseru već bilo dosta.

K: Na kojoj razini to nije išlo, da li spojevi montažni, ili po lošoj glumi...?

TANHOFFER: To je ono, kad film krene krivo pa je sve bilo nekako krivo.

K: Vjerojatno je film bio brza improvizacija.

TANHOFFER: Da, to je ono. A opet u filmu se katkad posreći, kao što je bilo kod Berka,⁴⁷ kad se posrećilo i dobra scenografija i glumci i sve se negdje složilo. A katkad se posreći da ne ide, ni glumci, ni kamera, sve je otišlo...

K: U Ljubljani ste radili još jedan film — *Dobro more* (1958)

TANHOFFER: To je pokojni Grobler, Mirko Grobler. Sjećam se da je on pušio cigare. Imali smo jednu malu montažu, koja je bila pola ove sobe i da je on došao s cigalom, a Ivo i ja smo dva dana šutjeli, da, a poslije smo rekli: »Ne može, ili mi ili cigara.« To je bilo teško, to je njemu bio prvi film jedan, ovako, naivni scenarij... Mislim da je čak bio dječji film, ne sjećam se sigurno... Tako, napravili smo ga.

Rad s Nikolom Tanhoferom

K: Još ste nekoliko ste filmova radili s Milanom Katićem — *Vincent iz Kastva* (1956) i *II Gymnaestrada* (1957).

TANHOFFER: To je bila ona crkvice u Kastvu, a snimao je Otki. A najdulje sam s Katićem radila onu *Gymnaestradu*. To je bio nekakvi dugački dokumentarac. A onda nam je Stipica Radić svirao na klaviru i improvizirao muziku prema montiranom filmu.⁴⁸ To je bilo jako zgodno. S Katićem je bilo zabavno, on je bio šarmantan, sve nas je zabavljao, nek' nam samo traje snimanje.

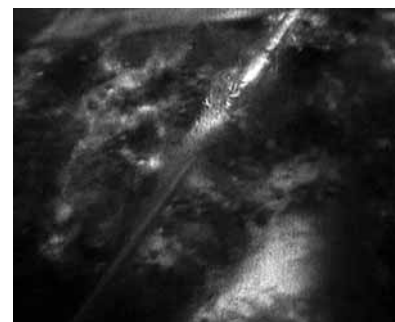
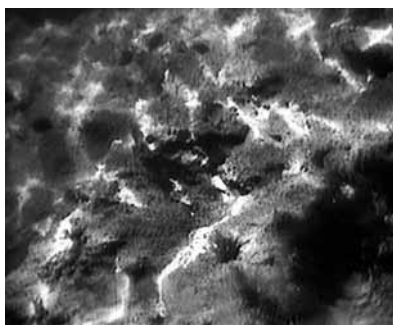
⁴⁴ John Kitzmiller.

⁴⁵ Marjan Kozina.

⁴⁶ Berk — tako prijatelji i znanci zovu Zvonimira Berkovića.

⁴⁷ U filmu *Rondo* (1966).

⁴⁸ Stjepan Radić, pijanist. Nije zabilježen kao autor glazbe za taj film u *Filmografiji jugoslovenskog filma*.



Plave tišine

K: A evo, na sceni se pojavio jedan novi debitant u igranom filmu, a iskusan snimatelj — Nikola Tanhofer — s *Nije bilo uzalud* (1957).

TANHOFER: E Tanhofer je puno je snimao i bilo mu je dosta režisera. I krenuo je sa tim filmom — *Nije bilo uzalud*, apropos onih Sremčevih *Crnih voda*.

K: Isto i snimatelj?

TANHOFER: Nije, mislim da je Zalar⁴⁹ njemu snimao, uvijek mu je bio netko drugi snimatelj.

K: Tanhofer je bio iskusan snimatelj koji se iskušava u režiji igranog filma. Je li se osjećalo da je debitant?

TANHOFER: Pa ne, jer je on već prije imao dosta iskustva i sa svim tim režiserima s kojima je radio, on je sudjelovao ili već kod scenarija ili kod knjige snimanja, a i kod završne

montaže, a pogotovo kod snimanja, uvijek je negdje sudjelovao, tako da je imao već nekakvo iskustvo.

T: Sjećam iz razgovora s Bauerom, da je Tani, kad je snimao s redateljima, da je on zapravo dosta utjecao na scenu, da je on dosta gledao glumce, kako se postavljaju... A Bauer je to relativno s otporom primao. Ali očigledno je Tanhofer već imao i režijskog iskustva, bez obzira na režisere s kojima je radio.

TANHOFER: Pa to kažem, imao je nekakvo iskustvo.

Z: U tom filmu ima jedna dvojakost. S jedne strane ima relativno banalnu priču, a zapravo je na ovoj izvedbenoj razini superioran. Režijski, snimateljski i Vaš posao, to je stvarno fascinantno, izvedbeno je kao bilo koji žanrovski film bilo gdje na svijetu.

TANHOFER: Da, scenarij je bio onako...

⁴⁹ Slavko Zalar.

K: Kako se on, u odnosu na druge režisere ponašao u montaži, je li sjedio s Vama.

TANHOFFER: Ne, nije sjedio, nije on baš sjedio, ali je sudjelovao u svemu tome i imao je iskustva, i to je funkcioniralo.

K: Ali nekako me strašno kopka, zašto Vam je taj film tako izbljedio?

TANHOFFER: Zato što je Slaven rekao ovo što je rekao. Poslije toga je Tani napravio *H-8...*, koji je bio odličan i u svoje vrijeme i još uvijek je danas. Nekim režiserima se desi prvi film, a nekima tek poslije...

T: To je zanimljivo kad je sjećanje u pitanju. Primijetio sam, razgovarajući sa ljudima prakse, da se dogodi da zaborave neke svoje dobre filmove svoje — kad puno radiš i ideš iz projekta u projekt, onda zaboraviš mnoge svoje radove.

TANHOFFER: Da, da, to se radilo...

Z: Mislim i da je naknadna recepcija tome kriva. Ljudi puno spominju *H-8...*, a nikad *Nije bilo uzalud*, iako su oni meni vrlo blizu po kvaliteti.

T: *H-8...* je složen film po strukturi.

TANHOFFER: Da, cijela ta dramaturgija, tog *H-8...*, nije bila jednostavna. Tanhofer ga je zapravo pravio tokom snimanja, tokom montaže. To je jedan od onih filmova koji su u montaži nastali.

T: Recite, da li to znači da je on tokom montaže još prekidao da bi dosnimio nešto?

TANHOFFER: To ti ne mogu reći, ali možda je.

K: Mali otklon — da li je netko od tih režisera crtao kadrove prije snimanja?

TANHOFFER: Krešo Golik. Krešo Golik je redovito crtao. On je imao sve nacrtano.

K: Nitko osim njega?

TANHOFFER: Pa možda je još netko, ne mogu se sjetiti.

Z: Da li Vam je *H-8...* bio najzahtjevniji za montažu?

TANHOFFER: Pa bio je kompliciran. Više smo na tome iskustvali stvari.

K: Da li Vas je to fasciniralo, da se prvi put zapravo pojavilo tako nešto?

TANHOFFER: Pa mene, moram priznat nije, ali sam poslije čula da je to bila atrakcija.

Z: Da li se u toj dramaturgiji, od početnog scenarija do završnog filma, stvari jako razlikuju, ja nisam nikad vidio scenarij...

TANHOFFER: Je, ja mislim da ima puno razlike, čak i od knjige snimanja je bilo razlike, odstupanja, i da je taj dramaturški sistem nastao kasnije, u montaži. To je Tanijevo.

T: Koncem pedesetih i početkom šezdesetih snimali ste dosta s Tanhoferom: *Osma vrata* (1959), *Sreća dolazi u 9* (1961), *Dvostruki obruč* (1963), *Svanuće* (1964).

TANHOFFER: Da *Osma vrata*, Nikolu je proganjao broj osam. To je bio onaj glumac beogradski, Milivoj Živanović,

to smo radili u Beogradu, za Beograd. To nije bio hrvatski film. Mislim da je bio više manje atelijerski, s našom glumicom Nevom Rošić.

K: Imam intimno pitanje: jeste li u to vrijeme bili u braku s Tanim?

TANHOFFER: Ne. Vjenčali smo se 1962.

K: Kad ste postali bračni drugovi, da li se promijenio odnos vas i Tanhofera?

TANHOFFER: Ne, ne. On je ostao režiser, ja sam ostala montažerka.

K: Znam, ali mislim dok je pripremao projekt, da li je s Vama razgovarao, šta će radit, kako će radit?

TANHOFFER: Ako mu je šta trebalo, ako je trebao razgovarat s nekim... Ali inače su jako podijeljene tu uloge bile, a i zauzetosti. Jer on je bio je recimo kod kuće i smišljao, a ja sam radila na nekom drugom filmu...

T: Jer ste išli iz filma u film.

TANHOFFER: Da, obadva smo bili slobodne profesije i bilo je sretno ako se ide u film, a ne sjediti doma.

K: Nije se ništa promijenilo kad ste montirali kao bračna družica u odnosu na onda kad ste bili samo suradnici?

TANHOFFER: Ne, ne, sve je bilo isto. Uvijek je to bio autoritet režisera i to je to. To tako mora biti.

T: Zapravo ste tek *Dvostruki obruč* (1963) radili zajedno kao bračni par.

TANHOFFER: E, to je bio dobar film, taj je bio sjajan. Ne znam jeste vi to gledali...

T: Je, jesmo, i meni se taj užasno dopada.

TANHOFFER: To je onaj ratni, u onoj krčmi. Imali smo jednu verziju sinkroniziranu na engleski, to je sjajno izgledalo — to je bio američki film, baš je bio dobar.

T: Baš akcijski.

TANHOFFER: Da, da. Ja sam tu englesku verziju jedanput poklonila Kinoteci, nadam se da je to kod njih.

Z: A tko je sinkronizirao?

TANHOFFER: Ne znam kako je to napravljeno. Tani je to preuzeo poslije valjda, u Americi je bila sinkronizirana. To je bio dobar film po atmosferi, po snimanju, po glumcima, tamo je bilo..

T: Sjećate se montaže tog filma?

TANHOFFER: Znam da je bila nekakva scena gdje glumac nešto govori pa kaže: »Ja idem«, pa nešto govori pa opet on kaže: »Ja idem!« — mi smo to danima montirali. Na koncu mi je Tani rekao: »Daj pusti ga nek ide već jedanput! Dosta je bilo!« (smijeh)

T: To je jedan od akcijski najdotjeranijih, najkompleksnijih filmova kojih se sjećam da sam gledao od naših.

T: Da li je to bilo prije ili nakon *Ronda*, no s Tanhoferom ste radili i televizijsku seriju *Letovi koji se pamte*?

TANHOFFER: E to smo radili, mislim, poslije *Ronda*. To smo zapravo radili u Beogradu, to nije bila zagrebačka nego beogradska serija, ne sjećam se koliko je to bilo priča. U Beogradu smo to montirali.

T: A što je to zapravo bilo?

TANHOFFER: To su bili nekakvi vojni filmovi, Zastava film, ono vojno-filmsko poduzeće, bila je producent, i to su bile nekakve priče o avijatičarima. A Tani je volio letjeti i voziti... Tenk, avion, na onome vlaku u *Svanuču*, u svakoj drugoj sceni, sve je on to vozio.

K: I podmornicu?

TANHOFFER: Podmornicu nije, a u *Klempu* je letio na onoj jedrilici.

S Bauerom: *Samo ljudi* (1957), *Tri Ane* (1959) — tehnička unapređenja montaže

T: Da se vratimo na godinu prvog Tanijevog filma. Tada ste s Bauerom radili *Samo ljude*.

TANHOFFER: To smo radili u Sarajevu, u njihovom ateljeu. Oni su snimali u ateljeu, a mi smo bili gore na prvome katu, imali smo tamo montažu. Branko Bauer je u pauzama, i u subotu i nedjelju, dolazio u montažu.

K: Materijal se nosio u laboratorij, razvijao se... Montaža je, znači, išla usporedno sa snimanjem filma...

TANHOFFER: Točno usporedno sa snimanjem, to je bio štos, to je Bauer radio kao Čap. Najprije se snimao snijeg i onda se došlo u atelje. I kad je snimanje završilo bio je gotovi šnit.⁵⁰ To se rijetko dešavalo.

K: Bauer nije ništa nadopisivao, držao se samo knjige snimanja?

TANHOFFER: Ne, ne. Mijenjao je na snimanju. To su ti režiseri koji ako što mijenjaju, mijenjaju na snimanju; ili tekst, ili scene, ili ne znam šta...

K: Zaustavi snimanje pa se povuče, pa radi malo...

TANHOFFER: Prije će biti da navečer promisli pa sutra promijeni...

K: Stvara li to probleme u montaži?

TANHOFFER: Ne, ako je dobar skript, i ako se onda sve unese unutra, kao što radi Ivanka. A ako nije tako, onda Bog ti pomози.

T: Bauer se, znači, šetao od snimanja do vas u montažu i na trag.

TANHOFFER: Da, i vraćao se opet nama. Ivankica⁵¹ je pisala brojkice i mi smo tako radili. Kad su oni završili snimanje, ekipa je otišla, a mi smo još ostali subotu, nedjelju, a u ponedjeljak smo išli u Ljubljanu na snimanje muzike. Adamič je bio kompozitor. To je bilo sjajno napravljeno jer je Bauer tako to točno znao šta sve hoće.

K: Opet mala digresija: koju vrstu filmova ste Vi voljeli raditi, da li ratni, melodramu, ljubavni, da li psihološku dramu, šta Vam je bilo draže?

TANHOFFER: Ja sam volila dijalog filmove, a *Samo ljudi* je baš dijalog film. To mi je bilo zgodno raditi.

K: U montažnom smislu, je l'?

TANHOFFER: U montažnom smislu, naravno.

T: Zanimljivo je da ste voljeli dijalog filmove, a da ste izvrsno radili ove atmosfere filmove, u kojima je ugođaj jako važan.

TANHOFFER: Da, da, ali voljela sam baš dijaloške scene, to je meni bilo zgodno, ako me se pita. Naravno, radila sam sve, nitko te ne pita što voliš. I *Samo ljude* smo jako lijepo radili, bilo je par glumaca tamo i Branko je bio vrlo, ovako, vrlo sabran. Još sam jedanput poslije s njim radila u Beogradu...

T: *Tri Ane* (1959)?

TANHOFFER: *Tri Ane* tako je; to smo radili za Makedonce, a radili smo ga u Beogradu.

K: Dosta je sumoran, crn, taj film

TANHOFFER: Je, ali je dobar. Drukčiji je od *Samo ljudi*.

K: Niste nikako ravnodušni dok držite pod rukama različite materijale...

TANHOFFER: Ali, svaki film dok ga radite, zavolite ga.

K: Da li znate da je u Sarajevu taj film bio zapravo zabranjen za prikazivanje, zbog previše crne scenografije.

TANHOFFER: Ozbiljno? To nisam znala. Znam da smo ga, kad smo završili, vozili dolje u Skopje i da je tamo dobro primljen bio, a ne znam kako je poslije prošlo.

K: Dobro, sad Vi više nemate onih početnih teškoća kad ste tek spoznavali posao, sad ste Vi montažerka, Vas trebaju na sve strane, radite, mislim, ovaj, kompetentno...

TANHOFFER: Nije da me trebaju na sve strane, ali idem takorekuć iz filma u film, hvala Bogu.

K: Jesu li se uvjeti u Jadran filmu promijenili na bolje?

TANHOFFER: Pa u Jadran filmu su došli pravi montažni stolovi, Steenbecki; već se snimalo tonski, naravno, nahsinkronizacije je bilo vrlo rijetko. Sve je već funkcioniralo, i montaža i zvuk i sinkronizacije i sve.

T: A vi ste sad uglavnom u Jadran filmskoj montaži, kad radite u Hrvatskoj?

TANHOFFER: A gdje drugdje? Doduše, kasnije jednoga sam Žižića montirala u Dalmatinskoj ulici, a jednoga Senečića negdje u Šestinama. Ali inače uglavnom sve u Jadran filmu. Ne, i u Croatiaji... Vrdoljaka sam kasnije u Croatiaji montirala. A drugdje nije bilo.

Z: Ova druga mjesta su bila kasnije.

⁵⁰ Šnit (od njem. *Der Schmit*; kroj), faza u montaži filma — montirana slika, bez zvuka, ili samo sa sinkrono snimljenim, prizornim zvukom.

⁵¹ Ivanka Guloznić, asistentica montaže.

Rad na dokumentarnom prema radu na igranom; javni status montaže

T: Vi ste radila jako puno igranih filmova, ali i dosta dokumentarnih. Ali očigledno prema onome čega se bolje sjećate, ipak vam je glavna koncentracija bila na igranom?!

TANHOFFER: Da, na igranom filmu — ja sam uglavnom radila igrane. Dokumentarne — ako je netko uletio između dva igrana filma, netko tko je baš htio mene. Ali meni je bilo najdraže raditi na igranom.

Z: Da li to znači da ste odbijali kratke?

TANHOFFER: Ne, nikada, nikada. Ne smiješ odbiti.

K: Radili ste dokumentarac s Antonom Martijem,⁵² '58. — *100 km življenja*. Raritet je znati da je on radio dokumentarne filmove, da li se nečega sjećate?

TANHOFFER: Je, sjećam se, kako ne. To su me opet zvali u Ljubljani, jer je Marti napravio nekakav dokumentarni film o 100 km nekakve pruge, ne sjećam se šta je bilo u tom filmu... Ali je Marti onim svojim govorom mene fantastično zabavljao i mi smo to začas napravili na veselje direktora Tume, jer smo mi to tap-tap-tap složili, smijali se i zabavljali. Zgodan je on bio, znaš kako je govorio [Hrvoje: da — hrvatski na talijanski], to je mislim moje zadnje gostovanje u Ljubljani.

K: U svakom slučaju je bio veća atrakcija od samoga filma. Je li vas u tom razdoblju netko apostrofirao, kao »dobar montažerski rad«, jeste li to pročitali negdje u kritici?

TANHOFFER: Ne, mislim da ne.

K: Uopće su Vas ignorirali kao montažerku?!

TANHOFFER: Ne mene, nego montažu. (smijeh) Danas se već piše i o montaži, a onda nije.

T: Nešto me povijesno zanima. U klasifikacijama poslova na filmu neki se poslovi tretiraju kao autorski, a montaža kao tehnički. Odakle to?

TANHOFFER: Da, da. To je jako dugo, jako dugo... Mislim da su se u jednoj fazi montažeri borili za nekakva autorska prava, al' ne znam kol'ko su u tome uspjeli.

K: Montaža nije tehnički, nego suradnički posao, po terminologiji. Ovo su suradnici, pomoćnici, a ono autorski poslovi: scenarist, skladatelj, režiser, scenograf, snimatelj...

1960-e: radne zajednice, dolazak novih redatelja i »filmskih kuća«

TANHOFFER: A vi znate onaj sistem »filmskih radnih zajednica«? U tome je bio prvi Fadil,⁵³ s *Abecedom straha*.

K: To je on izmislio, da.

TANHOFFER: U *Abecedi straha* smo dobivali od honorara, sad ću vas prevariti, četrdeset posto ili ne znam šta, a onaj zadnji postotak dobilo se kad se film isplati. A to je dosta dugo trajalo... Znam samo da su te zadnje rate kasnije gubi-

le na vrijednosti... Novac se mijenjao, tako da je to, kad bi kasnije kapnulo nakon ne znam koliko vremena, bilo za nekakvu tramvaj kartu...

Z: Ja bih, možda, kad već prelazimo iz pedesetih u šezdesete, kao uvod u šezdesete rekao da tu dolaze zapravo drukčiji tipovi filma drukčiji redatelji...

TANHOFFER: Naravno, da. Sad dolaze novi redatelji.

Z: ... Tu ste, recimo, dosta radili s Hadžićem, s redateljem kojeg, kako bi' rekao, zanimaju više teze koje su iza prizora, nego što bi bio režijski potkovan. Tu su i redatelji koji su, ovako... dramaturzi prvo, a onda tek redatelji, osobito Berković, po meni.

TANHOFFER: Pa Berkovićev *Rondo* je...

Z: ...sajan film!

TANHOFFER: Da, da.

Z: Ali...

K: Evo tu, '61, čak dva Hadžićeva filma: *Abeceda straha* i dugometražni film *Zemlja sa pet kontinenata*.

TANHOFFER: Da, da, to je bio dokumentarac.

Z: Ali recimo Hadžić je bio u usporedbi s klasičnijim redateljima, recimo s Marjanovićem, ipak drukčiji tip redatelja?

TANHOFFER: Pa Hadžić je bio zapravo novinar...

K: O čemu svjedoči ova *Zemlja sa pet kontinenata*, tipična novinarska inspiracija.

TANHOFFER: Dokumentarac o Jugoslaviji s kontrastima, zemlja pet kontinenata, svih pet kontinenata su zastupljeni.

K: I on lovi te kontraste...

TANHOFFER: Nekoliko je snimatelja bilo u tome, dugometražni film koji je dosta dugo rađen.

K: Da li je Hadžić došao sa sređenim materijalom, ili se to radilo na montažnom stolu?

TANHOFFER: Pa on je imao koncepciju, glavnu, šta će iz toga napraviti i onda smo ga slagali na stolu. To je film koji se više radio na stolu, da.

T: Iako je Slaven je rekao da je Hadžić drugačiji tip redatelja, međutim *Abeceda straha*...

Z: To je još prelazni film, koji kao da pripada pedesetima...

T: ...vrlo klasičnoj montaži s vizualno razrađenim scenama i dijalozima.

Z: Dobro, mislim, Hadžić nije najbolji primjer za to što sam rekao, ali se, mijenja se tip redatelja.

TANHOFFER: To da.

Z: Koliko Hadžić bio vješt redatelj?

TANHOFFER: A on je brzo radio, poslije ima niz filmova. Mislim da sam sedam filmova s njim radila.

⁵² Anton Marti, televizijski redatelj, pretežito je radio, i po tome bio čuven, zabavno-glazbene emisije.

⁵³ Fadil Hadžić, *Abeceda straha*, 1961.

Z: Kako je bilo s njim u montaži?

TANHOFER: Fasil je bio zadovoljan, kad bi došao, da je to napravljeno i da to funkcionira

K: Da li to znači da je samo obilazio montažu?

TANHOFER: Ne, ne, on je to radio, došao je on i birao kadrove, i gledao i sve... Ali, bio je nestrpljiv, sjedi u montaži i pita je l' gotovo. Rekao bi: »Ajmo, ja bi' da vidim već ovaj film!«

T: Sada montirate i drugim redateljima koji dolaze

TANHOFER: Da, nakon Fadila dolazi i prvi film Žižićev...

K: A tu je i *Nevesinjska puška*, Žika Mitrović, već proslavljen kao izvanredan obrtnik, radi se o žanrovima?

TANHOFER: E tu je on došao, to je on radio tu za Jadran film i ja sam mu naravno montirala je l'. A njegov montažer je u Beogradu bio Vanja Bjenjaš. Sjajan montažer i zgodan čovjek. I onda sam radila sa Žikom i sve je bilo dobro dok nismo došli do neke točke, kad se pojavio Vanja Bjenjaš. I ja sam pogledala Žiku, Žika je pogledao mene... Žika je valjda mislio da bi tu trebao još Vanja sudjelovati jer je to bio njegov montažer kroz sve filmove, je l'. A ja sam rekla: »Evo, ako Vanja radi, ja odoh«. Vanja i ja smo popili kavu, Vanja je otišao, a ja sam ostala.

K: To je bio akcijski film, materijal je bio dosta precizno napravljen, jer tu se traži preciznost, više nego drugdje?

TANHOFER: Je, je, Žika je bio rutiner, to je funkcioniralo.

K: Znači, ovaj, kronološki ste slagali materijale?

TANHOFER: Da, ja sam napravila, a on je to gledao, funkcioniralo je jako dobro.

Z: Bio je pristojan kao čovjek.

TANHOFER: Da, da, sve u redu je bilo. Bili kod njega na Lošinju na jednoj večeri. Vrlo fino. Njegova žena, Filipović, književnica, ona je napravila večeru, sami jastozi su bili. Bili smo, Mira, Tani i ja.

T: Da li ste održavali dodire s režiserima s kojima ste radili, ili su dodiri prestajali sa filmom i obnavljali se s drugim filmom?

TANHOFER: Naravno, prestajali su uglavnom... Osim s kojima si bio prijatelj, to je bio recimo Berković, mi smo nje-mu kumovi.

K: Prijateljstvo Berkovića i Tanhofera bilo je još od ranije?

TANHOFER: Da, da, stanovali su u istoj kući, tamo onaj filmskoj kući. Mi smo bili na četvrtom katu, a Berković...

K: Koja »filmska kuća«?

TANHOFER: U Ivanićgradskoj.

K: To je bila filmska kuća?

TANHOFER: Ono tamo pokraj one nove crkve, tamo su bili filmski radnici unutra. I kad smo mi tamo doselili, ota-ga su bile samo livade. Tani je dobio tamo stan. Na prvom katu je bio Vrdoljak, onda je tu bila Blaženka Jenčik, onda Vanja Pintar koja je još uvijek tamo, onda smo bili mi i bio je Berković. I još ih je bilo, bio je jedan iz crtanog filma, to

su sve bili filmski radnici. Mislim, grad je to nekako... ne znam više kako...

K: Grad i kinematografija su se dogovorili?

TANHOFER: Grad i filmski radnici.

Rondo (1966)

K: S Berkovićem ste radili *Rondo*. Tamo je bio Krešo Golik, kao pomoćnik režije, jedan važan faktor za film, čovjek koji je briljantno radio.

TANHOFER: Jako važan faktor... Bio je još jedan sjajan pomoćnik, Miki Stamenković koji je došao iz Beograda, taj je isto bio pomoćnik koji je bio štit ispred režisera — »Nemojte njega dirat', ja ću sve rješavati.« Sjajan je bio. A Krešo je bio drugi stil, ono... ako se nešto na snimanju desi, onda bi on to odmah postavio, tako da mi ne bi bili zaostajali u montaži. U *Rondi* se posrećilo puno stvari. Prvo taj scenarij, drugo su glumci, treće je scena, to je mislim jedna od prvih Senčićevih scenografija, koja je sjajno izgledala, Pinterova kamera... i sve je tamo nekako sjelo. A velika desna ruka, mislim da je Berku bio Krešo. Tako da je to baš ono dobro funkcioniralo. To je bio lijep film na kraju.

K: Lako se sklapalo na montažnom stolu, je l' da?!

TANHOFER: Odlično, odlično!

Z: Što sam vas već pitao kod *H-8*..., kolike su bile razlike između onog što je bilo na papiru i gotovog filma.

TANHOFER: E, više je promjena bila kod *H-8*... nego kod *Ronda*.

Z: To znači, i taj se film montirao usporedno sa snimanjem?

TANHOFER: Da, to je postao sistem, osim kod nekih režisera koji rade svoj prvi film pa sad hoće prvo snimit, a onda montirati, je l'. Ali inače je bio sistem da se tjedan dana nakon početka snimanja instalira montaža, i kako oni snimaju materijal, tako ovi drukaju brojke, uštartava se i montira.

T: Poslije je reakcija na film bila vrlo dobra?

TANHOFER: Je, odlična, odlična.

T: Osim prije dokumentarnog i *Ronda* više niste radili s Berkovićem?

TANHOFER: Još je on mene zvao za jedan film, ali ja sam već bila kod nekog drugog, od ovih s kojima sam prije radila. Jer je postojalo pravilo, ako s nekim radiš, onda si ti njegov montažer, je l', onda ak' te zove ne'ko drugi, nećeš izdati ovoga.

Objektivnost procjene; mane duge montaže (Protest, 1967)

K: 1967. ste, po filmografiji, montirali samo jedan jedini film, dosta značajan u Hadžićevu opusu — *Protest*.

TANHOFER: *Protest* je bio dobar film. Snimio ga je dosta brzo, ali je nekako štimao, bio je brz i poslije smo se vozili u Ljubljanu... Znam da su bile nekakve nepravilike, više se ne sjećam koje, političke, kad smo išli na konačnu sinkronizaciju *Protesta*, al' meni je dvostruko dobro napravljen film.



Rondo

T: To je već bilo razdoblje kad su počeli trzati na crni film, a taj je bio među hrvatskim najbliži crnom filmu.

TANHOFER: Je, je.

T: Pa to je baš film, vjerujem, po vaše — tu imate sjajno razrađene dijaloške situacije, ali i dobro razrađene ove nijeme dijaloške situacije, gdje pogledi govore...

TANHOFER: Da, da, meni je ostao u pamćenju kao dobar film, taj *Protest*.

K: Fadil ostaje uvijek, što se tiče same montaže, u istom odnosu?

TANHOFER: Fadil sudjeluje, nije da ne sudjeluje. Ali nije ono da sjedi pa da mora bit' sa mnom cijelo vrijeme, je l'.

K: Ali zna da ćete...

TANHOFER: Ali to je zapravo i dobro, to je dobro, objektivniji je, jer ako on meni sjedi na svakom rezu, onda ne može biti objektivan.

Z: Nema odmaka.

TANHOFER: Tako je, nema odmaka. Kad dođe na gotovo, onda je to drukčije.

K: A recite, da li možete napraviti razliku, ovako u grubo, između onih koji rade dugo, koji su promišljali, i onih s kojima je sve brzo, kao s Fadilom?

TANHOFER: Uglavnom smo, osim tog *Sarajevskog atentata*, mi to brzo svršavali. Skoro svaki njegov film. Ali ako se jedan film radi jako dugo, onda je on ipak izmrcvaren. Ono, ako baš stalno nešto mijenjate, pa ga gnjecate...

K: Vadiš, stavljaš, vadiš...

TANHOFER: Da, da, da... Nikad neću zaboraviti, opet ću se vratiti na *Zastavu*, Petar i Marija, Petar i komesar, kolo i ne znam šta je bilo četvrto, četiri scene su bile na nekakvoj rijeci. I onda se Marjanović derao: »Petar i Marija, Petar i komesar, kolo... ne, ne, Radojka: kolo, Petar i komesar...« (smijeh)

K: Da, mijenjate raspored.

TANHOFER: Da, mijenjanje. I otišlo je konačno gore na sinkronizaciju, više ne znam koja od tih varijanta, i on je meni poslao papir: »Radojka, molim Vas: kolo, Marija, Petar...« (smijeh) To je to, je l'. Jer je to tako bilo da ste stvarno mogli staviti bilo kojim redom, bilo kojim redom, svaka je funkcionirala i svaki put nam se činilo, ovo je bolje, ne, ne, dajte ovo, dajte ono, ja znam da mi je iz sinkronizacije poslao još jednu promjenu od tih koje smo radili. Al' to je to, to je to, da.

Prijelaz na 1970-e — radna gužva; duljina rada na filmu; Krleža u montaži

T: Ono što je prema sedamdesetima zapravo sjajan rad, jesu Vrdoljakovi filmovi.

TANHOFER: Da, mi smo dosta radili, a najbolji mu je prvi *Kad čuješ zvona*.

K: I U gori raste zelen bor?

TANHOFER: Taj nisam ja radila.

T: Kako niste radili? U *Filmografiji jugoslovenskog filma* navedeni ste kao montažerka tog filma?

TANHOFER: Ma ne, Kad čuješ zvona jesam montirala, a U gori raste zelen bor nisam, da. To je radio Vanja Bjenjaš. Jer tada je došao nekakav moj režiser...⁵⁴ Mislim da je to bila '71. godina, burna godina je bila, je l'?

T: Da, 1971.

TANHOFER: A poslije smo radili *Deps*.

T: U *Kad čuješ zvona* imaš sjajna montažna rješenja... to je film od scenskih anegdota povezanih elipsama, koje moraju biti jasne i poentirane...

TANHOFER: Da, da, a ti povezuješ. To je meni ostalo, sjećam se, kao jako dobar, baš jako dobar film

T: Da li ste to rješavala u montaži ili je to bilo prethodno isplanirano...

TANHOFER: Pa to smo radili isto takvim sistemom: on je snimao, mi smo montirali.

K: Puno ste materijala morali baciti?

TANHOFER: Pa ne, mislim da smo to radili u nekakvim normalnim omjerima, ne sjećam se količine. Uvijek vam nešto otpadne u filmu, je li?

Z: Zanima me kakav je bio doživljaj Vrdoljaka kao, tada, debitanta? Recimo, usporediti ga s Berkovićem ili s Hadžićem, ili s tim drugim iz šezdesetih?

TANHOFER: Ono što je i danas dobro — on dobro radi s glumcima. Koliko se sjećam, tamo su glumci bili sjajni.

K: Film je besprijekoran.

T: Zanima me jedan tehnički podatak: koliko u to doba prosječno traje ukupan rad na filmu?

TANHOFER: Čuj, sad je to već išlo negdje u nekakvim garbaritima. Oni su imali određeni broj tjedana snimanja, i onda kasnije još par tjedana za završetak montaže — sve ono normalno kao što se danas dela.

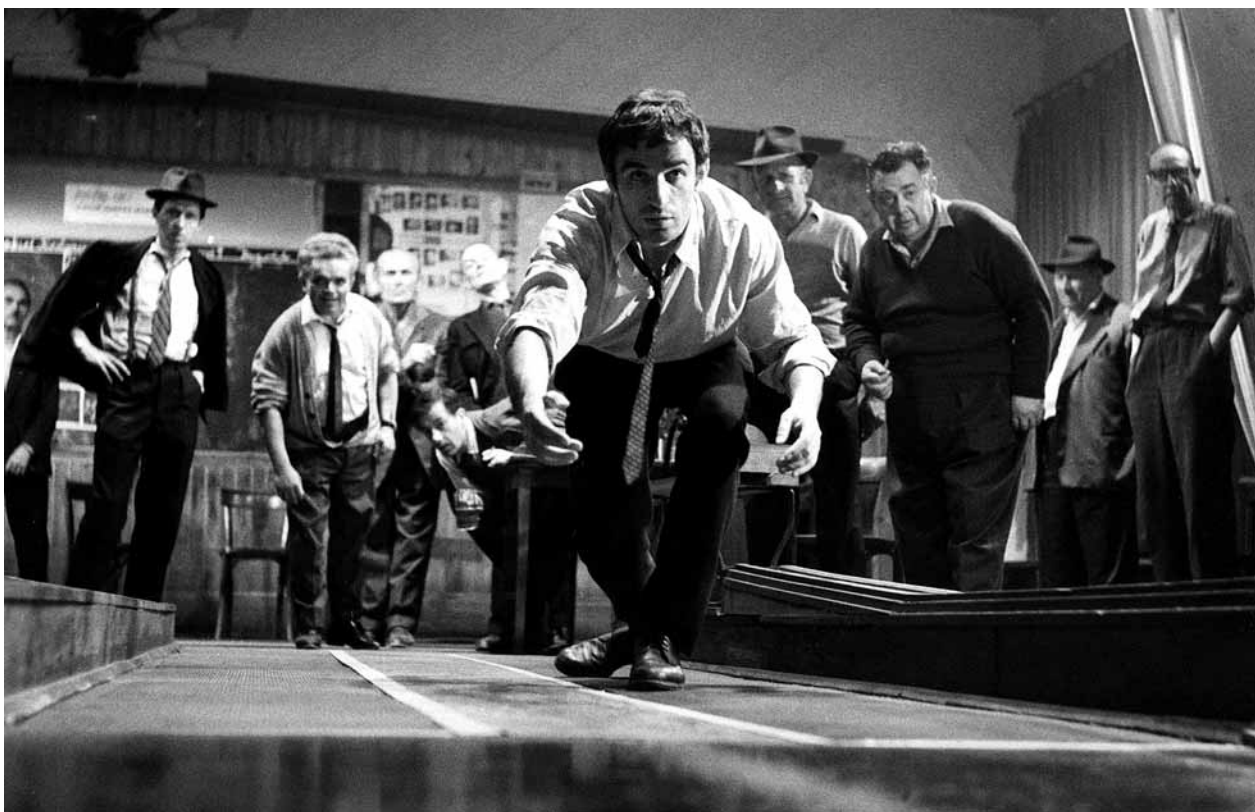
T: Znači, par tjedana je montaža?

TANHOFER: Da, bilo je tako predviđeno. E sad, kod nekog filma je to bilo brže gotovo, a kod nekog filma se produžilo, je l'. A uglavnom više nije bilo dugačkih termina, sad je već to koštalo i ne smije preko budžeta. Kad je Lustig⁵⁵ došao kod Tanija, onda bi se, ako bi se pušilo na hodniku, prošetao dva puta, treći put je rekao: »Gospodo, stol čeka!«

K: Lustig je bio strog?

⁵⁴ Vjerojatno Fadil Hadžić s *Lovcem na jelene* koji se radio 1971.

⁵⁵ Branko Lustig.



Protest

TANHOFFER: Pa, projekcije je, kod Bauera *Samo ljudi* — to mu je, mislim, bio prvi film — zakazivao u 17:40 ili 18:10. (smijeh)

K: To je bila šala, ili se trebalo toga držati?

TANHOFFER: Nije, to je bilo ozbiljno. Ali je bio sjajan, držao je sve konce u rukama, u ekipi.

T: Sedamdeseta vam je zapravo bila jako plodna.

TANHOFFER: Ma nemoj!

T: Jer u filmografiji su upisana četiri cjelovečernja filma: *Idu dani*, *Bablje ljeto*, *Put u raj* i *Družba Pere Kvržice* i serija *Kuda idu divlje svinje*.

TANHOFFER: Da, al' nešto je tu počelo, nešto je tu svršilo od prijašnje godine. *Idu dani* su Fadilovi, ono na livadi, modernistički nekakav film.

T: Jesi ti imala nekih problema u montiranju — to je bila kao apsurdistička komedija, pa je moglo biti problema u vezivanju scena?

TANHOFFER: To mi nismo znali šta će bit, a onda je nastupila baš Lidija⁵⁶ koja je napravila lude šumove, orkestar šumova je napravila... Znam da su neke žabe kreketale pa nisu

kreketale, fantastično je to napravila, tako da je tomu dala jedan smisao.

K: Vi ste s Lidijom Jojić bili u ekipi više puta?

TANHOFFER: Puno, neizmjereno puno zajedno radili... Da, da, ali sjajna je bila. Lidija Jojić je genij, to znamo. To što ona napravi od šumova, to je fantastično. A uvijek je hodala ovako s vrpčama oko vrata, »trebaš jedno zvono, tražim jedan ključ«... sjajna je bila, sjajna. I uvijek je bila čupava i onda kad svrši sinkronizacija, onda svi idemo na frizuru.

K: Sjećate li se da li je zapravo taj Hadžićev materijal koji je pretendirao da bude modernistički, da li je on bio skinut kod snimanja prema scenariju, pa se kad se to montažno slagalo da se to moglo po scenariju, po knjizi snimanja ili je tu bilo puno slobode pa se moglo nešto novo...,

TANHOFFER: Po knjizi snimanja, po knjizi snimanja, a sad točno kako je to bilo... Al' to je bio takav jedan materijal da zapravo ni sami nismo znali... Na kraju je ispao najpovezaniji, da.

T: U toj godini dovršavate još tri filma, kako ste to uspjeli?

TANHOFFER: Nekako se nam se zalomilo. Dovršimo Fadila, a onda dođe Fanelli i Tadej...i zalomilo se, Miri i meni,

⁵⁶ Lidija Jojić.



Sa studentima (1973)

da smo radili Fanellija i Tadeja paralelno. To nikad u životu nisam...

K: Kako to objasniti, nije jasno?

TANHOFFER: E pa sad ću Vam reći. To je bilo grozno. Nekako se desilo, a ja Vam zapravo ne mogu reći kak se desilo, jer je jedan valjda zakasnio, drugi je došao malo ranije, ne znam zapravo kakva je to bila situacija, al' samo znam da smo dopodne radili Fanellija, a popodne Tadeja.

K: Koliko sati ste onda dnevno radili, kad se sabere?

TANHOFFER: Jednoga ujutro, drugoga popodne. Dobro nismo cijelo vrijeme, ja mislim da je bilo tako da smo jednoga počeli, a nismo svršili... Negdje su se izblendali, u jednom momentu. Ali u jednom dijelu je to bilo jako naporno.

K: To prvi put čujem.

TANHOFFER: Časna riječ, to je bilo strašno. Mi jesmo imali taj nekakav svoj sistem rada i to je funkcioniralo. Pa meni je bilo zanimljivo to raditi, po priči *Cvrčak pod vodopadom* od Krleža.⁵⁷ Jednom nam je i Krleža došao u montažu.

T: Krleža u montaži?

TANHOFFER: Kad smo složili taj šnit, došao nam je Krleža u montažu i onda je sjeo... Naravno, upoznali smo se, on je

ovako mene pogledao: »Von Tharnau?«, ja sam rekla: »Je, znam Von Tharnau«,⁵⁸ Tanijev tata je radio u Leksikografskom zavodu kod Krleže, tako da smo s tim nekako uspostavili kontakt. Nakon što je odgledao film nije imao nekakvih velikih primjedbi, ali je onda pričao... to ja nikada u životu neću zaboraviti, te njegove priče. Dobije šlagvort pa krene... tako je bila nekakva priča, za vrijeme rata, pred Križanićevom školom... — ja i danas to vidim kao film, vjerujte mi. Ne da sam ja to čula Krležu pričati nego je on to tako pričao da ja danas vidim te vojnike koji su hodali ispred moje škole...

K: To je ratna priča?

TANHOFFER: Ratna priča, naravno. Ali sjajno je pripovijedao.

K: Znači o filmu nije ništa govorio?

TANHOFFER: O filmu ne, on je bio zadovoljan, nije imao nekakvih specijalnih primjedbi. On je bio jedna vrlo prijatna osoba...

K: U tom filmu imamo jednu liniju realiteta, a onda nekakvih snova ili fantazija?

TANHOFFER: Da, da, svašta je bilo, da. Zanimljivo je bilo... Ali s Fanellijem je bilo jako lijepo to raditi. Ne sjećam se kao

⁵⁷ Riječ je o filmu Maria Fanellija, *Put u raj* (1970), radenom prema scenariju Miroslava Krleža.

⁵⁸ Prezime Tanhofer potječe od izvornog Von Tharnau, a otac Nikole Tanhofera bio je Tomislav Tanhofer, glumac i pisac o kazalištu, suradnik enciklopedijskih izdanja Leksikografskog zavoda.

da je bio nekakav napor, samo se sjećam te Krležine posjete — jedanput nam je samo došao i to odgledao.

K: U sedamdesetoj imate i kratkih filmova. Tu se pojavljuju Vrdoljak, Pliva, Bebimiks, pet reklama... jeste li prije imali uopće bilo kakav susret sa reklamama ili je to prvi put?

TANHOFFER: Ne, ne, nisam, mislim da nisam radila reklame osim serije za Agrokombinat.⁵⁹

K: Nije Vas se dojmio taj rad, niste skloni radu na reklamama?

TANHOFFER: Pa dobro... Čekate, pa vam dođe mušterija, pa onda mušterija nije zadovoljna... To je najgore kod tih reklama — ti je napraviš i onda dođe mušterija — mi smo to zvali »I kad dođe mušterija...« — a oni ne znaju ništa o filmu, ali imaju zahtjeve: »Mora biti ovako, ne smije biti ovako.« To su najveći problemi kod njih. I onda ajde sad zadovolji i režisera i mušteriju.

T: To ste u montaži zadovoljavali, ili ste morali nadosnimavati...

TANHOFFER: Ne, ne nadosnimavati, samo promijeni ovo, skрати ovo, dodaj.

K: Kako su išle te narudžbe, direktno na neko poduzeće, ili vama osobno?

TANHOFFER: Ne, ne, to je poduzeće zvalo. Klišterka je bio direktor u OZEHL.

T: Prije ste spomenuli da vam je iskustvo s Čapom koristilo kod *Kuda idu divlje svinje*?

TANHOFFER: Fantastično! *Kuda idu divlje svinje* su bile jedan veliki pothvat, ja mislim da smo mi to počeli raditi negdje u septembru....

T: To se filmski radilo?

TANHOFFER: Filmski se radilo, počeli smo negdje u septembru, a svršili smo ga negdje u maju. Jer — ne znam kol'ko je na kraju bilo epizoda — trebalo čini mi se biti sedam epizoda. Tamo je bio i onaj pomoćnik Hetrichov...

K: Zlatko Sudović.

TANHOFFER: Da, Sudović je radio s Hetrichom, da. Trebalo je biti, mislim, sedam epizoda, ali oni su toliko toga snimali, razrađivali te scene, tako da je montiranog materijala naraslo. I onda se Sudović tu angažirao i znam da smo to nekako dijelili i na kraju ih je bilo dvanaest, puno više epizoda nego što su očekivali.

T: Da l' to znači da ste montirali dok se snimalo?

TANHOFFER: Naravno, naravno. Sve je išlo paralelno dok se dalo. A to je bilo puno, puno materijala. Ali je bila je to dobra serija.

T: Da.

TANHOFFER: To su bili odlični glumci, dobra atmosfera.

T: Nedavno su reprizirali seriju na Hrvatskoj televiziji.

TANHOFFER: Ja nisam sada gledala, al' mi je ostalo u sjećanju da je dobra. Het je bio, ono, gospon. Je l' je, koja je to godina? Tu sam ja već na Akademiji.

T: To je sedamdeseta.

TANHOFFER: E, da, '69. sam ja došla na Akademiju. Jer znam da su već tu praksu na *Divljim svinjama* radili mali akademci. Jer je to bilo strašno materijala i Mira nije više ni mogla stići sve to sama, a pisalo se brojkice još ručno.

T: Mira Škrabalo ti je stalno bila asistentica?

TANHOFFER: Mira mi je — a ja ne znam u kojem je filmu bila prvi puta — dugo bila prva asistentica. Ali ona je radila još i drugdje osim sa mnom.

K: Hetrich je bio televizijski spiker, bio je zvijezda ekrana sa Sandrom Langerholz, režira, a sad prvi put režira nešto veliko... Kako je to izgledalo u montaži? Ne moramo posebno reći da je Het bio gospodin, to znamo, ali je li on pustio potpuno slobodu u montaži?

TANHOFFER: Ja sam se s njim sreća prvi put kad je on radio nekakav film o onome doktoru Bagoviću, ginekologu. Nešto su snimali, nekakav njegov magistarski ili doktorski ginekološki rad. To smo Mira i ja jedva odgledale, a on je pozvao svoju doktoricu i svi su rekli »Divno!«, a možeš mislit kako je to sve izgledalo u koloru. To je bio nekakav kao naručeni film. A kad smo radili *Divlje svinje*, mi smo Heta uvijek dočekali s montiranim materijalom. Mira bi ovako stavila tri kutije: »Ovo danas mora bit' gotovo!« I onda bi ja po tome išla i napravila te oznake i papiriće za nju, i to je tako štimalo. Samo tako se to moglo i napraviti, relativno brzo, u relativno kratkom vremenu, je l'.

T: A daj reci, budući da si rekla da su oni dosta razrađivali stvar na snimanju kako si se s time nosila?

TANHOFFER: Oni su povećavali, njima je svaki objekt rastao, nisu oni dodavali nekih puno stvari, nego to je raslo, raslo i najedanput se pretpostavilo da je to šteta bacati, da je to sve dobro, pa su onda drukčije planirali prekide ovih epizoda. To je Sudović...

T: A on je poslije razdijelio materijal? Ali vi ste morali montirati na osnovu scenarija....

TANHOFFER: Ja sam ovako napravila, a onda je Sudović bio taj koji je pomagao Hetu kod tih granica — s čim će koja epizoda završiti a sljedeća početi, jer svaka priča mora s nekim početi i s nekim završiti.

K: Mislim da je scenarist Štivičić očito imao pune ruke posla... Je li se zbog ažuriranja pojavljivao?

TANHOFFER: Nisam ga ja vidjela, moram priznati. Možda je dolazio, ali ja to ne znam. On je na projekcije dolazio, ali...

⁵⁹ Sedamdesetih je zajedno s Nikolom Tanhoferom kao redateljem radila seriju reklamnih filmova za Agrokombinat — to nije zabilježeno u *Filmografiji jugoslovenskog filma*.

K: Je li to bila brža montaža s obzirom zapravo na količinu materijala u odnosu na filmski rad?

TANHOFFER: Neusporedivo. Neusporedivo brže zato jer smo mi već imali takav sistem, a Het je to brzo mislio, ovo mu je dobro, ovo mu nije dobro.

T: Hetrich je bio izvrstan. Njega pamtim kao voditelja, ali on je radio cijeli niz TV drama, i to neke sjajne žanrovske, vrlo moderno, raskadrirano, puno različitije od, recimo, Fanelija koji je radio užasno loše i tradicionalističke komorne drame. Hetrich je upotrebljavao i jazz, kompozicije friško rađene, radio je i u dokumentarističkoj maniri, tako da je imao ima veliko iskustvo s filmskim radom...

TANHOFFER: I bio je vrlo, vrlo odlučan, on je točno znao šta hoće.

T: A recite jeste li radili još koje TV drame — te podatke nemamo u filmografiji?

TANHOFFER: Jedna je bila, ali se sad više ne sjećam kako se zove...

Sredina sedamdesetih — prorijeđen rad uz Akademiju

T: Ako otpada kao Vaš rad Vrdoljakov film *U gori raste zelen bor*, ispada da ste '71. radili vjerojatno tek Hadžićev *Lov na jelene* (dovršen 1972)?

TANHOFFER: E, to je bio problem. Mi smo ga radili kod Krune Heidlera u FAS-u, on je bio tamo na Trgu žrtava, radili smo u neakvoj maloj montaži, i kad smo ga počeli slagati, bila je ona sjednica '71, neakva velika sjednica, da, i to je bila drama do neba.

K: Mislite na Karadorđevo⁶⁰?

TANHOFFER: Da, da, Karadorđevo je bilo. Mi smo to radili, a Fadil je bio sirotan ukočen, nije znao šta sad i kako. Tamo je igrala Sandra Langerholz, časnu sestru je igrala. I mi smo ga napravili, ne znam je li u Puli igrao. Mislim da smo ga gledali na Cvjetnom trgu jedanput.⁶¹

K: Gledali smo ga najnormalnije u kinima, premijera je bila, no istina je da film nije uopće poslan u Pulu, sam ga je Hadžić zaustavio.

TANHOFFER: Tako je. Da.

K: Došla je Pula i onda njegov, ja gledam šta je ovo, nema ga, a nitko ga nije zabranio.

T: Te ste godine radili s Arhanićem *Poslijepodne jednog fazana*.

TANHOFFER: Da, Arhanić, to mu je prvi film. To sad slijede režiseri, ono, sa svakim radim njihov prvi film. Radim s Arhanićem, sa Žižićem. S Arhanićem smo radili tog *Fazana* u Dalmatinskoj ulici, dobro to je bilo. I tu mi je bio prvi asistent akademik.

T: Koji?

TANHOFFER: Zlatko Pušić. On mi je bio prvi akademik koji mi je asistent. Da, Mire više nije bilo.

T: To je vrijeme kad već predajete na Akademiji. A da li ste kasnije još koristili akademce?

TANHOFFER: Sad tu ja skoro prestajem raditi, još malo pa me nema više. Svaki put mi je bio netko od akademaca, ali ne kao stariji asistent.

T: Uz Arhanića (*Fazana* i *Letači velikog neba*, 1977) i Žižića (*Kuća*, 1975) istodobno s radom na Akademiji radite još samo s Vrdoljakom (*Deps*, 1974; *Mečava*, 1977; *Povratak*, 1979).

TANHOFFER: Da, ta dva su mi zadnji filmovi koje sam radila. Nakon toga ja šaljem svoje akademske, montažere.

K: No, tu u filmografiji postoji još jedan film, nekog američkog redatelja.

TANHOFFER: A to sam ja pričala Hrvoju da sam tu negdje, još u Ljubljani, radila sa nekim Amerikancem koji se zvao Gary, a ne znam kako se prezivao, film *Vjerna žena*, *Zvesta žena*, cjelovečernji igrani film, Mira i ja. Dakle, to je bilo prije sedamdesete.

K: To je bila nekakva vanjska produkcija, ili što je to bilo?

TANHOFFER: Ja ne znam kak' je on dospio u Ljubljani, film je bio na engleskom. Sjedili smo na nekoj večeri, a kao ja sam se htjela nešto dogovoriti, režiser je rekao: »Ne možete se ništa dogovoriti, jer ne možete napraviti drukčiji film nego što ga ja snimim.« I točno tako je i bilo. Inače je uvijek Mira išla u te koprodukcije, ona je kao asistent išla u koprodukcije i svaki put je donijela nešto novoga, nekakvu novost u postupku, u načinu. U tom montažerskom poslu. A tu smo prvi put jedini bili zajedno na toj koprodukciji, to nam je dobro ostalo u pamćenju, to je brzo bilo gotovo.

K: Je li Vas Amerikanac nečemu naučio?

TANHOFFER: Pa vjerojatno je, što ja sad ne sjećam više. To je bio sistem isti kao kod Čapa. Mi smo radili, režiser je došao u nedjelju, ili navečer. Mi samo montiramo, a on kaže ovo je u redu, ovo da, ovo ne, to je tako bilo.

T: Kad je tvrdio da se ne može drugačije montirati, na što je mislio?

TANHOFFER: I nije se moglo jer je on točno tako snimao, a nije ni pravio nekakve varijacije, tako da ono što je smislio, to se napravilo.

Osnivanje studija montaže na Akademiji kazališne umjetnosti (1969)

T: Glavni razlog za tvoj manji rad, odnosno za prekid rada na filmu bilo je vođenje studija montaže na Akademiji.⁶²

⁶⁰ U Karadorđevu, Srbija, održana je sjednica na kojoj se Tito obračunao s hrvatskim proljećarskim pokretom 1971.

⁶¹ U ondašnjem Kinu Zagreb.

⁶² Kako je rečeno, u vrijeme uvođenja filmskih predmeta Akademija je nazivana Akademija kazališne umjetnosti, ili kolokvijalno Kazališna akademija i tada je djelovala kao autonomna sveučilišna ustanova, s rektorom. Po osamostaljenju filmskog studija Akademija je 1974. preimenovana u Akademiju

Kako je uopće utemeljen studij montaže, i kako ste došli na Akademiju?

TANHOFFER: Sad ću ti ja reći. Ne znam kad je utemeljen filmski odjel na Akademiji,⁶³ ali recimo, ovaj naš, montažni je počeo '69-e, a prije toga je postojao samo kao režija koji je utemeljio Braco Babaja⁶⁴ i on je to vodio. Sjećam se da sam gostovala kod njih na Akademiji, uz one stepenice, tamo su negdje bili zapeli. Tamo je bio nekakav montažni stol i Braco je doveo studente da se pokaže što je to montaža... A onda je Braco Babaja pozvao Tanija i mene, Tanija za snimateljski, a, ne samo mene, nego Peterlića, Belana i mene za montažu.

T: I Peterlića za montažu!?

TANHOFFER: Naravno. Na prvim prijemnim ispitima bili su Peterlić, Belan i ja. I sjedili smo ovako svo troje, nismo pravo znali kako ćemo, šta ćemo... Al' dobro, oni su bili zgodni, obadvojica. Oni su se bili za ovaj teoretski dio, a ja sam se trebala brinut za ovaj praktični. Tako je to počelo i to je bila '69. u jesen.

T: Kako ste radili obrazovne programe, jer njih tada u nas nije bilo?

TANHOFFER: Iz nule, opet iz nule, je l'. Oni su radili ove teoretske stvari, a ja sam radila ovaj praktični dio. I prvi studij montaže je bio dvogodišnji.

T: I snimateljski isto.

TANHOFFER: Mislim da je tako bilo jednu ili dvije bio takav pa je narastao na tri, pa na četiri.⁶⁵ I sad kako smo ga napravili — studij. Prvo su morali naučiti baratati sa stolom i vrpcom, je li, i ja sam smatrala da se prvo moraju odgojiti za asistente, da moraju svladat te poslove, a onda da se odgoje za montažere. I tu negdje u početku mi se posrećilo da sam neke stvari onda dobro smislila, moram se hvaliti, a to je da ne rade samo filmove studenata, one koje studenti režije snimaju, nego da dobivaju iz produkcija restlove svih filmova. Naravno ja sam se morala zakleti na sve živo da se nikad to neće upotrijebiti ni za što drugo.

K: Došli su i meni da me snube da dam materijale. Neki ne bi dali ni za živu glavu, ja sam dao.

TANHOFFER: Pa jasno. Samo jednu stvar se ne smije napraviti — nikad ne pokazati režiseru materijal koji je montažer kreirao i manipulirao po svome. To sam samo jedanput napravila, nikad više. A onda, na početku, Braco Babaja i ja smo išli u Jadran film i na hodniku smo vidjeli jedan pre-

vost⁶⁶ i onda smo otišli direktoru, Sulji Kapiću, i izmolili taj prevost i onda ga je on dao prevesti na Akademiju. A Akademija je imala već jedan stol, taj na koji sam ja njima prvi put pokazivala montažu, ali ovo sada je bio jedan noviji prevost.

T: A odakle taj prvi prevost na Akademiji?

TANHOFFER: To su kupili, mislim da su taj prvi kupili, a ovaj drugi su dobili. A onda, poslije je sve išlo tako da se žicalo stare stolove tako da je u jednom času Akademija imala jednu zbirku starih stolova koji su bili svi zapravo odrade-ni, otpisani, a ni jedan nije bio posve ispravan. Al' dobro, šta da se radi. To je bilo, taj program, prvo što je bilo onako dobro smišljeno. Drugo smo u tom programu odredili, šta će raditi studenti. Naravno, najprije počet od onih klasičnih pikštela.⁶⁷ Drugo je bilo da smo ih slali na praksu. Poslije prve godine, ili poslije prvog semestra, ne sjećam se sad više točno, išli su u laboratorij. A onda u montažu negativa.⁶⁸

T: A kako ste sve u proizvodnji filma poznavali mogli ste to dobro organizirati!

TANHOFFER: Da, da. Ali mislim, taj princip je bio dobar. Da moraju ići u laboratorij, da moraju ići u montažu negativa i da onda idu u montažu.

K: Jesu li surađivali profesionalci kad ste to tražili?

TANHOFFER: Jesu, jesu. A tu sam imala dvije stvari: prvo da oni to nauče, a drugo da oni iz struke njih tamo upoznaju. E tako, netko se na toj praksi istakao, mislili bi — ova mala je bila jako zgodna, spretna, ona sve to zna, daj kad treba, zovi ju. Tako da je to bio način obostranog upoznavanja. A oni su išli su tako postupno — najprije u laboratorij, gdje su gledali, u montažu negativa, gdje su gledali, a kad su došli u montažu već su nešto malo znali, pa bi objesili vrpce na galgu pravo, a ne k'o ja, krivo. Već su znali nešto. A onda je polako rastao taj program. A program za četvrtu godinu, kad je uvedena, to sam kupila od Škrabala. On je rekao kako je bio na nekakvom festivalu i da tamo ima nešto što se zove *promo film*. Šta je to promo film? Pa kaže, to producent napravi skraćenu verziju filma za one koji kupuju film, da se vidi kvaliteta toga filma. Onda sam ja to stavila u program četvrte godine, jednom studentu daš sav materijal i sad pravi svoj promo-film.

T: Od jedno trideset, četrdeset pet minuta.

TANHOFFER: Da, da, minimum je bio trideset minuta, a maksimum je bio, ne znam koliko... i onda sam kasnije još

kazališne i filmske umjetnosti, a 1977. u Akademiju za kazalište, film i televiziju kao fakultet u sklopu Sveučilišta u Zagrebu, a 1985. je dobila današnje ime Akademija dramske umjetnosti.

⁶³ Filmska režija kao poseban kolegij za kazališne režisere uvedena je na Akademiju kazališne 1967, a film je kao poseban studij, s odjelom režije, snimanja i montaže uveden 1969. Za povijest Akademije usp. tekst »Naši korijeni« Nikole Batušića u N. Batušić, N. Puhovski, V. Zuppa, gl. ur., 2004, *Akademija dramske umjetnosti* (monografija), Zagreb: ADU, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.

⁶⁴ Antu Babaju kolege i prijatelji zovu Braco.

⁶⁵ Na četiri godine je povećan kad je Akademija ušla u sastav Sveučilišta u Zagrebu (1979) i kad je morala prilagoditi sve studentske programe sveučilišnim normama.

⁶⁶ Marka montažnog stola, Prevost.

⁶⁷ Pikštela — slijepljen spoj dviju filmskih vrpca, zaljepak.

⁶⁸ Mjesto na kojem se s posebnim oprezom montira negativ filma nakon dovršene montažne obrade filma na tzv. radnim kopijama.

pokupila i dramaturginju Anu Prolić,⁶⁹ koja je bila genijalna, tako da je montažer glumio režisera, a Prolić je bila dramaturginja u tome, i pomagala. I to još uvijek zadatak četvrte godine, još uvijek to oni rade... Tako se postepeno slagao taj program, nije to najedanput izraslo, naravno. Ali neke stvari su od početka bile dosljedne.

T: Dakle, student se na prvoj godini osposobio za asistenta, išao na praksu, a šta su konkretno radili na drugoj godini?

TANHOFFER: Na početku studija se u prvoj se godini baš najminimalnije baratalo s tim materijalima, i svladalo brojke i sve ove šegrtske poslove. U drugoj godini je student dobivao materijal koji je recimo dijaloška scena gdje nema šta izmišljati, nego samo mora korektno napraviti. Nema tu sad njegove fantazije ili ne znam čega. Tek u trećoj godini on dobiva materijal, dokumentarni, gdje može imati neku koncepciju, gdje nešto slaže itd. A na četvrtoj je završni promo-film.

T: A kad su tijekom studija počeli raditi s režiserima, da njima montiraju?

TANHOFFER: Dok su se režiseri uhodali to je već bila druga, treća godina, i montažeri su mogli montirati. Samo, u početku, režiseri i nisu puno radili i da nije bilo puno tog nabavljenog materijala montažeri ne bi imali što raditi.

K: Režiseri su isprva radili vrlo malo filmova.

TANHOFFER: Poslije je došao netko iz beogradske Akademije, više se ne sjećam tko, i rekao: »Jo, to, kako se nismo sjetili«, mislio na to — skupiti materijal iz proizvodnje.

T: A da li se sjećate što je Peterlić predavao na montaži u početku?

TANHOFFER: Ja se ne sjećam što je on predavao, jer ja u njihovu teoriju nisam ulazila. Samo sam jedanput gostovala na predavanju Belanu i zakasnila sam i to mi je bio smrtni grijeh, ali, a on je imao predavanje u osam ujutro. Ali tu u početku na tom prijemnom, mi smo sjedili svi troje, Ante, Belan i ja, i uvijek smo se zajedno dogovarali koga da, a koga ne.

T: Gdje su bile smještene montaže?

TANHOFFER: Prve montaže su bile tamo u prizemlju, kad dođeš od porte, ona lijeva soba. Tamo je bio jedan stol, ograden s nekakvom zavjesom, a okolo su sjedili studenti. To je bila prva. Onda su nas bacili na tavan, a kad su nas bacili gore onda smo već imali par stolova. Tu je bilo ljeti za poludit, jedna studentica mi je jedanput pala u nesvijest nasred sata.

K: Od čega su se sastojali ti prvi montažni ispiti?

TANHOFFER: Ispiti montaže?! Oni su na svakoj godini morali pokazati svoje materijale i položiti teoriju...

K: A prijemni?

TANHOFFER: A prijemni! E, to. Imali smo samo pitanja. Nismo mi još imali ništa drugo, sad oni imaju svašta na prijemnom. Onda smo se razgovarali, razgovarali o raznim stvarima, da vidimo kakvu nekakvu naobrazbu imaju, šta ih zanima i tako... Sjećam se kad je Maja Rodica došla i kaže: »Ja idem na studij u London«, a mi smo se ovako nasmijali i primili ju. I nije otišla u London. Ali to su bili samo razgovori, nisu dobivali ni testove ni ništa.

T: To je sve više bila impresija o pojedincu...

TANHOFFER: Da, da...

K: Napipavanje.

TANHOFFER: Da, da. Jedne smo godine primili dosta izvanrednih studenata, koji su radili na televiziji, imali smo ih iz Sarajeva, iz Slovenije, imali smo jednu generaciju s Kosova, a imali smo i iz Beograda i Novog Sada...

K: Jesu li stizali kinoamateri, ljudi koji su već imali neko iskustvo?

TANHOFFER: Jesu, i zanimljivo je to s kinoamaterima, imala sam ih par. U početku oni imaju prednost pred drugim, a poslije ih drugi pređu, to sam osjetila.

K: Kao pravilo?

TANHOFFER: Ne, ne može se reći kao pravilo, ali dosta često. Na neki način su u prednosti, a onda poslije, poslije ne idu dalje.

K: Kad ste znali osjetiti, recimo, da se netko lucidnošću izdvaja a da netko nema šanse, da li je to prva godina, druga... Da li se može odmah osjetiti razlika?

TANHOFFER: Naravno, naravno. Meni se činilo da tko treba pasti, pada u februaru. I kaže Maja⁷⁰ da sam onda bila jako stroga, da poslije više nisam... Jer ako nije radio, ja mu u februaru kažem da će pasti.

T: ...a nakon prve godine se padalo ili...?

TANHOFFER: Ne, na prvoj godini je samo jedna studentica pala koja nije došla uopće cijeli prvi semestar, ali inače na prvoj godini se nije smjelo pasti jer onda gubi pravo školovanja na Akademiji. A to nije u redu. A na drugoj godini ih je puno palo za svoju korist. Ne bih ih sad imenovala, mnogi su pali na drugoj godini i poslije su izrasli u prave montažere. Nisu to odmah ozbiljno shvatili.

K: Jedno ovako beznačajno pitanje, ali baš me interesira: je li bilo nekih koji su Vas oduševili?

TANHOFFER: Oduševio me Damir German, na prvoj godini, kad je napravio prvu verziju materijala...

T: On je rano počeo montirati i užasno je puno radio...

K: Ja sam ga zvao »demon montaže«. A da li se dogodilo da neko bljesne pa kasnije utrne.

⁶⁹ Studij dramaturgije utemeljen je na Akademiji 1978, a ovo je bio način da se neki studenti dramaturgije ogledaju u praktičnom filmsko-dramaturškom poslu.

⁷⁰ Maja Rodica, jedna od prvih studentica montaže, danas profesorica na ADU.

TANHOFFER: Manje desilo da netko utrne, a više bi se desilo da netko od koga ne očekuješ nešto, da se razvije. Jer bi ga negdje zainteresiralo to, ne na početku nego tek negdje kasnije.

T: Kad je zapošljavanje posrijedi, studenti su imali polazne probleme da se zaposle u profesiji, posebno, recimo, režija, a i snimatelji su imali polazne probleme, kako se uključiti u profesionalnu proizvodnju... Međutim kod montažera mi se činilo da to nije baš bilo tako?

TANHOFFER: Bila je tome zaslužna praksa koja je bila obostrano upoznavanje i mnogi su se na toj praksi afirmirali. A poslije, kad su neki od ovih glavnih režisera meni ponudili film, sedamdeset i koje godine, ja tada više nisam radila, nego sam rekla, evo vam sad gotovih montažera, a ako nešto zapne, ja sam tu. Nikad nije zapelo, nikad me nisu zvali.

T: Znači da ste ih zapošljavali i jamčili za svoje studente.

TANHOFFER: Tako je, da. Mislim da je Žižić uzeo Martina⁷¹ po preporuci i ne znam tko još... Montažeri bi to znali više nego ja.

T: I na televiziju ste isto preporučivala studente.

TANHOFFER: Da, da, pa naravno. Tko god je tražio preporučivala sam i uvijek su bili dobri.

T: I zapravo se dogodila, tamo negdje sedamdesetih, gotovo potpuna smjena jer se većina starijih montažera povukla, a akademci su došli...

TANHOFFER: Da, da, a osim toga smo imali jednu generaciju iz Sarajeva, bila je jedna generacija iz Slovenije, jedan sjajan montažer⁷² i dvije Slovenke su bile. Onda smo generaciju iz Kosova, isto tako.. Mnogi su otišli u režisere, troje ih je otišlo u Australiju, jednu imamo u Amsterdamu, jedan mi piše iz Londona, a nekoliko ih je u Americi, SAD-u...

K: Kad su počeli stizati ovi montažeri s akademije, to se činilo k'o da se promijenila brzina montiranja, utrostručilo se, brže se radilo, dinamičnije, efektivnije, stručnije.

TANHOFFER: To je živa istina, oni su radili deset vježbi na godinu i režijske filmove.

K: A što mislite na današnju poplavu montažera koji dolaze na televiziju a nisu studirali?

TANHOFFER: E, to je pitanje kriterija na televiziji. To oni tamo nemaju kriterija, nemaju kriterija u prvom redu o tome da nekog tko je pravi montažer, da ga ne stavljaju onda na vijesti, a da nekoga pokupe sa ceste pa da isto tako montira. A da ne kažem o onima koji drže na ugovor, nemaju stalnoga namještenja, prihvaćaju sve što moraju...

K: Jesu tu sada neka imena, ovako, markantna, na koje ste sada ponosni?

TANHOFFER: Ma, ponosna sam na sve njih, kako god koga vidim. Danas kad čitam televizijske špice pa evo ovo je moja bivša, ovaj režiser je moj student...



Kuda idu divlje svinje

T: Spomenuli ste ima mnogo realizatora i režisera koji su po obrazovanju montažeri, a to je dobrim dijelom vezano uz koncepciju nastave montaže.

TANHOFFER: Da, to. E, još nešto, a oni su kao montažeri postajali i skripti, sekretari režije, tako da ih i u tom zvanju ima jako puno.

T: To je kasnije uvedeno, zar ne?

TANHOFFER: To je kasnije uvedeno, to je onda kad smo uveli četiri godine studija, onda je došla Ivanka⁷³ sa skriptom i onda su oni dobivali i to zvanje.

K: To je bila nastavna jedinica montaže.

TANHOFFER: Da, da, u okviru montaže. I to se je, na kraju, znalo raditi. A evo, Dubravka Premar je tonska montažerka.

T: K tome kad su se zapošljavali novi nastavnici montaže, trudili ste se da to budu ipak studenti, ljudi koji su prošli Akademiju i praksu...

TANHOFFER: Naravno, naravno. Prva je bila Maja Rodica, pa onda Inge Füllepe je neko vrijeme bila, a poslije su bili sve akademci.

⁷¹ Martina Tomića.

⁷² Stanko Kostanjevec, danas profesor montaže u Ljubljani na Akademiji za gledalište, film, radio in televiziju.

⁷³ Ivanka Forenbacher je dugo godina vodila nastavu iz »skripta« i napisala temeljni udžbenik *Sekretar režije i film* (1987).

K: Dolazite li još na Akademiju, da li navratite??

TANHOFFER: Da, da, zovu me na diplomatske ispite i kad je ispit četvrte godine, onda dođem...

K: Znači Vi imate još i dalje nekakav uvid u stvari?

TANHOFFER: Pa ja sam još lani-preklani delala kod njih... Ali mene veseli tamo doć', ja njima donesem tortice...

K: Nisu naškodili vašem djelu?

TANHOFFER: Ne, ne. Neke stvari koje su, možda slučajno, nastale u organiziranju nastave, pokazale su se kao dobre i tako da to još funkcionira. Naravno, sad je još sve to prošireno, povećano, ali onaj osnovni princip je još uvijek ostao, je l'.

K: Je li Vas uhvatilo ovo elektroničko vrijeme, elektronička montaža??

TANHOFFER: Ne, fala Bogu. Ne, ne, to ne bih mogla, to nije više za mene bilo.

K: Danas idete puno u kino i kad danas gledate razvoj montaže, kako vam se čini, recimo, ta današnja montaža...

TANHOFFER: Ja ovo što oni znaju ne znam uopće, ovu tehniku koju oni danas imaju i mogu napraviti sve na ovom svijetu... Ali ja uvijek ponavljam da mi se čini da ne rade filmove brže nego što smo ih radili mi.

K: Ne mislim na tehnologiju, nego na rezultate.

TANHOFFER: Da, e pa to je drugačije. Njima što god padne na pamet, sve mogu napraviti.

K: Suština stvari ostaje ista.

TANHOFFER: Da, ostaje ista. Čini mi se da je tako. Samo to su fantastične mogućnosti šta oni sad to rade.

K: Mene interesira nešto drugo, da li u vašim rukama osjećate montažu, da li ponekad osjetite kolutove, vrpce, da li sanjate recimo da montirate?

TANHOFFER: Ne daj Bog! (smijeh)

K: Nema snova...

TANHOFFER: Ne, ne, Pjer, znate šta, ja sam stvarno puno radila, i onda kad mi se baš činilo — na zadnja dva filma — da mi je malo dosta, onda mi je došla ta Akademija kao spas.

K: Meni čini da se ponesrećilo to što u zadnjoj fazi neusporodivo manje ima filmova koji bi vas mogli ponijeti.

TANHOFFER: Ne baš, djeco, nego ovi filmovi koji su se kasnije radili morali su kratko biti u montaži, pa se radilo od osam ujutro do dva u noći, to zamori...

K: Kad gledate sada filmove slobodno, rasterećeni, da li ostaje onaj pogled u Vama da promatrate montažu, da to zapazate?

TANHOFFER: Ne, ne, publika sam ja; događalo se da kad smo gledali film ja se uzrujavam ili plačem. Pa kaže Tani: »Kaj ti pečeš kifle ili radiš filmove.« To mu je bilo grozno.



Plakat za Zastavu

LJETOPISOV RAZGOVOR

Filmografija Radojke Tanhofer

FILMOGRAFSKA NAPOMENA. Filmografija je pripremljena prema *Filmografiji jugoslovenskog filma* (Beograd: Institut za film, 1945-86). Zahvaljujemo, također, Zrinki Domes iz INDOK službe Hrvatske radio-televizije za podatke o televizijskom radu Radojke Tanhofer. Do 1963. Radojka Tanhofer filmove potpisuje djevojačkim prezimenom Ivančević, a od 1963. (od filma *Dvostruki obruč*) sadašnjim prezimenom, kao Radojka Tanhofer. U razgovoru s Radojkom Tanhofer ustanovilo se da neki filmografski podaci iz *Filmografije jugoslovenskog filma* nisu točni niti potpuni. Montirala je američko-slovenski film *Zvesta žena*, međutim o njemu nema podataka u *Filmografiji*, niti u slovenskoj *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994), kao niti na IMDb-u i internetskim pretraživačima; prema intervjuu Nine Zagoričnik s Peterom Zlobecom u slovenskom časopisu *Ekran* (oktober-november 2006, vol. 31, letnik XLIII), film je sniman 1967. u režiji Garyja Trevisa (o kojemu nismo našli nijedan podatak); Zlobec se sjeća snimanja u studijima Triglav filma u Ljubljani. Također, iako se u *Filmografiji jugoslovenskog filma* navodi kao montažerka Vrdoljakova filma *U gori raste zelen bor*, taj su film montirali Jelena i Vanja Bjenjaš. Također, nekoliko kratkih filmova za koje se ona navodi kao montažerka ili sumontažerka nije montirala. Nije montirala dva kratka filma Milana Katića prije 1948. — *Proslava Prvog maja* (1946) i *Iz tame u svjetlost* (1947; koji je montirala, prema njezinu iskazu — Jelkica Sakoman). Njezin prvi kratkometražni rad bio je *Na novom putu* (1948) Kreše Golika. Također, iako se za kratki film *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje navodi u *Filmografiji* kao sumontažerka uz Borisa Tešiju, ona nije zapisana na naslovnici filma i niječe da je to radila. S druge strane, montirala je i reklamne filmove za OZEHA (jedan s Berkovićem kao redateljem i Tanhoferom kao snimateljem), ali to nije zabilježeno u filmografijama.

Hrvoje Turković

Igrani filmovi:

1947.

1. *Živjeće ovaj narod*, red. Nikola Popović, Jadran film: Zagreb, 1947.

1949.

2. *Zastava*, red. Branko Marjanović, Jadran film: Zagreb, 1949.

1950.

3. *Plavi 9*, red. Krešo Golik, Jadran film: Zagreb, 1950.

1952.

4. *Ciguli Miguli*, red. Branko Marjanović, Jadran film: Zagreb, 1952.

1954.

5. *Koncert*, red. Branko Belan, Jadran film: Zagreb, 1954.

1955.

6. *Djevojka i hrast*, red. Krešo Golik, Jadran film: Zagreb, 1955.
7. *Trenutki odločitve (Trenuci odluke)*, red. František Čap, Triglav film: Ljubljana 1955.

1956.

8. *Opsada*, red. Branko Marjanović, Jadran film: Zagreb, 1956.
9. *Dolina miru*, red. France Štiglic, Triglav film: Ljubljana, 1956.

1957.

10. *Nije bilo uzalud*, red. Nikola Tanhofer, Jadran film: Zagreb, 1957.
11. *Samo ljudi*, red. Branko Bauer, Jadran film: Zagreb, 1957.

1958.

12. *Dobro morje (Dobro more)*, red. Mirko Grobler, Triglav film: Ljubljana, 1958.
13. *H-8...*, red. Nikola Tanhofer, Jadran film: Zagreb, 1958.

1959.

14. *Osma vrata*, red. Nikola Tanhofer, Avala film: Beograd, 1959.
15. *Dobri stari pianino*, red. France Kosmač, Triglav film: Ljubljana, 1959.
16. *Tri Ane*, red. Branko Bauer, Vardar film: Skoplje, 1959.

1961.

17. *Sreća dolazi u 9*, red. Nikola Tanhofer, Jadran film: Zagreb, 1961.
18. *Abeceda straha*, red. Fadil Hadžić, Jadran film: Zagreb, 1961.

1962.

19. *Da li je umro dobar čovjek?*, red. Fadil Hadžić, Jadran film: Zagreb, 1962.

1963.

20. *Dvostruki obruč*, red. Nikola Tanhofer, Jadran film: Zagreb, 1963.
21. *Nevesinjska puška*, red. Živorad Mitrović, Jadran film: Zagreb, 1963.

1964.

22. *Svanuće*, red. Nikola Tanhofer, Jadran film: Zagreb, 1964.

1966.

23. *Rondo*, red. Zvonimir Berković, Jadran film: Zagreb, 1966.

1967.

24. *Protest*, red. Fadil Hadžić, Producentska grupa »Most«, Zagreb i Viba film, Ljubljana, 1967.

1968.

25. *Tri sata za ljubav*, red. Fadil Hadžić, Jadran film: Zagreb, 1968.

26. *Sarajevski atentat*, red. Fadil Hadžić, FRZ: Beograd, 1968.

1969.

27. *Kad čuješ zvona*, red. Antun Vrdoljak, FRZ Zagreb i FRZ Beograd, 1969.

28. *Divlji anđeli*, red. Fadil Hadžić, Jadran film: Zagreb, 1969.

29. *Ljubav i poneka psovka*, red. Antun Vrdoljak, Croatia film: Zagreb, 1969.

1970.

30. *Bablje ljeto*, red. Nikola Tanhofer, Dalmacija film, Split i Kinetografi, Zagreb, 1970.

31. *Idu dani*, red. Fadil Hadžić, Jadran film: Zagreb, 1970.

32. *Put u raj*, red. Mario Fanelli, Jadran film: Zagreb i Radiotelevizija Zagreb, 1970.

33. *Družba Pere Kvržice*, red. Vladimir Tadej, Croatia film: Zagreb, 1970.

1972.

34. *Lov na jelene*, red. Fadil Hadžić, FAS, Zagreb, 1972.

35. *Poslijepodne jednog fazana*, red. Marijan Arhanić, Jadran film: Zagreb, 1972.

1974.

36. *Deps*, red. Antun Vrdoljak, Jadran film: Zagreb, 1974.

1975.

37. *Kuća*, red. Bogdan Žižić, Jadran film: Zagreb, 1975.

1977.

38. *Letači velikog neba*, red. Marijan Arhanić, Jadran film, Zagreb i Croatia film, Zagreb, 1977.

39. *Mečava*, red. Antun Vrdoljak, Jadran film, Zagreb i Croatia film, Zagreb, 1977.

1979.

40. *Povratak*, red. Antun Vrdoljak, Slavica film, Split i Jadran film, Zagreb, 1979.

TV drame i TV serije:**1966.**

1. *Letovi koji se pamte*, red. Nikola Tanhofer — TV serija, RTV Zagreb, 1966.

1970.

2. *Kuda idu divlje svinje*, Ivan Hetrich — TV serija, RTV Zagreb, 1970.

1973.

3. *Gorčina u grlu*, Edo Galić, TV drama, Radio televizija Zagreb (RTZ), Zagreb, 1973.

4. *Harmonika*, Joakim Marušić, TV film (TV-drama), Radio televizija Zagreb (RTZ), Zagreb 1973.

Kratkometražni filmovi:**1948.**

1. *Na novom putu*, red. Krešo Golik, Jadran film, Zagreb, 1948.

1949.

2. *Naše drvo*, dokumentarno-propagandni, red. Melita Filipović, Jadran film, Zagreb, 1949.

1952.

3. *Dubrovnik*, dokumentarni, red. Milan Katić, Jadran film, Zagreb, 1952.

1953.

4. *Spriječi nesreću u tekstilnoj industriji*, dokumentarno-propagandni, red. Krešo Golik, Jadran film, Zagreb, 1953.

5. *Prva sječa (tehnička zaštita u šumi)*, igrani, red. Krešo Golik, Jadran film, Zagreb, 1953.

6. *Plave tišine*, dokumentarni, red. Frano Vodopivec, Jadran film, Zagreb, 1953.

1955.

7. *Jedan dan u Rijeci*, dokumentarni, red. Ante Babaja, Jadran film, Zagreb, 1955.¹

8. *Samotno otočje*, dokumentarni, red. Rudolf Sremec, Jadran film, Zagreb, 1955.

1956.

9. *Crne vode*, dokumentarni, red. Rudolf Sremec, Jadran film, Zagreb, 1956.

10. *Vincent iz Kastva*, dokumentarni, red. Milan Katić, Zagreb film, 1956.

1957.

11. *II Gymnastrada*, dokumentarna reportaža, red. Milan Katić, Stjepan Velić, Zagreb film i Zora film, Zagreb, 1957.

1958.

12. *100 km življenja*, dokumentarna reportaža, red. Anton Marti, Triglav film, Ljubljana, 1958.

13. *Klempo*, igrani, red. Nikola Tanhofer, Zora film, Zagreb, 1958.

14. *100 km življenja*, red. Anton Marti, Triglav film, Ljubljana, 1958. (dokumentarni, dugometražni)

1959.

15. *Jedan iz legende*, dokumentarni, red. Fadil Hadžić, Zagreb film, Zagreb, 1959.

1960.

16. *Karneval*, dokumentarni, red. Fadil Hadžić, Zagreb film, Zagreb, 1960.

17. *Stoljeće velike kuće*, dokumentarni, red. Georgij Paro, Zagreb film, Zagreb, 1960.

¹ Na naslovnici filma Ante Babaje kao montažer je naveden samo Boris Tešija, no u *Filmografiji jugoslovenskog filma 1945-1965*, navodi se i Radojka Ivančević kao sumontažerka.

18. *Sarakačani*, dokumentarni, red. Fadil Hadžić, Zagreb film, Zagreb, 1960.

1961.

19. *Zemlja sa pet kontinenata*, dokumentarni, red. Fadil Hadžić, Zagreb film, 1961.

20. *Zlatna dolina*, reklamni, red. Rudolf Sremec, Zagreb film, Zagreb, 1961.

21. *Doviđenja u Puli*, dokumentarno-propagandni, red. Mladen Feman, Zagreb film, Zagreb, 1961.

1962.

22. *Otvoreni horizonti*, dokumentarno prosvjetni, red. Rudolf Sremec, Zora film, Zagreb, 1962.

23. *Krsto Hegedušić*, dokumentarni, red. Mladen Feman, Zagreb film, Zagreb, 1962.

24. *Ljepotica Jadrana*, dokumentarno-propagandni, red. Mladen Feman, Zagreb film, Zagreb, 1962.

1964.

25. *Drežnica*, dokumentarni, red. Slavko Goldstein, Zagreb film, Zagreb, 1964.

1968.

26. *Klesari*, dokumentarni, red. Eduard Galić, Zagreb film, Zagreb, 1968.

27. *Osveta*, igrani, red. Eduard Galić, Zagreb film, Zagreb, 1968.

28. *Duša naša zagorski je kraj*, dokumentarni, red. Milica Borojević, FAS Zagreb, 1968.

1969.

29. *Dubrovačke ljetne igre*, dokumentarni, red. Zvonimir Berković, Zagreb film, Zagreb, 1969.

30. *Buna (Matija Gubec)*, dokumentarni, red. Milica Borojević, FAS Zagreb, 1969.

31. *Zeleni Juraj*, dokumentarni, red. Ljiljana Jojić, Zagreb film i FAS, Zagreb, 1969.

32. *Hokus-pokus*, igrano-dokumentarni, red. Fadil Hadžić, Zagreb film, Zagreb, 1969.

1970.

33. *Pliva bebimiks »Čekaonica«*, reklamni, red. Antun Vrdoljak, Centar-filmski odjel, Zagreb, 1970.

34. *Pliva bebimiks »Prijatelj«*, reklamni, red. Anton Vrdoljak, Centar-filmski odjel, Zagreb, 1970.

35. *Pliva peppermint »Dio lične garderobe«*, reklamni, red. Anton Vrdoljak, Centar-filmski odjel, Zagreb, 1970.

36. *Pliva peppermint »Putovanje«*, reklamni, red. Anton Vrdoljak, Centar-filmski odjel, Zagreb, 1970.

37. *Paške čipke*, dokumentarni, red. Ljiljana Jojić, Zagreb film, FAS, Zagreb, 1970.

38. *Motorno ulje »Hena« — Modriča*, dokumentarno-propagandni, red. Ivan Hetrich, Ozeha, Zagreb, 1970.

1971.

39. *...I sve je dobro*, dokumentarni, red. Tomislav Kurelec, Zagreb film, Zagreb 1971.

1973.

40. *Ivan Lacković-Croata*, dokumentarni, red. Anton Vrdoljak, Zagreb film, Zagreb, 1972.

41. *Plitvička jezera*, dokumentarno-propagandni, red. Mladen Feman, Adria film, Zagreb, 1973.

42. *Zemljo primi me*, dokumentarni, red. Rudolf Sremec, Zagreb film, Zagreb, 1973.

1974.

43. *Nož*, igrani, red. Bogdan Žižić, Zagreb film, Zagreb, 1974.

44. *Đurđica Bjedov ili o sreći*, dokumentarni, red. Eduard Galić, Zagreb film, Zagreb, 1974.

45. *Pred zorom*, igrani, red. Eduard Galić, Zagreb film, Zagreb, 1974.

46. *XX Stoljeće* (iz serije: *Umjetnost na tlu Jugoslavije*), dokumentarni, red. Nikola Tanhofer, Adria film, Zagreb, 1974.

1976.

47. *Od koljevke pa do groba najljepše je dačko doba*, igrani, red. Željko Senečić, Adria film, Zagreb, 1976.

1977.

48. *Agrokoka*, serija dokumentarno-propagandnih, red. Nikola Tanhofer, Adria film, Zagreb, 1977.

DELEUZE I FILM

Uvodna bilješka

Foucaultovo se proroštvo da će 20. stoljeće možda jednom postati Deleuzeovim besprijeckorno ispunjava. Deleuzeov utjecaj na brojnim znanstvenim i umjetničkim područjima raste eksponencijalnom brzinom. Gotovo da više nema nekog humanističkog skupa kojim ne prevladavaju »deleuzeovci«. U umjetnosti, osobito kod kustosa i umjetničke kritike, uporaba Deleuzeove terminologije postaje jamstvom suvremenosti i progresivnosti vlastite pozicije. Mogućnost proboga nekog teorijskog instrumentarija, a osobito žargona, u neko područje mišljenja i stvaralaštva s Deleuzeom je dosegnula vrhunac.

Toj vrtoglavoj ekspanziji njegovih pojmova dodatno pomaže otpor onih koji u teoriji nakon 1960-ih, osobito u Francuskoj, vide konstantnu dekadenciju mišljenja izazvanu uglavnom zamućivanjem discipliniranih podjela, inventivnim isprepletanjem polja mišljenja s poljem stvaralaštva i sl. Činjenica da je Gilles Deleuze bio među najvažnijim mrsiteljima računa tim gundalima automatski ga čini guruom od roditelja razvrgnute djece i učiteljem *rizomatskog* mišljenja i djelovanja, onog koji ne poznaje nikakve hijerarhije, nego samo *linije bijega*.

Riječ je dakle o ambivalentnoj poziciji: *novost* neke teorije postaje svojom žrtvom. Filmska teorija i kritika ne samo da nije izuzeta iz takvog stanja stvari, nego možda najbolje demonstrira tu dvosmislenost. Otkad su se pojavila dva Deleuzeova sveska nazvana jednostavno *Cinéma I* i *Cinéma II*, nijedna *filozofska* knjiga nije izazvala više pažnje u filmskim krugovima. Kao da je *sedma* umjetnost napokon dobila sebi dostojnog mislioca. Ostalo je poznato: Deleuze je promoviran u najreferentnijeg autora na području filmske teorije i kritike koji ni do danas nije nadmašen.

No, da bismo otišli korak dalje od te banalne konstatacije, mora uslijediti nekoliko neugodnih pitanja. Preskočimo odmah ona koje se smatraju skandaloznima i koja se uvijek iznova postavljaju kada se deleuzeovski entuzijasti žele pokazati: mogu li se te knjige uopće pročitati do kraja, a nakon toga još i shvatiti? Tako se Deleuzea stavlja na istu ravan s Hegelom, sugerirajući da su njegova dva sveska posvećena

filmu poput *Logike* ili *Fenomenologije duha* o kojima uvijek nešto znamo, ali nikada u toj mjeri da bismo ih u potpunosti razumjeli. Ako je knjige do kraja doista i pročitao samo malen broj ljudi, mnoštvo razgovora koje je objavljeno s Deleuzeom, a potom i priručnika i knjiga o toj temi, njegov teorijski alat čini doista pristupačnim. Dvosmislena prisutnost Deleuzea u filmskoj teoriji i kritici postavlja daleko radikalnije pitanje: zahtijeva li shvaćanje filma vlastitu filozofiju ili čak kozmologiju, svoju »prirodnu povijest«? Ne čini li Deleuze od filma upravo »prirodu« definirajući sliku samim bićem, a ne njegovim odrazom? I tu nailazimo na samo središte dvosmislenosti uporabe Deleuzeove teorije u filmskoj teoriji: kao što se posljednjih godina u filozofiji u potpunosti restaurirao Hegel, ali bez njegove glavne teze o Apsolutnom Duhu, tako se sve Deleuzeove teorijske teze prihvataju, osim one najvažnije — o impersonalnom, *panteističkom* karakteru mišljenja. Pojmovi poput intenziteta, percepta ili afekta imaju smisao samo ako je priroda ta koja doseže mehanizme mišljenja, dok je ljudski mozak ekran koji to mišljenje zauzima.

Dakle, ozbiljna rasprava o Deleuzeovu utjecaju na filmsku teoriju i kritiku jedva da je danas započela. Velik doprinos toj raspravi bila je i knjiga *La Fable cinématographique* Jacquesa Rancièrea, iz koje ovdje donosimo poglavlje. Shvaćajući ozbiljno Deleuzeov izazov filmskoj teoriji, Rancièr uspijeva ukazati na nekoliko ključnih nekonzistentnosti u pojmovima slike-pokreta i slike-vremena, a koje imaju daleko-sežne posljedice na njegov pokušaj *mišljenja filma* kao takvog. Osim poglavlja iz samoga Deleuzeova djela *Cinéma I* — *L'Image-mouvement*, *Hrvatski filmski ljetopis* u ovome »deleuzeovskom« tematu donosi i esej Tončija Valentića te studiju Saše Vojković.

Oba Deleuzeova sveska, kao i Rancièreova knjiga, uskoro izlaze u biblioteci Cinestetika udruge Bijeli val iz Zagreba, koja je rado dopustila objavljivanje dvaju poglavlja iz rukopisa prijevoda.

Leonardo Kovačević

*Gilles Deleuze***Okvir i kadar, uokvirivanje i montaža***(Film I: slika-pokret, poglavlje 2)*

Gilles Deleuze

I. Prva razina: okvir, dekor ili zatvoreni sustav

Krenimo od vrlo jednostavnih definicija, uz mogućnost da ih kasnije ispravimo. *Uokvirivanjem nazivamo određivanje (relativno) zatvorenog sustava koji obuhvaća sve što je prisutno u slici*: dekore, osobe, rekvizite. Okvir dakle predstavlja cjelinu koja ima velik broj dijelova, to jest elemenata koji sami ulaze u podcjeline. Očigledno, ti su dijelovi i sami u slici. To čini da ih Jakobson naziva predmetima-znakovima, a Pasolini »kinemima«. Takva terminologija međutim sugerira usporedbe s jezikom (kinemi bi bili nalik fonemima, a kadar mo-

nemu) koje se ne čine nužnima¹. Jer ako okvir ima istovrstan izraz, prije ćemo ga naći u informatičkom sustavu nego u lingvističkom. Elementi su podaci časa u vrlo velikom broju, čas brojem ograničeni. Okvir je dakle neodvojiv od dvije tendencije, prezasićenosti i prorijeđenosti. Veliko platno i dubina kadra pogotovo dopuštaju umnogostručivanje neovisnih podataka, do te mjere da se sporedno događanje smješta u prednji plan dok se ključno događa u pozadini (Wyler), ili da uopće ne možemo opaziti razliku između glavnog i sporednog (Altman). Naprotiv, prorijeđene slike proizvode

¹ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, str. 263-265.

se ili dok je sav naglasak stavljen na jedan jedini predmet (kod Hitchcocka, čaša mlijeka osvijetljena iznutra u *Sumnji*, žar cigarete u crnom pravokutniku prozora u *Dvorišnom prozoru*), ili dok je cjelina ispražnjena od nekih podcjelina (napušteni krajolici kod Antonionija, ispražnjeni interijeri kod Ozua). Maksimum prorjeđivanja čini se postignut praznim prostorom, kad ekran postane posve crn ili posve bijel. Hitchcock nudi primjer za to u filmu *Opsjednut*, kad jedna druga čaša mlijeka ispuni ekran, ostavljajući samo bijelu praznu sliku. No, s obje strane, prezasićenosti ili prorijeđenosti, okvir nas tako uči da se slika ne daje samo gledanju. Ona je čitljiva jednako kao i vidljiva. Okvir ima tu implicitnu ulogu da snimi ne samo zvučne, nego i vizualne informacije. Ako vidimo jako malo stvari u slici, to je zato što je loše znamo iščitati, jednako joj loše procjenjujemo prezasićenost kao i prorijeđenost. Postoji pedagogija slike, posebice s Godardom, gdje ta uloga postaje eksplicitna, gdje kadar vrijedi za neprozirnu površinu informacije, čas uskomešan prezasićenošću, čas svedenu na praznu cjelinu, na crni ili bijeli ekran².

Kao drugo, okvir je oduvijek bio geometrijski ili fizički, ovisno predstavlja li sustav zatvoren u odnosu na odabrane koordinate ili u odnosu na probirane varijable. Čas je dakle okvir osmišljen kao kompozicija prostora u paralelama i dijagonalama, takvo stjecište da oblici i linije slike koja ga ispunjava nalaze ravnotežu, a njihovi pokreti invarijantu. Tako je često kod Dreyera; Antonioni naizgled ide sve do kraja takvog geometrijskog koncepta okvira koji postoji prije onoga što se u nj upisuje (*Pomrčina*).³ Katkad je okvir zamišljen kao dinamička konstrukcija na djelu, koja usko ovisi o sceni, o slici, o likovima i o predmetima koji ga ispunjavaju. Postupak pregrade kod Griffitha, koja prvo izolira lice, pa se otvara i pokazuje okolinu, Ejzenštejnova istraživanja nadahnuta japanskim crtežima, koja prilagođavanju okviru temi, promjenjiv ekran kod Gancea koji se otvara i zatvara »prema dramaturškim potrebama«, i poput »vizualne harmonike«: od početka su se nizali pokušaji dinamičkih varijacija okvira. U svakom slučaju, uokvirivanje je ograničavanje⁴. No, prema samome konceptu, granice mogu biti postavljene na dva načina, matematički ili dinamički: čas kao prethodne tijelima čiju suštinu učvršćuju, čas idući točno do tamo dokud ide moć postojećeg tijela. Od antičke filozofije, to je bio jedan od osnovnih aspekata opreke između plato-ničara i stoika.

Okvir je na još jedan način geometrijski ili fizički, u odnosu na dijelove sustava koje razdvaja i objedinjuje istovremeno. U prvom slučaju, okvir je neodvojiv od čvrstih geometrijskih distinkcija. Jedna vrlo lijepa slika iz Griffithove *Netrpeljivosti* siječe ekran prateći vertikalu koja odgovara zidu babilon-

skog bedema, dok s desne strane vidimo kralja kako se primiče po višoj horizontali, ophod na vrhu zida, a s lijeve strane kola kako ulaze i izlaze na nižoj horizontali, na gradskim vratima. Ejzenštejn proučava učinke zlatnoga reza na filmsku sliku, Dreyer istražuje horizontale i vertikale, simetrije, visoko i nisko, izmjene crnog i bijelog, ekspresionisti razvijaju dijagonale i protudijagonale, piramidalne ili trokutaste figure koje se nagomilavaju u tijela, gomile, mjesta, sudar tih masa, čitavo popločenje kadra »u kojem se ocrtavaju poput crnih i bijelih kvadrata šahovnice« (Langovi *Nibelunzi* i *Metropolis*).⁵ Čak je i svjetlost predmet geometrijske optike, kad se organizira s tamom u dvije polovice, ili u izmjenične pruge, prateći ekspresionističku tendenciju (Wiene, Lang). Crte razdvajanja velikih elemenata Prirode jasno igraju glavnu ulogu, kao u Fordovim nebima: razdvojenost neba i zemlje, zemlja u dnu ekrana. No tu su također i voda i zemlja, ili izvučena crta koja razdvaja zrak i vodu, kad voda sakriva bjegunca na dnu, ili guši žrtvu na granici površine (Le Roy-jev *Ja sam bjegunac iz Chain Ganga*, Newmanov *Klan neukrotivih*). Kao opće pravilo, sile prirode nisu uokvirene na isti način kao osobe ili stvari, pojedinci ne na isti način kao gomile, a podelementi ne na isti način kao kameni temeljci. Tako da u okviru ima mnogo različitih okvira. Vrata, prozori, okna, tavanski prozorčići, automobilska stakla, ogledala, okviri su unutar okvira. Veliki redatelji imaju posebnu bliskost s tim ili tim od drugih, trećih itd. okvira. I kroz ta umetanja okvira dijelovi cjeline ili zatvorenoga sustava se razdvajaju, no također i surađuju i ujedinjuju se.

S druge strane, fizičko ili dinamičko poimanje okvira uvodi nejasne cjeline koje se još dijele samo u zone ili žalove. Okvir više nije predmet geometrijskih podjela, nego fizičkih gradacija. Dijelovi cjeline vrijede kao intenzivni dijelovi, a cjelina sama mješavina je koja prolazi kroz sve dijelove, kroz sve stupnjeve sjene i svjetlosti, kroz cijelu skalu *chiaroscuro* (Wegener, Murnau). To je druga tendencija ekspresionističke optike, iako neki autori sudjeluju u obje, unutar ekspresionizma ili izvan. To je doba u kojemu ne možemo više razlikovati zoru od sumraka, ni zrak od vode, vodu od zemlje, u velikoj mješavini jedne močvare ili oluje⁶. Ovdje se kroz stupnjeve mješavine dijelovi razlikuju i miješaju, u stalnoj transformaciji vrijednosti. Cjelina se ne razdvaja u dijelove bez da svaki put promijeni prirodu: nije ni nedjeljiva ni djeljiva, nego »dividualna«. Istina je da je to već bio slučaj u geometrijskoj koncepciji: umetanje okvira je ono što je značilo promjene u prirodi. Filmska je slika uvijek dividualna. Krajnji razlog tomu jest što ekran, kao okvir okvira, daje zajedničku mjeru onome što inače mjeru nema, udaljenom planu krajolika ili krupnom planu lica, astronomskom sustavu i kapljici vode, dijelovima koji nisu u istom nazivniku uda-

² Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, str. 86: o crnom ili bijelom ekranu, kad više ne služi jednostavno »interpunkciji«, nego preuzima »strukturnu vrijednost«.

³ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma, str. 88. To je ono što je Pasolini analizirao kao »napasno kadriranje« kod Antonionija (*L'expérience hérétique*, str. 148).

⁴ Dominique Villain, u neobjavljenom radu koji sadrži intervju sa snimateljima, analiza dvaju poimanja kadriranja: *Le cadrage cinématographique*.

⁵ Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, str. 124.

⁶ Vidi Bouvier i Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma, str. 75-76.

ljenosti, istaknutosti, osvjetljenosti. U svim tim smislovima okvir osigurava deteritorijalizaciju slike.

Kao četvrto, okvir odgovara jednom kutu kadriranja, jer je zatvorena cjelina sama po sebi optički sustav koji upućuje na neko gledište s obzirom na skup dijelova. Naravno, gledište može biti ili se činiti neobičnim, paradoksalnim: film svjedoči o čudnovatim kutovima gledanja, na razini tla, ili odozgo prema dolje, odozdo prema gore, itd. No oni se čine podvrgnuti pragmatičnom pravilu koje ne vrijedi samo za narativni film: osim ako ne padnu u prazan estetikizam, oni se moraju objasniti, moraju se otkriti normalnima i pravilnima, bilo s gledišta šire cjeline koja podrazumijeva prvo, bilo s gledišta elementa koji je isprva neprimijećen, iz prve cjeline. Kod Jeana Mitryja nalazimo opis jedne sekvence koja je u tom smislu egzemplarna (Lubitshev *Čovjek kojega sam ubio*): kamera, u bočnoj vožnji na srednjoj visini, pokazuje živi zid gledatelja viđenih s leđa, i pokušava uklizati u prvi red, da bi se zaustavila na jednonogom čovjeku čiji manjak noge dovodi do pogleda na promatrani prizor, vojni defile koji prolazi. Dakle snima prvo zdravu nogu, zatim štaku, i pod batrljkom, defile. Evo jednog nesumnjivo čudnovatog kuta gledanja. No drugi kadar pokazuje još jednog bogalja iza prvog, koji točno tako vidi defile, i koji aktualizira ili ostvaruje prethodni kut gledanja⁷. Reći ćemo dakle da je kut kadriranja opravdan. Međutim, to pragmatično pravilo ne vrijedi uvijek, ili, čak i kad vrijedi, ne isključuje slučaj. Bonitzer je stvorio vrlo zanimljiv koncept »raskadriranja« (*décadrage*) da bi odredio te abnormalne točke gledanja koje se ne mijesaju s kosom perspektivom ili paradoksalnim kutom, i upućuju na neku drugu dimenziju slike⁸. Primjere za njih našli bismo u Dreyerovim sjekućim okvirima, licima odsječenim rubom ekrana u *Stradanju Ivane Orleanske*. No još više, vidjet ćemo, prazni prostori na Ozuov način, koji kadriraju mrtvu zonu, ili odsječeni prostori na način Bressona, čiji se dijelovi ne povezuju, prekoračuju svaku narativnu ili općenitije pragmatičnu opravdanost, i možda potvrđuju da vizualna slika ima čitljivu funkciju izvan svoje vidljive funkcije.

Preostaje prostor izvan okvira. To nije negacija; a također nije dovoljno definirati ga nepoklapanjem između dva okvira od kojih bi jedan bio vizualni, a drugi zvučni (na primjer, kod Bressona, kad zvuk svjedoči onome što ne vidimo, i »zamjenjuje« vizualno umjesto da ga udvostručuje⁹). Prostor izvan okvira upućuje na ono što ni ne čujemo ni ne vidimo, no što je ipak savršeno prisutno. Istina je da ta prisutnost donosi problem, i sama upućuje na dvije nove koncepcije kadriranja. Ako preuzmemo Bazinovu alternativu, zaslon ili okvir, čas okvir djeluje kao pokretni zaslon prema kojemu se svaka cjelina produljuje u još širu homogenu cjelinu s kojom

komunicira, čas kao slikarski okvir koji izdvaja jedan sustav i neutralizira njegovu okolinu. Ta se dvojakost izražava na egzemplaran način između Renoira i Hitchcocka, za jednoga prostor i radnja uvijek nadilaze granice okvira koji djeluje samo kao predujam na plohi, a za drugoga okvir pravi »ogradu za sve sastavnice«, i djeluje kao okvir tapiserije još više nego kao slikarski ili kazališni okvir. No, ako jedan djelomični skup ne komunicira formalno sa svojim prostorom izvan okvira osim preko pozitivnih članova okvira i rekadriranja, točno je također da zatvoreni sustav, čak i vrlo zatvoren, ukida prostor izvan okvira samo prividno, i na svoj mu način dodjeljuje jednako odlučujuću, možda još višu odlučujuću važnost¹⁰. Svako kadriranje određuje neki prostor izvan okvira. Ne postoje dva tipa okvira od kojih bi samo jedan upućivao na polje izvan okvira, nego radije dva vrlo različita aspekta prostora izvan okvira od kojih svaki upućuje na neki način uokvirivanja.

Djeljivost materije znači da dijelovi ulaze u različite skupove, koji se ne prestaju dalje dijeliti u podskupove ili sami biti podskup jednog šireg skupa, do beskraj. Zato se materija definira istodobno kroz tendenciju da stvara zatvorene sustave i kroz nedovršivost te tendencije. Svaki zatvoreni sustav također je i spojni. Uvijek postoji neka nit koja povezuje čašu zašećerene vode sa sunčevim sustavom, i bilo koji skup s nekim širim skupom. To je prvi smisao onoga što nazivamo prostorom izvan okvira: kad je neki skup uokviren, dakle viđen, uvijek postoji i neki veći skup, ili neki drugi s kojim prvi sastavlja veći skup, i koji također možemo vidjeti, pod uvjetom da stvorimo novi prostor izvan okvira, itd. Skup svih tih skupova tvori homogen kontinuitet, svemir ili doista neograničen okvir materije. No to nikako nije neka »cjelina«, iako taj kadar ili ti sve veći i veći skupovi nužno imaju neki neizravni odnos s »cjelinom«. Poznate su nerješive proturječnosti na koje nailazimo kad postupamo sa skupom svih skupova kao s nekom »cjelinom«. Ne radi se o tome da je pojam »cjeline« lišen smisla; no on nije skup i ne posjeduje dijelove. On je radije ono što sprečava svaki skup, koliko god bio velik, da se zatvori u sebe, i ono što ga tjera da se produži u veći skup. Cjelina je dakle poput niti koja prolazi skupovima, i daje svakome nužno ostvarenu mogućnost da komunicira s drugim, do beskonačnosti. Također je cjelina Otvoreno, i upućuje na vrijeme ili čak na duh više nego na materiju i prostor. Kakav god bio njihov odnos, nećemo dakle pomiješati nastavljanje skupova jednih u druge i otvaranje »cjeline« koja prelazi u svaki. Zatvoren sustav nikad nije apsolutno zatvoren; no s jedne strane on je prostorom povezan s drugim sustavima pomoću više ili manje »napete« niti, s druge strane je integriran ili reintegriran u neku

⁷ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, str. 78-79.

⁸ Pascal Bonitzer, »Décadrages«, *Cahiers du cinéma*, br. 284, siječanj 1978.

⁹ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, str. 61-62: »Zvuk nikad ne smije dolaziti u pomoć slici, niti slika u pomoć zvuku. (...) Slika i zvuk ne trebaju biti oslonac jedno drugom, nego svaki treba raditi za sebe kroz neku vrstu releja.«

¹⁰ Najsustavniju studiju prostora izvan okvira napravio je Noël Burch, upravo o Renoirovoj *Nani* (*Praxis du cinéma*, str. 30-51). Istoga gledišta, Jean Narboni suprotstavlja Hitchcocka Renoiru (*Hitchcock*, *Cahiers du cinéma*, »Visages d'Hitchcock«, str. 37). No, kako nas podsjeća Narboni, filmski je okvir uvijek zaslon kakvim ga je shvaćao Bazin: zato zatvoreno kadriranje kod Hitchcocka također ima svoj prostor izvan okvira, iako na posve drugačiji način nego kod Renoira (ne više »kontinuiran i homogen prostor u onom ekrana« nego »diskontinuiran i heterogen off-prostor u onom ekrana«, koji definira virtualnosti).

»cjelinu« koja mu prenosi trajanje uzduž te niti¹¹. Slijedom te spoznaje, nije možda dostatno s Burchom razlikovati konkretan prostor i imaginarni prostor polja izvan okvira, pošto imaginarni postaje konkretan čim prijeđe u okvir, dakle kad prestane biti polje izvan okvira. U samome sebi prostor izvan okvira već ima dva aspekta koji se po prirodi razlikuju: relativan aspekt po kojemu zatvoren sustav upućuje na prostoru na skup koji ne vidimo, ali koji može biti viđen, slobodan prouzročiti novi neviđeni skup, i tako beskonačno mnogo puta; apsolutni aspekt po kojemu se zatvoreni sustav otvara trajanju imanentnoj »cjelini« svemira, koja više nije skup i ne pripada redu vidljivoga¹². Raskadriranja (*décadrages*) koja se ne opravdavaju »pragmatički« upućuju upravo na taj drugi aspekt kao na svoj razlog postojanja.

U prvom slučaju, prostor izvan okvira označava ono što postoji drugdje, sa strane ili oko; u drugom slučaju, prostor izvan okvira svjedoči o još alarmantnijoj prisutnosti, za koju ne možemo čak ni reći da egzistira, nego radije da »inzistira« ili »opstaje«, nekom radikalnijem Drugdje, izvan homogenih vremena i prostora. Nesumnjivo se ta dva aspekta prostora izvan okvira bez prestanka miješaju. No, kad promatramo uokvirenu sliku kao zatvoren sustav, možemo reći da jedan aspekt prevladava nad drugim prema prirodi »niti«. Što je dublja nit koja povezuje viđeni skup s drugim neviđenim skupovima, to uspješnije prostor izvan okvira ostvaruje svoju prvu funkciju, nadodavanje prostora prostoru. No kad je nit veoma napeta, ne zadovoljava se ojačavanjem zatvorenosti okvira, ili uklanjanjem odnosa s izvanjskim. Ona zsigurno ne osigurava potpunu izolaciju relativno zatvorenoga sustava, što bi bilo nemoguće. No, što je napetija, to se više trajanje uvlači u sustav poput pauka, prostor izvan okvira bolje ostvaruje svoju drugu funkciju, koja se sastoji u uvođenju transprostornog i duhovnog u sustav koji nikada nije savršeno zatvoren. Dreyer je od toga napravio asketsku metodu: što je slika prostorno zatvorena, čak i svedena na dvije dimenzije, to je sposobnija otvoriti se prema četvrtoj dimenziji koja je vrijeme, i prema petoj koja je Duh, duhovna odluka Jeanne ili Gertrud¹³. Kad Claude Ollier definira Antonijev geometrijski okvir, ne kaže samo da očekivani lik još nije vidljiv (prva funkcija prostora izvan okvira), nego i to da je on trenutno u zoni praznine, »bijeloga na bijelom, nemogućega za snimiti«, doslovno nevidljivoga (druga funkcija). A, na drugi način, Hitchcockovi okviri ne zadovoljavaju se samo neutraliziranjem okoliša, guranjem zatvorenog sustava onoliko daleko koliko je moguće i zatvaranjem u sliku maksimuma sastavnica; oni će istodobno od slike praviti mentalnu sliku, otvorenu (vidjet ćemo to) prema igri čisto zamišljenih odnosa koji tkaju neku »cjelinu«. Zato smo govorili da uvijek postoji prostor izvan okvira, čak i u najzatvorenijoj slici. I da uvijek postoje istodobno dva aspekta pro-

stora izvan okvira, odnos koji je moguće aktualizirati s drugim skupovima, virtualni odnos s »cjelinom«. No, u jednom slučaju, do drugoga će se odnosa, tajanstvenijega, doprijeti neizravno, preko posredništva i produljivanjem prvoga, kroz slijed slika; u drugom slučaju, do njega bi se dopiralo izravnije, u samoj slici, i kroz ograničavanje i neutralizaciju prvoga.

Sažmimo rezultate ove analize okvira. Uokvirivanje je umjetnost odabiranja svih vrsta dijelova koji ulaze u neki skup. Taj je skup zatvoreni sustav, relativno i artifičijelno zatvoren. Zatvoren sustav određen okvirom može se promatrati kroz odnos s podacima koje prenosi gledateljima: on je obavijestan, te zasićen ili prorijeđen. Promatran izdvojeno i kao ograničenje, on je geometrijski i fizički-dinamičan. Promatran u prirodi svojih dijelova, još uvijek je geometrijski, ili fizički i dinamički. To je optički sustav, kad ga se promotri u odnosu na gledište, na kut kadriranja: on je ili pragmatički opravdan, ili zahtijeva viši stupanj opravdanja. Naposljetku, on određuje prostor izvan okvira, bilo u obliku nekog širega skupa koji ga produljuje, bilo u obliku »cjeline« koja ga integrira.

II. Druga razina: kadar i pokret

Raskadriranje (découpage) je određivanje kadra, a kadar određivanje pokreta koji se uspostavlja u zatvorenom sustavu, između elemenata ili dijelova skupa. No, kako smo vidjeli, pokret se također tiče neke »cjeline«, koja se po prirodi razlikuje od skupa. Cjelina je ono što se mijenja, otvoreno ili trajanje. Pokret dakle izražava promjenu cjeline, ili etapu, aspekt te promjene, trajanje ili artikulaciju trajanja. Tako pokret ima dva lica, jednako neodvojiva kao pismo i glava, dvije strane kovanice: *on je odnos između dijelova, i on je sklonost cjeline.* S jedne strane on modificira odnosne položaje dijelova nekog skupa, koji su kao njegovi odsječci, svaki nepokretan sam po sebi; s druge strane on je sam pokretni odsječak svega čiju promjenu izražava. U jednom pogledu, on je navodno relativan; u drugom, navodno je apsolutan. Zamislimo statičan kadar u kojemu se likovi miču: oni mijenjaju svoje odnosne položaje u kadriranom skupu; no ta bi promjena bila posve arbitrarna kad ne bi također izražavala nešto što se upravo mijenja, neku, čak i najmanju, kvalitativnu alteraciju u cjelini koja prolazi tim skupom. Zamislimo kadar u kojemu se kamera miče: ona može ići od jednog skupa ka drugome, mijenjati odnosne položaje skupova, sve je to nužno samo ako relativna modifikacija izražava apsolutnu promjenu svega koje prolazi tim skupovima. Na primjer, kamera prati muškarca i ženu koji se penju stubištem, i koji stižu do vrata koja muškarac otvara; zatim ih kamera napušta, i vraća se u jedan jedini kadar, ide duž vanjskog zida stana, na stubište kojime se spušta natraške, izlazi na

¹¹ Bergson je razvio sve te točke u *Stvaralačkoj evoluciji*, pogl. I. O »napetoj niti«, vidi str. 503 (10).

¹² Bonitzer je prigovarao Burchu da ne postoji »nastanak-izvan-okvira prostora izvan okvira«, i da prostor izvan okvira ostaje imaginarni, čak i kad se aktualizirao pod učinkom rakorda: nešto ostaje uvijek izvan okvira, i prema Bonitzeru sama je kamera ta koja se može pojaviti umjesto njega, no uvođeći onda novu dualnost u sliku (*Le regard et la voix*, 10-18, str. 17). Te Bonitzerove primjedbe čine nam se u potpunosti osnovane. No vjerujemo da i u samom prostoru izvan okvira postoji unutarnja dualnost, koja ne upućuje samo na sredstvo rada.

¹³ Dreyer, citirao Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, str. 353.



Dvorišni prozor (sa snimanja)

pločnik, i uzdiže se izvana sve do neprozirnog prozora stana. Taj pokret, koji modificira odnosni položaj nepokretnih skupova, nužan je samo ako izražava nešto što se upravo događa, promjenu u nekom »sve« koji sam po sebi prolazi kroz te modifikacije: žena će upravo biti ubijena, ušla je slobodna, no više ne može očekivati nikakvu pomoć, ubojstvo je neumitno. Reći ćemo da je taj primjer (Hitchcockova *Mahnitost*) slučaj elipse u naraciji. No, ima li ili nema elipse, ili čak ima li ili nema naracije, nije u ovom trenutku bitno. Ono što je važno u ovim primjerima, to je da kadar, kakav god bio, ima nešto poput dva pola: u odnosu na skupove u prostoru gdje uvodi odnosne modifikacije među elemente i po-delemente; u odnosu na sve čiju apsolutnu promjenu u trajanju izražava. To sve nikada se ne zadovoljava samo eliptičnošću, ni narativnošću, iako može biti oboje. No kadar uvijek, kakav god bio, ima ta dva aspekta: on predstavlja modifikacije odnosnoga položaja u nekom skupu ili skupovima, on izražava apsolutne promjene u nekoj »cjelini« ili u cjelini. Kadar općenito ima jedno lice okrenuto prema skupu čije modifikacije među dijelovima prevodi, a drugo lice okrenuto prema cjelini čiju promjenu izražava. Otuda situacija ka-

dra, koji možemo apstraktno definirati kao posrednika između uokvirivanja skupa i montaže svega. Čas okrenut prema polu kadriranja, čas prema polu montaže. Kadar, to je pokret, promotren u svom dvostrukom aspektu: prijenos dijelova nekog skupa koji se širi u prostoru, promjena neke »cjeline« koja se transformira u trajanju.

To nije samo apstraktno određenje kadra. Jer kadar nalazi svoje konkretno određenje u mjeri u kojoj ne prestaje osiguravati prijelaz s jednog aspekta na drugi, ventilaciju ili distribuciju oba aspekta, njihovu stalnu konverziju. Vratimo se na tri bergsonovske razine: skupovi i njihovi dijelovi, cjelina koja se miješa s Otvorenim ili promjena u trajanju, pokret koji se ustanovljuje između dijelova ili skupova, no koji također izražava i trajanje, to jest promjenu cjeline. Kadar je poput pokreta koji ne prestaje osiguravati konverziju, cirkulaciju. On dijeli i iznova dijeli trajanje prema predmetima koji tvore skup, objedinjuje predmete i skupove u jedno jedino trajanje. On ne prestaje dijeliti trajanje u podtrajanja, sama po sebi heterogena, i ujedinjavati ih u jedno trajanje imanentno svemu svemira. A kako jedna svijest obavlja te podjele i ujedinjavanje, reći ćemo o kadru da djeluje poput



Gomila

svijesti. No jedina filmska svijest, to nismo mi, gledatelj, niti junak, to je kamera, čas ljudskih obilježja, čas nečovječna ili nadčovječna. Zamislimo pokret vode, onaj ptice u daljini, i onaj lika na brodu: oni se miješaju u jedinstvenu percepciju, jednu mirnu cjelinu humanizirane Prirode. No evo gdje se ptica, običan galeb, obrušava i ranjava osobu: tri se toka dijele i postaju izvanjski jedan drugome. Cjelina će se ponovno zatvoriti, no bit će promijenjena: postat će jedina svijest ili percepcija svega ptica, svjedočeći o nekoj posve »poptičenoj« Prirodi, okrenutoj protiv čovjeka, u beskrajnom iščekivanju. Ponovno će se podijeliti kad ptice napadnu, prema načinima, mjestima, žrtvama njihovog napada. Zatvorit će se još jednom radi predaha, kad ljudsko i neljudsko uđu u neriješen odnos (Hitchcockove *Ptice*). Mogli bismo jednako tako reći da je podjela između dviju »cjelina«, ili »cjelina« između dviju podjela¹⁴. Kadar, to jest svijest, ocrtava pokret koji čini da se stvari između kojih se uspostavlja ne prestaju spajati u jednu cjelinu, a cjelina, da se ne prestaje dijeliti među stvarima (Dividualno).

Pokret je sam taj koji se rastavlja i ponovno sastavlja. Rastavlja se prema elementima među kojima igra u nekom skupu: onima koji ostaju nepomični, onima kojima je pokret pripisan, onima koji čine ili trpe takav jednostavan ili djeljiv pokret... No on se također ponovno sastavlja u jedan veliki složeni pokret, nedjeljiv prema cjelini čiju promjenu izražava. Možemo promatrati određene velike pokrete kao autorov vlastiti potpis, koji karakteriziraju cjelinu filma ili čak cjelinu opusa, no koji odjekuju s odnosnim pokretom te potpisane slike, ili tog detalja u slici. U egzemplarnoj studiji o Murnauovu *Faustu*, Eric Rohmer pokazao je kako su se pokreti ekspanzije i kontrakcije podijelili između osoba i stvari, u »slikovnom prostoru«, no i kako su izrazili istinske Ideje u »filmskom prostoru«, Dobro i Zlo, Boga i Sotonu¹⁵. Orson Welles često opisuje dva pokreta koji se slažu, od kojih je jedan poput horizontalnog pravocrtnog bijega u nekoj vrsti izduženog i rešetkastog kaveza, a drugi poput kružne putanje čija vertikalna os na visini vrši donji, odnosno gornji rakurs: ako su već ti pokreti ti koji pokreću Kafkin književ-

¹⁴ O razdvajanju i spajanju tokova, vidi Bergson, *Durée et simultanéité*, pogl. III (Bergson za model uzima tri toka, svijesti, vode koja teče i ptice koja leti).

¹⁵ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le »Faust« de Murnau*, 10-18.

ni opus, zaključit ćemo da postoji bliskost između Wellesa i Kafke, bliskost koja se ne svodi samo na film *Proces*, nego radije objašnjava zašto je Welles imao potrebu izravno se suočiti s Kafkom. Ako se takvi pokreti nalaze i duboko kombiniraju u Reedovu *Trećem čovjeku*, zaključit ćemo ili da je Welles bio više od glumca u tom filmu, i da je blisko surađivao s redateljem pri njegovu stvaranju, ili da je Reed bio Wellesov nadahnuti učenik. Mnogim svojim filmovima Kurosawa daje potpis koji podsjeća na izmišljeno japansko slovo: debela okomita crta silazi s vrha na dno ekrana, dok je dva tanja lateralna pokreta prelaze s desna na lijevo i s lijeva na desno; takav jedan složeni pokret je u odnosu s cjelinom filma, vidjet ćemo to, na način da poima cjelinu filma. Raščlanjujući poneke Hitchcockove filmove, François Regnault je iz svakoga izvukao neki globalni pokret ili »glavnu, geometrijsku ili dinamičku, formu«, koji bi se u čistom stanju mogli pojaviti u špicama: »spirale iz *Vrtoglavice*, pokidane crte i suprotna struktura u crno-bijelome iz *Psiha*, kartezijske koordinate u strelici iz *Sjever-sjeverozapad*...« I možda su veliki pokreti iz tih filmova upravo svaki za sebe sastavnice jednog još većeg pokreta koji bi izrazio cjelinu Hitchcockova opusa, i način na koji je taj opus evoluirao, na koji se mijenjao. No ništa manje zanimljiv nije drugi smjer prema kojemu se veliki pokret, okrenut prema cjelini koja se mijenja, rastavlja u relativne pokrete, u lokalne oblike okrenute prema odnosnim položajima dijelova jednog skupa, atribucijama osobama ili stvarima, podjelama među elementima. Regnault ga proučava za Hitchcocka (tako, u *Vrtoglavici*, velika spirala može postati junakova vrtoglavica, no također i kružnica koju on opisuje svojim vozilom, ili čak uvojak junakinjine kose¹⁶). No taj tip analize poželjan je za svakog autora, to je nužan program istraživanja za svaku analizu redatelja, ono što bismo mogli nazvati stilistikom: pokret koji se uspostavlja između dijelova skupa u okviru, ili od jednog do drugog skupa u rekadriranju; pokret koji izražava cjelinu u nekom filmu ili opusu; podudaranje između njih, način na koji odjekuju, na koji prelaze jedan u drugi. Jer to je isti pokret, čas sastavni, čas rastavljen, to su dva aspekta istog pokreta. A taj pokret, to je kadar, konkretni posrednik između cjeline koja proživljava promjene i skupa koji ima dijelove, i koji ne prestaju prelaziti jedno u drugo prema njegovu dva lica.

Kadar, to je slika-pokret. Ukoliko prenosi pokret cjelini koja se mijenja, to je pokretni isječak nekoga trajanja. Opisujući sliku jednoga prosvjeda, Pudovkin je rekao: to je kao da se popnete na krov da biste ga vidjeli, potom siđete na prozor prvoga kata da biste pročitali transparente, te se potom izgubite u gomili¹⁷... To je samo »kao da«, jer prirodna percepcija uvodi stajališta, sidrišta, fiksne točke ili razdvojena gledišta, različita vozila, dok filmska percepcija djeluje kon-

tinuirano, u jednom pokretu čija su stajališta sama po sebi njegovi sastavni dijelovi i samo su vibracija na sebe. *Gomila* Kinga Vidora, ono što je Mitry nazvao »jednom od najljepših vožnji u čitavom nijemom filmu«: kamera ulazi u gomilu unatrag, usmjerava se prema jednom neboderu, penje se sve do dvadesetog kata, uokviruje jedan od prozora, otkriva halu prepunu radnih stolova, prodire unutra i dolazi do stola za kojim sjedi junak. Ili također slavni kadar iz Murnauova *Posljednjeg čovjeka*: kamera na biciklu, koji je prvo smješten u dizalo, spušta se s njim i obuhvaća dvoranu velikog hotela kroz stakla, izvršavajući neprekidna rastavljanja i ponovna sastavljanja, zatim »juri kroz lobi i kroz golema krila rotirajućih vrata u jednoj jedinosti i savršenoj vožnji«. Kamera ovdje povlači dva pokreta, dva tijela u pokretu ili dva vozila, dizalo i bicikl. Može pokazati jedno, koje čini dio slike, i sakriti drugo (može također u ponekim slučajevima pokazati u slici i samu kameru). No nije to ono što je važno. Ono što jest važno, to je da je pokretna kamera poput općeg ekvivalenta svih sredstava za kretanje koje pokazuje ili kojima se služi (zrakoplov, automobil, brod, bicikl, hod, podzemna željeznica...). Iz te će ekvivalencije Wenders napraviti dušu svojim dvama filmovima, *U tijeku vremena* i *Alice u gradovima*, uvodeći tako u film posebno konkretnu refleksiju o filmu. Drugim riječima, svojstvo filmske slike-pokreta jest da iz vozila i tijela u pokretu izvuče pokret koji im je zajednička supstanca, ili da iz pokreta izvuče mobilnost koja im je esencija. To je bila Bergsonova želja: počevši od tijela ili predmeta u pokretu kojima naša prirodna percepcija pripaja pokret kao vozilu, izvući jednostavnu obojenu »mrlju«, sliku-pokret, koja se »svodi na samu sebe u nizu ekstremno brzih oscilacija« i »u stvarnosti je samo pokret pokreta¹⁸. A ono za što je Bergson smatrao film nesposobnim, jer je promatrao samo ono što se dešava u aparatu (apstraktni homogeni pokret slijeda slika), baš je za to aparat najviše sposoban, izvanredno sposoban: za sliku-pokret, dakle čisti pokret izvučen iz tijela i mobila. To nije apstrakcija, nego oslobođenje. Uvijek je velik trenutak u filmu kad, kao kod Renoira, kamera ostavi lik i čak mu okrene leđa, čineći vlastiti pokret na kraju kojega će mu se ponovno vratiti¹⁹.

Čineći tako pokretni isječak slika, kadar se ne zadovoljava izražavanjem trajanja neke cjeline koja se mijenja, nego ne prestaje varirati tijela, dijelove, aspekte, dimenzije, udaljenosti, odnosno položaje tijela koja stvaraju neki skup u slici. Jedno se radi drugim. Zato što čisti pokret dijeljenjem varira elemente skupa na različite nazivnike, zato što rastavlja i ponovno sastavlja skup, zato se podudara s temeljno otvorenom cjelinom, čije je svojstvo da »se stvara« bez prestanka ili da se mijenja, da traje. I obrnuto. Epstein je taj koji je najdublje, najpoetičnije, razotkrio tu prirodu kadra kao čistog pokreta, uspoređujući ga s kubističkom ili simultanističkom sli-

¹⁶ François Regnault, »Système formel d'Hitchcock«, u *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. O kompoziciji pokreta koji bi izražavao cjelinu opusa, vidi str. 27.

¹⁷ Pudovkin, citirao Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, str. 192.

¹⁸ Bergson, *Matière et mémoire*, str. 331 (219); *La pensée et le mouvant*, str. 1382-1383 (164-165). Često ćemo i kod Gancea naći isti izraz — »pokret pokreta«.

¹⁹ Vidi analizu Andréa Bazina, koji je proslavio veliku Renoirovu panoramu iz *Zločina gospodina Langea*: kamera napušta lik u jednom kutu dvorišta, okreće se u suprotnom smjeru da bi dočekala lik u drugom kutu dvorišta, tamo gdje će on počiniti svoj zločin (*Jean Renoir*, Champ Libre, str. 42: »taj zadivljujući pokret aparata (...) je prostorni izraz cijele režije«).



Posljednji čovjek

kom: »Sve se površine dijele, okrnjuju, rastavljaju, brišu, kako zamišljamo da to čine u kukčevom oku od tisuću dije-lova. Opisna geometrija čije je platno kadar kuta. Umjesto da se podvrgne perspektivi, ovaj je slikar cijepa, ulazi u nju. (...) Izvanjsku perspektivu tako zamjenjuje *unutarnjom perspektivom*, višestrukom, sjajnom, valovitom, promjenjivom i skupljivom perspektivom, poput vlažne vlasi. Ona nije ista lijevo kao desno, niti gore kao dolje. Frakcije stvarnosti koje slikar predstavlja nisu na istim nazivnicima udaljenosti, ni reljefno, ni svjetlosti.« Zato što film, još izravnije nego slikarstvo, daje reljef u vremenu, perspektivu u vremenu: on samo vrijeme izražava kao perspektivu ili reljef.²⁰ Zato vrijeme suštinski prima moć da se steže ili da se rasteže, kao što pokret ima sposobnost usporavanja ili ubrzavanja. Epstein se najviše približio konceptu kadra: to je pokretni isječak, to jest *vremenska perspektiva ili modulacija*. Otuda proistječe razlika između filmske i fotografske slike. Fotografija je svojevrsno »kalupljenje«: kalup organizira unutarnje snage stvari, tako da one postižu stanje ravnoteže u određenom trenutku (nepokretni isječak). Dok se modulacija ne zaustavlja kad se postigne ravnoteža, i ne prestaje mijenjati kalup, stvarati promjenjiv, kontinuiran, vremenski kalup.²¹ Takva je slika-

pokret, koju je Bazin s toga gledišta suprotstavljao fotografiji: »Fotograf poduzima, posredništvom objektiva, istinsko uzimanje svjetlosnog otiska, kalupljenje (...). [No] film stvara paradoks ukalupljivanja u vrijeme predmeta i još k tome uzimanja otiska njegova trajanja.«²²

III. Pokretljivost: montaža i pokret kamere

Što se događalo u vrijeme nepomične kamere? Ta je situacija često opisivana. Kao prvo, okvir je određen jedinstvenim i frontalnim, gledateljevim kutom gledanja na nepromjenjiv skup: dakle ne postoji komunikacija promjenjivih skupova koji upućuju jedan na drugoga. Kao drugo, kadar je jedinstveno prostorno određenje koje upućuje na »komad prostora« na toj ili toj udaljenosti od kamere, od krupnog plana do udaljenog plana (nepokretni isječci): pokret nije dakle izvučen radi sebe samoga i ostaje povezan uz elemente, likove i stvari, koji mu služe kao pokretna tijela ili vozila. Naposljetku, cjelina se mijša sa skupom u dubini tako da je pokretno tijelo prelazi prelazeći s jednog prostornog kadra na drugi, s jednog paralelnog isječka na drugi, tako da svaki ima svoju neovisnost i svoju podešenost: nema dakle promjene ni trajanja u pravom smislu riječi, a trajanje implicira sasvim dru-

²⁰ Epstein (*Écrits*, I, Seghers, str. 115) piše taj tekst u vezi Fernanda Légera, koji je nesumnjivo bio slikar najbliži filmskoj umjetnosti. No on će preuzeti pojmove izravno za film (str. 138, str. 178).

²¹ O toj razlici između kalupljenja i modulacije općenito, vidi Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., str. 40-42.

²² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, str. 151.

gačiju koncepciju dubine, koja mijša i razmješta paralelne zone umjesto da ih superponira. Možemo dakle odrediti primitivno stanje filma u kojemu je slika u pokretu prije nego da je slika-pokret, i u odnosu na to primitivno stanje se kreće bergsonovska kritika.

Ako se pitamo kako se konstituirala slika-pokret, ili kako se pokret izdvojio iz ljudi i stvari, zaključujemo da je to bilo u dva različita oblika, i u oba slučaja na neprimjetan način: s jedne strane naravno mobilnošću kamere, tako da kadar sam postaje mobilan; no s druge strane također i montažom, to jest rakordom kadrova od kojih bi svaki ili većina mogli ostati nepomični. Čista bi se mobilnost mogla tim sredstvom postići, izvučena iz pokreta likova, s vrlo malo kretanja kamere: to je čak bio najčešći slučaj, i pogotovo onaj Murnauova *Fausta*, pošto je pokretna kamera bila rezervirana za iznimne scene ili posebne trenutke. Dva će se sredstva na svojim počecima naći primorani da se skrivaju: ne samo da su montažni rakordi trebali biti neprimjetni, nego i pokreti kamere ako su se ticali običnih trenutaka ili banalnih scena (pokreti tako spori da su na granici percepcije²³). Jer oba oblika ili sredstva bi intervenirala samo da bi stvorila potencijal sadržan u nepomičnoj primitivnoj slici, to jest u pokretu kakav je još bio vezan uz osobe i stvari. Taj je pokret već bio svojstvo filma, i zahtijevao neku vrstu oslobođenja, ne mogavši se zadovoljiti granicama u kojima su ga držali primitivni uvjeti. Tako da se navodno primitivna slika, slika u pokretu, definirala manje kroz svoje stanje nego kroz svoju težnju. Prostorni i nepomični kadar imao je tendenciju dati jednu čistu sliku-pokret, tendenciju koja je malo-pomalo prešla u djelo kroz mobilizaciju kamere u prostoru, ili pak kroz montažu pokretnih ili jednostavno nepomičnih kadrova u vremenu.

Riječ »kadar« možemo rezervirati za nepomična prostorna određenja, odsječke prostora ili udaljenosti u odnosu na kameru: tako čini Jean Mitry, ne samo kad prokazuje izraz »kadar-sekvenc«, po njemu nekoherentan, nego još opravdanije kad u vožnjama ne vidi kadar nego sekvencu kadrova. Dakle sekvenca kadrova je ta koja nasljeđuje od pokreta i od trajanja. No kako to nije dovoljno određen pojam, trebat će stvoriti preciznije koncepte da bi izvukli jedinstva pokreta i trajanja: vidjet ćemo to sa »sintagmama« Christiana Metzsa i »segmentima« Raymonda Belloura. No, iz našeg kuta gledanja, zasad, pojam kadra može imati dovoljno jedinstvo i dovoljnu ekstenziju ako mu se prida njegov puni projekcijski, perspektivni i vremenski smisao. U biti, jedinstvo je uvijek ono od čina koji takav kakav je podrazumijeva mnogostrukost pasivnih ili aktivnih elemenata²⁴. Kadrovi, kao nepokretna prostorna određenja, savršeno mogu u tom smislu biti mnogostrukost koja odgovara jedinstvu ka-

dra, kao pokretnog odsječka ili vremenske perspektive. Jedinstvo će varirati ovisno o mnogostrukosti koju sadržava, ali neće biti manje jedinstvo te korelativne mnogostrukosti.

U tom pogledu razlikovat ćemo više slučajeva. U prvom slučaju, kontinuiran pokret kamere je taj koji će definirati kadar, kakve god bile promjene kutova i gledišta (na primjer, vožnja). U drugom slučaju, kontinuitet rakorda je taj koji konstituira jedinstvo kadra, iako to jedinstvo za »materiju« ima dva ili više sukcesivnih kadrova koji uostalom mogu biti nepomični. Također i pokretni kadrovi mogu dugovati svoju različitost samo materijalnim utjecajima, i oblikovati savršeno jedinstvo u funkciji prirode njihove montaže: tako kod Orsona Wellesa, dva gornja rakursa iz *Gradanina Kanea*, u kojima kamera doslovno prelazi staklo i prodire u unutrašnjost jedne velike prostorije, bilo u korist kiše koja se obrušila na staklo i muti ga, bilo u korist oluje i jednog udara грома koji to staklo lomi. U trećemu slučaju, nalazimo se pred kadrom dugoga trajanja, nepomičnim ili pokretnim, »kadrom-sekvencom«, s dubinom polja: takav kadar u sebi sadržava sve odsječke prostora odjednom, od krupnog plana do udaljenog plana, no nema ništa manje jedinstva koje dopušta da ga se definira kao kadar. To je zato što dubina više nije shvaćena na način »primitivnog« filma, kao naslagivanje paralelnih odsječaka od kojih svaki ima posla samo sa sobom samim, dok su svi samo pređeni istim pokretalom. Nasuprot tome, kod Renoira ili Wellesa, skup pokreta raspoređuje se u dubinu na taj način da stvaraju veze, akcije i reakcije, koje se nikad ne razvijaju jedna pored druge, na istom planu, nego se postrojavaju na različite udaljenosti i u različitim planovima. Jedinstvo kadra ovdje je stvoreno iz izravne veze među elementima uzetima u mnogostrukosti naslaganih planova koje više nije moguće izolirati: odnos bliskih i udaljenih predmeta taj je koji čini jedinstvo. Ista se evolucija pojavila u povijesti slikarstva između 16. i 17. stoljeća: naslagivanje planova od kojih je svaki ispunjen specifičnim prizorom, i u svakome se likovi nalaze jedni do drugih, zamijenila je posve drugačija vizija dubine, u kojoj se likovi susreću u perspektivi i obraćaju se jedni drugima iz jednoga plana u drugi, u kojoj elementi jednog plana agiraju i reagiraju na elemente drugoga, u kojoj se nijedan oblik, nijedna boja ne ograničavaju na samo jedan plan, u kojoj su dimenzije prednjega plana abnormalno povećane da bi izravno ušle u odnos sa stražnjim planom kroz naglu redukciju veličina²⁵. U četvrtome slučaju, kadar-sekvenc (jer postoje mnoge vrste) više ne sadržava nikakvu dubinu, ni naslagivanje ni utiskivanje: on izglacava sve prostorne planove u jedan jedini prednji plan koji prolazi kroz različite okvire, na taj način da jedinstvo kadra podsjeća na savršenu plošnost slike, dok je korelativna mnogostrukost ona rekadriranja. To je

²³ Te je esencijalne točke analizirao Noël Burch: 1) montažni rakord i banalni pokret kamere imaju veoma različite korijene; Griffith je taj koji kodificira rakorde, no čineći od pokretne kamere iznimnu upotrebu (*Rodenje nacije*); Pastrone je taj koji uvodi pokretnu kameru u običnu upotrebu, no zanemarujući rakorde, i smještajući se »pod ekskluzivni znak frontalnosti, karakterističan za prvi primitivni film« (*Cabiria*). 2) No oba postupka, kod Griffitha i kod Pastronea, prkose istom uvjetu namjerno tražene neprimjetnosti (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, str. 142-145).

²⁴ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, str. 55 (60).

²⁵ Te dvije koncepcije dubine u slikarstvu, u 16. i 17. st., proučio je Wölfflin u vrlo lijepom poglavlju *Osnovnih načela povijesti umjetnosti*. Film predstavlja baš istu evoluciju, kao dva vrlo različita aspekta dubine polja koje je analizirao Bazin (*Pour en finir avec la profondeur de champ*, *Cahiers du cinéma*, br. 1, travanj 1951). Usprkos svim svojim rezervama po pitanju Bazinovih teza, Mitry mu priznaje osnovno: u prvotnom obliku, dubina je po-

bio Dreyerov slučaj, u njegovim kadrovima-sekvencama analognim plohama, i koji niječu svaku razliku između različitih prostornih planova, tako da puštaju pokret da prolazi kroz niz rekadriranja koja zamjenjuju izmjenu kadra (*Riječ, Gertrud*).²⁶ Slike bez dubine ili slike slabe dubine oblikuju tip kadra koji je tekući i klizajući, koji se suprotstavlja volumenu dubokih slika.

U svim tim smislovima, kadar doista ima jedinicu. To je jedinica pokreta, i ona zbog toga podrazumijeva korelativnu mnogostrukost koja mu ne proturječi²⁷. Štoviše, možemo reći da je ta jedinica uzeta u dvostrukom zahtjevu, u odnosu na cjelinu čiju promjenu tijekom filma izražava, i u odnosu na dijelove kojima određuje razmještanja u skupove i iz jednoga skupa u drugi. Pasolini je taj dvostruki zahtjev izrazio na vrlo jasan način. S jedne strane, filmska bi cjelina bila jedan jedini analitički kadar-sekvencu, neograničen, teorijski kontinuiran; s druge strane dijelovi filma bili bi diskontinuirani kadrovi, razbacani i rasuti, bez odrediva veze. Zato treba da se cjelina odrekne svoje idealnosti i postane sintetičkom cjelinom filma koji se ostvaruje kroz montažu dijelova. Obratno, potrebno je da se dijelovi proberu, usklade, uđu u spojeve i veze koji kroz montažu rekonstituiraju virtualni kadar-sekvencu ili analitičku cjelinu filma²⁸.

No ne postoji ta podjela na činjenicu i pravo (koja kod Pasolinija implicira veliku odbojnost prema kadru-sekvenci, uvijek zadržanom u virtualnosti). Postoje dva aspekta koji su ujedno činjenični i pravni i koji manifestiraju tenziju kadra kao jedinice. S jedne strane dijelovi i njihovi skupovi ulaze u odnosne kontinuitete, kroz neprimjetne spojeve, kroz po-

krete kamere, kroz kadrove-sekvence činjenice, sa ili bez dubine polja. No uvijek će biti rezova i prekida, čak i ako se kontinuitet opet uspostavi, koji dostatno pokazuju da cjelina nije s ove strane. Cjelina intervenira s druge strane i u drugom poretku, poput onoga koji sprečava skupove da se zatvore u sebe ili jedni u druge, onoga koji svjedoči o neumanjivoj otvorenosti kontinuitetima ništa manje nego i njihovim prekidima. Cjelina se pojavljuje u dimenziji trajanja koje se mijenja i ne prestaje se mijenjati. Pojavljuje se u *krivim spojevima* (*faux raccords*) kao esencijalni pol filma. Taj lažni spoj može se pojaviti u skupu (Ejzenštejn) ili u prijelazu s jednog skupa na drugi, između dva kadra-sekvence (Dreyer). Zato čak ne dostaje reći da kadar-sekvencu interiorizira montažu u snimanju; on naprotiv postavlja specifične probleme u montaži. U jednom razgovoru o montaži, Narboni, Sylvie Pierre i Rivette pitaju: gdje je prošla *Gertrud*, gdje je Dreyer učinio da prođe? A odgovor koji daju, to je: prošla je kroz zaljepak²⁹. Krivi spoj nije niti spoj kontinuiteta niti prekid ili diskontinuitet u spoju. Krivi je spoj samome sebi dimenzija Otvorenog, koja izmiče skupovima i njihovim dijelovima. On ostvaruje drugu potenciju prostora izvan okvira, onoga drugdje ili one prazne zone, onoga »bijeloga na bijelom nemogućega za snimiti«. Gertrud je prošla mjestom koje je Dreyer nazivao četvrtom dimenzijom. Daleko od toga da prekidaju cjelinu, krivi spojevi su čin cjeline, kut koji zabijaju u skupove i njihove dijelove, kao što su pravi spojevi obratna tendencija, ona dijelova i njihovih skupova da se priključe cjelini koja im umiče.

s francuskoga prevela Mira Šimat

dijeljena u naslagane odsječke koje je moguće izolirati, od kojih svaki vrijedi sam za sebe (npr. kod Feuilladea ili Griffitha); no kod Renoira i kod Wellesa, drugi oblik zamjenjuje odsječke stalnom interakcijom i pretrčava-obilazi prednji i stražnji plan. Likovi se više ne susreću u istome planu, nego komuniciraju iz jednoga u drugi plan. Prvi primjeri te nove dubine bili bi možda u Stroheimovoj *Pohlepi*, i sasvim bi odgovarali Wölfflinovoj raščlambi: tako žena poskoči u bliži plan, dok joj muž ulazi na stražnja vrata, a zraka svjetlosti prelazi s jednoga na drugo.

²⁶ Hitchcockov pokušaj u filmu *Konop*, jedna jedina kadar-sekvencu za čitav film (prekinut samo promjenama role), odgovara istom slučaju. Bazin je primijetio da Renoirovi, Wellesovi i Wylerovi kadrovi-sekvence raskidaju s tradicionalnom montažom ili tradicionalnim kadrom, dok ih Hitchcock zadržava, zadovoljavajući se time da izvrši »stalno nizanjanje rekadriranja«. Rohmer i Chabrol odgovaraju s punim pravom da je u tome upravo Hitchcockova novina, koja transformira tradicionalni okvir, dok ga Welles, obratno, zadržava (*Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, str. 98-99).

²⁷ Bonitzer je analizirao sve te tipove kadrova, dubinu polja, kadrove bez dubine, sve do modernih kadrova koje naziva »proturječnicima« (kod Godarda, Syberberga, Duras) u knjizi *Le Champ aveugle* (*Slijepo polje*), Cahiers du cinéma-Gallimard. I nesumnjivo, među suvremenim kritičarima, Bonitzer je taj koji se najviše zanimao za pojam kadra i njegove evolucije. Čini nam se da bi ga te vrlo rigorozne analize trebale odvesti do nove koncepcije kadra kao konzistentne jedinice, do nove koncepcije jedinica uopće (čije ekvivalente možemo pronaći u znanostima). Ipak, on radije izvlači sumnje o konzistentnosti pojma kadra, kojemu otkriva »miješan, dvojak i iskonski krivotvoren karakter«. Jedino ga u toj točki ne možemo slijediti.

²⁸ Pasolini, *L'expérience hérétique*, str. 197-212.

²⁹ Narboni, Sylvie Pierre i Rivette, »Montage«, *Cahiers du cinéma*, br. 210, ožujak 1969.

Jacques Rancière

Od jedne slike do druge? Deleuze i filmska razdoblja

(poglavlje iz knjige *La Fable cinématographique*, Pariz: Seuil, 2001)

Pretpostavimo da postoji filmski modernitet. On bi klasičnom filmu, koji slike povezuje radi narativnog kontinuiteta ili značenja, trebao suprotstaviti autonomnu moć slike koja bi se obilježavala na dva načina: svojom autonomnom temporalnošću i prazninom koja je odvaja od ostalih slika. Taj bi rascjep između dva razdoblja imao dva egzemplarna svjedoka: Roberta Rossellinija, izumitelja filmske nepredvidljivosti, koji klasičnoj pripovijesti suprotstavlja esencijalni diskontinuitet i dvosmislenost onoga stvarnog, i Orsona Wellesa, koji se tradiciji narativne montaže suprotstavio stvaranjem dubine polja. Taj bi rascjep imao isto tako dva mislioca: Andréa Bazina, koji se 1950-ih, s alatom posuđenim od fenomenologije i religijskim motivima, bavio teorijom umjetničkog ispunjenja biti filma koja se izjednačuje s »realističkom« sposobnošću da se »otkrije skriveni smisao bića i stvari, a da se ne prekine njihovo prirodno jedinstvo«¹, i Gillesa Deleuzea koji 1980-ih, pomoću stroge ontologije filmske slike, uspostavlja rascjep između dvaju razdoblja. Točnim intuicijama i teorijskim aproksimacijama jednog prigodnog filozofa kakav je bio André Bazin, Deleuze bi navodno dao čvrsto utemeljenje: teoretizaciju razlike između dviju vrsta slike, slike-pokreta i slike-vremena. Slika-pokret bi bila organizirana po logici senzorno-motoričke sheme, pri čemu se slika shvaća kao element koji se prirodno povezuje s drugim slikama u logici skupa koja je analogna s logikom svrhovite sveze percepcija i radnji. Sliku-vrijeme bi obilježavao rascjep od te logike pojavom — koja je kod Rossellinija egzemplarna — čistih optičkih i zvučnih situacija koje se više ne transformiraju u radnje. Polazeći od toga, uspostavila bi se logika — koja je egzemplarna kod Wellesa — slike-kristala u kojoj se ta slika više ne bi povezivala s nekom drugom postojećom slikom, nego sa svojom vlastitom virtualnom slikom. Dakle, svaka se slika odvaja od drugih kako bi se otvorila vlastitoj beskonačnosti. I ono što od tada čini svezu jest odsutnost sveze, tj. međuprostor između slika koji umjesto senzorno-motoričkog ulančavanja upravlja novim ulančavanjem koje uzima u obzir tu prazninu. Tako bi slika-vrijeme utemeljila moderni film koji se suprotstavlja slici-pokretu koja je predstavljala središte klasičnog filma. Između tih dvaju razdoblja nalazio bi se rascjep, kriza slike-pokreta ili prekid sa »senzorno-motoričkom niti« koju Deleuze povezuje s historijskim rascjepom Drugog svjetskog rata, koji pak pro-

izvodi situacije koje više ne vode ni do kakvog prilagođenog odgovora.

Iako jasna u svojem iskazu, ta se podjela zatamnjuje čim krenemo u istraživanje dvaju pitanja koju ta podjela postavlja. Najprije, kako shvatiti odnos između unutrašnjeg rascjepa umjetnosti slika i rascjepa koji pogađaju opću povijest? A potom, kako u konkretnim djelima prepoznati obilježja tog rascjepa između dvaju doba i dviju vrsta slike? Prvo pitanje upućuje na fundamentalnu dvosmislenost »modernističkog« mišljenja. To mišljenje, u svojem najrasprostranjenijem obliku, poistovjećuje moderne umjetničke revolucije s manifestacijom vlastite biti svake umjetnosti. Dakle, novost koja je svojstvena toj »modernosti« sastoji se u onome što je svojstveno umjetnosti, njezinoj biti koja je već aktivna u svojim prethodnim očitovanjima, koja osvaja svoj autonomni oblik, raskidajući s okvirima mimeze koji su je sputavali. To novo, ovako shvaćeno, već je oduvijek bilo nagoviješteno u starome. Taj »rascjep« u konačnici predstavlja samo neizbježan zaplet utemeljujuće pripovijesti putem koje svaka umjetnost potvrđuje sebi svojstvenu *umjetničnost*, samoj sebi pokazujući prilagodljivost scenariju modernističke revolucije u umjetnosti, pri čemu svaka umjetnost neprestano potvrđuje svoju bit. Tako za Bazina wellesovska i rossellinijevska revolucija samo ispunjava realistični poziv filmske autonomije koji je već potvrđen kod Murnaua, Flahertyja ili Stroheima, nasuprot heteronomnoj tradiciji filma montaže koju ilustriraju griffithovski klasicizam, ejzenštejnovska dijalektika ili ekspresionistički spektakularizam.

Deleuzeova podjela slike-pokreta i slike-vremena ne izmiče tom rasprostranjenom krugu modernističke teorije. No, odnos između slikovne klasifikacije i povijesnosti rascjepa preuzima još daleko složeniju figuru i postavlja mnogo radikalniji problem. Kod Deleuzea se više ne radi, naime, samo o tome da se općoj povijesti pridoda neka povijest umjetnosti. U njegovim radovima nema govora u pravom smislu riječi ni o povijesti umjetnosti ni o općoj povijesti. Za njega je svaka povijest »prirodna povijest«, »Prijelaz« iz jedne vrste slike u drugu dio je teorijske epizode, »rascjepa senzorno-motoričke sveze« koja je definirana unutar jedne prirodne povijesti slika koja je, u svom načelu, ontološka i kozmološka. Kako dakle shvatiti podudarnost logike te prirodne povijesti, ra-

¹ André Bazin, 1997, *L'évolution du langage cinématographique*, u *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Éditions du Cerf, str. 78.

*Stradanje Ivane Orleanske*

zvoja oblika neke umjetnosti, s »povijesnim« rascjepom koji obilježava rat?

Deleuze nas na početku i sam upozorava: iako nam njegova knjiga govori o redateljima i filmovima, iako počinje s Griffithom, Vertovom i Ejzenštejnom, da bi se završila s Godardom, Straubom ili Syberbergom, njegova knjiga nije povijest filma. To je »pokušaj klasifikacije znakova« na način prirodne povijesti. No, što je za Deleuzea znak? On nam ga definira ovako: znakovi su »ekspresivna obilježja koja sačinjavaju sliku uvijek je iznova stvarajući, noseći i zanoseći pokretom materijom«.² Znakovi su dakle dio slika, njihov genetski element.  to je onda slika? Slika nije ni ono što vidimo, ni odraz stvari uobličen našim duhom. Svojim se razmišljanjima Deleuze upisuje u nastavak filozofijske revolucije koju on pripisuje Bergsonovu mišljenju. Koje je dakle načelo te revolucije? Ukinu e opreke između fizičkog svijeta pokreta i psihičkog svijeta slike. Slike nisu odraz stvari. One su stvari same, »skup onoga što se pojavljuje«, odnosno skup onoga

 to jest. Tako  e Deleuze, slijedeći Bergsona, ovako definirati sliku: »put kojim u svim smjerovima prolaze preinake množeći se svemirskim beskrajem«³.

Slike su dakle u pravom smislu riječi stvari ovoga svijeta. Iz toga se logički mora zaključiti jedno: film nije ime neke umjetnosti. Riječ je o imenu jednoga svijeta. »Klasifikacija znakova« predstavlja jednu teoriju elemenata, prirodnu povijest bića koja se mogu podudarati. Ta »filozofija filma« po‐ima dakle od početka paradoksalan zaokret. Film se općenito smatra umjetnošću koja pronalazi slike i stvara vizualni slijed slika. No, Deleuzeova knjiga zastupa radikalnu tezu. Sliku ne čine ni pogled, ni imaginacija ni umjetnost. Sliku ne moramo sačiniti. Ona postoji po sebi. Ona nije reprezentacija duha. Slika je materija — svjetlo u pokretu. Lice koje gleda i mozak koji pojmi oblike predstavljaju, obrnuto, crni ekran koji prekida kretanje slika u svim smjerovima. Materija je ta koja je oko, slika ta koja je svjetlo, a svjetlo je svijet.

² Gilles Deleuze, 1985, *L'image-temps. Cin ma 2*, Pariz: Les  ditions de Minuit, str. 49.

³ Gilles Deleuze, 1983, *L'image-mouvement. Cin ma 1*, Pariz: Les  ditions de Minuit, str. 86.

Iz toga možemo zaključiti da nam Deleuze ni na koji način ne govori o filmskoj umjetnosti i da njegova dva sveska o slici predstavljaju neku vrstu filozofije prirode. Filmske su slike tu obrađene kao događaji i ustroji svjetlosne materije. O nekoj vrsta kadriranja, igri svjetla i sjene, o načinu povezivanja kadrova trebalo se dakle govoriti samo kao o preobrazbama elemenata ili kao o »snu materije«, u smislu Gastona Bachelarda. Ali to se neće dogoditi. Ta se prirodna povijest pokretnih slika nama predstavlja kao povijest određenog broja radnji i individualiziranih kombinacija koje se mogu pripisati redateljima, školama, razdobljima. Uzmimo na primjer poglavlje koje Deleuze posvećuje prvom velikom obliku slike-pokreta, slici-percepciji, i analizu teorije kino-oka Džige Vertova, koja je napravljena u istom tom poglavlju. O tome nam Deleuze kaže sljedeće: »Ono što po Vertovu čini montažu jest unosenje percepcije u stvari, postavljanje percepcije u materiju tako da bilo koja točka prostora sama zamijeti sve točke na koje ona djeluje ili koje djeluju na nju, sve dok se njezine radnje ili njihove reakcije ne prestanu širiti.«⁴ Ta nam rečenica nameće dva problema. Najprije se možemo pitati je li to baš ono što je Vertov htio učiniti. S pravom ćemo prigovoriti da njegova kamera itekako pazi da ne stavi percepciju u stvari. Ona, nasuprot tome, pokušava percepciju sačuvati za sebe, povezati sve točke prostora u središte koje predstavlja kamera. Istaknut ćemo potom način na koji svaka slika u *Čovjeku s filmskom kamerom* upućuje na ustrajni prikaz sveprisutnog snimatelja sa svojim okom-strojem i na montažera čije radnje daju život slikama koje su same po sebi inertne. No, prihvatimo li Deleuzeovu tezu, taj paradoks postaje još radikalniji: Vertov, kaže nam on, »unositi percepciju u stvari«. Ali zašto bi je trebalo unijeti? Nije li Deleuzeova ishodišna točka bila da je ona tu uvijek bila, da su stvari te koje zamjećuju, da su one u beskrajnom odnosu jedne s drugima? Definicija montaže tako se čini paradoksalnom: montaža daje svojstva slikama, događajima materije-svjetla, koje one već imaju.

Čini mi se da postoje dva odgovora na to pitanje. I ta dualnost odgovara trajnoj napetosti Deleuzeova mišljenja. S jedne strane, perceptivna svojstva slike samo su potencijalnosti. Percepcija koja je »u stvarima« u virtualnom stanju, mora se iz njih izvući. Ona se mora istrgnuti iz uzročno-posljedičnih odnosa po kojima su stvari u odnosu jedne s drugima. Unutar poretka tjelesnih stanja i uzročno-posljedičnih odnosa, unutar akcija i reakcija koji obilježavaju te odnose, umjetnik uspostavlja plan imanencije u kojemu se događaji, učinci netjelesnoga, odvajaju od tijela i čine ustroj u vlastitom prostoru. Unutar kronološkog vremena uzroka koji djeluju na tijela, on uspostavlja neko drugo vrijeme kojemu Deleuze daje grčko ime *aion*: vrijeme čistih događaja. Ono što općenito sačinjava umjetnost, a osobito filmska montaža, jest istrgnuće intenzivnih kvaliteta iz tjelesnih stanja, njihove događajne potencijalnosti. Takvo gledište osobito razvija teorija »bilo kakvih prostora«, u poglavlju o slici-afektu. Redatelj iz pripovijesti i likova vadi poredak čistih događaja, čistih kvaliteta izdvojenih iz tjelesnih stanja: na primjer, u ubojstvu Lulu,

kod Pabsta, bljesak svjetla na nožu, oštrica noža, Jackov užas, Luluino »ganuće«. On ih izdvaja i od njih stvara vlastiti prostor koji se izuzima iz orijentacije i pripovjednih sveza, izuzima se još općenitije, na način na koji gradimo obični prostor naših usmjerenih percepcija i naših svrhovitih pomaka.

Tu se javlja drugi razlog paradoksa. Na neki način, riječ je samo o tome da se drugačije kaže ista stvar. No, taj drugi način uvodi u igru vrlo drugačiju logiku. Ako stvarima treba dati perceptivnu snagu koje su one već »imale«, onda je to zato jer su je izgubile. No, ako su je izgubile, za to postoji vrlo precizan razlog: taj što je svjetlucavost slika svijeta i njihovo kretanje u svim smjerovima bilo prekinuto tom neprozirnom slikom koja se zove ljudski mozak. On je u svoju korist preuzeo interval između akcije i reakcije. Preuzevši taj interval, on se postavio u središte svijeta. Ljudski je mozak uspostavio svijet slika na svoju uporabu: svijet informacija koji mu ostaje na raspolaganju i pomoću kojih gradi svoje motoričke sheme, orijentira se u svojim pokretima, a od fizičkog svijeta stvara beskrajnu mašineriju uzroka i učinaka koji moraju postati sredstva u ostvarenju njegova cilja. Ako montaža mora uvesti percepciju u stvari, onda je to zato što ta radnja predstavlja čin obnove. Voljni rad umjetnosti događajima čulne materije vraća potencijalnosti koje im je oduzeo ljudski mozak kako bi sagradio senzorno-motorički svijet prilagođen svojim potrebama i kako bi ga podvrgnuo svojoj vlasti. Ima dakle nečeg amblematskog u tome da je Džiga Vertov, predstavnik snažne sovjetske i konstruktivističke volje potpunog preustroja materijalnog svijeta u službu ljudskih ciljeva, simbolički naveo Deleuzea na suprotan zadatak: iznova vratiti percepciju stvarima, uspostaviti »poredak« umjetnosti koja svijetu vraća njegov suštinski nered. Upravo tako prirodna povijest slika može preuzeti oblik povijesti umjetnosti koja svojim radom apstrahira čiste potencijale čulne materije. No, ta je povijest filmske umjetnosti isto tako povijest otkupljenja. Umjetnički rad općenito razvrgava običan rad ljudskog mozga, te jedinstvene slike koja se postavila u središte svijeta slika. Tobožnja »klasifikacija« filmskih slika zapravo je povijest obnove slika-svijetova njima samima. Ona je povijest otkupljenja.

Utuda potječe složenost pojma slike kod Deleuzea i te povijesti filma koja to nije. Ta složenost nestaje čim se oslonimo na analize koje podupiru tezu i primjere koji je ilustriraju. Slika-vrijeme se smješta s onu stranu rascjepa »senzorno-motoričke sheme«. Pa ipak, nisu li njezina svojstva već prisutna u uspostavi slike-pokreta, a osobito u radu slike-afekta koji uspostavlja poredak čistih događaja odvajajući kvalitete intenzivnosti od tjelesnih stanja? Slika-vrijeme raskida s tradicionalnim pripovijedanjem protjerujući sve oblike koji su sukladni odnosu između pripovjednih situacija i emocionalnog izraza kako bi oslobodila čiste potencijalnosti nošene licima i gestama. No, ta je snaga virtualnog, svojstvena slici-vremenu, već dana u radu slike-afekta koja oslobađa čiste kvalitete i koja od njih čini ustrojem onoga što Deleuze zove »bilo

⁴ *L'image-mouvement. Cinéma 1*, str. 117.

kakvim prostorima» (*espaces quelconques*), prostorima koji su izgubili obilježja prostora koji se orijentiraju prema našoj volji. Tako isti primjeri služe ilustraciji uspostave »bilo kakvih« prostora u slici-afektu i ilustraciji uspostave čistih optičkih i zvučnih situacija u slici-vremenu. Uzmimo primjer jednog egzemplarnog predstavnika filmske »modernosti« koji je isto tako poznati teoretičar autonomije filmske umjetnosti, Roberta Bressona. On se javlja na dva važna mjesta u Deleuzeovoj analizi. U poglavlju posvećenom slici-afektu, Bressonov se način uspostavljanja »bilo kakvih« prostora suprotstavlja Dreyerovu načinu. Dok je Dreyer imao potrebu za krupnim planovima Ivane Orleanske i njezinih sudaca kako bi oslobodio intenzivne potencijalnosti slike, Bresson je svoje potencijalnosti postavljao u sam prostor, tako da ih poveže, da iznova spoji optičke i taktilne odnose. Tako bi, ukratko, analiza Bressonova filma imala ulogu demonstracije slične onoj izvršenoj na Vertovu: rad obnove potencijalnosti u slici već je na djelu u svim sastavnicama slike-pokreta. No, analiza posvećena Bressonu u *Slici-vremenu* pod naslovom *Misao i film* preuzima sve ono bitno iz ulomka posvećenog Bressonu, pod naslovom *Slika-afekt*. Riječ je dakle o istim slikama koje se u prvoj knjizi analiziraju kao komponente slike-pokreta, a u drugoj kao konstitutivna načela slike-vremena. Tako ispada da je od redatelja egzemplarnog za sliku-vrijeme nemoguće izdvojiti slike-vremena, one koje imaju obilježja suprotna od onih »slika-pokreta«.

Iz toga lako možemo izvući zaključak da slika-pokret i slika-vrijeme nipošto ne odgovaraju dvjema suprotstavljenim vrstama slika, nego dvama gledištima na sliku. Iako se u njoj postavlja pitanje redatelja i filmova, *Slika-pokret* analizira forme filmske umjetnosti kao događaje materije-slike. Iako preuzima analize iz *Slike-pokreta*, *Slika-vrijeme* analizira te forme kao forme mišljenja-slike. Prijelaz s jedne knjige na drugu neće definirati prijelaz s jedne vrste i jednog razdoblja filmske slike na drugu vrstu i razdoblje, nego prijelaz s jednog gledišta na drugo gledište o istim slikama. Između slike-afekta, kao oblika slike-pokreta i »optičke slike« (*opsigne*), izvornog oblika slike-vremena, ne prelazimo od jedne obitelji slika do druge, nego radije od jedne do druge strane istih slika, od slike kao materije do slike kao forme. Ukratko, prelazimo put od slika kao elemenata neke filozofije prirode do slika kao elemenata neke filozofije duha. Kao filozofija prirode, *Slika-pokret* svojom nas specifičnošću filmskih slika uvodi u kaotični beskraj preobrazbi materije-svjetla. Kao filozofija duha, *Slika-vrijeme* nam pomoću operacija filmske umjetnosti pokazuje kako mišljenje razvija snagu svojstvenu mjeri tog kaosa. Sudbina filma — i mišljenja — ne sastoji se u gubljenju, da iskoristimo pojednostavljujuće »dionizijstvo«, u beskonačnosti uzajamne ekspresivnosti slika-materije-svjetla. Ono se sastoji u njezinu ponovnom povezivanju u poretu vlastite beskonačnosti. Ta je beskonačnost ona koja pripada izjednačavanju onog beskrajno malog s beskrajno velikim. Ta beskonačnost svoj egzemplarni izraz nalazi u »slici-kristalu«, u kristalu mišljenja-slike koja aktualnu sliku

povezuje s virtualnom, koja ih diferencira u samoj njihovoj nerazlučivosti, nerazlučivosti koja je istodobno nerazlučivost stvarnog i imaginarnog. Rad se mišljenja sastoji u vraćanju snage intervala svemu, a koju je oduzeo ekran/mozak. A vratiti svemu interval znači stvoriti neko drugo sve polazeći od jedne druge snage intervala. Intervalu-ekranu, koji prekida uzajamnu ekspresivnost slika namećući svoj zakon njihovim slobodnim pokretima, suprotstavlja se kristal-interval, sjeme koje »oplođuje ocean« — što hoće reći, jasnije, da stvara neko novo sve, sve intervala, kristala koji su sami po sebi izražajni, a nastaju iz praznine i u nju se vraćaju. Kategorije koje su po Deleuzeu svojstvene slici-vremenu — lažni spoj, lažni pokret, iracionalni rascjep — manje dakle označavaju prepoznatljive operacije koje odvajaju dvije obitelji slika koliko obilježavaju način na koji se mišljenje izjednačuje s kaosom koji izaziva. A »rascjep sa senzorno-motoričkom shemom«, proces koji se ne može naći u prirodnoj povijesti slika, označavao bi zapravo taj odnos podudarnosti između beskonačnosti — kaosa — materije-slike, i beskonačnosti — kaosa — svojstvenog mišljenja-slici. Razlika između dviju slika bila bi upravo transcendentalna i ne bi se podudarala ni s kojim prepoznatljivim rascjepom u prirodnoj povijesti slika ili u povijesti ljudskih događaja i umjetničkih oblika. Iste bi se slike — Dreyerove ili Bressonove, Ejzenštejnovne ili Godardove — mogle analizirati u okviru slike-afekta ili optičkog znaka, organskog ili kristalnog opisa.

Takvo bi se gledište općenito moglo opravdati. Pa ipak nam Deleuze to zabranjuje. Istina je, kaže on, da je slika-pokret već predstavljala otvoreno *sve* slike. No, to *sve* još je bilo vođeno logikom asocijacija i privlačnosti među slikama, koje su bile pojmijene po modelu akcije i reakcije. Dok ovdje glavnu ulogu ima međuprostor, prostor koji odvajava slike, u slici-vremenu i modernom filmu, nasuprot tome, svaka slika zaista izlazi iz praznine i u nju se vraća. Ne postoje samo dva gledišta koja se odnose na iste slike. Postoje upravo dvije logike slike koje se podudaraju s filmskim razdobljima. Između tih dvaju razdoblja postojala bi neka prepoznatljiva kriza slike-pokreta, raskid sa senzorno-motoričkom shemom. I ta bi kriza bila povezana s Drugim svjetskim ratom i s konkretnom pojavom nepovezanih prostora i likova koji se, okruženi ratnim ruševinama i zbunjenošću gubitnika, suočavaju sa situacijama na koje nemaju reakcije.

Ta nas proglašena historizacija iznova stavlja pred početni paradoks: kako se klasifikacija vrsta znakova može preploviti izvanjskim povijesnim događajem? Može li »pri/povijest« (*l'histoire*)⁵, uzeta kao početna datost na početku *Slike-vremena*, izazvati išta drugo doli sankcionirati unutarnju krizu slike-pokreta: može li unutarnji raskid s kretanjem slika biti po sebi ravnodušan prema vremenskim nevoljama i ratnim užasima? Upravo tu krizu Deleuze iznosi u posljednjem poglavlju *Slike-pokreta*. Čvrsta se točka te dramaturgije smješta u analizu Hitchcockova filma. Razlog tomu da je Hitchcock postao povlaštenim primjerom te krize jest taj što njegov film na neki način sažimlje čitavu genezu slike-pokre-

⁵ Francuska imenica *l'histoire* može označavati *priču*, *pripovijest* i *povijest*. Stavljajući je u navodnike, autor teksta očito cilja na oba značenja. (Nap. prev.)

ta. On u nju integrira sve njezine sastavnice: igru sjena i svjetla, uobličenu u školi slike-percepcije koja svoj vrhunac ima njemačkom ekspresionizmu; uspostavljanje »bilo kakvih prostora« u kojemu čiste kvalitete (na primjer, bjelina čaše mlijeka u *Sumnji* ili snijegom prekriveno polje u filmu *Op-sjednut*) tvore niz događaja; uranjanje tih »bilo kakvih prostora« u određene situacije; tvorba velike sheme radnje koja se temelji krugu akcija-situacija-akcija. Integracija svih tih elemenata definira ono što Deleuze naziva »mentalnim slikama«: Hitchcock, kaže nam on, snima odnose. Predmet njegova film su velike igre između ravnoteže i neravnoteže koje se grade oko nekih paradigmatičkih situacija, kao što je odnos kriv/nedužan ili dramaturgija promjene zločina. Taj film dakle obilježava svršetak uspostave filma-pokreta: integracije svih njegovih elemenata. No, slijedeći logiku umjetničkog rada, to bi dovršenje isto tako trebalo označavati kraj tog pokreta obnove intenzivnih potencijalnosti u slici-materiji koja se događa u svakoj toj vrste filmske slike. No, Deleuze nam to dovršenje predstavlja kao iscrpljenost. Krunidba slike-pokreta predstavlja isto tako trenutak njezina ulaska u krizu, krizu u kojoj se raskida sa shemom koja je povezivala situaciju i reakciju, upućujući nas sada na svijet čistih optičkih i zvučnih situacija. No, kako se očituje taj raskid? U Deleuzeovoj se analizi raskid vidi u situacijama paralize i motoričkoj inhibiciji: u *Dvorišnom prozoru*, lovac na slike Jeff, kojega utjelovljuje James Stewart, pogođen je motoričkom paralizom: s nogom u gipsu, on može biti samo voajer onoga što se događa s druge strane dvorišta. U *Vrtoglavi*, detektiv Scottie je, utjelovljen istim tim Jamesom Stewartom, paraliziran vrtoglavicom pa ne može slijediti razbojnika kojeg slijedi do krova ili se ne može popeti do vrha zvonika gdje se ovjekovječuje zločin maskiran u samoubojstvo. U filmu *Krivo optužen*, supruga lažnog krivca, koju utjelovljuje Vera Miles, pada u psihozu. Lijepa mehanika slike-radnje završava dakle u situacijama senzorno-motoričkog rascijepa koji logiku slike-pokreta dovodi do krize⁶.

Ta je analiza na prvi pogled neobična. »Paralizu« tih likova zapravo definiraju fikcionalne datosti, pripovjedna situacija. I ne vidimo zašto bi njihove motoričke ili psihomotoričke nevolje priječile slike da se povezuju i radnju da ide dalje. To što je Scottie subjekt vrtoglavice ni po čemu ne paralizira kameru koja tu, štoviše, vidi priliku da ostvari spektakularnu varku pokazujući nam Jamesa Stewarta kako visi držeći se za žlijeb, dok je ispod njega vrtoglavi bezdan. Slika je, kaže nam Deleuze, izgubila svoj »motorički produžetak«. No, motorički produžetak slike Scottieja koji neizvjesno visi nad prazninom nije slika Scottieja koji pokušava uspostaviti ravnotežu želeći se popeti na krov. Riječ je o slici koja taj događaj povezuje s fikcionalnim slijedom, sa sljedećim kadrom koji nam pokazuje Scottieja koji je izbjegao nevolju, ali prije svega velikom — narativnom i vizualnom — podvalom koju će omogućiti njegova otkrivena nesposobnost: Scottie će biti izmanipuliran u pripremi lažnog samoubojstva koji je pravi zločin. Scottieva vrtoglavica ni po čemu ne sputava, već naprotiv favorizira igru mentalnih i »senzorno-motoričkih«

odnosa koji će se razviti oko pitanja: tko je žena koju Scottie mora nadzirati? Koja žena pada sa zvonika? I kako pada: zbog samoubojstva ili umorstva? Logika slike-pokreta ni po čemu nije paralizirana fikcionalnom datošću. Tu paralizu treba dakle shvatiti kao simboličku, odnosno, da su situacije fikcionalne paralize kojima se bavi Deleuze puke alegorije koje bi trebale amblematizirati raskid sa slikom-radnjom i njezinim načelom: raskid sa senzorno-motoričkom svezom. No, ako taj raskid treba alegorizirati u obliku fikcionalnih obilježja, nije li to zato što se ta obilježja ne mogu pronaći u obliku prave razlike između vrsta slika? Nije li razlog tomu taj što je teoretičar filma imao potrebu da nađe neko vidljivo utjelovljenje pukom idealnom rascjepu? Slika-pokret je »u krizi« zato što je mislilac imao potrebu da ona bude u krizi.

Zašto je imao tu potrebu? Zao što je prijelaz s beskonačnog materije-slike na beskonačno mišljenja-slike također jedna povijest iskupljenja. I to je iskupljenje uvijek iskrivljeno. Redatelj vraća percepciju slikama otimajući ih tjelesnim stajanjima i stavljajući ih u plan čistih događaja. On im tako daje misaonu povezanost. No, ta je misaona povezanost uvijek istodobno novo nametanje logike neprozirnog ekrana, središnje slike koja zaustavlja kretanje drugih slika u svim smjerovima i koja ih opet ustrojava po samoj sebi. Rad na obnovi uvijek je kretanje prema novom zatočenju. Deleuze dakle želi »paralizirati« tu logiku mentalne sveze slika, i zato prestat davati autonomnu opstojnost fiktivnim obilježjima fiktivnih bića. Deleuze isto to primjenjuje na redatelju manipulatoru *par excellence* — stvaratelju koji film shvaća kao strogi skup slika uređenom da orijentira — dezorijentira — gledateljeve osjećaje. On protiv Hitchcocka okreće fikcionalnu paralizu koju redateljevo manipulirajuće mišljenje nameće svojim likovima u svoje ekspresivne svrhe. Okrenuti protiv — znači da je želi konceptualno transformirati u stvarnu paralizu. Znakovito je to da je riječ o istoj operaciji koju Godard prakticira na slikama istog Hitchcocka kada, u *Povijesti(ma)* filma, iz redateljeve funkcionalne dramske sveze uzima kadrove predmeta — čašu mlijeka iz *Sumnje*, butelje vina iz *Ozloglašene* ili naočale iz filma *Sjever-sjeverozapad* — kako bi ih pretvorio u mrtvu prirodu, u samodostatne ikone. Deleuze i Godard različitim si putevima postavljaju isti zadatak: paralizirati Hitchcockov film, izdvojiti njegove slike, transformirati njegove dramske ustroje u trenutke pasivnosti. Oni Hitchcocka, a onda i šire, filmove kojima se bave, žele na određeni način »pasivizirati«, oteti ih despotizmu redatelja kako bi ih, kod Deleuzea, vratili kaosu materije-slike ili, kod Godarda, utisku stvari na ekranu preobraženom u Veronikin veo.

Tu ne dotičemo samo središte Deleuzeova jedinstvenog odnosa prema filmu, nego, još dublje, središte problema što ga film postavlja pred mišljenje, s obzirom na iznimno mjesto koje film zauzima u onome što se zove umjetničkom modernošću — a što ja radije nazivam estetskim režimom umjetnosti. Ono po čemu se taj režim suprotstavlja klasičnom, reprezentativnom režimu zapravo je drugačija ideja mišljenja koja

⁶ *L'image-mouvement*, str. 270-277.

*Džepar*

je na djelu u umjetnosti. U reprezentativnom režimu, rad umjetnosti misli se po modelu aktivne forme koja se nameće pasivnoj materiji kako bi je stavila u službu reprezentacije. U estetskom se režimu ta ideja voljnog nametanja forme materiji odbacuje. Od sada se snaga djela izjednačuje s identitetom suprotnosti: poistovjećanjem aktivnog i pasivnog, mišljenja i ne-mišljenja, intencionalnog i neintencionalnog. Spominjao sam već ranije da ideju estetskog režima najoštrije sažimlje Flaubert, koji si je zadao da napiše djelo koje ne počiva ni na čemu doli na sebi samom, odnosno koje na okupu drži samo njegov stil, čime bi bilo oslobođeno svake teme, svake materije, potvrđujući samo svoju apsolutnu moć. No, što to treba proizvesti taj suvereni stil? Djelo oslobođeno svakog traga piščeve intervencije, djelo koje bi počivalo na indiferentnosti, apsolutnoj pasivnosti stvari bez volje i značenja. Tu nije naprosto riječ o izrazu umjetnikove ideologije. Riječ je o poretku mišljenja umjetnosti koji isto tako izražava jednu ideju mišljenja. Ta ideja više nema veze sa sposobnošću volje da se utisne u svoje predmete. Radi se o ideji o sposobnosti izjednačenja volje s njezinom suprotnošću. Ta je jednakost suprotnosti u Hegelovu dobu bila apolonska ideja koja izlazi iz same sebe kako bi se očitovala u svjetlosti slike ili u smiješku kamenih bogova. Od razdoblju

od Nietzschea do Deleuzea, ona je postala suprotno, dionizijska snaga pomoću koje se mišljenje odriče voljnih obilježja, gubeći se u kamenu, boji ili jeziku te svoje aktivno očitovanje izjednačuje s kaosom stvari.

Vidjeli smo koji je odnos filmskog paradoksa spram te ideje umjetnosti i mišljenja. Film je po svojem materijalnom ustroju doslovno utjelovljenje tog jedinstva suprotnosti, jedinstva pasivnog oka automatizirane kamere i svjesnoga redateljeva oka. Teoretičari iz 1920-ih oslanjali su se na tu ideju kako bi od nje proizveli novu umjetnost, identičnu s vlastitim jezikom istodobno prirodnih i proizvedenih slika. No, nisu vidjeli da je sama automatičnost kinematografske pasivnosti pomutila estetski plan. Za razliku od romanopisca ili slikara koji je sam akter svojega postajanja-pasivnim, kamera ne može a da ne bude pasivna. Identitet suprotnosti zadan je unaprijed, dakle i izgubljen unaprijed. Oko redatelja, koje upravlja mehaničkim okom, već je spremno na inertne celoidne komadiće kojima samo montaža može udahnuti život. Riječ je upravo o tom dvostrukom ovladavanju koje Deleuze teorijski obrađuje u ideji senzorno-motoričke sheme: zahvaljujući mehaničkom ustroju, identitet aktivnog i pasivnog preokreće se u svemoć nekog duha koji upravlja radom nečijeg suverenog oka i suverene ruke. Iznova se dakle ob-

navlja stara logika forme koja oblikuje materiju. Na kraju krajeva, redateljovo oko ne mora gledati kroz objektiv kamere. Do granice je došao upravo jedan redatelj. Hitchcock se hvali da nikada nije pogledao u kameru. Film je smješten »u njegovoj glavi«: čisti afekti koji su istrgnuti iz različitih stanja stvari, bili su najprije predodređeni kao funkcionalni afekti koji su trebali izazvati gledateljevu začuđenost ili tjeskobu. Hitchcock utjelovljuje određenu logiku filma koja u potpunosti preokreće estetski identitet pasivnosti i aktivnosti u suverenost nekog središnjeg mozga. Upravo ga zato Deleuze na kraju *Slike-pokreta* stavlja u poziciju demiurga kojega pobjeđuje automat koji je on stvorio, a kojeg zauzvrat pogada paraliza.

Rascjep »senzorno-motoričke sheme« nigdje se ne događa kao proces koji naznačuju precizna obilježja u tvorbi nekog kadra ili odnosu između dva kadra. Gesta koja oslobađa potencijalnosti uvijek ih zapravo iznova veže. Taj je rascjep uvijek u nadolasku, kao suplement razvlaštenja. Jedan od velikih primjera slike-kristala u tom je pogledu vrlo važan. Deleuze kao primjer uzima film Toda Browninga *Nepoznati*. No, vrlo je teško u kadrovima i sekvencama tog filma naznačiti obilježja koje opisuju rascjep senzorno-motoričke sveze, beskrajno razmicanje intervala i kristalizaciju virtualnog i aktualnog. Svaka Deleuzeova analiza počiva na alegorijskom sadržaju priče. Junak filma je zapravo čovjek bez ruku koji izvodi cirkusku točku: on baca bodeže nožnim prstima. Ta mu tjelesna mana istodobno omogućuje da uživa u intimnom odnosu s cirkuskom jahačicom koja ne podnosi ljudske ruke. Jedini je problem, što ćemo odmah otkriti, da je riječ o hinjenoj tjelesnoj mani: junak je prisvojio novi identitet jer se skriva od policije. U strahu da jahačica to ne primijeti i da ga ne napusti, on donosi radikalnu odluku: amputira si ruke. Priča će za njega završiti vrlo loše, njezine predra-sude nestale su u međuvremenu među rukama cirkuskog snagatora. No ono što je nama važno nije junakova nesreća, već alegorija koja predstavlja taj radikalni oblik »rascjepa senzorno-motoričke sheme«. Ako *Nepoznati* predstavlja sliku — kristal, egzemplarnu figuru slike-vremena, onda to nije ni zbog kakvog svojstva njegovih kadrova ili rasporeda tih kadrova. Razlog tomu je što taj filma alegorizira ideju rada umjetnosti kao kirurgije mišljenja: stvaralačko se mišljenje uvijek mora osakatiti, oduzeti si ruke, kako bi se suprotstavilo logici po kojoj to mišljenje od slika svijeta neprestano uzima slobodu pomoću koje se one obnavljaju. Oduzeti si ruke znači razvrgnuti koordinaciju između oka koje ono vidljivo sebi stavlja na raspolaganje i ruke koja upravlja vidljivostima pomoću mozga koji nameće svoju logiku usredištenja. Deleuze podriva staru priču o slijepcu i bogalju: pogled redatelja mora postati taktilan, on se mora izjednačiti s pogledom slijepca koji napipava kako bi koordinirao elementima vidljivog svijeta. I obrnuto, ruka koja upravlja mora biti ruka bogalja. Ona mora biti uhvaćena paralizom pogleda koji stvari može dotaknuti samo s distance, a nikada ih ne može uzeti.

Opreka između slike-pokreta i slike-vremena tako je fiktivni rascjep. Njihov odnos je više odnos beskonačne spirale. Aktivnost umjetnosti uvijek se preokrenuti u pasivnost, mora se nalaziti u toj pasivnosti i iznova joj se suprotstaviti. Ako se Bresson istodobno nalazi u analizi slike-afekta i među junacima slike-vremena, onda je to zato što njegovi filmovi više nego bilo koji drugi utjelovljuju tu dijalektiku koja predstavlja središte Deleuzeovih knjiga, koja utjelovljuje, još dublje, radikalni oblik filmskog paradoksa. Bressonovski je film zapravo sačinjen od dvostrukog susreta aktivnog i pasivnog, voljnog i nevoljnog. Prvi susret povezuje suverenu volju redatelja s tim snimljenim tijelima koje on naziva modelima kako bi ih suprotstavio glumačkoj tradiciji. Model se najprije javlja kao tijelo u potpunosti podvrgnuto autorovoj volji. On od njega traži reprodukciju riječi i gesta koje mu naznačuje, a da nikada ne glumi, nikada ne utjelovi »lik« kao što to čini tradicionalni glumac. Model se mora ponašati kao automat i reproducirati jednolični ton riječi koje je naučio. No, logika automata potom se preokreće: mehanički reproducirajući, bez svijesti, riječi i geste koje diktira redatelj i koje će ispuniti njegovu vlastitu unutarnju istinu, model će iznjedrati istinu za koju sam nije znao. No, za tu istinu je još manje znao sam redatelj, a riječi i geste koje je tiranski nametao modelu proizvest će dakle film koji nije mogao predvidjeti, koji može biti potpuno suprotan od onoga što je programirao.

Automat, kaže Deleuze, očituje ono nemislivo u mišljenju: u mišljenju općenito, ali najprije u mišljenju automata, a onda i prije svega u redateljevu. To je prvi susret voljnog i slučajnog. No, postoji i drugi susret: istina, koju nesvjesno očituje glumac i nesvjesno redatelja, automatu iznova izmiče. Ta se istina ne nalazi u slici koju nudi kamera, nego u ustroju slika koju će ostvariti montaža. Ono što glumac izlaže samo je »supstancija« filma, prvobitna materija koja je analogna vidljivom prizoru koja se nalazi pod slikarom: »komadići prirode«, kaže Bresson u svojim *Bilješkama o kinematografu*. Rad umjetnosti sastoji se slaganju tih komadića prirode da bi se pokazala njihova istina, da bi im se udahnuo život kao što se daje život cvijeću.

Tako se suzbija raskorak između onoga što bi mehaničko oko trebalo uhvatiti i onoga što je uhvatilo te nestaje u indiferentnoj jednakosti »komadića prirode« koje umjetnik mora posložiti. Nije li tu dakle opet riječ o reprodukciji stare tiranije intencionalne forme nad pasivnom materijom? To pitanje prožima Deleuzeove analize Bressona. U središte tih analiza on postavlja pitanje »ruke« koja amblemizira rad montaže, odnosno odnos umjetničke volje s autonomnim kretanjem slika. Bresson gradi, kaže nam Deleuze, »haptički« prostor, prostor dodira koji izmiče optičkom imperijalizmu, fragmentirani prostor čiji se dijelovi slažu napipavanjem »ruke«. Montaža je djelo ruke koja dotiče, a ne ruke koja uzima. I on tu daje primjer koji je isto tako alegoričan i govori o prizoru iz *Džepara* u kojemu se prostor gradi rukama džepara koji prenose ukradeni novac. No, te ruke ne uzima-

⁷ *L'image-temps*, str. 97.

ju, kaže on, one samo dotiču, dodiruju predmet krađe.⁷ Ti džepari koji ne uzimaju ono što ukradu nego se zadovoljavaju da to dotaknu kako bi uspostavili prostor bez orijentacije, očito su srodni s onima koji su lažno amputirani i preobraženi u prave bogalje. No, nesumnjivo je *Šretno*, Baltazar film koji najbolje ilustrira tu dijalektiku. Taj film ne predstavlja ništa drugo do dugu povijest ruku. Ona počinje s prvim kadrom u kojemu ruke djevojčice dodiruju magarčića i odmah se transformiraju u ruke koje uzimaju i vuku magarčića od kojeg dvoje djece žele napraviti svoju igračku. Ta se povijest nastavlja rukama djeteta koje krste magarčića Baltazarom, a potom rukama koje upravljaju magarcem, udaraju ga ili ga šibaju. A magarac je prije svega simbol pasivnosti. On je životinja koja prima udarce. A to će činiti i Baltazar sve do pucnja koji će ga ubiti na kraju filma, u aferi krijumčarenja koja loše završava. U međuvremenu će se pojaviti nova igra ruku: igra želje lutalice Gérarda koji želi mladu Marie na isti način kao što su dvoje djece željeli magarca, a koji upravlja svojim lovom savršenom koordinacijom oka i ruke. Njegova ruka koristi noć da bi dohvatio ruku Marie koja leži na klupi u vrtu. Kasnije će se pojaviti ruka koja opaljuje šamar koji pobunjenu Marie obvezuje da prihvati svojega gospodara, potom ruka mlinara koja će se položiti preko Marijine ruke kako bi joj iznova pokazao njezinu ovisnost.

Čitav film dakle predstavlja povijest dviju lovina, magarca i djevojke, žrtava moći onih koji svoju moć potvrđuju koordinacijom pogleda i ruku. Kako tu dakle ne vidjeti alegoriju *à la* Deleuze? Gérard, protuha, savršeni je hitchcockovski režiser. Poput Hitchcocka, on svoje vrijeme provodi u postavljanju zamki, bilo da se radi o izazivanju nesreće prolijevanjem ulja po kolniku, o zaustavljanju Marijina auta služeći se Baltazarom kao mamcem ili o pretvaranju Arsènea u ubojicu, dajući mu pištolj, te je ovaj povjerovao da ga žandari dolaze uhititi. On neprestano koristi svoje ruke i riječi, proizvodeći određenu vidljivost koja treba proizvesti pokrete koje on želi i koji omogućuju pojavu novih gesti. Gérard je tako alegorija »zlog« redatelja, onog koji vidljivome nameće zakone svoje volje. No, paradoks se očito sastoji u tome što zao redatelj neobično slični onome dobrome. Njegovo majci, koja pita vidi li što dobro u Gérardu, Marie odgovara: »Znamo li zašto volimo nekoga? On mi kaže: Dođi! Ja dođem. Napravi ovo! Ja napravim.« No, jednakost tona s kojim »model«, Anne Wiazemsky, govori te riječi optužuje srodnost moći progonitelja Gérarda s moći redatelja Bressona. Ovaj potonji također kaže svojim modelima: Recite ovo, i oni kažu. Napravite ovo, i oni naprave. Možemo reći da postoji razlika kada Anne Wiazemsky učini ono što želi Bresson jer ona učini i nešto drugo od onoga što on želi, ona

proizvede neočekivanu istinu koja mu proturječi. I Bressonova režija zamki Gérarda-redatelja mora proizvesti razliku između dviju »mizanscena«. No, ta se razlika uvijek odigrava na granici razlučivosti. I ta nerazlučivost je stvar igre dviju ruku. Deleuzeova tvrdnja da Bresson izgrađuje »haptičke« prostore, koje povezuje ruka, način je na koji on govori o fragmentaciji kadrova koja je karakteristična za Bressonove filmove. Deleuze u toj fragmentaciji vidi snagu međuprostora koji odvaja kadrove i postavlja prazninu između njih, protivući se moći »senzorno-motoričkog« ulančavanja. No, ta je opreka između dviju suprotstavljenih logika u praksi jedva razlučiva. Bresson rabi vizualno fragmentirane kadrove i prijelaze koji tvore elipse. On nam rado pokazuje dijelove tijela: ruke koje dotiču magarčev trbuh, koje izvode gestu krštenja, ruku koja prolijeva bocu ulja, istu tu ruku koja se u mraku pomiče prema ruci koja je osvijetljena. No, fragmentacija tijela i kadrova je isto tako dvosmislen postupak. Deleuze tu vidi beskrajno razmicanje intervala koji dezorijentira prostore i odvaja slike. No, tu možemo vidjeti i nešto posve suprotno. Fragmentacija je sredstvo intenziviranja vizualne i dramske koordinacije: ako uzimamo rukama, onda nema potrebe da se prikaže čitavo tijelo. Ako hodamo nogama, onda nema koristi od prikazivanja glave. Fragmentirani kadar isto je tako ekonomičan postupak pomoću kojega radnju usredotočujemo na ono bitno, na ono što se u klasičnim teorijama slikarstva zvalo pregnantnim trenutkom priče. Gérardova se ruka može svesti na malu crnu sjenu koja samo dotiče neki bijeli oblik na koji se svodi Marijina ruka. No, ta fragmentacija samo naglašava neumoljivu »koordinaciju« Gérardova lova na nju i filma koji taj lov uprizoruje. Čitav film funkcionira tako po gotovo nerazlučivoj razlici između prikaza hotimičnog lova i nehotimičnog redateljeva lova. S Deleuzeove točke gledišta, to isto ukazuje na praktičnu nerazlučivost logike slike-pokreta i logike slike-vremena, montaže koja usmjeruje prostore prema »senzorno-motoričkoj« shemi i montaže koja te prostore dezorijentira kako bi svjesno mišljenje učinila identičnim sa snagom slobodnog razvijanja potencijalnosti slika-svjetova. Bressonovi filmovi i deleuzeovska teorija objelodanjuju konstitutivnu dijalektiku filma. Film je umjetnost koja dovršava taj prvobitni identitet mišljenja i ne-mišljenja koji definira modernu sliku umjetnosti i mišljenje. No, on je i umjetnost koja preokreće smisao tog identiteta kako bi iznova uspostavio ljudski mozak u svojoj pretenziji da se učini središtem svijeta i da stvari postavi u svoju službu. Ta dijalektika od samog početka čini krhkom samu volju da se po svojim diskriminacijskim obilježjima razlikuje dvije vrste slika i da se tako uspostavi granica koja razdvaja klasični film od onog modernog.

s francuskoga preveo Leonardo Kovačević

Tonči Valentić

Mišljenje slike kao slika mišljenja: bilješka o Deleuzeovoj filmozofiji

Francuski filozof Jacques Rancière jednom je izjavio da ne postoji nešto takvo poput filozofije filma, a u tom stavu nipošto nije osamljen. Postoji nebrojeno mnogo autora koji filozofski promišljaju film kao umjetnost ili kao ono što nadilazi umjetničku praksu zadirući u samu srž problematike vizualnosti, vremenitosti i uopće perceptivnosti. No, za razliku od semiotike, sociologije, teorije ili pak povijesti filma, određena nelagoda pri korištenju termina »filozofija filma« nipošto se ne može smatrati dokazom za manjkavost filozofije kao »discipline« ili njene nemogućnosti da filmu pristupi na isti način kao i brojnim drugim ontičko-ontološkim unutar-svjetskim fenomenima. Problem nije ni u mnogostrukosti fenomena filma koji je s jedne strane puki »tehnički dispozitiv«, a s druge strane popularna zabava koja povremeno nadilazi granice razonode pretvarajući se u istinsku umjetnost. Radi se ponajprije o oklijevanju da se film razmotri kao filozofski »predmet« koji u sebi sadržava nešto više od svoje »povijesnosti«, »vizualnosti« ili »društveno-političkog značaja«. To nešto više nosi naziv metafizika, a ukoliko postoji autor koji se najviše približio filmu kao umjetnosti u kojoj je ona na djelu, onda je to Gilles Deleuze.

Kao što je to slučaj s filozofima općenito, postoje dva načina na koji se može o njima pisati. Prvi je deskriptivan i usredotočen na prepričavanje i problematiziranje teza, a drugi je nekritičko usvajanje i preuzimanje njihova diskursa (ili žargona). Kad je riječ o Deleuzeu, a i brojnim drugim suvremenim francuskim filozofima, jedini produktivan pristup je prvi, uglavnom zbog problematičnosti žargona koji već po definiciji u tuđim rukama veoma lako može postati pukom modom ili praznom retoričkom gestom. Prepričavanje Deleuzeova veoma složenog filozofijskog i *filmozofijskog* sustava (nužno fragmentarnog i rizomskog, kao što su to uostalom svi sustavi nakon Hegela, a napose oni unutar novije francuske filozofije) moglo bi započeti Deleuzeovim riječima na početku knjige posvećene filmu, kad kaže da ne želi napisati klasičnu povijest filma, nego taksonomiju, neku vrstu klasifikacije filmske slike i znakova, s naglaskom na dva temeljna pojma: prostor i vrijeme.

Deleuzeova važnost u kontekstu filozofskog promišljanja filma nalazi se u barem tri ključna čimbenika. Prvo, on u svojim djelima *Film 1: Slika-pokret* (1983) i *Film 2: Slika-vrijeme* (1985) donosi nov način promišljanja različitih funkcija filmske slike. Drugo, on je prvi veliki filozof koji je toliko pažnje posvetio upravo filmu i njime se bavio mnogo detaljnije od drugih. I naposljetku, on je prvi autor koji je *filmozofski* ukazao na važnost funkcije prostora i vremena unutar

filmskog zbivanja, a samim time i na važnost filma za razumijevanje nekih filozofskih fenomena. U tom smislu, Deleuzeova je težnja ukazati na duboku vezu filma s mišljenjem, ali također i s osjetilnošću, čime će se kasnije (mahom 1990-ih) baviti određeni broj autora, bilo da su svoje teorije oblikovali pod utjecajem Deleuzea ili protiv njega. Primjerice, Raymond Bellour na tom tragu govori o »meduslici« (*Entre-Image*), međuvremenu fiksne slike i slike-pokreta na temelju koje bi se otvorila mogućnost stvaranja nove tjelesnosti. Tu je također i Alexandar García Düttmann kojeg primarno zanima problem osjetilnosti i utjelovljenja na filmu, kao i mogućnost prikazivanja prostorno-vremenskog dis/kontinuiteta, ponajprije tehnološko-filmskim tehnikama kojima je svrha subjektiviziranje prostora na vizualno/estetski način.

Iako Deleuzeova namjera nije bila, kao što je već rečeno, ispisati povijest filma, u njegovim dvjema knjigama ipak se zapaža određena sinkronijsko-dijakronijska perspektiva koja bi se mogla nazvati estetsko-ontološkom poviješću filma. Nov načina promišljanja pokreta (ponajprije u dijalogu s Bergsonom i njegovom analizom kretanja-vremena) Deleuzeu omogućava kronološki odčitati razvojne faze filma s obzirom na status slike. Tako već u prvoj fazi filma puki »prikaz« nečeg ubrzo postaje semiotičkim znakom, ne kao slike tijela prikazane na platnu, već tijela *kao* slike — pokret stoga nije odvojen od tijela. Rani film (uglavnom je riječ o nijemom i crno-bijelom) odlikuje se senzornom motorikom kao jedinstvom onoga tko gleda i onoga što je gledano. Kopernikanski obrat dešava se prema Deleuzeu nakon Drugoga svjetskog rata, kad u filmovima pokret postaje sve više podređen vremenu (što je napose vidljivo u revolucionarnim Wellesovim ostvarenjima). Taj trenutak je u svojoj biti metafizički: umjesto neposrednog doživljaja vremena, gledatelj doživljava kretanje samog vremena. Događa se izvjesno »oslobađanje« slika, pri čemu kretanje postaje ekspresivno, a ne samo reprezentativno kao što je to bio slučaj s filmovima iz prve polovice 20. stoljeća. Ukratko, ono što je najvažnije u cijeloj toj analizi jest činjenica da se s filmom mijenja i samo shvaćanje pokreta, koji postaje subordiniran protoku vremena.

Vажnost ovakvih uvida, osim filmološke, ima i metafizičko-filozofsku težinu: Deleuze zapravo želi reći da njegov dvo-sveščani pokušaj filmozofske analize prijelaza iz neizravne reprezentacije vremena slike-pokreta u izravnu sliku-vrijeme znači da ovdje nemamo posla s pukom reprezentacijskom historijom filma ili »sinkronijsko-dijakronijskom taksonomijom«, nego s pravom ontološkom poviješću vremena kao ta-

*Mulholland Drive*

kvog! Taj obrat se u neku ruku doista može smatrati revolucionarnim, jer se ispostavlja da je jedno umjetničko područje (film) neophodno da bi se uopće mogla razumjeti ontologija vremena, odnosno da je bez filma kao dominantnog fenomena svijeta u kojem živimo nemoguće riješiti izvjesne filozofske probleme. Treće doba filma, kako Deleuze naziva (zasad) posljednju filmsku fazu, ne odnosi se više na ono što stoji *iza* slike, pa čak ni na nastojanje da se pronađe prikladan način doživljavanja slike kao takve: danas je najveća enigma kako se uvući u sliku, kako prevladati film kao temporalnu inovaciju (Welles), kao radikalnu kritiku informacije (Godard), pa onda i — poželimo li krenuti dalje od Deleuzea, onkraj njegove kritike pokreta kao pukog aristotelovskog prijenosa u prostoru — kao prevladavanje samog vremenskog stroja u kojem slika postaje misao, a misao se vizualizira (npr. kod Kubricka ili Lyncha).

Osim estetske funkcije filma, Deleuzeove knjige ukazuju i na spoznajnu funkciju filma u suvremenom dobu u kojem pedagogija percepcije smjenjuje nekadašnje značenje filma kao »enciklopedije svijeta«. Neki autori uočili su kognitivni karakter takve »ontološke historiografije«. Primjerice, Cesare Casarino zapaža kako Deleuze ne periodizira film, nego samo vrijeme, odnosno praksu vremena koja se naziva filmom. Povijesno iskustvo odnosi se upravo na povijest vremena koja treba film »kako bi promislila radikalnu transformaciju načina na koji se vrijeme proizvodi, utjelovljuje i proživljava u povijesnim formama«. Film je ovdje neka vrsta nužnog i neizbježnog katalizatora procesa istinske filozofske spoznaje svijeta u kojem živimo. U tome Deleuze ipak nije usamljen: kognitivni karakter filma osobito je naglašen kod

autora poput Žižeka koji film uzimaju ne zato da bi na jednostavan, »zdravorazumski« način psihoanalitički objasnili složene povijesne procese koji se zbivaju na razini »politički nesvjesnog«, nego zato da bi pokazali kako je film najvažnija vrsta (umjetničke) prakse bez koje filozofija danas uopće više ne može metodološki funkcionalno proniknuti u samu srž društvenih odnosa. Preciznije rečeno, podudarnost dviju interpretativnih metoda (Deleuzeove i Žižekove) je očita, ali teorijski posve različito izvedena. Za Žižeka je film ultimativna »perverzna« umjetnost koja pruža najdublji uvid u način na koji ideologija funkcionira u svom čistom obliku, a za Deleuzea je film spasonosno sredstvo oživljavanja filozofije putem nove artikulacije odnosa vremenitosti i slikovnosti, osobito s obzirom na radikalnu transformaciju mišljenja u slikovnost i vizualnost u misao.

To ukratko znači da film »trećeg doba« (s paradigmatiskim primjerima Resnaisa, Antonionija, Bergmana, Kubricka, Pasolinija i napose Ozua) predstavlja zonu interferencije vidljive i nevidljive forme, filma i vremena, te nastajanja i nestajanja. Filmolog i filozof Stojan Pelko u svojoj inspirativnoj knjizi o Deleuzeu (2006) detaljno je analizirao na koji način tijelo dolazi do riječi, nevidljivo do vidljivosti, a slika do misli, iščitavajući (i pregledavajući) velik broj suvremenih filmskih ostvarenja (posebno su poticajne analize filmova *2001: odiseja u svemiru*, *Mulholland Drive*, *Izgubljena cesta*, *Oči širom zatvorene* i *Dogville*). Pelkova kritička refleksija temelji se na naizgled kontradiktornom, ali zapravo produktivnom žižekovsko-deleuzeovskom pristupu koji omogućava plodne interpretacije npr. mizanscene kod Petera Greenawaya, problema percepcije kod Cassavetesa ili pak slikarstva

Francisa Bacona. Ipak, spomenuta problematika utjelovljenja riječi i bergsonovsko-deleuzeovske ontologije vremena najjasnije je vidljiva u primjeru dviju fascinantnih sekvenci, dvaju briljantnih primjera onoga što je Deleuze smatrao krajnjom konzekvencijom filmske ontologije vremena. Prva je glasovita »hipnotička« sekvencija s kraja Kubrickove *2001*. u kojoj dolazi do filmskog otjelovljenja misli i slike koja postaje filozofski traktat, prizora u kojem glavni junak, prošavši kroz misteriozan vremenski procijep u svemiru, promatra cijeli svoj život od rođenja do smrti iz neke, lacanovski kazano, »ekstimne« perspektive. Drugi je primjer »silencio«-sekvencija iz Lynchova *Mullholand Drivea* u kojoj dolazi do rascjepa glasa i fizičke osobe, junakinje čiji glas opsjeda dvoranu i nakon što se sruši na podij, ukazujući poput sablasti ne samo na temelj filma kao iluzionističke umjetnosti, nego ponajprije na ontološki prostorno-vremenski procijep u kojem se, čistom filmskom magijom, otvara jedan posve novi svijet koji nadilazi koordinate ovoga koji poznajemo.

Taj svijet ne nadaje se kao ono filozofski mislivo, već ponajprije kao slika-pokret koja tek posredovanjem filma postaje vizualizirana/udjelovljena misao, što znači da se njena stvarnost nalazi upravo u samom jazu između kognitivne predodžbe i »senzitivnosti« filmske slike. (Takve primjere mogli bismo, slijedeći Deleuzea, pronaći npr. kod Lyncha u sekvenci rastvaranja crvenog baršuna u *Twin Peaksu*, u sjajno režiranom vremensko-prostornom zgušnjavanju na sredini filma *Unutrašnje carstvo* kad identitet glavne junakinje postane »izgubljen« ili primjerice u *Izgubljenoj cesti* kod prve »zamjene« identiteta protagonista). Slične manifestacije tog rascjepa mogli bismo naći čak i kod Tarkovskog, npr. u *Zrcalu* ili *Stalkeru*. No, treba reći i to da takve primjere »slike koja misli«, odnosno mišljenja koje postoji *jedino* kao materijalna filmska slika, nije tematizirao samo Deleuze — vrijedi se prisjetiti inspirativne knjige Eduarda Cadave *Riječi svjetla* o fenomenu fotografije koja postaje tekst (»svjetlopiš«): između jezika i svjetla postoji neraskidiva veza u kojoj se skladnom međuigrom otvara prostor lucidnosti, prosvjetljenja i znanja. Riječi o svjetlu ujedno su i riječi o povijesti kao odnosu između riječi i svjetla — proizvođenje povijesnih događaja njihovim svodenjem na predmet podložan tehničkoj reprodukciji i preobrazbi u slike. Procijep koji se za Barthesa u njegovu djelu *Svijetla komora* javlja pogledom na fotografiju kao mrtvi objekt istodobno pokreće i mehanizme žudnje i mehanizme nadzora, proizvodi povijest i omogućava demokraciju pogleda. Sličnu stvar nailazimo i kod Deleuzea, pa stoga ovo filmsko rastvaranje vremensko-prostornih kategorija, nimalo paradoksalno, nalazi svog srodnika u polju tzv. filozofije fotografije.

Ukoliko bi se moglo reći da slika-vrijeme svoju vlastitu heterogenost preoblikuje na *kvalitativan* način, onda slika-pokret to čini svojom *kvantitativnom* homogenošću. Jedan od najzanimljivijih novijih primjera svega dosad rečenog, dakle tematiziranja međuovisnosti slike i vremena, odnosno *povijesnosti* materijalizirane misli, ali s karakterističnim obratom u kojemu je gledatelj/promatrač/redatelj onaj koji *strukturira* cjelovitost priče (umjesto ranije navedenih primjera gdje se konstrukcija subjekta zbiva prema ponuđenom obrascu koji gledatelja već unaprijed pogađa u točki procijepa između dvaju perceptivno drugačijih svjetova), predstavlja film za koji bi se isprva moglo reći da je u najmanjoj mjeri blizak

Deleuzeu, naročito kad je riječ o izričitom stavu da su njegove knjige taksonomije, a ne historiografski prikazi filma. Riječ je, dakako, o Godardovim *Povijest(ima) filma*, neobično plodnom i studioznom filmskom meditacijom koja govori o nemogućnosti filmske povijesti prikazujući njezin fatalni manjak, izostanak susreta s vlastitom povijesnošću (Rancière kaže da je to stoga što film nije prepoznao snagu vlastite slike: s filmovima koji postoje, Godard radi filmove koji nisu bili napravljeni). Takvom »oduzimanju slike njihovim ispri-povijedanim pripovijestima kojima su bile podređene« suprotstavljen je montažerski rad na slaganju tih slika u neke druge moguće, potencijalne (pri)povijesti.

Godardov ingeniozni uvid u istinski problem filma — nemogućnost filma da ispriča svoju povijest koja neobično nalikuje Benjaminovu stavu da je *historija* već u samoj svojoj biti histerična jer se nikad ne može u cijelosti rekonstruirati, a svagda je nužno pretpostavljena — predstavlja radikalno »postvarivanje«, udjelovljenje Deleuzeove teze o mnogostrukim oblicima filmske slike koja se, u krajnjoj liniji, izdvaja od svojega narativnog sklopa, posve preobražavajući svoju slikovnu, odnosno perceptivnu prirodu (Godardova vješta montaža to kristalno jasno potvrđuje). *Povijest(i) filma* je priča o konstrukciji filma kao povijesti, o tom nemogućem i uzaludnom »herojskom« zadatku ponovne sakralizacije slike-pokreta i slike-vremena od kojih ne samo da nisu ostali fragmenti, nego ona uistinu nikad nije ni postojala. Ukoliko je, parafrizirajući Hegela, filozofija nekad bila »svoje vrijeme obuhvaćeno u mislima«, onda je danas na početku novog stoljeća i milenija filozofija doista »svoje vrijeme obuhvaćeno u slikama«. Zadatak istinske *filmozofije* ne sastoji se u tome da iznjedri neku disciplinarno jasno omeđenu »filozofiju filma« (poput sociologije, psihologije, estetike filma, itd.), nego da ukaze na rezove u filmskoj praksi, diskontinuitete u filmskoj povijesti, na kognitivne procese kojima se otvaraju vrata jednog svijeta u kojem slika treba postati mišlju, a misao slikom. Tom zadatku više nisu dorasle narativne, pa čak ni afektivne reprezentacijske strategije, nego samo istinska senzibilnost za prepoznavanje takvih pukotina i pustolovna odvažnost za promjenom percepcije.

Literatura

- Barthes, Roland, 2003, *Svijetla komora — bilješka o fotografiji*, Zagreb: Antibarbarus
- Bellour, Raymond, 2008, »Meduslika: Fotografija, film i video«, *Up&Underground*, br. 13-14, str. 286-296.
- Cadava, Eduardo, 2002, *Reči svetlosti*, Beograd: Beogradski krug
- Casario, Cesare, 2007, »Problem ontološke povijesti vremena; ili, o metodi studije filma Gillesa Deleuzea«, u: *Vizualni kolegij — zbornik*, Zagreb: Multimedijalni institut
- Deleuze, Gilles, 1991, *Podoba-gibanje*, Ljubljana: ŠKUC
- Düttmann, Alexander García, 2006, *Visconti: Uvidi u krvi i mesu*, Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture
- McGowan, Todd, 2000, »Finding Ourselves on a 'Lost Highway': David Lynch's Lesson in Fantasy«, *Cinema Journal*, sv. 39, br. 2, str. 51-73.
- Pelko, Stojan, 2006, *Podoba misli*, Ljubljana: Študentska založba
- Rancière, Jacques, 2007-2008, »Filmsko mišljenje«, *Up&Underground*, br. 11-12, str. 208-225.

S a š a V o j k o v i ć

Deleuze, Guattari i umjetnost suprotstavljanja dominantnim strukturama značenja

Yuen Woo Ping i deteritorijalizirajuća slika ženskosti

U ovom eseju sugerirat ću da se »umjetnost« hongkonškog redatelja i koreografa akcije Yuen Woo Pinga treba promatrati u smislu subverzivne funkcije umjetnosti, odnosno, referirajući se na koncept Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija, deteritorijalizirajuće funkcije umjetnosti. U središtu zanimanja su Yuenove kung-fu komedije kao primjer »umjetnosti« omogućavanja ženskih likova i potkopavanja patrijarhalnog identiteta. Glavni argument je da se ovi, u načelu komercijalni filmovi — koji se ne mogu okarakterizirati kao »art-filmovi« (umjetnički filmovi) — trebaju sagledati i propitati u smislu njihove deteritorijalizirajuće funkcije, ili točnije, u smislu sposobnosti da oblikuju omogućavajuću sliku ženskosti. U tom smislu naglasak je na narativnoj reprezentaciji ženskosti i distribuciji moći. Posebno su pertinentni koncepti Deleuzea i Guattarija; u knjigama *Anti-Edip* i *Tisuću platoa* Deleuze i Guattari uvode koncepte kao što su deteritorijalizacija, nastajanje/pretvaranje, tijelo bez organa, linija bijega (Deleuze i Guattari, 1996). Svaki od tih koncepta aludira na nehierarhijske dvosmjerne relacije različitih oblika koje utječu na politike identiteta.

Posredstvom tih ideja propagira se identitet koji je u procesu konstantnog nastajanja; riječ je o konceptualnom prostoru unutar kojeg značenja slobodno plutaju. Zbog specifičnih aspekata i elemenata pripovijedanja povezanog s kulturalnim pravilima, kao i filmskim sredstvima karakterističnim za ove fiksijske svjetove, hongkonški filmovi odupiru se konceptima tradicionalne filmske teorije. U spomenutim knjigama Deleuze i Guattari napadaju dvije okosnice semiotike filma, Lacana i Saussurea. U njihovoj interpretaciji nesvjesno dobiva lik tvorničkog stroja umjesto kazališne pozornice kojom su se bavili Freud i Lacan. Tvrdili su da je Freudova priča o Edipu služila kao represivni mehanizam koji je koristio patrijarhalnom kapitalizmu zato što potiskuje sve nekontrolirane žudnje (ne samo seksualne žudnje). Kao suprotnost Lacanovu edipovskom subjektu ponudili su utopijsku politiku polivalentne žudnje gdje se šizofrenija ne shvaća kao nešto bolesno, već kao subverzivno remećenje buržoaskih misaonih procesa.

U tom smislu sugerirala bih da je »umjetnost« (specifičnih hongkonških filmova) međuzavisna s određenim režimima znakova. Kad je u pitanju autorski svemir Yuen Woo Pinga i suprotstavljanje teritorijalnim režimima, to također implicira

suprotstavljanje strukturama značenja koje su uvjetovane kulturalnim fiksacijama, normama i pravilima koje upravljaju konstrukcijom represivne slike ženskosti baziranoj primjerice na freudovskoj pretpostavci da su žene pasivne, dok su muškarci aktivni. Suprotstavljanje ovim fiksacijama uključuje vezu između filmske reprezentacije roda i pripovijedanja. Ovdje treba naglasiti da narativna reprezentacija nije određena samo procesom filmskog pripovijedanja, već i određenim modusom kulturalnog izraza koji informira fabulu filma.

Djela koja žene iz Yuenovih filmova mogu izvršiti ovisna su o vezi između pripovijedanja i pravila i normi koje određuju koji ženski likovi su zamislivi. To također podrazumijeva da je »umjetnost omogućavanja ženskih likova« povezana sa specifičnim kulturalnim imaginarijem. Govoreći općenito o hongkonškim filmovima i fabulama koje se oslanjaju na žene od akcije, moguće je ustvrditi da ovi filmovi djeluju u suprotnosti sa zakonima zdravog razuma koji oblikuju imaginarije zapadnih tradicija. Zadovoljstvo gledanja proizlazi iz spektakularnih akcijskih scena i nadljudskih sposobnosti ženskih likova kao što je Wing Chun iz istoimenog filma Yuen Woo Pinga. Prema legendi, Wing Chun je naučila borbene vještine od budističke svećenice Ng Mui. Legenda kaže da je Wing Chun privukla pažnju lokalnog nasilnika koji ju je pokušao prisiliti da se uda za njega. Nasilnikove prijetnje postale su neizdržive za Wing Chun i njezinu obitelj i kad je to saznala, Ng Mui se sažalila i odlučila je pomoći Wing Chun. Naučila ju je boričke vještine kako bi se sama mogla obraniti od nasilnika. Kad se vratila u svoje selo, izazvala je nasilnika na dvoboj i pobijedila ga. Ova legenda je pretekst za Yuen Woo Pingov film iz 1994. godine. Iako je problem iz prošlosti riješen, u Yuenovu filmu novi pritisak je stavljen na ženski identitet legendarne junakinje.

Povijest kao znanstvena fantastika

Prema Cliffordu Geertz, različitost umjetničkih izraza povezana je s različitim koncepcijama o tome što je zamislivo i što odgovara uvriježenim pravilima (Geertz, 1983). Uobičajene i općeprihvaćene karakterizacije onoga što se događa povezane su sa zamišljanjima onoga što je moguće. Geertz uvodi pojam »zakonite senzibilnosti« koji implicira da su priče ovisne o zakonu; taj zakon povezan je s drugim kulturalnim formacijama ljudskog života kao što su moralna načela, umjetnost, tehnologija, znanost, religija, podjela rada ili po-

vijest. Kineskim društvom dominirali su muškarci i oni su se smatrali superiornijim od žena. Konfucijeva učenja potvrdila su ovu hijerarhiju. Iako je ženski element ključan u filozofskom smislu (posebno u taoističkoj misli) zato što je isprepleten s muškim elementom, takva ravnoteža snaga ne može se naći i potvrditi u stvarnoj poziciji žena u svakodnevnom životu tradicionalno patrijarhalnog kineskog društva.

Usprkos ženskoj subordinaciji u svakodnevnom životu, priče o ženama ratnicama prenosile su se iz jedne generacije u drugu i žene igraju herojsku ulogu za koju se ne može naći pandan u europskim ili hollywoodskim avanturističkim filmovima. Osim taoizma i konfucijanizma, kad se postavi pitanje društvenih i kulturalnih formacija koje reguliraju ono što žene mogu i smiju činiti, Wing Chun nas podsjeća i na treću dominantnu religiju u Kini, a to je budizam. Pošto je put prema duhovnom ostvarenju u budizmu bio jednako dostupan muškarcima i ženama, to se reflektira i u filmovima; na primjer, učiteljica koja Wing Chun podučava u borilačkim vještinama, koja je i najviši naracijski autoritet u filmu, budistička je svećenica. To se može zamisliti zato što u konfucijevskoj Kini budizam i taoizam priznaju, barem u teoretskom smislu, ravnopravnost muškaraca i žena. Na snazi je princip jednakosti prema kojem se muškarci i žene mogu duhovno uzdizati i u formalnom smislu; u taoizmu je bilo uobičajeno da muževi i žene zajedno obavljaju svećeničke dužnosti (Schipper, 1993). Stoga nije čudno da je Wing Chun mogla naći utočište u budističkom hramu i da ju je budistička svećenica mogla naučiti kung-fu.

Dakle, činjenica da su u filmovima žene elaborirane kao vješti borci povezana je sa specifičnostima žanra inkorporiranim u proces filmskog pripovijedanja, no, određena vizija filma koja prelazi razinu svijeta fikcije uvjetuje tipove zamislivih ženskih likova o kojima je riječ. Inteligentne žene-borci, subjekti koji potiču radnju, tipovi su koji se mogu naći u Pekinškoj operi, romanima o borilačkim vještinama ili u tradicionalnim kineskim pričama o fantastičnom i nadnaravnom; ovi ženski likovi ovise o normama koje cirkuliraju unutar kineskog kulturnog naslijeđa. Prototip koji je služio kao model za mnoge kineske djevojčice i žene koje su željele napustiti striktno žensku ulogu i ući u političke sfere je Hua Mulan (Fa Mulan na kantonskom), junakinja Pet dinastija (420-588) koja se preobukla u momka i otišla u rat umjesto svog bolesnog oca. Mulan je legendarna figura koja je postala slavna (i koju je čak apsorbirao Hollywood) zato što je anonimni pjesnik njoj u slavu spjevao *Pjesmu o Mulan*. Diskusije o redefiniranju ženskosti kroz akcijski žanr, što je manifestirano posebno u suvremenom Hollywoodu, povremeno se povezivalo sa ženama ratnicama hongkonške kinematografije koje su se pojavile na filmskim ekranima nekoliko desetljeća prije hollywoodskih žena od akcije (Jeffords, 1996; Tasker, 1998). Jedan od razloga je taj što različite tradicije hongkonškog filma dopuštaju raznim likovima, a ne samo glavnim protagonistima, da vladaju borilačkim vještinama. Na primjer, u filmu *Pijani učitelj* Yuen Woo Pinga ne treba



Pijani učitelj (1983)

postojati narativno opravdanje za sredovječnu majku koja će se upustiti u borbu s mladim Wong Fei Hungom¹ koji je iskoristio naivnost njene kćerke i izmamio poljubac. U smislu hongkonškog filma to je čin zdravog razuma. U filmovima Yuen Woo Pingova svemira radnja je smještena u prošlost, no žene se čine emancipirane do razine nezamislive u tradicijama Zapada. U tim filmovima povijest gotovo doslovno figurira kao znanstvena fantastika.

Deleuze i Guattari napominju da kreativna fabulacija može osvijetliti skrivene svemire (1994: 171). Treba dodati da je u slučaju hongkonškog filma ono što doživljavamo kao novi svemir povezano sa specifičnostima kulturalnog imaginarija. Pojam pozitivnih/novih imaginarnih razrješenja može se u širem smislu uzeti kao analogan ideji Deleuzea i Guattarija o kreativnoj fabulaciji. Koristim ovaj pojam kako bih podsjetila na sposobnost narativnih tekstova da pokreću simboličku komunikaciju i kako bih upozorila na nužnost (ponovnog) otkrivanja i (re)definiranja mitova, povijesti i fabula jer upravo fabule imaju moć oblikovanja i promoviranja određenih vizija svijeta ili, u Deleuzeovu i Guattarijevu smislu, kreiranja i omogućavanja linija bijega od teritorijalnosti semiotičkih režima.

Teritorijalnost semiotičkih režima i iznalaženje mogućnosti bijega

Prema Deleuzeu i Guattariju, semiotički sustavi uvjetovani su različitim sklopovima znakova. Svi sklopovi su u osnovi teritorijalni i prvo je pravilo otkriti koju teritorijalnost obuhvaćaju. Ovisno kojem sklopu pripada, određeni narod ili jezik može osigurati nadmoć jednog teritorijalnog sustava nad drugim. Deleuze i Guattari analiziraju režime znakova u odnosu na konkretan slučaj — društvenu dimenziju, patološku zablude ili povijesni događaj. Bilo koje specifično formaliziranje izraza oni nazivaju režimom znakova. Režim znakova konstituira semiotički sustav. Deleuze i Guattari izdvajaju četiri semiotička sustava koji posjeduju različite karakteristike: despotska semiotika označavanja, primitivna semiotika označavanja, semiotika kontra-označavanja i subjektivna semiotika označavanja.

Unutar domene označavajućeg sustava možemo prepoznati kretanje deteritorijalizacije, no u svakom od četiri sustava označavanja sam sustav blokira ovo kretanje; drugim riječima, sam sustav prisvaja i apsorpira kretanje deteritorijalizacije. Linija ili fronta bijega je kretanje prema kojem se napušta teritorij, što se također može shvatiti kao deteritorijaliza-

¹ Wong Fei Hung je legendarni majstor borilačkih vještina i liječnik verziran u kineskoj medicini.



Žene velike obitelji Yang, fotografija iz istoimene kineske opere. U prvom planu je baka; iza nje je jedna od žena vojskovođa.

cija. Postoje različite vrste deteritorijalizacije, ali u principu jedina mogućnost pozitivne i apsolutne deteritorijalizacije je na razini »tijela bez organa«, što znači izvan semiotičkih režima. Deleuze i Guattari uveli su pojam »apstraktnog stroja« koji prelazi razinu jezika; on je deteritorijaliziran i nije ni fizički ni tjelesan više nego što je semiotički. Nema supstance ni oblika.

Razina tijela bez organa je apstraktna i stvarna te povezana s odnosom brzine i sporosti između elemenata. Na ovoj razini odvijaju se netjelesne transformacije kao što su »pretvaranja« / »nastajanje«. Prema Deleuzeu i Guattariju »nastajanje« je u sredini i ono konstituira zonu najveće blizine, neodredivosti, koja se može razumjeti kao ničija zemlja. »Nastajanje« implicira ulazak u ovu izvanteritorijalnost. Nasuprot zone pozitivne i apsolutne deteritorijalizacije navedena su četiri režima znakova koji imaju različite karakteristike. Prvi i najrasprostranjeniji režim je (despotska) semiotika označavanja — njegova osnovna karakteristika je univerzalna obmana. Režim je obmanjujući zato što je regulativan. Kontrolira označavanje, interpretacije, daje naličje središtu te upravlja linijom bijega odnosno kretanjem deteritorijalizacije (Deleuze i Guattari, 1996). U ovom kontekstu »davati naličje označitelju« pretpostavlja fiksiranje značenja, no također aludira i na intrinzičnu sposobnost označitelja da generira laži, to jest da obmanjuje. Unutar domene sustava označavanja

možemo prepoznati kretanje deteritorijalizacije, no, kao što sam napomenula ranije, sam sustav blokira ovo kretanje, odnosno sustav ga apsorbira i prisvaja.

Režimu univerzalne obmane ili semiotici označavanja Deleuze i Guattari suprotstavljaju tri preostala sustava. Takozvana primitivna semiotika puno je bliža prirodnom kodiranju koje operira bez znakova. U ovom slučaju, prekodiranje koje označava privilegirani status jezika operira difuzno: izjave su kolektivne, sustav podržava polivokalnost. Oblici tjelesnosti, geste, ritam i ples koegzistiraju heterogeno s vokalnim formama. Još jedan režim znakova koji je suprotstavljen semiotici obmane je takozvana semiotika kontra-označavanja. Predstavnici ovog sustava su nomadi ratnici. U ovom režimu oblik izražavanja je Broj. Ovdje se imperijalna despotska linija bijega nadomješta linijom abolicije što ukazuje na ambiciju da se uništi imperij. Poseban naglasak Deleuze i Guattari stavljaju na »subjektivni režim«. Dok označavajući znak referira samo na druge znakove, a skup svih znakova na samog označitelja, znak u ovom »subjektivnom režimu« prekidat odnos značenja s drugim znakovima. Razlomljenost između »ja« i »ti« može se također shvatiti kao trenutačna smrt koju Deleuze i Guattari opisuju kao apsolutnu deteritorijalizaciju izraženu u crnoj rupi svijesti i strasti.²

Brzina, odmor, senzacija i deteritorijalizacija

Redefiniranje ženskosti i muškosti kroz akcijski žanr uključivalo je slučajeve u kojima su muškarci objektivirani kao i žene koje su poprimale muške odlike. U suprotnosti s hollywoodskim primjerima, žene ratnice iz hongkonških filmova ne mogu se opisati kao maskuline jer njihova tijela niti su mišićava niti muškobanjasta unatoč tome što su često odjevene kao muškarci. Iako joj tetka prigovori da je izgubila sve osim šaka, Wing Chun ne pokazuje muške odlike u stilu hollywoodskih junakinja kao što su Sarah Connor iz *Terminatora 2* ili Ripley iz serijala *Alien*. Njena muškost može se pripisati kineskom kulturnom imaginariju. To se u prvom redu odnosi na taoističko poimanje tijela; taoizam daje prioritet ljudskom tijelu nad društvenim i kulturalnim sustavima. Ova tradicija »žena/muškaraca« potječe od Pekinške opere koja je imala vrlo snažan utjecaj na mačevalačke i kung-fu žanrove i borilačke žanrove uopće, što uključuje i kung-fu komedije. Tradicionalno, maskulinizacija ženskih boraca u hongkonškom filmu ne doživljava se kao problem i ne dovodi u pitanje ženskost lika. Njihova »muškost« ne pretpostavlja gubitak ženskosti zato što ti likovi uključuju dualnost — dvoje u jednom — što je redovito slučaj u Pekinškoj operi.

Ovaj tip ženskog lika naziva se *wudan* i ukazuje na ženu od akcije koja unatoč tome što se preoblači u muškarca zadržava svoju žensku privlačnost (A. C. Scott, 1983). Zanimljivo je da je do kraja filma Wing Chun odjevena kao muškarac. U jednu ruku film se nastavlja na tradiciju ženskog preoblačenja no, u ovoj kung-fu komediji preoblačenje također evo-

² U jednu ruku, proces subjektivizacije može se percipirati u pozitivnom smislu — decentriranje znaka. znak se lomi u dva lica koja su jedno drugome okrenuta leđima. Vidi također Vojković, 2001.



Ples pijane bogomoljke (1979)



Pijani Tai Chi (1984)

cira suvremene igre s rodom, posebno ideju o rodu kao performansu. To je posebno evidentno u scenama u kojima se Wing Chun krivo percipira kao muškarac; to se može shvatiti kao subverzivna konfuzija i mogli bismo reći da u takvim situacijama preoblačenje izaziva, kao što bi to Judith Butler opisala, »nevolje s rodom«. Za Butler, »nevolja s rodom« ima pozitivne konotacije kao i parodiranje roda kroz preoblačenje (Butler, 1990).

Iako je preoblačenje kulturalni stereotip i Wing Chun u muškoj odori može prevariti svakoga uključujući i svoju ljubav iz djetinjstva, mi znamo da je Wing Chun ženskog roda. Dakle, nježna interakcija između Wing Chun i druge žene u današnjem kontekstu se neminovno može percipirati kao *queer*. Njezin *queer*-identitet ukazuje na nestabilnu strukturu roda i ima deteritorijalizirajući učinak. Ove strategije su dovedene do fenomenalnih krajnosti u filmovima koje je režirao i/ili producirao Tsui Hark s Brigitte Lin u glavnoj ulozi; na primjer, *Bluz Pekinške opere* (*Do me daan*, 1986), *Mačevalac II* (*Xiao ao jiang hu zhi Dong Fang, Bu Bai*, Siu Tong Ching, 1992), *Istok je crven* (*Dung Fong Bat Baai: Fung wan joi hei*, Siu Tong Ching / Raymond Lee, 1992).³

Čini se da je Wing Chun, kao braniteljica sela od razbojnika i najhrabrija osoba, »izgubila« svoju ženskost i stoga ponovno mora steći svoj »ženski organizam«, da upotrijebim pojam Deleuzea i Guattarija. Mora se potvrditi kao žena i kao najbolji borac. Iako se u konačnici pojavljuje u ženskom izdanju (odjevena je i dotjerana kao žena), njena ženskost, njezin ženski autoritet nije ostvaren kroz ženski izgled. Ona ponovno osvaja svoju subjektivnost kroz vlastitu metodu borbe, dakle, tako što se *bori kao žena*. Time što je ponovno osvojila svoj ženski organizam i što je postala žena također se može shvatiti u odnosu na Deleuzeovu i Guattarijevu ideju o molarnoj politici, to jest u odnosu na tvrdnju da je prijeko potrebno da žene vode molarnu politiku kako bi ponovno osvojile svoj vlastiti organizam, svoju povijest, svoju vlastitu subjektivnost (Deleuze i Guattari, 1996: 275-276).

Molarna politika treba se sagledati iz perspektive da je svako nastajanje molekularno, što uključuje i pretvaranje u ženu. Prema Deleuzeu i Guattariju postati-žena znači više od prihvatanja i imitiranja ženskog izgleda. Radi se o sposobnosti isijavanja čestica koje ulaze u odnos kretanja i mirovanja ili zonu najveće bliskosti, mikro-ženstvenosti. To se podudara s tvrdnjama Judith Butler o artifičnosti roda, što implicira da rod označava performans radije nego identitet.

Mikro-ženstvenost, brzina i sporost, jin i jang

U danom kulturalnom imaginariju žena može dati svijetu boričku vještinu, što također znači, kao što sam napomenula, da može potvrditi svoj identitet kroz boričku vještinu. Govoreći o »postanku« u smislu ovog filma, sugerirala bih da je mikro-ženstvenost Wing Chun najprominentnije izražena kroz boričke vještine, kroz odnos brzine i sporosti u briljantnoj koreografiji Yuen Woo Pinga i vrhunskoj izvedbi Michelle Yeoh. U ovom kontekstu jednako je važan »postanak« Michelle Yeoh jer ona se (na izvanekstualnoj razini) od ljepotice/misice pretvorila u najpoznatiju ženu borca čija hrabrost gotovo da se može mjeriti s herojskim kaskaderskim pothvatima Jackiea Chana. Yeoh nije trenirala boričke vještine prije nego što je došla na film no, zahvaljujući upornosti i odvažnosti, njene akcijske scene postale su jednako autentične kao scene najboljih muških boraca.

Dok fabula filma o legendarnoj junakinji Wing Chun uvjetuje osjećaj omogućavanja, brzina i sporost Michelle Yeoh izražena kroz sposobnost da sama izvodi sve fizičke zahvate je ono što neminovno uvjetuje mikro-ženstvenost lika kao što je Wing Chun. Kao lik, Wing Chun ovisi o narativnom *driveu* akcijskog filma, no činjenica da ženski lik može izvesti fascinantne akcije kroz dinamiku brzine i sporosti stvara jedinstveni osjećaj koji se može opisati kao »osjećaj-omogućavanja«. Posredstvom ovog odnosa Wing Chun kao lik može se percipirati kroz sliku moći koju generira. U Yuenovu opusu nalazimo sredovječne, stare ili čak debele žene od akcije

³ Vidi Vojković, 2005.



Wing Chun (1994)

koje mogu očitati muškarcima lekciju; ove žene se kreću tako brzo da su njihove akcije na momente nevidljive. Prema Deleuzeu i Guattariju »znati ostarjeti ne znači ostati mlad, to znači izvući iz svoje dobi čestice brzine i sporosti, tijekove koji konstituiraju mladost te dobi« (227).

Očito su neke od tih žena od akcije ostarjele no u doslovnom smislu one utjelovljuju brzinu i sporost koja konstituiraju mladost njihove (starije) dobi. Njihova sposobnost osciliranja između brzine i sporosti je ono što im daje moć suprotstavljanja patrijarhalnim fiksacijama i kreiranja imaginarnih solucija za krizu ženskosti. Kad diskutiramo o kretanju i mirovanju, brzini i sporosti, neizbježan par komplementarnih elemenata koje možemo dodati nizu pojmova Deleuzea i Guattarija je jin i jang — taoistički princip ravnomjerne razmjene između aktivnosti i pasivnosti. Jin i jang su dvije fundamentalne faze taoističkog djelovanja; njime se može označiti odnos toplo/hladno, mjesec/sunce, meko/tvrdo, žensko/muško, smrt/zivot. Njihova komplementarna suprotnost postoji u svemu i njihova izmjena je prvi zakon kineske kozmologije: kad jin dođe do vrhunca, mijenja se u jang i obrnuto. To nas podsjeća da dinamika razmjene komplementarnih čestica koja generira proces Deleuzeova i Guattarijeva »nastajanja« u ovom slučaju može biti isprepleten sa specifičnostima konkretnog kulturalnog imaginarija.

Proces nastajanja/pretvaranja u Wing Chun ovisan je o narativnom strukturiranju, no kao što sam naglasila, ovisan je također i o dinamici brzine i sporosti, kretanja i odmora koja se odvija u zoni mikro-ženstvenosti. Od značaja je činjenica da je metoda borbe koju Wing Chun koristi u finalnom dvoboju njena vlastita kreacija. Smisao njene nove strategije, kao što to metaforički opisuje njena učiteljica kung-fua, ta je da se protiv snažnog protivnika ne mora nužno koristiti snaga, mekši stil može biti još učinkovitiji. Na imaginativan način, njen novi stil, *Wing Chun kuen*, koincidira s buđenjem njezina do tada prikrivenog ženskog »ja«. Njeno pretvaranje u ženstveniju verziju sebe same nije dakle povezano s imitacijom zato što je njen ženski identitet neodvojiv od njene originalne metode ženske borbe.

Slika-pokret kao slika-omogućavanje

Wing Chun se može definirati kao subjekt koji je afirmiran kroz akciju, te se u tom smislu može asociirati sa Deleuzeovom slikom-pokret. Za Deleuzea, slika-pokret pripada u pr-

vom redu filmovima intenzivnog naracijskog kretanja svojstvenog, primjerice, akcijskim filmovima (Deleuze, 1983). U *Filmu 1*, Deleuze koristi semiotičke klasifikacije G. S. Pearcea kako bi opisao razne slike-pokrete. Deleuze raspravlja o tri vrste slike-pokreta: slika-percepcije, slika-čuvstva i slika-akcije. Slike-pokret odnose se na filmove napetosti i jakih pripovjedačkih strategija i općenito na filmove akcije. U tim filmovima pokret se povezuje s drugim osjetilnim odnosima, a sve u svrhu nevidljivih montažnih rezova tipičnih za »popularni film«. Jedan od najpopularnijih žanrova — mjuzikl — tipičan je primjer slike-pokret; akcijski ples Freda Astairea koji spominje Deleuze može se odvijati na »bilo kojem mjestu«. »Bilo koje mjesto« je »tranzicijski prostor« — prostor kroz koji likovi prolaze da bi došli do mjesta na kojima se odvija radnja. Deleuze opisuje Astaireovo kretanje u tranzicijskom prostoru u kojem je pokret uvijek povezan s promjenom. Ovdje možemo dodati da se borba koja se odvija u zraku, koja prkosi zakonima gravitacije, može percipirati u smislu tog »tranzicijskog prostora« koji se može usporediti s plesanjem Freda Astairea po plafonu u filmu *Kraljevsko vjenčanje* (*Royal Wedding*, Stanley Donen, 1951).

Deleuze naglašava da se pokret kamere i montaža mogu sagledati kao čista mobilnost neovisna o pokretu likova. Upravo je hollywoodski žanrovski film ovisan o pokretu i akciji. Likovi u slici-pokret stavljeni su u narativne pozicije, što za Deleuzea pretpostavlja rutinsko percipiranje stvari. Likovi reagiraju i poduzimaju akciju u odnosu na događaje. (Ove tvrdnje treba usporediti s opisom filmova koji se mogu karakterizirati kroz sliku-vrijeme, jer u tim filmovima likovi gledaju i percipiraju svijet za sebe, a ne u svrhu neke predodređene, uzročno-posljedične logike.) Slijedi zaključak da je u slici-pokret vrijeme određeno pokretom. Taj prvi dio filmske povijesti (koji Deleuze obilježava kao period do kraja Drugoga svjetskog rata) naprosto reflektira fascinaciju pokretnim slikama. Dakle, slika-pokret može proizvesti osjetilne relacije koje se, prema Deleuzeu, u velikoj mjeri razlikuju od slike-vrijeme.

Za sljedeću knjigu, *Film 2: Slika-vrijeme*, Deleuze polazi od Kanta; Kant postavlja vrijeme kao element kojemu pokret mora biti podređen — film izražava »čisto vrijeme« (Deleuze, 1989). U filmu, tvrdi Deleuze, događa se sličan preokret. Povijesno kulturalni razlog za taj preokret je Drugi svjetski rat. Velike istine zapadne kulture dovode se u pitanje, a prirodne veze gube učinak. S upotrebom »neprirodnih« ili »krivih« spojeva koji ne slijede sekvencu narativnog učinka slike-pokret, na filmu se počinje manifestirati vrijeme po sebi, dakle slika-vrijeme.⁴ Kao lik, Wing Chun svakako ovisi o narativnom poticaju akcijskih filmova, no činjenica da upravo ženski lik može izvršiti spektakularne i učinkovite akcije koje su artikulirane kroz dinamiku brzine i sporosti kreira jedinstveni osjećaj koji se može definirati kao osjećaj-omogućavanje. Specifičnost akcije koju može izvršiti, a to je ujed-

⁴ Deleuze smatra da nakon Drugoga svjetskog rata filmska energija odlazi u drugom smjeru; pojavljuje se nešto što djeluje na način da sprečava percepciju da prelazi u akciju i što je dovodi u kontakt s idejama/mislama. Percepcija se dovodi u vezu s mišljenjem i novim znakovima. Slika-vrijeme stavlja percepciju u kontakt s mislima umjesto akcijom.

no i intrinzično svojstvo filma, visoki je stupanj kinematičke energije, razmjena brzine i sporosti koja uvjetuje žensko omogućavanje. Posredstvom ove osjetilne relacije Wing Chun kao lik može figurirati kao slika-omogućavanja; ona ukazuje na moćan ženski subjekt kondicioniran sponom između filmskog ekrana i kulturalnog imaginarija. »Postati-Wing Chun« zavisno je o akciji koja generira osjećaj omogućavanja i ta se akcija može propitati na razini pripovjednog procesa.

U Yuenovim filmovima, umjetnost omogućavanja ženskih likova povezana je sa serijom dodatnih »pretvaranja«; ova pretvaranja ili blokovi koegzistencije imaju deteritorijalizirajući učinak tipičan za hongkonške filmove. To uključuje na primjer, »pretvaranje u bogomoljku« (u filmu *Ples pijane bogomoljke*), u *tai chi* majstora (*Tai Chi majstor*), ili u Miss Ho (*Pijani učitelj*). Ono što je zajedničko likovima u ovim filmovima jest to što ih se može sagledati kao nadljudska stvorenja koja čak mogu »postati« životinje ili privremeno promijeniti rod. Trebamo se samo prisjetiti udaraca i borbenih stavova koje su inspirirale različite životinje; u hongkonškom filmu, jedan od načina na koji se otkrivaju nove borbene tehnike jest promatranjem životinja u napadu. Na primjer, u filmu *Zmija u orlovoj sjeni*, Jackie Chan imitira pokrete zmije inspiriran napadom kobre na mačku.

Današnja taoistička gimnastika *tai chi chuan* može se uzeti kao analogna Deleuzeovoj ideji o »postanku«; vježbe se nazivaju *Ples pet životinja* i takva metoda postizanja sklada i blagostanja je borilačka vještina za obranu unutarnjeg svijeta. Uspostavljajući vezu s Deleuzeom i Guattarijem, kao što sam napomenula ranije, »postanak« / »pretvaranje« može se izraziti kroz izmjenu jinga i janga, pokreta i odmora, brzine i sporosti. Taoisti daju prioritet ljudskom tijelu nad društvenim i kulturalnim sustavima; prema taoističkoj misli naša tijela stvorena su kroz koagulaciju energija *chi*, i ova koagulacija podvrgava se dinamičkim transformacijama u vremenu. Fuzija jinga i janga postiže se u trenutku samoostvarenja. Ovaj trenutak može se razumjeti kao »pretvaranje« u tijelo bez organa u najproduktivnijem smislu; upravo tijelo bez organa prkosi silama gravitacije.

Deleuze i Guattari i analiza filmskih narativnih tekstova

Kako bih podcrtala mogućnost suprotstavljanja teritorijalnim režimima znakova, kad su u pitanju žene od akcije povezala sam ovaj proces s kineskim kulturnim naslijeđem.

Dok proces reformuliranja imaginarnih solucija ne može biti definiran u striktno Deleuzeovu i Guattarijevu smislu kao kreativna fabulacija, ipak je usko povezan s postmodernom tendencijom redefiniranja mitova i potrebe da se povijesti da novo lice, da se konstruira novi identitet ili da se jednostavno »popravi«, u većini slučajeva, muški subjekt. Zakoni zdravog razuma igraju važnu ulogu kad uzmemo u obzir društveno i kulturalno zamislive fiksijske svjetove, likove i radnje; često imamo dojam da ove fabulacije stavljaju pritisak na zdravo razumsko poimanje onog što je prihvatljivo i logično u igranom filmu. Preokupacija fabulama i narativnim strukturama zahtijeva naratološki pristup, dok naglasak na kreativnim fabulacijama evocira ideje o umjetnosti povezane s deteritorijalizacijom znakova i suprotstavljanje dominantnim strukturama značenja. Iz tog razloga koncepti Deleuzea i Guattarija mogu biti vrijedna nadopuna naratološkom pristupu. To se može činiti kao kontradiktorna kombinacija zato što Deleuze i Guattari potiču deteritorijalizaciju znaka i bijeg od (dominantnih) struktura značenja, dok kritička naratologija traži dodatno propitivanje semiotike pripovijedanja u svrhu prepoznavanja i lociranja ovih struktura značenja.

Unatoč tome, taj, kako se čini, kontradiktoran proces može biti produktivan za vrstu pothvata o kojemu je riječ. Kao što sam naglasila na početku, polazišna točka je da se filmovi Yuen Woo Pinga mogu suprotstaviti specifičnim režimima znakova, to jest strukturama značenja koje su zavisne o kulturalnim fiksacijama, normama i pravilima koja vladaju zapadnjačkom (dominantnom) imaginacijom. Shodno tome, ove semiotičke strukture reguliraju reprezentaciju ženskosti. Logično je, dakle, da moramo biti svjesni režima znakova i struktura koje ih oblikuju, no također trebamo uzeti u obzir načine suprotstavljanja teritorijalnim režimima, što omogućava stvaranje alternativnih svemira. Jednako pertinentno, ideje Deleuzea i Guattarija možda su najkorisnije za prepoznavanje specifične »umjetnosti« svojstvene kung-fu komedijama, kao na primjer onih koje je radio Yuen Woo Ping. Riječ je o filmovima koji se ne oslanjaju na kompleksne likove ni rafinirane fabulativne linije, već su umjesto toga usmjerene na usavršavanje akcijskih scena. Bez obzira na to što ne odgovaraju estetskim kriterijima tipičnih »art filmova«, Yuenovi filmovi nas mogu potaknuti da re-situiramo pitanja koja se odnose na konstrukciju subjektivnosti i identiteta i razmotrimo mogućnost bijega od dominantnih struktura značenja koja cirkuliraju na našem kulturalnom ekranu.

Literatura

- Bal, Mieke, 1997, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press
- Bal, Mieke, 1996, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York & London: Routledge
- Bal, Mieke, 1994, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Sonoma: Pleridge Press
- Butler, Judith, 1990, *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*, prevela Mirjana Pać-Jurinić, Zagreb: Ženska infoteka
- Cass, Victoria, 1999, *Dangerous Women: Warriors, Grannies and Geishas of the Ming*, Lanham — Boulder — New York — Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinema 1: The Movement-Image*, transl. H. Tomlinson & B. Habberjam, London: The Athlone Press
- Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time Image*, transl. H. Tomlinson & R. Galeta, London: The Athlone Press
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari, 1996, *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. Brian Massumi, London: The Athlone Press
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari, 1994, *What Is Philosophy?*, transl. G. Burcell and H. Tomlinson. London: Verso
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari, 1983, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. R. Hurley, M. Seem, HR Lane, University of Minnesota Press
- Geertz, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York: Basic Books
- Hong Kingston, Maxine, 1977, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, London: Picador
- Jeffords, Susan, 1996, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press
- Jeffords, Susan, 1989, *The Remasculinization of America, Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press
- Mackerras, Colin, 1975, *Peking Opera*, Oxford University Press
- Schipper, Kristofer, 1993, *The Taoist Body*, University of California Press
- Spence, Jonathan D., 1990, *The Search For Modern China*, New York: W. W. Norton & Company
- Tasker, Yvonne, 1998, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London and New York: Routledge
- Tasker, Yvonne, 1993, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London: Routledge
- Vojković, Saša, 2004, »Hong Kong Cinema and the Art of Countering Territorial Regimes: Women Warriors, Wicked Eunuchs and Soccer Players from Shaolin«, u: Joost de Bloois, Sjef Hoopermans, Frans-Willem Korsten (ur.), *Discernments: Deleuzian Aesthetics*, Amsterdam — New York: Rodopi
- Vojković, Saša, 2005, »Hongkonški film i umjetnost suprotstavljanja teritorijalnim režimima: žene ratnice, zli eunusi i nogometaši iz Šaolina«, *Kolo*, god. XV, br. 1, proljeće 2005.
- Vojković, Saša, 2001, »Schindler's List and the Facing of History: The Return of the Promised Land«, u: *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*, ur. Patricia Pisters, Amsterdam University Press

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

UDK: 791(497.5)(091)

Mladen Juran

O kolektivnoj svijesti i točnosti podataka hrvatskih živućih fotografija

Bio sam, a i danas sam fasciniran fenomenom otkrića filma. Dimenzija tog pisma koja se odnosi na sjećanje izvan naše svijesti prisutna je danas kod svakog čovjeka suvremenog svijeta. »Krenimo zato u kinoteku!« — govorio je širokogrudni znalac Lee Strasberg, tvorac slavnog Actor's Studio iz New Yorka — nama, njegovim pariškim đacima, 18. rujna 1967. I ne tako »davne«, kako kažu novinarske poštapalice — jer, događaji ili jesu u svijesti, ili nisu!

Lee Strasberg upečatljivo je poznat filmskim i televizijskim gledateljima iz Coppolina filma *Kum* u ulozi bezbojnog, ali opakog židovskog bossa Rotha. Godine 1967. poučavao nas je o svojoj Metodi, umjetnosti i životu, pokazivao nam u kinoteci palače Chaillot u Parizu nijeme filmove: »Veliki problem kazališta je u tome što primjeri nestaju umiranjem glumaca. Koliko ima velikih kreacija koje mi danas ne možemo vidjeti. U dugim umjetnostima velika djela zadržavaju svoju veličinu — Picasso ne eliminira Michelangela. Stari filmovi omogućuju nam vratiti se u prošlost. Vidite Saru Bernhardt! Impresivno, ali ona svoje stanje želi prikazati kretnjama kada se radi o dramatičnoj sceni. A, sada pogledajte zašto je Eleonora Duse jedna od najvećih glumica koju sam ikada vidio, prošlost, sadašnjost i budućnost glume i zašto bih bio zadovoljan kada bi za stotinu godina bilo glumaca njezinih kvaliteta. Sarin francuski nijemi film snimljen je iste godine kada i ovaj talijanski. Vidite, kod Eleonore nema suvišnih kretnji. Da li ste primijetili ovu kretnju, kada stavlja maramu na glavu? Ona je studirala klasičnu skulpturu i taj se utjecaj primjećuje kod ove seljanke, koju ona inkarnira. U siluetu sam vidio na platnima velikih talijanskih slikara. Vidite da ona nije samo živa osoba na sceni, nego da čini samo dio cjeline slike, kadra. Ona se stapa s okolinom. Kada je kraj potoka, ona je kao struja vode, naslonjena na stablo, ona se po-

istovjećuje sa stablom. Magija je u jednostavnosti i volji da se ne radi ništa suviše. Zadovoljava se samo jednim pokretom. Ona govori služeći se riječima, a ipak ne radi izvještajučenu mimiku. Ništa ne indicira. Mi sami izvlačimo zaključke.«

U svom sjećanju s ponosom nosim studentske dane u Parizu šezdesetih godina kada sam, također u palači Chaillot, gledao pretpovijesne filmove Pathéa, Gaumonta i izuzetne privatne kolekcije Alberta Kahna iz Toulona, o »Croatie et Bosnie et Herzegovinie«, misleći na riječi Andréa Bazina: »A sada se obraćam redateljima: zašto uvijek pada kiša kad narednik daje sućut i kada Deroulede drži govor? Zašto se samo nebo prilagođava događaju sigurnije nego najtananija atmosfera studija (...) Zašto slučaj i stvarnost imaju više talenta od svih filmskih autora?« »Slučaj ili Bog« — rekao bi veliki Louis Buñuel.

Čuda su se događala svakog dana. Čudo se događalo i kada sam volonterski asistirao čovjeku koji je početkom prošlog stoljeća uzviknuo: »Došlo je vrijeme slike!« — Abelu Ganceu (TV serijal *Valmy* — O.R.T.F., 1967), autoru filma *Napoleon* iz 1927. godine, za čiju rehabilitaciju će se mnogo kasnije osobno založiti mladi i moćni Francis Ford Coppola, razapinjući divovsko šatorsko filmsko platno, ponovno prikazujući svijetu triptih velikoga Gancea. Samo Gance donio je ljudskom izrazu pokretljivost kamere — toliko svjež dah da se on ne može ugasiti. Zato mu je Louis Delluc i zahvaljivao: »Merci Gance, nikada nemojte prestati gledati veliko!«

I najbolji redatelj franko-američkih krimića Jean-Pierre Melville gledao je veliko. Svoje filmove (pratio sam realizaciju *Samuraja* 1967. godine, u njegovu pariškom studiju u ulici Jenner, koji će uskoro biti uništen u požaru), montirao je na klasičnom montažnom stolu koji je bio spojen s projekcijom



Napoleon

u dvorani tako da je slika bila projicirana na velikom ekranu. Htio je biti u slici, vidjeti rez, kako je govorio, »u kadru, ne izvan.« Iz istih smo razloga — biti u slici — u pariškim kinotekama u ulici Ulm i u palači Chaillot gledali filmove iz prvih redova, primjerice s Jean-Lucom Godardom ili s »ocem svih kinoteka«, monsieurom Henrijem Langloisom.

Čudotvornost fantastike prošlosti u vezi je s mojim vjerovanjem u film — iluziju života u gibanju, replici gibanja života u iluziju, u film koji po meni najbližem filmskom teoretičaru (uz našeg Peterlića) Bazinu: »fossilizira minuli svijet, koji nam se vraća, stvarniji od nas samih, a ipak fantastičan!« Samo na tom osjećaju stvorio sam ciklus kinofilmova o povijesti hrvatske kinematografije, one koja je počela davno prije 1945. godine: *Živuće fotografije — slike iz prošlosti filma u Hrvatskoj* (1982, 60', 16mm, Jadran film), *Škola narodnog zdravlja — naša nepoznata filmska industrija* (1984, 60', 16mm, Jadran film), *Slike iz partizanske kinematografije* (1985, 60', 16mm, Jadran film), *Prvi su krenuli dokumentaristi* (1990, 40', 16mm, f.r.z. Zora film), *Živuće fotografije II. — hrvatske slike iz prošlosti srednjeeuropskog filma* (2006, 85', beta, Inter film) te *Živuće fotografije III. — hrvatske slike iz prošlosti mediteranskog filma* (u produkciji, 30', beta, Inter film). Svi su oni stvoreni na elementima fantastike prošlosti kao izražajnom sredstvu, arhivskom građom pronađenom dugotrajnim istraživanjem, na rukopisu koji davno snimljene kadrove uvodi u novi film, organizam, u novu cjelinu, a koji tim uvođenjem postaju »moji«, ravnopravni svim novosnimljenim kadrovima (Bazin). Tako sam radio navedene i neke druge filmove, kao i cijeli niz televizijskih dokumentaraca (1970-ih — *Zadnja pošta Zagreb, Zagrebulje, Mala kinoteka*), koji su prethodili navedenom filmskom ciklusu, i kasnije, igrano-dokumentarnih serijala (1980-ih — *Prizori iz prošlog stoljeća, Pozdrav iz Zagreba, ZG panopticum*). Tražio sam, i tražim, svojega pretka ne loptom, već svjetlom.

»Ime Lumière znači Svjetlost; ono kao da je predisponiralo tvorca filma na studij optike, fotografije, fantoma svjetlosti« — slutio je davno pjesnik Tin Ujević. I, imao je pravo: otac braće Lumière bio je fotograf, a prezime Lumière zaslužio je djed paleći svijee u crkvi!

Kolektivno sjećanje izvan naše svijesti ne može tek tako nastati. Njega u životu drži fantom svjetlosti.

1979. godine Hrvatska kinoteka je započela radom, bolje reći velebnim poslom čuvanja i očuvanja filmske baštine. No, njezin fantom svjetlosti nikada nije bio upaljen, jer nikada nije ni imala vlastitu dvoranu za filmsku predstavu, što je poseban slučaj u svijetu. I nije to jedina šteta s posljedicama u ovom podneblju.

U proslavu filma *Živuće fotografije* 1982. godine htio sam postaviti pitanje medijskog, prekomjernog korištenja termina takozvanog arhivskog filma, ne kao usko stručnog imena, nego kao opće novinarske poštapalice čija površnost zanemaruje podatke izvornosti i autorstva. Poštapalici bi odgovaralo sljedeće pitanje: — Je li, primjerice, Dostojevski arhivski pisac?

Odustao sam misleći da je već dovoljan izazov to što hrabro ulazimo u prvu polovicu 20. stoljeća, desetljećima zataškavanu arheologiju hrvatskog filma »koji je rođen 1945. godine«, čija se Povijest ne uči ni na Akademiji, s tada nikada viđenim, a danas nezaobilaznim prvim filmovima snimljenim na tlu Hrvatske kao što je donedavno najstariji: *Šibenska luka*.

Od tih *Živućih fotografija* prošlo je, eto, četvrt stoljeća i došla je nova pretpostavka: snimatelj Wilson je otpao i ustupio mjesto vjerodostojnijem podatku — drugom Englezu, snimatelju Franku S. Mottershawu, a godinu 1903. zamijenila je godina 1904.

I ne samo to. Upravo se taj datum pomakao za cijelih šest godina! Od 1904. godine do 1898, kada je snimatelj Alexandre Promio iz Društva Lumière, 28. i 29. travnja u Puli i u Šibeniku snimio filmove u čiji je dragocjeni trag ušao Enes Midžić. Naravno, filmski fragment *Šibenska luka* iz 1904. godine i dalje ostaje, po meni, zbog iznimno osmišljenog panoramskog pokreta kamere na šibenskoj rivi, jedan od ponajboljih snimaka pretpovijesti svjetskog filma.

No, napravljen je novi iskorak i osjećam potrebu da se približim razmišljanjima proizašlim iz tog novog i važnog događaja.

Primjedbe na točnost podataka koje iznosi filmografija *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu od 1904. do 1940. godine*

1. *Šibenska luka* iz 1904. godine nije »dobivena od privatnog imatelja« kako je naznačeno, nego je izolirani dio, sekvencu mogega filma *Živuće fotografije* iz 1982, što sam bio spreman tolerirati s obzirom da je taj filmski fragment od višestruke nacionalne važnosti, zadovoljan desetljećima kontinuiranom suradnjom s Kinotekom i s njenim revnim ravnateljem dr. Matom Kukuljicom, koji je (uz dr. Peterlića) stajao iza svakoga mog navedenog projekta, počevši od prvih *Živućih fotografija*: »izuzetan kulturni iskorak koji je stvorio svijest o povijesti hrvatske kinematografije« — dr. sc. Mato Kukuljica; »Otkriće nepoznatog europskog konteksta hrvatske kinematografije na izvorištu hrvatske i europske kulture« — dr. sc. Ante Peterlić.

Šibenska luka iz 1904. godine je otkupljena i prvi put širokoj javnosti »otkrivena« još 1980. u mom TV serijalu *Mala kinoteka* (Televizija Zagreb, emisije *Nedjeljom popodne*, urednik Miroslav Mahečić), s tehnički kvalitetnijom slikom (16mm) nego u filmu *Živuće fotografije* iz 1982. Tada su »otkrivene« i »premijske« prikazane i sljedeće sekvence filma *Živuće fotografije*: *Procesija sv. Duje u Splitu* (1911), *Sprovod gradonačelnika Vicka Mihaljevića* (1911), *Kavana Corso u Zagrebu* (1915) te *Solin i njegove starine* (1926). Također su *Šibenska luka* i *Sprovod gradonačelnika Vicka Mihaljevića* prikazani u uvodu moga kratkog igranog kinofilma *Transatlantic* iz 1981.

No, s *Malom kinotekom* započela je suradnja i otkup navedenog filmskog materijala od Jugoslavenske kinoteke u Beogradu na čelu s tadašnjim ravnateljom Stevo Jovičićem;

1979. sam ustanovio da je film *Gradska kavana u Zagrebu iz 1915.* zapravo snimljen u Kavani Corso.

U međuvremenu, doživjeli smo i stoti rođendan filma i spoznali da je i on, kao i čovjek, smrtan! Usred te velike, do grča nategnute obljetnice, kinodvorane u Hrvatskoj redom su se zatvarale. Grad našeg najstarijeg sačuvanog filma, renesansni Šibenik, ostao je bez kina, početkom ovog tisućljeća prikazao svoju posljednju kinopredstavu. Uz kinoteku bez svjetlosti, bez klasika svjetskog filma, bez hrvatske filmske baštine otuđene u Jugoslaviji, uz televizijsko, *Big Brother* gledateljstvo kojima je na televiziji i u videotekama dosta starih filmova i s kinorepertoarom kojima caruju isključivo sjajni i infantilni, tinejdžerski megahitovi. Više se nitko u ovom podneblju i ne osvrće na meditativnu dimenziju filmova koja, iako ugrožena u kinodvoranama, civilizacijskim nastojanjima nastavlja živjeti u cijelom svijetu.

Novinarska poštapalica »arhivski« film do danas je, dakako, preživjela, iako svi znamo da Dostojevski nije arhivski pisac, kao što ni *Don Quijote* nije stara knjiga. Stara knjiga je samo ona koja je u lošem stanju. A film? Je li veliki inovator filma Jean-Luc Godard primjerice — arhivski redatelj? Godard smatra da je film smrtan i da je normalno da nestane. Tvrdi da bi bio najsretniji da se slavi stoti nerodendan filma, jer bi to bio dokaz da film živi, a slavljenje stotog rođendana po njemu samo dokazuje da je film pokopan. Dakle — slava mu!

Iako se nesporazumi ovog podneblja posebno izraženi, a može ih se i razumjeti, jedno je sasvim sigurno: nalazimo se u vremenu koje najavljuje skoriji nestanak vrpce i klasičnog filmskog ambijenta. Da li u ime orwelovske jednoznačnosti svijeta? Ostaje pitanje — može li filmski jezik, pismo »živućih fotografija«, pismo slike i zvuka — ikada iščeznuti?

1920-ih ljudi su se zanosili idejom da proizvedu toliko filmova koliko će biti dostatno za prikazivanje tijekom nekoliko desetljeća. Dogodilo se da su mnogi filmovi umrli i završili, zaboravljeni. Ili su zauvijek nestali, ili uskladišteni čekaju na svjetlost, ljudski pogled kako bi oživjeli... prije nego što nestanu u smeću kao što je nestalo 60 posto filmova iz nijemog razdoblja, iliti 50 posto svih filmova snimljenih između 1895. i 1950. godine, uništeno što zbog zapaljivosti materijala, što zbog degenerativnih promjena. Ipak, tamo gdje ima grobova ima i uskrsnuća — kažu.

2. Sekvenca filma *Komarac i njegov razvoj* nije »sačuvana sekvenca« proizvodnje Škole narodnog zdravlja, nego je na temelju sačuvanih crteža kreativno animirana za potrebe moga filma *Škola narodnog zdravlja* (1984), što se lijepo vidi u snimljenoj sekvenci istog filma, animiranja na trik-stolu zagubljenih crteža od strane mene kao redatelja i snimatelja Srećka Brkića. Autor knjiga filmografije Kinoteke dr. Vjekoslav Majcen kao da nikada nije vidio moj film, iako je tek jedanaest godina poslije moga filma napisao knjigu o istom sadržaju?

Snimajući film *Škola narodnog zdravlja Andrija Štampar — naša nepoznata filmska industrija* 1984. godine animirao sam slikovne predloške nestalog filma *Komarac i njegov ra-*

zvoj. Film je uskrsnuo jer crteži nisu završili u smeću. Imao sam osjećaj da se petljam u posao doktora Frankesteina. Ušao sam tada u zapušteni fotolaboratorij Š.N.Z. u kojem su tridesetak godina, otkad je bio zatvoren filmski laboratorij, boravili isključivo fotolaboranti paleći ili mijenjajući samo jednu žarulju — onu crvenu. Pitanje je koliko su oni uopće znali da je u tom horor-prostoru tijekom dvadesetak godina prije Drugoga svjetskog rata stvoreno 165 filmova svih vrsta — igranih, dokumentarnih i animiranih. Za prestanak rada naše »nepoznate filmske industrije« kobna je bila crvena žarulja — 1945. godine. Godine 1984. u zapušteni fotolaboratorij nagnuli su reflektori za snimanje mog filma. Ispod rezervoara za razvijanje odjednom sam ugledao četrdesetak limenih kutija u kojima su se pohranjivali filmovi. Kutije su bile toliko zahrđale da sam im jedva otvorio poklopce! Našu, to jest Štamparovu i Rockefellerovu, u to vrijeme jedinu organiziranu ali »nepoznatu filmsku industriju«, spasila je svjetlost i ljudski pogled!

U multimedijskoj agresiji današnje globalne produkcije slike i zvuka, živuće fotografije iz pionirskog razdoblja kinematografije sve su rjeđe i ugroženije, predstavljaju veliki raritet. A upravo u tom razdoblju, iz povijesnih razloga pripadanja određenom civilizacijskom krugu, Hrvatsku i Hrvate ponajviše su snimale kamere iz Praga, Beča, Budimpešte, Rima, Berlina, Pariza. Tom poslu posvetio sam nove *Živuće fotografije II*. 2001. godine. Dr. Vjeko Majcen s velikom znatiželjom pridružio mi se u tome neposredno prije svoje iznenadne i prerane smrti. Osam dana gledali smo u Pragu, na klimavom starom montažnom stolu Prevost sve što pripada hrvatskom filmskom prostoru prije Drugog svjetskog rata. Ja sam označavao inserte za »moje« kadrove koje uglavnom nismo mogli otkupiti zbog izvjesnog institucionalnog nemara i nedostatka novaca (i za prve *Živuće* iz 1982. godine bila je isto, što je rezultiralo prebacivanjem izvornog 35mm na 16mm, a onda je Kinoteka sa 16mm prebacivala na 35mm!). Film *Živuće fotografije II*. završio sam tek 2006. godine, a na mjesto neotkupljenih i u film neuvrštenih inserata od više-struke nacionalne važnosti bio sam prisiljen stavljati natpise o neimanju autorskih prava! Da čovjek pomisli na proslav filma o tuberkulozi u proizvodnji Škole narodnog zdravlja, na kojemu stoji natpis da smrtonosna bolest prijeti zbog NEZNANJA I NEMARA.

Ipak radim filmove i čvrsto vjerujem u budućnost filma. Film je previše nalik ljudskom biću, baš kao i kuća, da bi se sveo samo na prolaznu intrigantnu priču za konzumiranje ili određeni tehnički oblik. Prve *Živuće fotografije* posvetio sam 1982. godine Oktavijanu Miletiću, iz poštovanja i bliskosti. Govorio sam mu tada da je za mene film star koliko i jazz i avijacija, asocirajući na urbano podrijetlo. Naravno, znao sam da je on bio među prvima koji su u Hrvatsku donijeli saksofon. Odakle? Pa, iz Beča, dakako! Oktija smo snimili za svršetak filma. Imao je zagonetan osmijeh na licu. S vremenskom distancom od četvrt stoljeća postajem svjesniji koliko je njegova usamljena, meteorska pojava znakovita za cjelokupnu hrvatsku kinematografiju i sudbinu njenih filmova.

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA

UDK: 791.32:791.623

Slaven Zečević

Povratak u nered

(sasvim osobno ponovno čitanje *Sintakse i poetike filma* Branka Belana)

Od svih hrvatskih filmskih redatelja, koji su svoje autorsko djelovanje usmjerili i izvan granica osnovnog poziva, dakle režije, Branko Belan nameće se kao mogući nositelj titule najraznovrsnijeg filmaša u hrvatskim okvirima. Mala kinematografija, kao što je naša, među istaknutim je redateljima imala zamjetan broj ljudi koji su pored svoje osnovne profesije, to jest one za koju ih je javnost uglavnom vezala, uspješno radili i druge stvari, često vezane za film. No u većini slučajeva radilo se o tranziciji u kojoj su filmski djelatnici drugih zanimanja prelazili u najviši hijerarhijski red, dakle dobili priliku da se iskušaju u režiji, da bi potom ili ostali u toj ulozi, ili usporedno djelovali na dvije autorske razine. Ljudi poput Antuna Vrdoljaka, Fadila Hadžića, Vatroslava Mimice ili svestranoga Nikole Tanhoferu svoju su autorsku kreativnost ostvarili u raznim oblicima izražajnog djelovanja, no i pored bogatih karijera, čini se da navedeni redatelji nisu bili u stvaralaštvu toliko razgranati poput Branka Belana, redatelja koji je poput Nikole Tanhoferu stvorio obrnuti red filmskog stvaralaštva, ostavivši velik redateljski trag u formativnim godinama hrvatske kinematografije, dakle pedesetih, da bi iz osobnih razloga (za ovaj osvrt je nebitan predznak tog razloga) budućnost posvetio književnosti, scenarijima, filmskoj teoriji, znanosti i obrazovanju budućih filmskih generacija s tek usputnim redateljskim djelovanjem, i to daleko od dugometražnog igranog filma (što je vjerujem u većoj mjeri bila odluka odlučujućih filmskih struktura koje u

Belanu nisu vidjele ništa od onoga što su generacije filmofila od 1970-ih naovamo ponovno otkrivale).

Belan: klasik i marginalac

Zamjetna je činjenica da je Belan, kad se popiše njegova ostavština, barem kvantitativno ostavio najmanje upravo u onome uz čega ga najviše javnost veže, u dugometražnom igranom filmu. Kao autor jednog od najznačajnijih takvih ostvarenja, *Koncerta* iz 1954, danas već ustaljenog kao klasika, Belan je dotakao dugometražnu igranu formu samo još jednom u karijeri, u filmu *Pod sumnjom* iz 1956, filmu čija je produkcija bila problematična u toj mjeri da je presudno utjecala na Belana da svoje autorstvo iskazuje u onome u čemu će imati više kontrole. Ako ne ustrajavamo na mogućoj ideološkoj pozadini Belanovih autorskih sukoba, njegov slučaj nije ništa formalno drugačiji od npr. redatelja unutar američke studijske kinematografije koji su također doživljavali stalna upletanja od strane producenata. No, u Belanovu slučaju (a time i teže za njegovu karijeru), cijela bivša država ili barem republika bila je svojevrstni filmski producent čiji su marljivi podanici pazili da odstupanja od norme (u stvaranju) budu što manja. Belana bismo dakle mogli smatrati žrtvom socijalističke inačice studijske produkcijske strukture, što je hrvatski film u svojim formativnim godinama višestruko predstavljao.

Potom se početkom 1960-ih Belan na kulturnom tržištu tadašnje države pojavljuje u više uloga, kao pisac raznih žanrovskih usmjerenja (što nije predmet ovog teksta, a za daljnji interes upućujem na tekstove Tomislava Šakića, npr. u *Vijencu*), te kao autor knjiga filmske publicistike — 1960. izlazi knjiga *Scenarij, što i kako*, da bi za života autor izdao još i *Sjaj i bijedu filma* (1966), te knjigu o teoriji (ispravnije, teorijama) montaže *Sintaksa i poetika filma* 1979, glavni lik ovog teksta. S obzirom na pažnju koja se od kraja 1970-ih usmjerava prema Belanovu redateljskom radu, bilo prema klasičnom *Koncertu*, ili dokumentarnim filmovima, zamjetno je da takvu pažnju Belan uglavnom nije dočekaao za svoj ostali autorski rad. Razlog za to može biti i šira nedostupnost njegovih radova, bilo kao romanopisca ili filmskog publicista, jer čini se da izvan uže »književnofilmskog« kruga ili polica filmofila, njegova pisana djela ne postižu onu dovoljnu količinu interesa koja bi natjerala nekog izdavača da pripremi Belanove radove za generacije kojima je on u velikoj mjeri nepoznat.

Branko Belan, foto: Siniša Tkalec, časopis *Film*, 1977, 8-9.

Nisam nikada čitao *Scenarij što i kako*, dok se *Sjaja i bijede filma* površno prisjećam, a od Belanova tri izdanja na filmske teme, čini se jedino je *Sintaksa i poetika filma* doživjela neki duži život među filmofilima, za što je donekle zaslužna njezina prisutnost unutar akademskih krugova (kao ispitna literatura), te to što je posljednja izašla (1979), čime se povećala prilika da je filmski znatiželjnik otkrije barem u antikvarijatu. Mnogi smatraju Belanove filmske tekstove, objavljene u raznim publikacijama bivše države, izrazito vrijednim objavljivanja, no dok se to ne dogodi filmofilima ostaje najdostupnija *Sintaksa i poetika filma*, knjiga u mnoštvu dosta zamjetna po osobitoj ljubičastoj boji korica. Izniman status koji je film dobivao i postigao u bivšoj državi vjerujem da je pomogao svima onima koji su se odlučili na izdavanje filmske publicistike, tako da se, barem u prijevodu (najčešće srpskom), stanoviti broj inozemne filmske publicistike i teorije pojavio na tržištu bivše države. Na početku su to bili prijevodi ruskih autora ili dokazanih predratnih teoretičara (npr. Béla Balász, koji je opet bio vezan uz Budimpeštu i Moskvu), da bi s jačanjem pozicije filma u akademskim krugovima tijekom 1960-ih i 1970-ih (to je bio širi proces na razini europskih i američkih sveučilišta) i filmsko izdavaštvo dobilo zamjetniju ulogu.

Pojam filmske montaže, iako stalno prisutan kao tema filmske publicistike odnosno kao tema teoretskih pretpostavki, nije među hrvatskim filmskim piscima izazvala potrebu za posebnim izdvajanjem iz općeg pristupa filmu, a što je donekle objašnjivo činjenicom da tek u drugoj polovici 1970-ih dobivamo neke od ključnih filmskih knjiga hrvatskih autora, poput Peterličeve *Teorije filma* (1977, koja sadržava posebno poglavlje u kojemu obrađuje filmsku montažu), a ne treba zaboraviti ni *Pojam i strukturu filmskog vremena* (1976) u kojoj Peterlić također dotiče montažu, ali u manjem okviru (iako mi je sasvim osobno ova Peterličeva knjiga puno draža, no nisam nikad imao dobro objašnjenje zašto je to tako). Time je začudnije da prva knjiga nekog hrvatskog autora koja je u cijelosti posvećena pitanju filmske montaže nije dobila status koju imaju npr. Peterličeva djela ili recimo Tanhoferova *Filmska fotografija* (1981), no za razliku od mnogočega drugog u Belanovoj karijeri, za takav status najviše je zaslužna sama Belanova knjiga koja se (u obliku u kojem izdana) nije uspjela među čitateljima nametnuti kao relevantno djelo u svom području, te nedostatkom jasnije komunikativnosti približiti kvalitetom navedenim djelima.

Belanova teorija montaže izlazi u razdoblju kad sam autor »više nije bio ni filmaš, ni normalni književnik, niti barem pisac krimića nego doajen hrvatske znanstvene fantastike« (Šakić, 2005), dakle neovisno o predznaku svojeg autorstva na marginama percepcije kulturne javnosti.

Lingvistika i montaža

Čini se da je izdavanju Belanove knjige pospješila navala filmskih prijevoda istaknutih svjetskih teoretičara, jer se upravo na prijevode Mitryja, Bazina, Plazewskog, Metza, Burcha itd. Belanova knjiga nastavlja se kao svojevrsna kompilacija povijesnog pristupa filmskoj montaži i teoriji filmske montaže, ovih nedvojbeno vrlo različitih autora. No prije nego što podijelim s čitateljem novo čitanje Belanove knjige,

treba ukratko naznačiti kako je Belan završio u teoriji filmske montaže, a ne režije. Krajem 1960-ih je, zajedno s Radojkom Tanhoferom — tada već među ključnim imenom filmske montaže — i profesorom Antom Peterličem, našim prvim filmskim teoretičarom, osnovao odsjek montaže na tadašnjoj kazališnoj i filmskoj akademiji. Zašto je Belan odlučio znanstveno služiti filmskoj montaži a ne režiji, meni ostaje nepoznato, no od početka osnivanja katedre montaže (1969, ako se ne varam), Belan preuzima teoriju montaže, a Radojka Tanhofer preuzima izvedbenu komponentu rada studenata odsjeka. Belan tu poziciju drži sve dok ga na odsjeku nije zamijenio Hrvoje Turković.

Ako bi kojem slučajem iz naziva Belanove knjige izbacili određenje filmskog, te ostavili samo »sintaksu i poetiku«, vjerujem da bi mnogi čitatelji bili skloni zamijeniti Belanov tekst za lingvističku studiju. To naravno nije slučajno, jer se Belan jasno priklonio onim teoretskim promišljanjima filma koja su se trudila provlačiti usporedbe pisanog i govornog jezika s onim što se smatralo jezikom filma. Pristup kojim su lingvisti analizirali jezik za mnoge je teoretičare bio dobar početni način pri analizi ili teoretskim radovima o filmu, a s obzirom na nemali broj teoretičara koji su se oblikovali unutar jezičnih studija ili studija književnosti (osobito jer su takvi studiji često bili središta filmskih kolegija), time i takav način djelovanja donekle logičan. Uostalom film je kao mlada umjetnost uvijek stvarao potrebu za dokazivanjem da uistinu pripada odabranom krugu umjetničkog djelovanja, pa je svaka usporedba i preuzimanje analitičkog modela od »dokazanih« umjetnosti predstavljao korak prema spašavanju filma od jednoznačnog komercijalnog predznaka.

Od samog je početka knjige vidljivo da je Belanu lingvistika važna i iskoristiva znanost čiji su određeni analitički modeli višestruko primjenjivi na film, a što dokazuje neprestanom potrebom da analizira što na filmu, odnosno od elemenata koje tvore izražajne mogućnosti filma, odgovara tim elementima u pisanom i govornom jeziku. No, u poglavlju o stilističkim figurama ipak jasno odvaja osobine audiovizualnog modela komuniciranja od ostalih oblika komunikacije, zaključivši da su se »filmske stilističke figure morale razviti neovisno o književnosti, ali ne imajući vlastitu terminologiju, preuzele su je od nje« (Belan, 1979: 118). Stanoviti odmak današnjih teoretičara filma od takvog »lingvističkog« pristupa filmu (ne i na razini naših svakodnevnih razgovora o filmu) ne isključuje činjenicu da je u doba kad je Belan pisao knjigu ta »škola« analize filma odgovarala potrebama znanstvenih krugova, kao što Nikica Gilić (2007: 34) zaključuje da »bi se zanimljiva povijest filmskih teorija, kao i povijest odnosa filmskih i književnih teorija, mogla pisati i iz perspektive odnosa prema naslijeđu lingvistike«.

Za Belana je film komunikacijski sustav, čime ga uspostavlja na razinu jezika, pa time na samom početku ustvrđuje da »film kao i jezik prenosi misli« (Belan, 1979: 11), a te misli se oblikuju u izvedbenom postupku montaže. Belan je već kao redatelj naglašavao značaj filmske montaže u konačnom oblikovanju filma, tako da u prvom poglavlju knjige (»Područje i granice montaže«) želi dati tom segmentu filmske izvedbe dovoljno upečatljivu posvetu. Iako nigdje određeno

ne postavlja montažu na onu (rekli bismo, mistifikacijsku) razinu kakvu je imala u npr. ranim tekstovima Sergeja Ejzenštejna, već iz broja sabranih mišljenja o montaži koje nalazimo kroz velik broj citata tijekom cijele knjige možemo zaključiti da je Belan cilj postaviti montažu na višu hijerarhijsku razinu (tamo gdje je očito ne zatječe). Zanimljivo je da Belan voli citirati i svoga talijanskog kolegu Pasolinija, primjenjujući Pasolinijeve tekstove o odnosu filma i jezika kao poželjan uzor. Također, u tekstu često dotiče pojam duhovnosti (npr. duhovna operacija ili duhovna razina) kao željeni, no rijetko dostižni element filma. Česta neprohodnost kroz Belanove asocijacije i urednička nesređenost uvoda (a i većine knjige) čini ovaj njezin dio slabim uvodom, koji će teško zainteresirati mogućeg čitatelja. Time Belanova knjiga dobiva predznak teksta koji zahtjeva selektivno čitanje što, iako nepopularno za čitatelja koji zahtijeva sustavnost misli, za one dobronamjernije i strpljivije ne narušava u konačnici vrijednosti koje se ispod nereda skrivaju u tekstu.

Belan je sklon stalnom nadopunjavanju svojih definicija, iako se pritom redovito ograđuje tvrdeći da one to nisu, tako da nudi nekoliko mišljenja o tome kako odrediti montažu, a sva su po mom mišljenju primjenjiva i dovoljno čvrsta. Montaža je tako »opredmećenje filma«, »sintaksa filma« (što smatra usmjerenjem, a ne definicijom), zatim »dramaturgija filma« koja se stvara organiziranjem građe, potvrđujući da je naslijeđe lingvističkih škola ruskih formalista dobar izvor za razgovor i zaključivanja o filmskoj montaži, iako Belan kao jedan od cilja svoje knjige vidi u tome da ona »više govori o montažnom mišljenju nego o montaži« (isto, 23).

Tek s drugim poglavljem (»Pretpostavke nultog pisma«) Belan uspostavlja naznake sustava u kojima će djelovati kroz cijelu knjigu. U tom poglavlju, koje je za selektivnog čitatelja dobar početak upoznavanja s knjigom, Belan nas ukratko provodi kroz dominantna montažna mišljenja do 1950-ih, završno s Bazinom, približavajući čitatelju ono što on smatra da je »nulto pismo filma«, dakle one osnovne elemente koje povezujemo s klasičnim pripovjednim filmom i autore koji su ga razvijali (Griffith), da bi njima suprotstavio one autore koji djeluju u odmaku od tog »nultog pisma« (Kulješov, Ejzenštejn). Belan svoj i tekst dalje puni mnogobrojnim citatima (ponavljam, takav je koncept cijelog djela), a kao tri teoretičara koja se kroz citate najčešće pojavljuju mogli bismo izdvojiti Jeana Mitrya, prvog značajnijeg francuskog filmskog teoretičara, poljskog teoretičara Jerzya Plazewskog i ključnog francuskog filmskog semiotičara, Christiana Metz-a. Djela navedene trojice autora, kao i većine koje Belan citira (ako ne računamo Balázsa ili recimo Arnheima) bila su prevedena u razdoblju od druge polovice 1960-ih do druge polovice 1970-ih na tržištu bivše države.

U »Parametrima kadra«, Belan temeljito razlaže odnos i značenje filmskih planova, te kako različiti planovi (građa zabilježena u različitim planovima) mogu utjecati na njihovu montažnu organizaciju. Ovo poglavlje u osnovi ponavlja nedostatke u pristupu čitatelju koje su očit i u prvom poglavlju. Tako se Belan previše pouzda u jasnoću vlastitog slijeda mišljenja te nategnutih konstrukcija (npr. montaža kao mikrodramaturški postupak) da bi iznesene teze izazvale

veću znatiželju nego što pridodajemo bilo kojem pomalo pompoznom tekstu. Poglavlje »Strategija montaže nultog filmskog pisma« dotiče neka od pravila na koja nailazimo u filmskom postupku montaže (pravilo rampe ili određivanje trenutka prijelaza s kadra na kadar), te ispravno postavlja ideju da svaki novi film opetovano uspostavlja, ako ne pravila, onda pristup tim pravilima, da bi unutar filma pokušao ustrajavati na provođenju pravila čvrsto postavljenih u odbranom modelu. Belan ni u ovom poglavlju ne posustaje od upitnih konstrukcija pa tako dotiče »mikrodramaturgiju trajanja kadra« koja bi trebala kao sustav regulirati odnos trajanja, percepcije i značenja kadra, što za subjektivni gledateljski trenutak uistinu djeluje pretjerano no ne i bez osnovne zanimljivosti.

Stilistika i opsjednutost filmom

U poglavlju o »stilističkim figurama«, Belanova opsjednutost temom dobiva sasvim pozitivan predznak, te ovo poglavlje svakako treba preporučiti filmskim znatiželjnicima. Iako Belan u pristupu stilističkim figurama na filmu pokazuje vječito nezadovoljstvo vlastitim zaključcima, u tekstu je vidljivo koliko je Belan držao do stava da je proces analize i komparacije suštinski zanimljiviji od bilo kakvih određenja, makar bio i sam autor određenih zaključaka. U tom poglavlju posvećuje gotovo 14 stranica pitanju »elipse« na filmu, citirajući u velikoj mjeri i Hrvoja Turkovića (rekli bismo da u tekstu vodi dijalog s mlađim kolegom), naglašavajući sumnju i nestalnost u osnovnu pretpostavku elipse kao stilističke figure, pitanje što točno elipsa izostavlja, odnosno koji je od izostavljenih elemenata presudan za gledateljsku percepciju i usvajanje elipse (fabula, prostor ili vrijeme). Za Belana je pitanje elipse ovdje i osnovno stilističko pitanje na filmu, u što se i svaki gledatelj njegova klasičnog ostvarenja, filma *Koncert*, može uvjeriti. Belan u poglavlju dotiče i sinegдох, simbol, metaforu i alegoriju, ali sve kroz odnos prema elipsi.

Spomenuo sam da Belan navodi »dramaturgiju filma« kao jedno od mogućih određenja filmske montaže, stoga se poglavlje naslovljeno »Montaža i dramaturgija« čini u osnovi površno; u tekstu se iznose samo osnovna načela dramaturškog oblikovanja snimljenog materijala, te dramaturške učinke koje možemo očekivati kod gledatelja podcrtavajući to s pokojim povijesnim primjerom. Poglavlje koje slijedi (»Ritam«) donekle je konkretnije, ili bi to barem bilo da Belan — pokušavajući približiti čitatelju važnost ritma u oblikovanju filmu — opetovano ne pribjegava neuhvatljivim određenjima ritma, kako na filmu tako i životu.

Za Belana ritam tako »pripada u osjetljivost« (Belan, 1979: 155), s time da smatra tu osjetljivost dokučivom, jer je »i osjetljivost, premda poklon neba, nešto što se može razviti barem do neke mjere« (isto). U poglavlju o ritmu, Belan su nadovezuje na razmišljanja Jeana Mitrya, te samo poglavlje, iako kroz nabranja raznih oblika ritma može djelovati kao dobar početni impuls za daljnju obradu teme, ne skriva ludosti svog pisca koji se ne ustručava iskaza poput »osjetljivost za ritam odgovara osjetljivosti za sklad« (isto: 156) ili »jer je ritam filma disanje filma« (isto), da bi pribjegao pri-znanju stanovite nemoći u određenju ritma pa dodaje da

»srećom, nama i nije nužno definirati ritam, zato što smo ga sveli pod metaforički termin sklad« (isto: 157).

Poglavlja ove knjige redovito završavaju gotovo pomirbeno, kao da sam autor, svjestan neprohodnosti nekih svojih teza, iznosi mišljenja bez dodatne dimenzije strasti, kao priznanje da ne želi izgubiti čitatelja kojem se predstavlja. Poglavlje o ritmu Belan tako završava s »usuđujemo se tvrditi kako montaža i dalje ostaje sve kad je riječ o ritmu« (isto: 167). Jasno i točno.

Od ostalih poglavlja u knjizi bih posebno izdvojio još dva (što ne znači da ostale u čitanju treba izostavljati), koja se čine potrebnijim današnjem čitatelju koji iskazuje zanimanje za pitanje montažnog mišljenja na filmu. Poglavlje »Sistematizacija montažnih postupaka« čini se potrebnim iz praktičnog razloga, iako je samog Belana u njemu relativno malo. Kao sasvim sigurno predani čitatelj drugih teoretskih radova, Belan u poglavlju sastavlja komparativnu kolekciju klasifikacija montažnih pristupa različitih svjetskih teoretičara. Ovo poglavlje pripada onom dijelu knjige u kojem Belan započinje završnu riječ o temi koju obrađuje, navodeći kako »funkcija montaže u sintaksi i poetici filma, nadamo se, izvan svake je dvojbe, montaža ih ostvaruje« (isto: 171). No prava je vrijednost poglavlja u citatima, osobito zbog činjenice da se u Hrvatskoj (tada i sada) mali broj filmske literature prevodio, pa se čitatelju kojem su radovi navedenih teoretičara nedostupni čini dobra prilika da na jednom mjestu pronađe neke teze Balázsa, Pudovkina, Ejzenštejna, Martina, Plazewskog, Metza i Pasolinija.

Ejzenštejn je dao i početni impuls poglavlju »Uvod u dijalektičku montažu«, no ostatak poglavlja je čisti neukrotivi Belan koji kroz razne modele sukoba u organizaciji filmske građe govori o osobnim nepomirljivostima između autora koji podjednako pripada klasičnom narativnom obrascu, ali i modernističkim strujanjima koja su povijesno uslijedila iza Belanova redateljskog vrhunca, u vrijeme kad se Belan sve manje okreće filmskoj režiji. Uz poglavlje o »stilističkim figurama«, ovo mi se poglavlje čini najuvjerljivije i najautentičnije belanovsko (što će naravno za svakog značiti nešto sasvim drugo).

Što s Belanom?

Umjesto zaključka, jer se i nakon mnogobrojnih određenja koje susrećemo u knjizi čini da Belan vječito sumnja, treba reći da ovu knjigu ne treba odbacivati zbog neorganiziranosti (niti je smatrati obveznom literaturom samo zato što je prva). Za knjigu koja se bavi filmskom montažom, Belanovoj knjizi upravo nedostaje dobar montažer, odnosno urednik, koji bi toj bujici misli dao neki prohodniji karakter. Iako nisam nikad svjedočio Belanovim predavanjima, oni koji su ga slušali mi govore kako je bio dobar predavač koji čvrsto brani svoje stavove. S obzirom na velik broj digresija u knjizi, možda bi Belanovu knjigu trebalo podjednako čitati i



Branko Belan, foto: Siniša Tkalec, časopis *Film*, 1977, 8-9.

izvoditi, jer neki njeni dijelovi dobivaju oblik ili barem predznak dramskog teksta.

O Belanovoj redateljskoj karijeri je dosta kazano i napisano, iako ne u onim razmjerima koje bi očekivali zbog visokog mjesta u hijerarhiji hrvatskih filmskih redatelja. Tu pažnju bi trebalo širiti i na »ostale Belane«, koji nemaju tu komunikativnu moć njegovih filmskih djela, ali su tu za uzimanje. Poznati razlog Malloryjeva tragičnog pokušaja penjanja na planinu Everest, godine 1924. (*Because it is there* — zato što je tamo), neovisno da li je izmišljen ili stvaran, može uz svu svoju otrcanost djelovati kao primjerena fraza za otkrivanje Belana. S tim ciljem je i ovo novo čitanje Belanove knjige poduzeto, iako mogu otvoreno priznati da tom djelu nikad nisam bio sklon, što smatram podjednakom manom pisca Belana i mene kao čitatelja. Odbacivati Belanovu knjigu samo zato što nema organizaciju nekih hvaljenijih teoretskih radova je bahatost u okvirima stanovitog siromaštva, barem ako govorimo o količini izdane hrvatske filmske teoretske misli, kojoj — ako oduzmemo Peterličeva i Turkovićeva djela — ostaje malen korpus koji tek čeka veći priljev novih imena (poput navedenog izdanja Nikice Gilića). Ako Belanova knjiga može djelovati kao novi impuls za sadašnje generacije hrvatskih filmskih teoretičara, pa makar i u sukobu s njegovim tekstom, onda će Belanova ostavština imati daleko veću priliku da se nametne unutar okvira svakodnevnijih filmskih razgovora.

Literatura

Belan, Branko, 1979, *Sintaksa i poetika filma: teorija montaže*, Zagreb: Filmoteka 16

Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

Šakić, Tomislav, 2005, »Gromoglasni šapat«, *Vijenac*, br. 307-309

Krešimir Purgar

»Kadriranje« teksta: filmska naracija i fokalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca

»Pokazivanje« tekstem i »govorenje« filmom

Može li u vrijeme zaokreta prema vizualnosti i analiza književnoga djela kao slikovnog sadržaja dobiti samorazumljivi legitimitet ili je potrebno razviti nove analitičke metode koje će, unutar samorazumljive tekstualne dimenzije djela, pojačati vidljivost njegove slikovne dimenzije? Mislim da je odgovor na ovo pitanje ponuđen već puno prije nego što je vizualnost teksta postala značajnom teorijskom temom, a ikonički obrat¹ pomodnim nazivom znanstvenog sankcioniranja nove osjetljivosti na slikovne podražaje. Da bi slika i tekst postali svedivi na zajednički ikonički nazivnik, potrebno je uočiti na kojim se mjestima ta dva medija najviše približavaju jedan drugom, tj. potrebno je, s jedne strane, prepoznati univerzalne narativne tehnike koje se javljaju u najzastupljenijim pripovjedačkim strukturama, poput romana i narativnih filmova, dok je s druge strane potrebno da i samo književno djelo bude autorski strukturirano u vizualnom kodu narativnog filma. Drugim riječima, nije dovoljno posjedovati plauzibilni interpretacijski model, već je nužno da i književno djelo nudi dovoljno formalnih poticaja za plodotvoran susret s filmskom teorijom.

Na sljedećih nekoliko stranica htio bih pokazati na koji je način moguće čitati roman *City* Alessandra Baricca u optici semiotičko-naratološke struje teorije filma. Ovdje se ponajprije mislim osvrnuti na odnos lingvistike i semiotike i njihovo amalgamiranje u strukturalističkoj teoriji filma Christiana Metza te na filmsku naratologiju Seymoura Chatmana, zatim na analize pripovjedačkih struktura Gérarda Genettea, kao i na specifično »vizualno« tumačenje književnoteorijskih termina Mieke Bal. Premda vremenski nepodudarne i nejednake po implikacijama na teoriju filma, teze spomenutih autora možemo smatrati zajedničkim semiotičko-naratološkim

pothvatom jer polaze od pretpostavke da se arbitrarnost govornog jezika strukturira u priču na isti način na koji to čini »prirodno« motivirani, nearbitrarni filmski jezik. Pored kanonskih teorijskih analiza navedenih autora, koje su s vremenom našle podjednako uspješnu primjenu u filmskim i književnim studijima, htio bih pokazati da filmsko čitanje književnog teksta može u potonjem otkriti i neke eminentno filmske postupke, u stilu koji bismo mogli prigodno opisati kao potpunu kontaminaciju literarnog teksta slikovnim tehnikama srednjostrujaške produkcije suvremenog Hollywooda.

Premda u njemu nalazimo vrlo malo izravnih aluzija na konkretne filmove, predmet ove analize, roman *City*, izabran je zato što je riječ o paradigmatičkom vizualnom tekstu razvijenog postmodernizma, napisanom 1999. i obilježenome mnoštvom strategija prispodobivih prije svega pokretnim slikama našeg vremena. Njegova ikoničnost ne proizlazi samo iz, kao što ćemo vidjeti, subverzije kanonski izvedenog odnosa »slikovnog« i »tekstualnog« pripovijedanja, a na koji se u svojim razmatranjima pozivaju Genette i Chatman, nego ponajprije iz sveprisutnosti filmskog medija danas i potrebe da se govori novim jezikom slika. Suvremene reperkusije spomenutoga teorijskog problema, tj. statusa pripovjedačke slike unutar pripovjedačkog teksta, zato su dobar uvod u postavljanje osnovnih pretpostavki na koje će se pozivati naša rasprava.

U vrlo utjecajnoj naratološkoj studiji *Discours du récit*, Gérard Genette suvremenu raspravu o načelima pripovijedanja vraća na Platonovu dihotomiju dijegeze i mimeze:

»Platon uspoređuje dva narativna postupka, onaj u kojemu pjesnik 'osobno' govori ne pokušavajući nam sugerirati

¹ Premda je pojam koji ovdje koristim — ikonički obrat — doslovni prijevod termina *Ikonische Wendung* Gottfrieda Boehma iz njegovog teksta »Die Wiederkehr der Bilder« objavljenog 1994. u zborniku *Was ist ein Bild?* (Wilhelm Fink Verlag, München), referenca se jednako odnosi na gotovo isti pojam koji je gotovo u isto vrijeme i pod vrlo sličnim imenom — *pictorial turn* — uveo američki teoretičar W. J. T. Mitchell (»Pictorial Turn«, objavljeno u: *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994. Esej je izvorno objavljen u časopisu *ArtForum*, ožujak 1992). Pitanje koje istodobno postavljaju Mitchell i Boehm doima se ključnim za razumijevanje suvremene kulturne, umjetničke i medijske proizvodnje, a ono bi, pojednostavljeno, glasil: je li uistinu nastupio trenutak promjene osnovne paradigme kojom tumačimo fenomene svijeta koji nas okružuje i možemo li konačno reći da je u našem modelu doživljaja svijeta nastupio obrat prema dominaciji slike uz napuštanje prevlasti *logosa*? Mitchell i Boehm svoje teze o *pictorial/iconic turn*, o zaokretu prema slikovnosti, razvijaju u suprotnosti s ranijim postavkama Richarda Rortyja koji je tvrdio da su humanističke znanosti, kao i kritička refleksija modernih društava o samima sebi, strukturirani kroz razne oblike tekstualnosti i da se završni čin epistemološkog obrata odvija upravo kroz *linguistic turn* (termin *linguistic turn* Rorty prvi puta spominje u zbirci eseja *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method*, Chicago University Press, 1967). Spomenuta dvojica ne polemiziraju s Rortyjevim tezama pretpostavljajući, vjerojatno, da gotovo tri desetljeća vremenskog raspona koji dijeli njihove potpuno suprotne uvide u dovoljnoj mjeri omogućava spektaklu svakodnevice da se teorijski legitimira kao slikovni/ikonički/vizualni obrat.

rati da to čini netko drugi umjesto njega (Platon to naziva čistom naracijom — dijegezom), i onaj, ako se radi o govornom činu, u kojemu pjesnik deklamira kao da je netko drugi (kao da on sam predstavlja jedan od likova — Platon to naziva imitacijom ili *mimezom*).« (Genette: 1980, 162)²

Vidimo da već Platonova podjela pripovjednih modela sankcionira različitost književne i kazališne naracije, ali i anticipira bazičnu dvojnu strukturu suvremenih filmsko-televizijskih žanrova i formata. Naime, razne televizijske *docu-fiction* emisije, *reality* programi i pseudodokumentarci u kojima se do najsitnijih pojedinosti uprizoruje nečije ubojstvo ili spektakularna pljačka banke funkcioniraju zapravo kao oblik suvremenoga masmedijskog teatarskog *mimezisa*, kao kazališna inscenacija događaja u kojemu sada, za razliku od antičkog teatra, mogu istodobno sudjelovati milijuni ljudi. Premda nam se može činiti da će zato klasični *diegesis* i dalje biti rezerviran za »čistu« fikciju, primjerice roman i film, Seymour Chatman donekle relativizira spomenutu dihotomiju tvrdeći da je i jednoj i drugoj zajednička »komponenta priče«: obje se oslanjaju na nizanje događaja i na kronološko predstavljanje tijeka zbivanja koje može biti različito od kronologije narativnog diskursa, što je ključna osobina pripovijesti temeljene na tekstualnom predlošku. Ipak, epska dijegeza, premda se sama ne služi slikama, uvijek upućuje na ljude i zbivanja koje možemo barem mentalno predočiti i mimetički slikovno reproducirati:

»U onoj mjeri u kojoj ep ili roman predstavljaju neverbalne događaje pretvorene u riječi, radi se o miješanoj dijegezi zato što su uvedeni elementi mimeze. S druge strane, u kazališnoj inscenaciji neke priče ipak je manje-više riječ o čistoj mimezi. Tijela glumaca tada postaju 'ikonički' znakovi. Drugačije kazano, oni tada funkcioniraju kao označitelji koji podsjećaju na svoje označeno na nearbitrarni način.« (Chatman: 1990, 111)

Suštinska ikonička priroda čovjekova sustava predočavanja, bez obzira radi li se o književnom, kazališnom ili filmskom »tekstu«, navodi Chatmana na terminološko preciziranje funkcioniranja narativnih modela, a time i do nove paradigme vizualnosti u vremenu ikoničkog obrata:

»Mogli bismo reći da je razliku između mimeze i dijegeze ili, da upotrijebimo njihove modernije sinonime, između 'pokazivanja' i 'govorenja' moguće svesti na razliku koja postoji između ikoničkih i ne-ikoničkih, tj. simboličkih znakova. Ovi potonji obuhvaćaju sve normalne (ne-onomatopejske) jezike. U 'govorenim' pričama, poput epova i većine romana, narativnu funkciju preuzimaju 'arbitrarni' označitelji, oni koje ne možemo smatrati analognim radnji, likovima ili situacijama koje označavaju. U 'pokazanim' pričama, kao što su narativni filmovi, i radnja i likovi prikazani su na ikonički ili 'motivirani' način.« (isto, 112)

Za nas je posebno važno Chatmanovo arbitrarno shvaćanje razlike između ispričanog i *pokazanog* zato što njihova pretpostavljena zamjenjivost potkopava neupitnu konvenciju da knjigu čitamo, a sliku gledamo, i otvara mogućnost potpuno drugačije interpretacije granica medijski naizgled čvrsto definiranih sadržaja, sada već ovisnih samo o autorovu izboru znakova. Ono što ih povezuje bit će novouspostavljena konvencija »priče« (*narrative* kod Chatmana) kao pojma nadređenog mimetičkoj i dijegetičkoj naraciji:

»Unatoč svim tim miješanim i ne do kraja jasnim slučajevima, ne postoji naročiti razlog zašto bi 'pripovijedati' (*to narrate*) trebalo značiti samo 'govoriti' (*to tell*). Nakon što smo prihvatili definiciju po kojoj se naracija sastoji od priče i diskursa (*story and discourse*) zbog njihove jedinstvene dvostruke kronologije, tada je u najmanju ruku logično da se pripovijesti (*narratives*) mogu uprizoriti na pozornici ili u nekom drugom ikoničkom mediju.« (isto, 114)

Premda je Chatmanova polemika s Genetteom i, preko njega, s Platonom u ovom slučaju u prvome redu motivirana terminološkim specificiranjem filmu inherentne logike pripovijedanja, ona daleko nadilazi borbu za emancipiranjem filmske naratologije i postaje svojevrsnom teorijski utemeljenom apoteozom slikovne naracije u sada već »ne-motiviranom« i »ne-analognom« (čitaj: književnom) mediju, a koja naracija ipak predočava svoje označitelje na ne samo, kako je rekao, »kulturalno prepoznatljiv način« nego, dodali bismo, i na kulturalno paradigmatički način:

»Pojam 'ne-pripovijedane' pripovijesti (*'non-narrated' narrative*) proizašao je iz pogrešno zamišljenog pokušaja da se 'činjenje' (*'agency'*) ograniči na ljudska bića, ali to se ograničenje neće pokazati održivim. Prezentacija zahtijeva onoga tko prezentira, bez obzira radi li se o ljudskom biću ili ne, dramaturški izbrušenom liku ili ne. Onda kada prihvatimo da je pripovijesti moguće i pokazivati, prihvatit ćemo i postojanje onoga tko pokazuje (*show-er*), bio on osoba ili nešto drugo« (isto, 116).

Analiza koja slijedi potaknuta je Chatmanovim apelom za preokretom interpretacijske paradigme: niti je filmski pripovjedač više neutjelovljeni impersonalni *show-er*, niti je književni narator isključivo više autorski prepoznatljivi *tell-er*. Onaj tko govori počeo je govoriti slikom, a onaj tko prikazuje čini to govornim jezikom i tekstem. Riječ je, dakle, o tome da književno djelo legitimno podvrgnemo slikovnoj analizi i da u njemu kao narativnom diskursu *par excellence* pronađemo točke dodira, preklapanja i analogije s drugim, ikoničkim narativnim medijem — filmom.

Od semiotike filma prema semiotici filmskog romana

Usprkos brojnim intermedijским križanjima koja u njemu nalazimo, filmičnosti *Cityja* ne možemo pristupiti kao potpuno samorazumljivoj činjenici: nužno je njegovu kinema-

² Navedeni i sve sljedeće Genettove citate donosim preko engleskog prijevoda Jane E. Lewin (1983).



Casablanca

tičku predisponiranost kao književnog teksta metodološki objasniti jezikom filma, tj. podvrgnuti ga analitičkom postupku prikladnom obama medijima — semiotici. Nije slučajno što se upravo u okviru ove discipline 1960-ih — uz poticaj kako Lévi-Strausova antropološkog, translingvističkog strukturalizma, tako i de Saussureova opisa struktura govornih jezika — najdalje otišlo u pokušaju tumačenja zajedničke jezične prirode književnosti i filma. Pitanja koja su tada postavljana, poput Možemo li uopće lingvistički pristupiti ikoničkom mediju filma?, zatim Je li odnos između kinematičkog označitelja i označenog motiviran ili arbitraran? te, primjerice, poznata dvojba Možemo li i u filmu pronaći dvostruku artikulaciju kao *minimalne jedinice ekspresije* i *minimalne jedinice smisla*? — sva ona upućuju na želju za ozbiljnijim znanstvenim utemeljenjem filmskog medija i za razvijanjem analitičkog aparata koji će umjetnost pokretnih slika staviti u širi kontekst kulturne proizvodnje.³ Usprkos

dominantnoj tradiciji europskoga realističkog romana, kao i utjecaju američkoga narativnog filma, te unatoč zavodljivoj sličnosti u njihovome pripovjedačkom postupku, Christian Metz najprije se odlučio pozabaviti osnovnom (fonemsko-morfemskom) razinom sličnosti između filma i govornog jezika, da bi ih tek kasnije proširio i na sintagmatski plan. Metz stavlja naglasak na istu semiotičku razinu književne i filmske umjetnosti skrećući pozornost na kombinatorička pravila filma i njegove označiteljske procedure:

»Zadatosti i ograničenja estetske naravi — versifikacija, kompozicija i stilske figure u prvom slučaju; kadriranje, pokreti kamere i svjetlosni efekti u drugom — imaju ulogu konotativnih instanci postavljenih iznad denotiranog značenja. Ovo potonje u književnosti prepoznajemo kao čisto lingvističko označavanje, tj. kao jedinice jezika kojim se autor služi. U filmu denotirano značenje predstav-

³ Zlatno doba strukturalizma u lingvističkim studijima 1960-ih uvjetovalo je da i nova znanost o filmu, koja se tada tek formirala na rubovima etabliranih disciplina, prihvati neka općenita lingvistička načela o prirodi i funkcioniranju jezičnih sustava, pretpostavljajući da je i film sustav znakova poput bilo kojeg drugog. Tako je, primjerice, utjecajni filmolog Peter Wollen preuzeo čuvenu znakovnu trihotomiju Charlesa Sandersa Piercea i doslovno je primijenio na filmski medij: Wollen je u svojoj knjizi *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) »tvrdio da film koristi sve tri kategorije znakova: ikoničke (sličnošću sa slikama i zvukovima), indeksne (fotokemijskim registriranjem 'stvarnoga') i simboličke (korištenjem govora i pisma)« (Stam et. al., 1992: 30). Čak je i Pier Paolo Pasolini tada predložio tvrdnju da je film sustav znakova čija je semiotika usporediva s onim što on naziva »mogućom semiologijom sistema znakova stvarnosti same« (isto, 33). Premda nije bio usamljen u tvrdnji da jezik filma posjeduje vlastitu verziju dvostruke artikulacije govornog jezika, razlikovao se od Christiana Metza u opisu od čega se ona sastoji: »Najmanje su jedinice filmskoga jezika različiti stvarni predmeti koji zauzimaju kadar. Označio je ove najmanje jedinice kao *kineme*, po analogiji s fonemima. Kinemi se zatim ujedinjuju u veću jedinicu, kadar, koji korespondira s morfemima prirodnoga jezika« (isto).

ljeno je putem doslovnog (tj. perceptivnog) prikaza ono-
ga što vidimo na filmskom platnu...« (Metz, 1974: 96)⁴

Važniji, dakle, od činjenice što se književni jezik temelji na potpuno arbitrarnim lingvističkim označiteljima, a filmski na motiviranim, tj. doslovno prisutnima u slici, jest sam sustav proizvodnje značenja — od jedinica nižega semantičkog potencijala prema samostalnim narativnim cjelinama, a što je zajedničko i jednom i drugom mediju. Metz, ipak, potpuno odbacuje mogućnost primjene de Saussureove dvostruke artikulacije govornog jezika na filmski jezik (pri čemu se tvrdilo da bi slika bila ekvivalent riječi, a sekvenca rečenici) inzistirajući da slika, tj. filmski kadar, uvijek već uključuje govor, a nipošto samo apstraktnu jedinicu jezika i da je filmski govor zato određen ponajprije sintaktičkim, a ne morfološkim nizovima: »Slika je (barem kada se radi o filmu) ekvivalentna jednoj ili više rečenica, a sekvenca je kompleksni dio diskursa« (Metz, isto: 65-67). Iz ovoga proizlazi da film možemo smatrati jezičnim sustavom, ali takvim koji operira većim »jedinicama« značenja nego govorni jezik.

Primjerice, jedan od završnih kadrova u *Casablanci*, u kojem vidimo Humphreya Bogarta i Ingrid Bergman kako se oprašaju na aerodromu, u knjizi bismo mogli opisati ovako: muškarac u četrdesetim godinama i žena u tridesetima okrenuti su jedan prema drugome, vidi im se tuga u očima koja najavljuje neumitni rastanak, itd. Ali čak ni ovako detaljnim opisom ne bi se ni izdaleka iscrpilo sve ono što nam samo jedan, spomenuti filmski kadar govori o konkretnoj situaciji, o vremenskim prilikama, o emotivnom stanju likova, njihovoj prostornoj dispoziciji u odnosu na sporedne događaje, ili o karakteristikama eksterijera. Kada bi svaka »scena« u romanu riječima nastojala prenijeti sav deskriptivni potencijal ekvivalentnoga filmskog kadra, tada bi i najjednostavnija priča mogla imati tisuće stranica. Upravo zato što je već i najmanju jedinicu slike moguće objasniti u formi smislene rečenice, fonemi i morfemi govornog jezika nemaju svoje usporedive filmske jedinice na razini neke arbitrarne filmske slike ili *framea* (oni su, naime, uvijek već aktualizirani govor) nego najmanje na razini kadra ili sekvence. Drugačije kazano, kadar se ne sastoji od vizualnih ekvivalenata riječi, nego od složenijega semantičkog sklopa, kao što su rečenični iskazi, odlomci, poglavlja itd. Ova opservacija je za nas naročito važna jer nas upućuje na bitne osobine »filmskog romana«: na njegovo favoriziranje pripovjednih cjelina u odnosu na morfologiju i stilistiku teksta, te na multipliciranje sinkronijskih narativnih razina u odnosu prema postojećoj dijakroniji priče.

Kao što smo maloprije vidjeli, pored gotovo istovjetnog načina kako se konotirano značenje u slici i tekstu odnosi prema denotiranome (*konotativne instance postavljene iznad denotiranog značenja*), osnovnu analogiju između filma i jezika — a time i sofisticiranih jezičnih konstrukcija, poput pripovijetki ili romana — Metz vidi u njihovoj zajedničkoj sintagmatskoj prirodi pomoću koje manipuliraju označiteljima/označenim kako bi ostvarili naraciju. I dok jezik kombi-

nacijom fonema i morfema tvori rečenicu, film rasporedom slika i kadrova stvara »sintagme«, tj. osnovne autonomne narativne jedinice čiji nizovi tvore filmsko značenje. Robert Stam tvrdi da *Velika Sintagmatika* (*Grand Syntagmatique*) predstavlja Metzov pokušaj uspostavljanja održiva prostorno-vremenskog poretka primjenjivog na narativni film, što je dodatno osnaženo specifičnom Metzovom kinematičkom terminologijom autonomnog konstituiranja filma kao zasebnoga narativnog diskursa (Stam, 2000: 115). Francuski semiotičar svoju sintagmatsku teoriju narativnog filma dijeli na sljedeće tipove:

1. *Autonomni kadar*: riječ je o sintagmi koja obuhvaća pojedinačni, samostalni kadar i koja se dijeli na dvije sastavnice nižega sintagmatskog ranga — a) *sekvencu u jednom kadru* i b) četiri vrste inserata: *nedijegetski insert* (pojedinačni kadar koji ne pripada fikcionalnom svijetu radnje); izmješteni dijegetički insert (onaj koji fabularno pripada radnji, ali je vremenski ili prostorno »na krivom mjestu« u dijegetičkom nizu); *subjektivni insert* (osobni doživljaji protagonista) i *opisni insert* (pojedinačni kadar koji ima funkciju dodatno protumačiti gledatelju pojedine dijelove radnje).

2. *Paralelna sintagma*: ovdje je riječ o dvije radnje koje pratimo paralelno, a nisu nužno u prostorno-vremenskoj kauzalnoj vezi niti ih povezuje narativni označitelj — dijegeza.

3. *Umetnuta sintagma*: kratke scene koje imaju isključivo opisnu funkciju, kako bi obogatile gledateljev doživljaj likova i njegove postupke nevezane uz glavnu radnju.

4. *Opisna sintagma*: suprotno umetnutoj sintagmi, ovdje je riječ o nizu prostorno kontinuiranih zbivanja pomoću kojih prepoznamo uzročno-posljedični dijegetski niz.

5. *Izmjenična sintagma*: ovo je jedan od najpopularnijih Metzovih tipova filmske naracije zato što je, s jedne strane, vrlo intuitivan — radi se o vremenski simultanom događaju koji pratimo iz perspektive dvaju ili više protagonista — a, s druge strane, stil brze izmjenične montaže dvostrukih fokalizatora gotovo je nezaobilazan u suvremenima hollywoodskim filmovima potjere.

6. *Scena*: ova sintagma obuhvaća jedan ili više događaja koji dijele isto mjesto i imaju kontinuirano vrijeme radnje, dakle poput kazališnog jedinstva mjesta i vremena radnje, ali s obzirom na montažnu prirodu filmskog medija, scena je najčešće razlomljena u više montažnih i/ili fabularnih fragmenata-kadrova.

7. *Epizodna sekvenca*: skup događaja koji dijele kauzalne veze prikazan »ubrzano«, preko simbolički i dijegetski najvažnijih prijelomnih trenutaka.

8. *Ordinarna sekvenca*: zbivanje prikazano montažnim kontinuitetom uz koncentraciju samo na »najvažnije« dijelove radnje.

Premda je kod Christiana Metza prvenstveno riječ o narativnom organiziranju složenih struktura filmskog teksta kao semiotičkog nositelja binarne opozicije označitelja i označe-

⁴ Navedeni i sve sljedeće Metzove citate donosimo preko engleskog prijevoda Michaela Taylora (1974).



Casablanca

nog, dakle struktura potencijalno jednako primjenjivih na vizualne i nevizualne znakove, prije nego što *Grand Syntagmatique* prispodobimo konkretnome književnom materijalu potrebno je provjeriti stilsko-naratološke indikacije *Cityja* za jedan ipak nekanonski ikonički prodor u literarni tekst. Struktura ovog romana vrlo je složena i izrazito fragmentarno podijeljena ali u osnovi bismo mogli reći da je fabularna okosnica predstavljena kroz tri međusobno ispresijecana niza: prvi niz dijegetički prati radnju s dva glavna lika, dječaka Goulda i njegove prijateljice/guvernante Shatzy Shell; drugi čine kraće vestern pripovijetke koje pripovijeda Shatzy Shell, naracijski prezentirane kao sporadični ekstradijegetički dodaci, dok se treći, paralelni izvanfabularni tijek sastoji od opisa boksačke karijere stanovitog Larryja Gormana, što kulminira u bravuroznom, izrazito vizualnom i filmski dočaranom opisu njegova meča za naslov svjetskog prvaka. Ovaj fabularni nacrt ne otkriva brojne sižejne digresije i iznenađenja koji proizlaze manje iz čitateljeve želje za odgovorom na pitanje »a što se dalje zbilo«, koliko iz autorovih poigravanja perspektivom pripovijedanja, narativnom kombinatorikom, fokalizacijskim obratima ili, primjerice, tehnikom neprekinutog izlaganja koja se najtočnije može usporediti s dinamičnim filmskim dugim kadrom.

Od tri spomenute okosnice romana samo onu koja dijegetski prati zbivanja Goulda i Shatzy možemo smatrati nezavisnim nositeljem fabule: sve ostale sižejne digresije i prostorno-vremenske elipse ili, kako bi Metz rekao, paralelne, opisne, umetnute i izmjenične sintagme doživljavamo kao ornamentalizaciju osnovne priče. Kratke vestern pripovijetke pripadaju unutrašnjoj naraciji glavnoga ženskog lika, a fabularno nemotivirani opisi boksačkih mečeva Larryja Gormana (jesmo li tu na tragu Metzove *umetnute sintagme*?) narativno pripadaju monolozima glavnoga muškog lika. Talijanski književni teoretičar Alessandro Scarsella s time u vezi potvrđuje:

»U skladu s ustrojem cijelog romana, svaki od likova progovara vlastitim nečujnim monologom koji u formi struje svijesti pripada različitim tipovima diskursa: pripovijetki, anegdoti, predavanju... Oni stvaraju jasnu cezuru između viših razina književne stvarnosti i nižih razina mašte koje su predstavljene Shatzy-nim vestern pričama i Gouldovim shizofrenim fabuliranjem boksačkih susreta (*njegov glas stvarao je druge glasove*). Izmjenjivanje ovih razina pripovijedanja je načelo i pokretač naracije. Glavni muški lik *Cityja* preuzima ulogu *posrednika* između su-

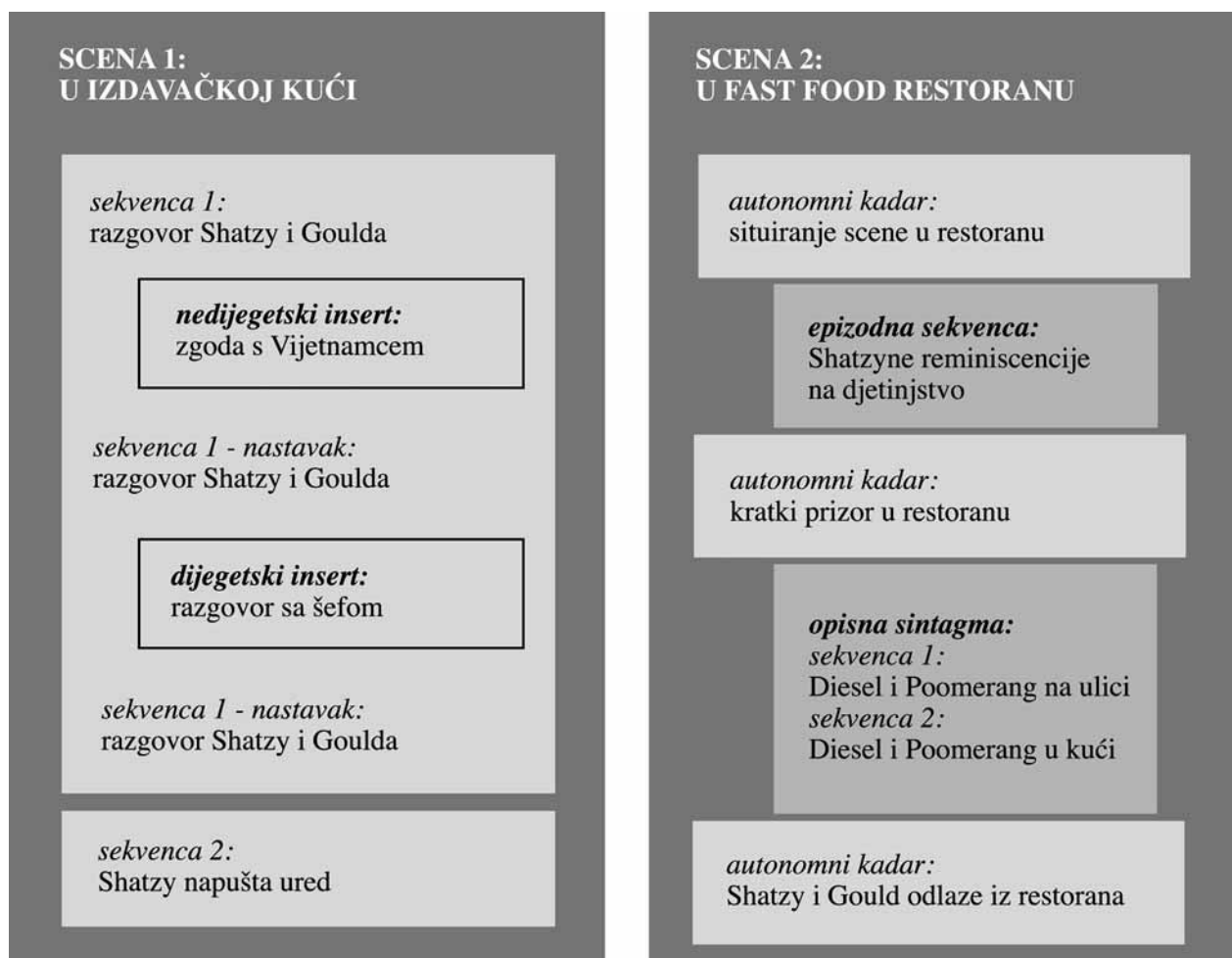
protstavljenih kulturalnih vrijednosti tako što stvara paralelnu glasovnu dimenziju koja namjerno ne želi pripadati kontekstu 'stvarnih' događaja. aricco je ovaj model pripovijedanja realizirao tehnikom dijaloškog insertiranja.« (Scarsella, 2003: 92)

Talijanski teoretičar upućuje, među ostalim, i na otvorene intertekstualne veze između Bariccova Goulda i Salingerova Holdena, ali, za nas još važnije, i na stilsku strategiju američkog pisca koju naziva »rapidità della sintassi discorsiva«, a čijim se oponašanjem na formalnom planu te ubrzavanjem mentalnih aktivnosti glavnog lika na sadržajnom planu, Alessandro Baricco u *Cityju* sasvim približio filmskome montažnom postupku.

Već je u prologu knjige razvidna strategija adicije i isprepletanja narativnih cjelina, što će postati prepoznatljiva osobina cijelog romana. Analiziramo li prezentaciju priče terminologijom Metzove *Velike Sintagmatike*, vidimo da u načelu jednostavnu fabularnu postavku Baricco komplicira razbijanjem jedinstvenog prizora, tj. statične scene, na nekoliko dijegetski i prostorno-vremenski povezanih fragmenata između kojih se nalaze dijegetski i nedijegetski inserti, zatim vrlo složene opisne sintagme, ali i brzi autonomni kadrovi koji bi

u stvarnom filmu trajali možda nekoliko sekundi. Redosljed izlaganja na prvih dvadesetak stranica romana izgleda otprilike ovako: Gould i Shatzy razgovaraju telefonom, ona provodi anketu u ime izdavačke kuće u kojoj radi i pita ga za mišljenje trebaju li scenaristi »ubiti« jednog strip-junaka; slijedi dulja digresija koju priča Shatzy, o Vijetnamcu i potpuno nevažnom izgred u nekoj zalogajnici; nastavak telefonskog intervjua; Shatzy prilazi njezin šef, ona stavlja Goulda na čekanje, šef joj daje otkaz zbog predugačkih razgovora; nastavak telefonskog razgovora; Shatzy se oprašta od kolega na poslu; dugačka digresija o Shatzynu djetinjstvu, o preslikavanju sebe u lik Eve Braun i oca u lik Hitlera; susret Goulda i Shatzy u *fast-food* restoranu; uvođenje u priču dva nova lika, diva Diesela i gluhoonijemog Poomeranga; njih dvojica prate stanovitu gospodu koja je izgubila potpeticu; ulaze za njom u kuću i pretražuju njene stvari po spavaćoj sobi; promatraju nju i dr. Mortensena kako vode ljubav uz Ravelov *Bolero*; nakon kraćeg razgovora o reakcionarnoj prirodi Walta Disneya, Gould i Shatzy odlaze iz restorana.

Usprkos relativnoj jednostavnosti fabule, jasniji uvid u složenost diskursa, u organiziranje narativnih cjelina, te raspored interpolacija i subjektivnih digresija likova dobit ćemo pogledamo li ovaj shematski prikaz:





Okajanje

Iz predočene sheme postaje jasnije da je zbivanje u poglavlju bazično raspodijeljeno u dvije scene: u izdavačkoj kući i u *fast-food* restoranu. Da je riječ o scenama u pravom smislu riječi (Metz, 1974: 129) vidimo ako na trenutak apstrahiramo inserte, sekvence i sintagme; tada dobivamo čistu, gotovo kazališnu inscenaciju koju doživljavamo u autentičnome prostorno-vremenskom jedinstvu. Dijegetski kontinuitet prve scene prekidaju dva inserta, ali s potpuno različito motiviranim narativnim funkcijama. U zgodi s Vijetnamcem sasvim je očito da se radi o sporednom događaju koji ni na koji način ne utječe na našu razinu znanja o likovima niti će predodrediti fabularni tijek i zato se ovdje u pravom smislu riječi radi o nedijegetskoj zagradi, dok je kod razgovora sa šefom situacija drugačija, Shatzy tada dobiva otkaz i može u nastavku romana svoje vrijeme posvetiti Gouldu, tj. u velikoj mjeri determinirati buduća zbivanja. Premda Christian Metz, doduše, u svojoj sintagmatskoj tipologiji ne spominje drugu varijantu koju smo mi nazvali *dijegetskim insertom* (u našem značenju: dodatak koji ne remeti prostorno-vremenski tijek radnje, značajan je za zbivanja koja neposredno slijede, ali je ipak insertiran u čvrsto definiranu okosnicu cijele scene u *call-centru* izdavačke kuće), otvorenost njegova

modela ostavlja veliki prostor naknadnim dopunama i prilagodbama za suvremene analize⁵.

Funkcija *epizodne sekvence* Shatzyne reminiscencije na djetinjstvo zato se u potpunosti uklapa u Metzov teorijski okvir i općenitu namjenu epizodne sekvence u filmskoj naraciji: »ona povezuje niz kratkih scena koje su najčešće međusobno odijeljene optičkim sredstvima (pretapanjima i sl.) i koje kronološki slijede jedna drugu« (Metz, 1974: 130). Naime, Shatzyn ekskurs u djetinjstvo sastoji se od diskontinuiranog niza kratkih slika vezanih uz traumatično sjećanje na oca, metaforički prikazano kroz odnos Eve Braun i Hitlera; zbivanja su međusobno odvojena pretpostavljenim (ne i eksplicitno naznačenim) vremenskim rasponom i fabularno ne pripadaju glavnoj radnji. Zanimljiv je i status dviju sekvenci unutar opisne sintagme s Dieselom i Poomerangom u glavnim ulogama. Metz kaže da je u opisnoj sintagmi jedini prepoznatljivi kontinuitet između sukcesivno prikazanih objekata onaj njihove prostorne povezanosti i kao primjer navodi opisnu sintagmu krajolika koja bi se sastojala od susljednih kadrova drveta, potoka, brežuljka u pozadini itd. Ovakvom definicijom ne bismo mogli obuhvatiti našu konkretnu epizodu da francuski semiotičar nije proširio primjenjivost teze i na žive likove u akciji:

⁵ Opravdanje za nadopunu tipologije sintagmatskih struktura filma nalazimo ne samo zbog konkretnog slučaja gdje pojam *dijegetski insert* najbolje opisuje dotičnu narativnu situaciju, nego i zbog sugestije samog Metza da su *Velika Sintagmatika*, lingvistika i semiotika filma općenito otvoreni koncepti bez čvrsto omeđenih granica tumačenja (Metz, 1974: 133).

»Opisna sintagma može obuhvaćati i akciju, pod uvjetom da je riječ o akciji koju doživljavamo kao dio šireg zbivanja, tj. kao paralelnu u prostoru, ali koja se može odvijati u bilo koje, za promatrača neodredivo, vrijeme. (...) U filmu i ne samo u njemu, opis je modalitet govora, a ne bitna osobina onoga o čemu se govori; jednu te istu stvar možemo *opisati* ili *ispričati*, ovisno o logici onoga što je o njoj rečeno.« (isto: 128)

Podsjetimo se, sekvenca s Dieselom i Poomerangom gotovo iritantnom minucioznošću opisuje fabularno nevažnu voajersku epizodu kako su ta dvojica pratili neku ženu kojoj se slomila potpetica, zatim su bili u njenom stanu, premetali po njenim osobnim stvarima, sve to, *nota bene*, bez vidljive seksualne ili neke druge motivacije, te garnirano njihovim (kako ćemo kasnije u knjizi vidjeti) uobičajeno poluinteligentnim komentarima. Budući da takav iracionalni mentalni *drift* likova u stilističkom smislu nije izolirani slučaj, nego se estetika apsurdnih dijaloga i tematska nemotiviranost strateški dosljedno primjenjuju u cijelom romanu, spomenuta opisna sintagma sasvim sigurno je, kako Metz kaže, važnija kao »modalitet govora« negoli kao »osobina onoga o čemu se govori«.

Epistemologija priče: tko govori, a tko vidi?

Nakon pitanja diskurzivnog rasporeda pojedinih dijelova filmske i književne priče (Genette: *histoire*, Chatman: *story*) slijedi još jedno, podjednako važno i u epistemologiji fikcijskih žanrova ključno pitanje za razumijevanje identiteta pripovjedača, statusa likova i odnosa različitih razina realiteta u djelu: tko govori (o priči), a tko vidi (u priči)? Relaciju narativne instance pripovjedača (bez obzira je li on unutar ili izvan radnje) i likova suvremena književna i filmska teorija jednako nazivaju *fokalizacijom*. Mieke Bal, premda se gotovo u potpunosti oslanja na prepoznavanje problema i osnovnu terminologiju koju je uveo Gérard Genette⁶, u svojim se analizama ipak više posvećuje fokalizaciji kao univerzalnom intermedijalnom problemu zajedničkom svim tekstualnim (u užem smislu) i vizualnim narativnim oblicima, uz skretanje pozornosti na tehnički karakter pojma primjeren manipulativnoj prirodi fotografskog i filmskog medija: »tehnički termin pomoći će nam da bolje razumijemo pravu prirodu tog sredstva manipulacije. 'Tehničko' je vjerojatno tek još jedan alat, ali strateški koristan.« (Bal, 1997: 144). Ona pokušava razriješiti jednu od glavnih narativnih aporija — viziju ili pogled kroz koji je priča predstavljena i identiteta osobe ili glasa koji kazuje priču; jednostavnije rečeno, nju zanima razlika između »onih koji vide i onih koji govore« (isto, 143). Sljedeći citat zorno sumira bitnu vizualnu uvjetovanost problema fokalizacije:

»Fokalizacija je odnos između 'gledanja', onoga tko ili što gleda, i onoga što je ili tko je gledan(o). Taj odnos je sastavni dio priče, sadržaja narativnog teksta: A govori da

B vidi što C radi. Ponekad to nije moguće razlikovati; primjerice, kada je čitatelju omogućeno da sasvim izravno gleda. Onaj tko gleda i ono što se gleda u tom se trenutku podudaraju, kao što je slučaj u 'struji svijesti'. Ali to ne znači da je izbrisana granica između čina pripovijedanja i gledanja, sjećanja i osjećaja o kojima se pripovijeda. Jednako tako, gledanje ne može biti izjednačeno s onim što je tim činom promatranja fokusirano i na što nam je skrenuta pozornost. Naposljetku, fokalizaciji je mjesto unutar priče, negdje između lingvističkog teksta i fabule. Budući da smo fokalizaciju definirali kao odnos, obje strane tog odnosa, i subjekt i objekt fokalizacije, moramo promatrati odvojeno. Subjekt fokalizacije, ili fokalizator, je točka s koje je nešto promatrano. Ta točka može biti povezana s likom (tj. s elementom fabule) ili izvan njega. Ako se fokalizator podudara s likom, tada će taj lik imati prednost u odnosu na sve ostale.« (isto, 146)

Ovdje nam se posebno zanimljivima čine dva momenta o kojima govori Bal: ponajprije, trenutak »subverzije« pripovjednog poretka kada A više ne želi napraviti razliku između onoga što B vidi i C radi, nego, naprotiv, u formi struje svijesti autor amalgamira čin pripovijedanja i sadržaj pripovijedanog ili, filmski rečeno, prikazivačku instancu kinematografskog medija (*denoted instance* — pokretne slike, zvučni zapis, itd.) poistovjećuje sa sadržajem i značenjem priče (*connoted instance*). I zatim, situacija kada fokalizator postaje jedan od likova, čime ostvaruje prednost nad svim ostalim likovima.

Oba spomenuta slučaja nalazimo u filmu Johna Wrighta *Okajanje* iz 2007. Krenimo od potonjeg: zaplet počinje onog trenutka kada trinaestogodišnja Briony (Saoirse Ronan) ugleda svoju sestru Ceciliju (Keira Nightly) kako naga skače u fontanu u prisutnosti ljepuškastog Robbieja (James McAvoy). U tom trenutku muški lik za Briony predstavlja objekt privlačnosti koju ona još ne razumije, a za njenu sestru on je subjekt seksualne požude. Radnja kreće prema fatalnom ishodu zato što Briony, udaljena od mjesta događaja, nije upoznata s razlozima zašto se Cecilia skinula i ušla u fontanu (kako bi dohvatila vazu koja je tamo slučajno pala), te je zbivanje protumačila kao namjerni seksualni eksczes između dvoje odraslih, a ne kao nepredvidivi uzročno-posljedični slijed. Režiser nam tu situaciju prikazuje kroz dva fokalizacijska motrišta: najprije neutralnim, vanjskim fokaliziranjem koje gledatelju objektivno prezentira kako zgodu kraj fontane tako i konsternaciju male Briony koja događaj promatra s prozora; a zatim ponovno prikazuje istu sekvenču iz subjektivne perspektive djevojčice kao fokalizatora. Drugi put prikazan isti događaj, sada iz motrišta jednog od likova, gledatelja dodatno upućuje u ono što taj lik subjektivno vidi, tj. u njegove osjećaje, razmišljanja i motivaciju, što sve produbljuje gledateljev uvid i empatiju s tim likom; naposljetku, samo njega uistinu »osobno« upoznajemo. Na taj način, Briony stječe prednost pred drugim protagonisti-

⁶ Riječ je o pojmovima *unutrašnja fokalizacija* koja se javlja kada je priča prezentirana iz osobne perspektive jednog lika; zatim *vanjska fokalizacija* koja ograničava naše znanje o likovima, nudeći nam samo objektivno motrište bez upletanja njihovih misli i osjećaja; naposljetku, u *nefokaliziranoj* naraciji ni jedan lik nema emotivnu ili kognitivnu »prednost« pred drugim likom (Genette, 1980: 189-198; Stam et al., 1992: 88-91).



Okajanje

ma i, premda njene postupke u nastavku filma vjerojatno nećemo opravdati, bit ćemo skloniji suosjećanju i naša će osuda biti blaža. John Wright se alternacijom vanjske i unutrašnje fokalizacije izravno i pristrano uključio u moralni prijedpor zločina bez kazne, te je manipulacijom filmskim medijem intervenirao u epistemologiju (filmske) priče, unaprijed ponudivši naratološku, tj. metafikcijsku ispriku za fiksijske postupke jednog lika.

Režijsko i naratološko strukturiranje *Okajanja* zanimljivo je i zato što u drugom dijelu filma svjedočimo korištenju dijametralno suprotnih filmskih sredstava koja će nas ponovno približiti Baricovu *Cityju*; pripovjedačeva (režiserova/autorova) gotovo emotivna involviranost u iskupljenje tuđih grijeha, »nedopustiv« metafikcijski prodor u pravocrtni dijegetički tijek ustupit će mjesto neočekivanoj objektivnosti i od poretka Mieke Bal u kojem »A govori da B vidi što C radi« više neće ostati ništa jer će nestati njihovih strukturalnih razlika. Kada se u filmu Robbie zatekne u Dunkirku na atlantskoj obali, ne prisustvujemo samo impresivnoj ratnoj freski načinjenoj u stilu suvremenog Hyeronimusa Boscha ili Michelangela potpomognutih moćnim 3D softverom, nego ulazimo u novi svijet okrutne objektivnosti kamere i potpuno reduciranih montažnih intervencija, u svijet toliko drugačiji od Wrightova ranijeg poigravanja fokalizacijskim obratima. Masovna scena na plaži prikazuje poražene britanske postrojbe prije evakuacije u Englesku, tisuće očajnih vojnika i neupotrebljivu oklopnu tehniku što nemoćno čekaju između izgubljene nade i novog početka. Riječ je, dakle, o snaž-

nome emocionalnom potencijalu trenutka koji traži jednako impresivno kadriranje i slikarsko-kinematografski rukopis.

Režiser se, naprotiv, odlučuje za potpunu »objektivnost« neprekinutog kadra snimljenog *steadicamom*, bez montažnih rezova, dugačkog gotovo pet minuta. Scena započinje, genetteovski kazano, nefokaliziranim kadrom u kojemu niti jedan lik nije važniji od drugog; mi, doduše, vidimo Robbieja u optičkom središtu interesa, ali je semantički fokus neutralno disperziran na sve ono što se gledatelju čini bitnim (Genette, 1980: 189-198). Odmah potom, kamera ostavlja Robbieja izvan kadra ali prateći njegovo potencijalno kretanje, tako da u nastavku dugog kadra imamo dojam da je pokret kamere zapravo njegov subjektivni kadar. Scena se, znači, pretvorila u paradigmatički primjer unutrašnje fokalizacije, a kretanje glavnog protagonista sada možemo nazvati fokalizacijom kroz lik (*character-bound focalization*, Bal, 1997: 148). Od tog trenutka, vidljive režiserske intervencije (kadriranje, montažni prijelazi, strukturiranje naracije) ustupaju mjesto nevidljivom autoru/liku i njegovu kinematografskom oku.

Književni ekvivalent Wrightovu dugom kadru i fokalizacijskim promjenama postignutim logikom filmske kamere nalazimo u Baricovu *Cityju* na više mjesta, ali nigdje tako eksplicitno prikazano i dosljedno primijenjeno kao u 26. poglavlju. U ovom dijelu romana pratimo boksački susret Larryja Lawyera Gormana (fikcijske figure koju je u svojim mentalnim procesima stvorio glavni lik Gould, poput svojevrsnog romana u romanu) i izazivača za svjetski naslov Stan-

leya Hookera Porede. Značajka cijelog poglavlja je naizmjenična nediferencirana fokalizacija pet različitih likova koji u okviru priče nemaju istu važnost, ali se na razini diskursa doimaju neizbježnim i ravnopravnim sudionicima zbivanja; primjerice, poput polublizog filmskog kadra u kojem vidimo boksača kao semantičko središte dok istodobno u vidokrug kamere ulaze sudac, publika, vizualni efekti reflektora i slično. Baricco uključuje u diskurzivno izlaganje i sve ono što je na narativnoj razini nebitno, ali što bi potencijalni gledatelj filmskog prizora morao *vidjeti* i čuti. Dakle, Baricco u prvom redu pokušava *vizualizirati* tekstualno iskustvo književnog djela u svojevrsnoj prisili čitatelja na filmski doživljaj. Pogledajmo najprije na koji način službeni najavljiivač susreta predstavlja dvojicu boksača:

»u crvenom uglu FLASH u bijelom dresu sa zlatnim rubom, 33 godine, 57 susreta, 41 pobjeda FLASH 14 poraza, 2 neriješena meča, dvanaest godina karijere, dva puta izazivač za svjetski naslov, povukao se prije dvije godine i tri mjeseca na ringu Atlantic Cityja, diskutabilan boksač, vole ga i mrze FLASH noćna mora bookmakera, lijevi gard, iznimno izdržljiv borac rijetke snage, Stanleeeeeeeey »Hooooooooooooooooo« Poreeeeeeeda FLASH u plavom uglu, u crnom dresu, 22 godine, 21 susret, 21 pobjeda, 21 prije isteka vremena, FLASH neporažen i oboren samo jednom, jedna od nada svjetskog boksa, desni i lijevi gard FLASH sposoban boksati FLASH vrtoglavi ritmom, spektakularno okretan, mlad, nepredvidiv, arogantan FLASH mrzak, momak kojega ćemo za koju godinu zvati najvećim, Larryyyyyy 'Laaaaaaaaawyer' Gooooooooorman« (Baricco, 2002: 208)

Kada bismo htjeli slikovno predočiti navedeni odlomak, lako možemo zamisliti neprekinuti kadar sniman kamerom iz ruke na samom ringu ili kamerom na kranu pokretnom u svim smjerovima. Kadar bi prikazivao najprije Stanleya Hookera i njegova trenera u jednom kutu, a nakon kratke i brze panoramske »vožnje« slika bi prikazivala sličan motiv protivnika u suprotnom kutu. Kadar bi bio dinamiziran brojnim bljeskovima novinarskih fotoaparata, na što Baricco nedvojbeno ukazuje insertiranjem riječi FLASH neovisno o sintaksi glavnog iskaza najavljiivača. Ovakav postupak možemo nazvati vizualnim pripovijedanjem zato što je intervencija autora u opis literarnih zbivanja minimalna i zato što o likovima ne doznajemo ništa više od onoga što nam oni sami svojim postupcima žele o sebi otkriti. Pored toga, realistično oponašanje najavljiivačeva govora s naglašavanjem imena boksača prije doživljavamo kao zvučnu podlogu izravnoga televizijskog prijenosa negoli kao književno situiranje događaja; ovdje je, naprotiv, autorova intervencija potpuno izostala kako bi ustupila mjesto čitateljevoj konstrukciji mentalne slike literarnog zbivanja i isprovocirala njegove (čitateljeve) intertekstualne asocijacije na neki drugi, stvarni događaj.

U opisanoj »sceni« najavljiivanja boksačkog susreta narativno-fokalizacijski slijed je relativno jednostavan jer uključuje samo iskaz najavljiivača, dok se u nastavku odlomka situacija komplicira uvođenjem fokalizacijskih motrišta i drugih likova: samoga Larryja Gormana, njegova trenera i suca, uz nastavak najavljiivačevih komentara i *flasheva* fotoaparata. Osjećaj jedinstvenosti »kadra« i kontinuiranog pokreta »kamere« postignut je ponovno, s jedne strane, Bariccovom neutralnom naracijom i izostankom pripovjedačkog komentara te, s druge strane, kontinuiranom sintaksom, bez uobičajenih ili očekivanih dijakritičkih i stilskih cezura u tekstu. Možemo to promotriti na bilo kojem nasumce odabranom izvatku:

»...KORISTI PREDNJI DIREKT, LARRY, PREDNJI DIREKT, OVAKO SAMO PRAVIŠ VJETAR vrlo elegantno oko sredine ringa, ali ne udara, Lawyer, kao da se gotovo podruguje protivniku FLASH uostalom to je tipično za Lawyera, voli predstavu... neki njegovi klevetnici kažu čak i previše (to bi htio, je li Poreda?, da ostanem bez daha trčeći oko tebe kao da si bog dok čekaš pravi trenutak da me zajebeš, misliš da padam na to, ha?, dobro kraj predstave, bilo je to samo za) FLASH FLASH POREDIN DESNI, iznenadni desni kroše FLASH nepripremljen, ali je iznenadio Lawyera, udarcem u lice, raste napetost ovdje u Pontiac Hotelu (kopile, koji kurac) LARRY, GDJE SI U KURAC? (tu sam, tu sam, učitelju, OK, kraj plesa, kopile), Lawyerova finta, još jedna, mijenja gard, prednji direkt, JOŠ JEDAN PREDNJI DIREKT; I LIJEVI KROŠE; FLASH POREDA IZBAČEN IZ FLASH SREDINE RINGA; Poreda na konopcima...« (isto: 209)

Premda je svaki pojedini lik jasno distingviran u odnosu na ostale, to je učinjeno izostankom tradicionalne književne fokalizacije kod koje pisac izravno daje do znanja tko govori, a tko vidi (primjerice: »rekao je taj i taj« ili »u tom trenutku postalo je jasno da taj i taj... itd.) korištenjem grafičkih identifikatora/fokalizatora koji ne pripadaju realnosti pripovjednog teksta, nego predstavljaju metafikcijsku protezu koja treba pomoći čitatelju da uspješnije vizualizira tko govori, a tko vidi. Grafički identifikator Larryja Gormana je tekst u zagradama, fokaliziranje njegova trenera prepoznajemo po velikim slovima u kurzivu, a govore pretpostavljenoga televizijskog komentatora i najavljiivača u dvorani razlikujemo po iskazima u verzalu i kurentu.

Fokalizatori se kroz cijeli odlomak mijenjaju u frenetičnom ritmu, sugerirajući da se scena sastoji od mnoštva mikrosituacija na koje valja obratiti podjednaku pozornost, a »montažno« neprekinuti tijek zbivanja ukida podjelu na glavne i sporedne likove, te na glavne i sporedne segmente priče⁷. U dugom kadru *Okajanja*, kao što smo vidjeli, fokalizacijska promjena dogodila se samo dvaput: prvi puta kada smo s ne-

⁷ Da je u Bariccovu narativnom diskursu doista riječ o sustavnom pokušaju neutralizacije autorske prisutnosti i o kinematičkom prezentiranju priče, te o namjeri ukidanja onoga što bismo provizorno mogli nazvati *literarnim montažnim prijelazom*, bit će nam jasnije ako se podsjetimo kako uopće percipiramo montažni rez i koja je njegova epistemološka funkcija u filmskoj priči: »Perceptivni prijelaz koji izaziva montažni prijelaz ne samo da prekida i potencijalno ugrožava identifikaciju prizora, već, zajedno s identifikacijom ugrožava i promatračko snalaženje u prizoru. Naime, treba podsjetiti da je u snalaženju podjednako važno identificirati prizor kao i odrediti odakle ga promatramo i kako se u njemu promatrački krećemo. Pritom, uza svu srazmjernu uzajamnu neovisnost utvrđivanja identiteta i utvrđivanja točke promatranja, to dvoje ipak jest među-uvjetovano: identifikacija prizora

utralne vanjske fokalizacije Jamesa McAvoya prešli na njegov subjektivni kadar plaže u Dunkirku i drugi puta kada smo se ponovno vratili u klasičnu strukturu pripovijedanja u trećem licu. Dok je Bariccovo strukturiranje naracije evidentno nadahnuo mogućnostima filmske kamere, prvenstveno neverbalnim prijelazima iz jednog prizora u drugi, a zatim i filmskim pokretom u prostoru (u njegovu slučaju to prepoznajemo u izmjeni prizornih situacija bez uobičajenih autorovih objašnjenja i pauza u tekstu), »brzina« Bariccova filmskog teksta (»rapidità della sintassi discorsiva«) čak nadilazi brzinu klasičnoga narativnog filma. Znači li to da su mogućnosti vizualizacije i filmizacije imanentne literarnom tekstu ili su samo posljedica naše nove osjetljivosti na vizualne sadržaje? Drugim riječima, je li slikovna komponenta prirodna tekstu (naposljetku, može li je on, poput Baricca, još i pojačati) ili je nametnuta vizualnim modelom tumačenja i našim posebnim senzibilitetom za sliku u vrijeme ikoničkog obrata? Ako se suglasimo, na temelju ovdje iznesenih uvida, da je filmsku naraciju moguće prenijeti u književni medij i da nam za analizu i jednog i drugog mogu poslužiti isti kritičko-teorijski alati, tada i s vizualnim obratom u književnosti valja ozbiljno računati.

Literatura

- Bal, Mieke, 1997, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, drugo izdanje, University of Toronto Press
- Baricco, Alessandro, 2002, *City*, prevela s talijanskog Vanda Mikšić, Zagreb: Edicije Božičević
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press
- Fece, Josep Lluís, 2004, »Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37, str. 29-34.
- Genette, Gérard, 1983, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, prevela Jane E. Lewin, Cornell University Press. Prijevod djela *Discours du récit* (1972), Paris: Editions de Seuil
- Gilić, Nikica, 2004, »Naratologija i filmska priča, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37, str. 13-28.
- Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Gilić, Nikica i Kragić, Bruno (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Metz, Christian, 1974, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, preveo Michael Taylor, University of Chicago Press. Prijevod djela *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1 (1971), Paris: Editions Klincksieck
- Peterlić, Ante (ur.), 1986-1990, *Filmska enciklopedija*, I-II, Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Scarsella, Alessandro, 2003, *Alessandro Baricco*, Fiesole: Cadmo
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert i Flitterman-Lewis, Sandy, 1992, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London i New York: Routledge
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, London: Blackwell Publishing Limited
- Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

istodobno je praćena utvrđivanjem promatračkog položaja u prizoru, jedno je uvjetovano drugim. Navedena pravila promatranja zapravo reguliraju uzajamnost identifikacije prizornog odvijanja i utvrđivanja točaka promatranja pod uvjetima u kojima je uzajamnost narušena — pod uvjetima perceptivnog prekida na montažnom prijelazu« (Turković, 2000: 131). Baricco, prema tome, ukidanjem montažnih prijelaza i uskraćivanjem relevantnih informacija o točkama pogleda pojedinih likova zapravo stavlja čitatelja u poziciju kamere tako da opisani događaji postaju čitateljev »subjektivni kadar«.

STUDIJE

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: odiseje u svemiru – Paklena naranča

Analitičari su skloni film *Paklena naranča* svrstati u znanstvenofantastični žanr, a Kubrickov filmski niz *Dr. Strangelove — 2001: odiseja u svemiru — Paklena naranča* prozvati Kubrickovom znanstvenofantastičnom trilogijom.¹ Međutim, filmovi Stanleya Kubricka rijetko su žanrovski »čisti«, što znači da ih je moguće svrstati u nekoliko žanrovskih skupina. *Paklena naranča* je, poput 2001. i *Dr. Strangelovea*, smještena u »ne tako daleku budućnost«, pa je se može razumjeti i kao suvremeni film smješten u »buduću sadašnjost« u kojemu su obrađeni neki (još uvijek) vrlo aktualni društveni, psihološki, politički, religijski i drugi problemi.

U tom smislu, mogu joj se pripisati svi kontradiktorski atributi koji su i Stanleyu Kubricku poslužili za reklamu. U kinima se film najavljivao kao »Duhovit. Smiješan. Satirički. Glazben. Uzbudljiv. Bizaran. Politički. Napet. Zastrašujući. Metaforički. Komičan.« Različite odrednice dopunjene su činjenicom da cilj filma i knjige (film je snimljen prema istom imenom romanu Anthonyja Burgessa) nije bio samo prikazati seks i nasilje kao sve veći problem suvremenog društva (pa prema tome i društva budućnosti), nego pokazati koliko je važna sloboda izbora da se bude »dobar« ili »zao« (u filmskoj priči jedino zatvorski svećenik predstavlja glas razuma s tvrdnjom da onaj tko ne može birati hoće li biti dobar ili loš, prestaje biti čovjek).

Kubrick je ovako postavio svoju namjeru: »Rekao bih da je moja namjera s *Paklenom narančom* bila biti vjeran romanu i pokušati promatrati nasilje iz Alexove perspektive, pokazati kako je to za njega najveća zabava, najsretniji dio njegovog života, poput nekog velikog akcijskog baleta. Bilo je nužno pronaći način stiliziranja nasilja, kao što je Burgess to učinio svojim književnim stilom. Ironijski kontrapunkt glazbe svakako je bio način da se to postigne. Sve scene nasilja sasvim su drukčije bez glazbe.«²

Nasilje nad Rossinijem

Najšokantniji prizori nasilja zbivaju se u prvom dijelu filma. No zanimljivo je da se upravo u tom dijelu eksplicitno pri-



kazivanje nasilja izbjegava (ne vidimo kako Alex siluje Alexanderovu ženu) ili se prikazuje skraćeno (samo kratko gledamo kako Alex i »drugovi« prebijaju skitnicu) ili se prikazuje kao zabava (vožnja Durangom 95) i groteska (ubojstvo Žene-mačke na trenutak nalikuju na prizor iz stripa). Šok je svejedno velik. S jedne strane ga izaziva pripovijedanje u prvom licu jednine koje gledatelja poziva da sam postane Alex. U Burgessovu romanu »uvlačenje u Alexovu« kožu postiže se izmišljenim jezikom Nadsatom,³ ali Kubrick je, uz Nadsat, koji je u filmskome mediju izgubio snagu, s istim ciljem upotrijebio glazbu.

Upotreba glazbe u *Paklenoj naranči* nadovezala se na iskuštvo 2001: odiseje u svemiru, naročito ono koje je izazvao prizor pristajanja *space shuttlea* dr. Heywooda Floyda na rotirajuću svemirsku stanicu. Prizor je pratio valcer Johanna Straussa *Na lijepom plavom Dunavu*. Pobuna gledatelja koji su bili navikli na standardnu upotrebu glazbe (glazba objašnjava, »prati« scene) učinio je prizor naročito privlačivim različitim tumačenjima, kritikama i interpretacijama, a tu privlačnost nije izgubio do danas. Tek se kasnije pojavilo (pri-

¹ Usp. Howard, 121; Marković, 1990: 744.

² Nelson, 1982: 134.

³ Kada je pisao *Paklenu naranču*, Anthony Burgess je odlučio šokantne događaje koje pripovijeda nasilni sudionik Alex, sakriti kvazifuturističkim tinejdžerskim jezikom koji je sam izmislio. Nadsat kombinira elemente engleskog (*cockney* sleng) i ruskog jezika, što ga čini teško razumljivim, a čitanje pretvara u naporno pronicanje smisla sadržaja. To je i bio Burgessov cilj: sakriti nasilje jezikom. Kada su izdavači u jednom izdanju *Paklene naranče* na svoju ruku objavili rječnik, morali su, na autorovo inzistiranje, to izdanje povući.



hvatljivo) Kubrickovo objašnjenje da je, očaran usporenim kretanjem u svemiru, prizor promatrao kao ples i da ga je to navelo da ostavi glazbu koja je tu trebala biti samo privremeno.

Međutim, šok izazvan valcerom *Na lijepom plavom Dunavu* nije se mogao mjeriti sa šokom koji su izazvale nasilne scene iz prvog dijela *Paklene naranče*. Radi se konkretno o dvije sekvence (1. silovanje djevojke — tučnjava s Billyboyevom bandom — vožnja Durangom 95; 2. Alex prebija članove vlastite bande — provala na imanje Žene-mačke) koje prati uvertira operi *Kradljiva svraka* Gioacchina Rossinija. Lepršavo orkestrirana Rossinijeva glazba nije djelovala neobično samo s obzirom na tradiciju, nego je djelovala i neprimjerno, neprikladno, čak i moralno neprihvatljivo. No Kubrick, gotovo na isti način kao u *2001: odiseji u svemiru*, već samim filmom (tj. načinom na koji je snimljen, montiran, glumljen) objašnjava zašto je upotrijebio baš tu glazbu.

Razlog je s jedne strane Alexova perspektiva, njegova naracija koju je zadao Anthony Burgess. To je vrlo slično perversnoj Humbertovoj perspektivi koju je, također u ja-formi, zadao književni autor *Lolite*, Vladimir Nabokov. K tome, Kubrickovo glazbeno rješenje *Lolite*, s povremenim »izletima« u ironijski komentar (naročito u prizoru Humbertova slavljeničkog kupanja nakon Charlottine smrti), najavljivalo

je ono što se čuje i vidi u *Paklenoj naranči*. Drugi je razlog — ples.

Na početku prve sekvence s upotrijebljenom Rossinijevom glazbom bogato oslikani svod pozornice napuštenog kasina asocira na unutrašnjost nekog kazališta. Kamera, međutim, otkriva da je zbivanje i daleko i blizu kazališnom: na napuštenoj pozornici banda se upravo sprema silovati djevojku. Događaj prekida Alexov dolazak (točno na početak nove glazbene cjeline!), a tučnjavu njegovih i Billyboyevih momaka Kubrick koreografira poput akrobatske plesne točke (uz to, glazbena struktura i filmska struktura su toliko pozorno povezane da se čak razbijanje različitih predmeta, uglavnom starih stolica, odvija »u ritmu«, padajući na početke glazbenih doba i kontrapunktirajući Rossinijevim činelama).

U drugoj sekvenci, Alexov napad na članove vlastite bande odvija se usporeno (prizor korespondira s ubrzanim prizorom vođenja ljubavi u troje koji prati ubrzana sintetska verzija Rossinijeve uvertire za operu *Wilhelm Tell*). Napad ponovno asocira na balet. Naime, svoj »baletni nastup« (da bi udario nogom, mora je podignuti poput baletana) Alex-narator opravdava glazbom koju je čuo s otvorenog prozora, ali kako se ta »dražesna glazba« nastavlja i u sljedećim scenama — u kafiću Duke of New York i na imanju Žene-mačke — počinje se postavljati pitanje da li je glazba doista prizorna (zapravo, prizornom se nije činila niti na početku prizo-

ra, unatoč objašnjenju naratora) ili je neprizorna (kolebanje je tipično za Kubricka). Prepoznajemo i glazbenu korelaciju s ranijom sekvencom koja se promatra iz Alexove perspektive, pa se nasilje i ovdje doživljava kao zabava, performans i ples. Osim toga, prvi prikaz unutrašnjosti kuće na farmi Woodmere Health pokazuje gđu Weathers odjevenu u dres kako na podu izvodi vježbu. Njezino mjerkanje s Alexom (ona kao oružje koristi malu Beethovenovu bistu, a on skulpturu falusa) asocira na neobično kolo (žena i Alex kruže jedno oko drugoga)...⁴

To su samo neki neglazbeni elementi koji pokazuju ulogu plesa u nasilnim scenama u *Paklenoj naranči*. Ako se tome doda Rossinijeva uvertira *Kradljiva svraka*, dojam je potpun, jer je glazba skladana u trodobnoj mjeri, pa je i ona u neku ruku — valcer. No dok je ples u *2001: odiseji u svemiru* tražio divljenje i prihvaćanje svemirskih letova kao svakodnevnice, Rossinijev »valcer« u *Paklenoj naranči* također zahtijeva prihvaćanje svakodnevice, ali ružne, nasilne svakodnevnice koja želi da je se percipira kao ljepotu, zabavu i užitak.

Originalno neoriginalna glazbena djela

Osim Rossinijeve uvertire *Kradljiva svraka*, Kubrick je u filmu *Paklena naranča* upotrijebio: *Glazbu za sprovod kraljice Marije* (*Music for the Funeral of Queen Mary*) Henryja Purcella, uvertiru *Wilhelm Tell* Gioacchina Rossinija, *Marševe za svečanosti i ceremonije* (*Pomp and Circumstances Marches*) br. 1 i br. 4 Edwarda Elgara, *Uvertiru suncu* Terryja Tuckera, simfonijску suitu *Šeherezada* Nikolaja Rimski-Korsakova, komadić *Pete simfonije* te neizbježnu *Devetu simfoniju* Ludwiga van Beethovena.⁵ Također su (prizorno) korištene popularne pjesme: »Molly Malone« Jamesa Yorkstona,

»Želim se udati za svjetioničara« (»I Want to Marry a Lighthouse Keeper«) koju je napisala i izvela Erika Eigen te »Pjevam na kiši« (»Singin' in the Rain«) Arthura Freeda i Nacia Herba Browna.

Kubrick je od početka (a poučen iskustvom *2001: odiseje u svemiru*) znao da ne želi u filmu imati originalno skladanu glazbu i da mu filmski skladatelj ne treba: »Čini mi se da nema mnogo smisla uzimati skladatelja koji, koliko god bio dobar, nije Mozart ili Beethoven, kada imate toliko široki izbor postojećih orkestralnih djela, uključujući suvremene i avangardne skladbe. Na taj način dobivate mogućnost da, još u ranoj fazi montaže, eksperimentirate s glazbom, a u nekim slučajevima da 'režete' scenu prema glazbi.«⁶

Razmišljanje o filmskim skladateljima i originalnoj filmskoj glazbi Kubrick je djelomično promijenio kada mu je pristupila skladateljica i stručnjakinja za sintetsku glazbu, Wendy Carlos.⁷ Privučen znatiželjom, naročito kada se radilo o novim tehnologijama nije, međutim, odustao od misli da »nije-dan skladatelj nije dovoljno dobar osim ako se ne zove Mozart ili Beethoven«. No Wendy Carlos je upravo zbog toga bila idealna: nije se bunila (kao što se bunio Alex North kada je skladao za *2001: odiseju u svemiru*) kada se od nje tražilo da za sintesajzer obradi neka poznata klasična djela (to je, uostalom, bio i njezin način rada: njezino iskušavanje mogućnosti Moogova sintesajzera svodilo se na aranžiranje djela J. S. Bacha). Sintetski aranžmani Wendy Carlos u filmu obuhvaćali su Rossinijevu uvertiru *Wilhelm Tell*, drugi i četvrti stavak Beethovenove *Devete simfonije* te *Glazbu za sprovod kraljice Marije* Henryja Purcella. Jedina originalna skladba u *Paklenoj naranči* koju je napisala Wendy Carlos bila je *Timesteps*, a i ona je nastala nezavisno od filma.⁸

⁴ To je drugi niz nasilja (sekvenca koja prikazuje sljedeću noć) koje Kubrick, odnosno Alex, niže jedno za drugim ne dopuštajući gledatelju ni trenutak predaha. Ovdje je važno primijetiti da su obje sekvence (nizovi) nasilja vezane uz istu glazbu, Rossinijevu uvertiru *Kradljivog svraki*. Time je Kubrick jasno oblikovao glazbenu trodijelnost prvog dijela filma. To je trodijelnost tipa A-B-A1, pri čemu su dijelovi A i A1 vezani uz noć i nasilje, a dio B predstavlja »običan« dan u životu učenika-markiranta Alexa.

⁵ Glazba ima veliku ulogu u Burgessovu romanu. Uz Beethovenovu *Devetu simfoniju*, koja je okosnica priče, Burgess spominje da je Alex uživao u djelima J. S. Bacha, W. A. Mozarta, G. F. Händela i drugih. To je vjerojatno zato što je Anthony Burgess, osim što je bio pisac, bio i skladatelj. Pisao je simfonije, komorna djela, opere, pjesme, mjuzikle i jedan balet — no djela mu se, nažalost, ne izvode. Burgessovo zanimanje za glazbu vidljivo je u njegovu književnom radu: knjige mu se često temelje na glazbenim djelima (osim *Paklene naranče*, glazbom se bavi roman *Napoleonska simfonija* iz 1974. koji strukturno zrcali Beethovenovu *Eroicu*). Što se tiče Kubrickova glazbenog izbora za film *Paklena naranča*, zanimljivo je da je, unatoč tomu što je Burgess u književnom predlošku konkretno naveo neka glazbena djela koja je slušao Alex, redatelj preuzeo samo centralnu Beethovenovu *Devetu simfoniju*. Ostala je djela birao prema vlastitim kriterijima. Ista je situacija bila u *2001: odiseji u svemiru* gdje se pri glazbenom izboru redatelj nije vodio sugestijama književnog predloška, premda ga je pisao zajedno s Arthurom C. Clarkeom.

⁶ Ciment, 1972: 5.

⁷ Wendy Carlos rođen je kao Walter Carlos 1939. u Patwucketu na Rhode Islandu u SAD. Počeo je skladati još od malih nogu (*Trio za klarinet, harmoniku i glasovir* napisao je s 10 godina), a također ga je odmalena zanimala kompjuterska tehnologija. Studirao je fiziku i glazbu na Sveučilištu Brown (1958-62) i na Sveučilištu Columbia (1962-65), a nakon toga se zaposlio na Centru za elektroničku glazbu Columbia-Princeton. Od 1966. počinje suradivati s inženjerom Robertom Moogom koji je radio na prototipu modularnog sintesajzera. Carlos je upotrijebio Moogov sintesajzer na svom prvom (i vjerojatno najslavnijem) albumu *Switched-On Bach* (1968). Sljedeće godine izdao je neku vrstu nastavka, album *The Well-Tempered Synthesizer* (1969) koji ipak nije doživio toliko veliki uspjeh kao prethodni. Godine 1971. pridružio se Kubrickovoj filmskoj ekipi te je aranžirao glazbu za *Pakleni naranču*, a kasnije će sudjelovati i u stvaranju glazbe za film *Isijavanje* (1980). Skladao je i za prvi digitalno animirani crtani film *Tron* studija Walt Disney (1982). Njegovi samostalni albumi uključuju: *Sonic Seasoning* (1972), *Beauty in the Beast* (1986), *Secrets of Synthesis* (1987) i *Rediscovering Lost Scores* (2005). Na posljednjem je albumu objavio dijelove partiture iz filma *Isijavanje* koji se više ne izdaju, neobjavljene dijelove partiture filma *Woundings* i *Paklena naranča* te odlomke partiture za film *Tron*. Walter Carlos je promijenio spol 1962, ali se tek od 1975. (odnosno od albuma *Switched-On Brandenburgs* 1979) počeo javno potpisivati s Wendy Carlos. Kako je u vrijeme nastajanja *Paklene naranče* već bio Wendy, samo što to nije javno objavila, u tekstu ga potpisujem ženskim imenom.

⁸ Baveći se istraživanjima glazbene elektronike, točnije upotrebljavajući Moogov modularni sintesajzer za preobrazbu i novo oblikovanje klasičnih glazbenih djela, skladateljica Wendy Carlos i njezina producentica Rachel Elkind bile su na putu da stvore prvo elektroničko »vokalno« djelo, obradu posljednjeg stavka Beethovenove *Devete simfonije* za sintesajzer. Kada je djelo bilo dovršeno, Carlos mu je odlučila dodati uvod. Skladba se zvala *Timesteps* i nosila je karakteristike suvremene ambijentalne glazbe. Tek nakon skladanja slučajno je pročitala Burgessovu *Pakleni naranču* i uvidjela da *Timesteps* nevjerojatno dobro hvata ugođaj uvodnog poglavlja knjige. Kako je Kubrick u to vrijeme snimao *Pakleni naranču* u Londonu, Carlos i Elkind



Naranče na navijanje: *Timesteps* i Beethoven

Skladba *Timesteps* upotrijebljena je tijekom Ludovicova tretmana, a pokazuje kako Alex ne zna što ga očekuje (Alexova perspektiva): svezan u luđačkoj košulji prisiljen je gledati nasilne scene koje će mu, zbog seruma, izazvati mučninu. Na taj način Alex ulazi u kožu gledatelja kojega je Kubrick prisilio da gleda silovanja i prebijanja uz vedre zvuke Rossinijeve *Kradljive svrake*.⁹

Timesteps je mišljena neutralno (temelji se na prelijevanju zvukova u nove zvukove), i zapravo je sasvim nevezana uz film (samo je umetnuta, i to ne u uvodni prizor na koji je mislila Wendy Carlos kada ju je pokazala Kubricku), ali je poslužila da istakne poznate kubrickovske elemente. Nasilje se opet veže uz ples (Alex gleda film koji prikazuje čovjeka kojega tuku, a pokreti u tom filmu su koreografirani dok istaknuta ritmika i kvaziistočnjačka melodika sugeriraju isto). Pretvaranje glazbe u zvuk također nalazi paralelu u Alexovu

ponašanju (»zujanje« glazbe, Alexu je zlo) te sve sigurnijem pretvaranju u »naranču na navijanje« (Alex, koji se do sada razlikovao od svoje okoline, prisiljava se da postane jednak drugima — recimo, doktoru Brodskom koji glasom neutralnim poput ambijentalne glazbene podloge, tumači Ludovicov postupak na viđenom živom primjeru).¹⁰

Od trenutka kada postaje »naranča na navijanje«, Alex se izjednačava s »običnim« gledateljem (»naranča na navijanje« postaje već kada mu policija oduzima slobodu: u sobi za ispitivanje Alex je žrtva, a policajci su nasilnici koje, za razliku od Alexa, štiti zakon; osim toga, Alex pri ulasku u zatvor gubi identitet jer ga odmah imenuju brojem — 655321). To znači da njegov fantastičan svijet nestaje, da se, poput drugih »smrtnika«, i on počinje »daviti« u neutralnoj i pasivnoj stvarnosti. U stvarnom svijetu »predivna« *Deveta* postaje »užasna« *Deveta*, pa *Scherzo*, koji je u jednom trenutku bio mjesto potpunog užitka,¹¹ u drugom trenutku postaje sintet-

odlučile su okušati sreću te su mu poslale obje skladbe — i *Timesteps* i obradu završnog stavka Beethovenove *Devete simfonije*. Bio je to početak suradnje Wendy Carlos i Rachel Elkind sa Stanleyem Kubrickom

⁹ U drugom filmskom dijelu, koji započinje, gotovo korespondentno prvom dijelu, *adagiom* iz Rossinijeve opere *Wilhelm Tell*, gledatelj konačno razumije Alexa i s njim suosjeća. No Alexu je promjena neprirodna, jer je na nju prisiljen zatvorom (prvi dio drugog dijela filma), odnosno Ludovicovim postupkom (drugi dio drugog dijela filma).

¹⁰ Hrvatski prevoditelj *Paklene naranče* Marko Fančović u svome predgovoru navodi problem prijevoda naslova *Clockwork Orange* (filmski kritičar Vladimir C. Sever piše da je to »slab, ali uvriježen prijevod« — Sever, 2002: 30.): »Većini prevoditelja i sam naslov zadavao je problem; *clockwork orange* preveden je kao mehanička ili čak (zbog nejasne asocijacije na pakleni stroj ili paklenu prirodu radnje) paklena naranča, a najpreciznije bi bilo naranča na navijanje. U pitanju je stari *cockney* žargonski izraz, koji označava nešto što ne može postojati, i koristi se za usporedbu s nečim što je isto toliko neobično kao zamisao naranče koja se navija — čudno ili izopačeno, npr. homoseksualno« (Burgess, 1999: 6-7).

¹¹ *Scherzo* iz Beethovenove *Devete simfonije* u pravom je smislu riječi »mjesto užitka«, jer slušajući ga, Alex masturbira zamišljajući nasilne prizore koji su, zahvaljujući montaži, savršeno sinkroni s protokom glazbe. Scena se nadovezuje na Alexovu dnevnu rutinu, koju obavlja nakon »noćnog posla«. Tu postaje jasno da je Alexov noćni život bijeg od ružne stvarnosti u koju su njegovi roditelji bespomoćno zarobljeni (majka radi u tvornici). Slušanje Be-

ski, užasni *Scherzo* koji će »našeg« antijunaka natjerati na samoubojstvo. U toj je pretvorbi originalni Beethoven znak za »normalu«, Alexa koji fantazira onako kako mu nalaže njegova nasilna priroda, a sintetski obrađeni Beethoven znak je za deformaciju koja u ovome slučaju može biti čitana na dva načina.

Zrcalni lik, pisac Alexander F., muči Alexa tako da mu s magnetofona pušta snimku Beethovenove *Devete simfonije*. Gledatelj čuje sintetsku obradu *Scherza* koja je vrlo vjerojatna s obzirom na znanstvenofantastični filmski žanr. Naime, u budućnosti se Beethoven sluša s džuboksa¹², pa je moguće pretpostaviti da su originalne izvedbe poput one u kojoj Alex uživa kod kuće, ili one koju pjeva gospođa za susjednim stolom u mliječnom baru Korova, rijetke. Čini se da Alexander F. pušta Alexu sintetski obrađenu verziju Beethovena. Međutim, s obzirom na naglašenu dominaciju Alexove perspektive, prizor je moguće slušati i drukčije: Alexander F. pušta originalnu orkestralnu verziju Beethovenova *Scherza* koja u izmućenoj glavi zvuči sasvim izobličeno — sintetski. Beethoven je, uslijed Ludovicova postupka, također postao žrtvom, te se, iz graciozne glazbe savršenog sklada koja je Alexu uvijek bila poticaj na »umjetničku izvedbu« (Burgess eksplicitno opisuje kako snažno Beethoven i klasična glazba djeluju na Alexovo nasilno ponašanje), pretvara u iscerenu sintetsku grotesku.¹³

Hollywood u zatvoru

Zanimljivo je da se odnos prema glazbi u filmu mijenja kako se mijenja Alexov položaj u društvu. U prvome dijelu filma Alex uživa (čineći grozote drugima), pa glazba sugerira zabavu, ples i užitak (osim Rossinijeve uvertire *Kradljiva svraka*, tu je ubrzana sintetska verzija uvertire *Wilhelm Tell* koja prati parodiranu, ubranu verziju Alexove seksualne zabave s tinejdžericama iz glazbenog dućana). U drugom i trećem dijelu Alex je prisilno, iz vlastitog svijeta (fantastično u znanstvenom!) gurnut u svijet realnosti, pa glazba gubi kvalitetu ironijskog kontrapunkta, i postaje nezanimljiva paralela filmskim prizorima (najupečatljiviji filmski prizori, oni koji se najviše pamte i na koje se odnose sve kritike, su prizori u kojima glazba kontrapunktira viđenom uvlačeći nas u Alexovo nasilno, libidalno ja — to svakako nisu prizori iz drugog,

pa ni iz trećeg dijela filma). Budući da drugi dio filma prati zbivanja u zatvoru i Ludovicov postupak, Alex je djelomično još uvijek »svoj«. Dok čita *Bibliju* i zamišlja se u ulozi rimskog vojnika koji bičuje Krista, koji reže grkljane neprijateljima i uživa u seksu s nekoliko žena, on zapravo obnavlja slike koje je vidio u hollywoodskim filmovima. Kubrick, naravno, iskorištava priliku za kritiku hollywoodske tradicije: Alexov san na javi djeluje poput nekog loše snimljenog hollywoodskog epa, a prate ga dvije teme iz simfonijske suite *Šeherezada* Nikolaja Rimski-Korsakova.

Thomas Allen Nelson uspoređuje glazbu Nikolaja Rimski-Korsakova s filmskom glazbom Miklosa Rozse, tvrdeći da je Korsakov »Miklos Rozsa klasične glazbe«. Usporedba je dobra (Miklos Rozsa skladao je za brojne hollywoodske epove, a okušao se i u *film noiru*) zbog načina na koji Kubrick veže glazbu sa slikom. Prijeteća dramatska tema sultana Šahrijara (bičevanje Krista), a naročito nježna Šeherezadina tema izvedena na solo-violini (Alex u krevetu s robinjama) asociraju i na hollywoodske glazbene klišeje koji, ovako upotrijebljeni, dolaze na granicu s kičem. U kič je, uostalom, pretvoren i Beethoven nakon Ludovicova postupka, a kao kič i groteska (odnosno kao događaji kojima se pridaje prevelika pozornost) doživljavaju se svečani Ministrov posjet zatvoru te Alexov svečani prebačaj u Ludovicovu ustanovu koje prate Elgarovi *Marševi za svečanosti i ceremonije* br. 1. i br. 4.

S druge strane, asocijacije koje budi samo klasično djelo, inspirirano istočnjačkim pričama Tisuću i jedna noć, još uvijek čvrsto uspostavljaju Alexovu perspektivu fantastike, fantazije i bajke. Alexov fantastičan svijet, makar Alex u zatvoru nakon kapelanove ceremonije vodi pjevanje pjesme »Bio sam zalutala ovca« (»I Was a Wandering Sheep«), iznutra je ostao nepromijenjen.¹⁴ No glazba se (počevši od sporog dijela uvertire *Wilhelm Tell*, koji unosi tugu u uvodni prikaz zatvora gdje i Alex-narator najavljuje »plačljiv i tragičan dio priče«) izjednačila s prizorima, što znači da je Alex prisiljen smiriti se, prestati biti nasilnik / umjetnik / izvođač i postati voajer/žrtva.¹⁵ Dok nas je Kubrick u prvom filmskom dijelu prisiljavao da budemo (aktivni i kreativni) Alex, u drugome dijelu on Alexa prisiljava da postane (dosadnjikav i pasivan) kakvi smo mi, gledatelji, ostali likovi priče. Otuda nezanimljivost glazbe i njezina povezivanja s prizorima.

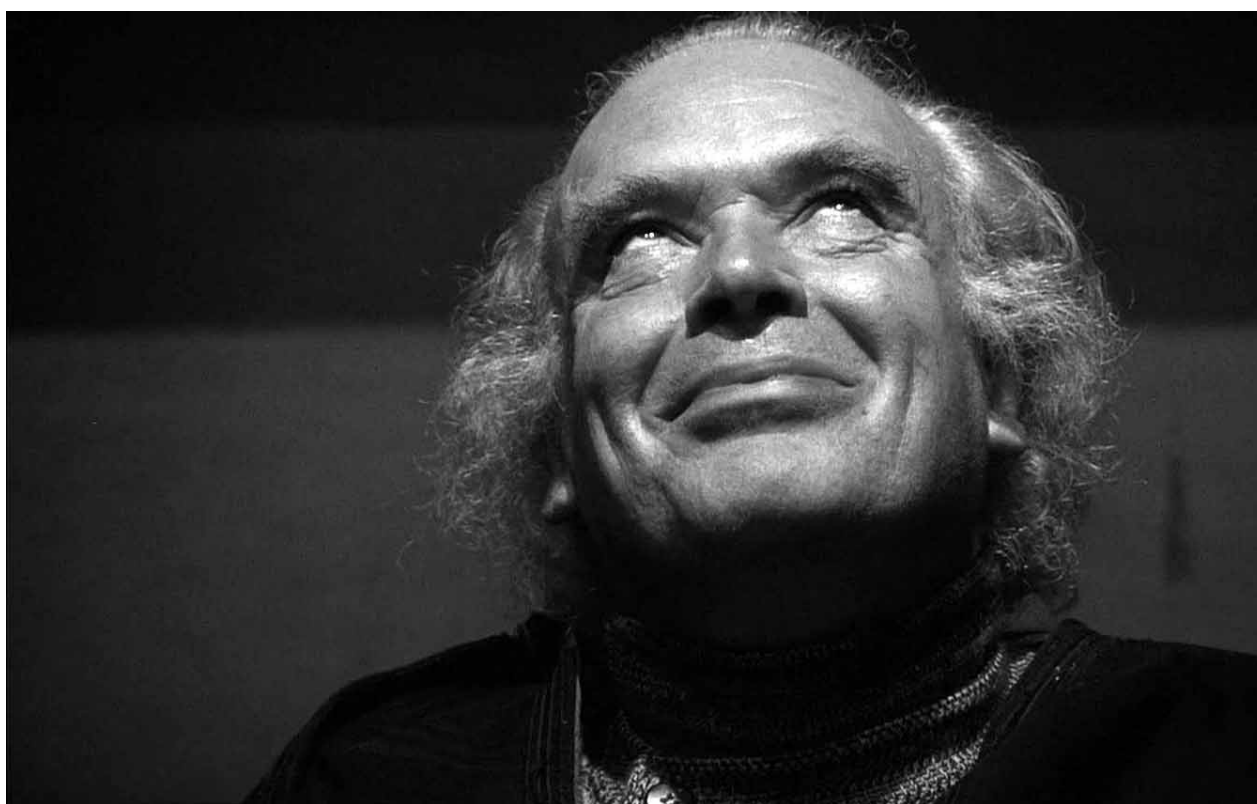
ethovenova »fantastičnog« *scherza*, rječito je opisao Thomas Allen Nelson: »sa zvucima *scherza* iz Beethovenove *Devete* koja ispunjava spavaću sobu, kamera kroz seriju zadivljujućih slika priprema na Alexov orgazmički klimaks. Sukcesivno zumiranje sve je bliže Beethovenovu licu na roleti, dok njegove oči gledaju direktno u kameru (poput Alexa na početku filma, op. aut.), zatim prema slici gole žene koja se blaženo smiješi u pozi seksualnog poziva, a onda klizi (panoramom dolje) prema Alexovoj zmiji, Basilu, koji se sklopčao na grani tako da se čini kao da će upravo ući u vaginalni otvor. Zatim, unutar istog kadra, statue četiri Krista na Alexovu noćnom ormariću, spojeni u strasti slavlja (kruna od trnja, nokti i zglobovi, crvena kosa, genitalije, desna šaka stisnuta u prkosu, lijeva noga ispružena u plesu), izokreću raspeće u performans.« (Nelson, 149-151).

¹² Radi se o četvrtom stavku *Devete simfonije* uz čije zvuke Alex maršira glazbenim dućanom — asocirajući na Napoleona (*Napoleon* je, inače, bio filmski projekt koji je Kubrick planirao). Ista se verzija Beethovenove glazbe čuje savršeno sinkronizirana s maršem Hitlerovih trupa u jednom od Ludovicovih filmova.

¹³ Na kraju prezentacije Ludovicova postupka svećenik upravo to kaže: »Vlastiti interes i strah od fizičke boli naveli su ga na taj groteskni čin (podvukla autorica) samoponižavanja«. No očito je da svećenikovo upozorenje nitko nije shvatio ozbiljno — ministar smatra da su to samo nijanse, kao što je dr. Brodsky smatrao da je Beethovenovo izobličjenje samo neugodan nuspoizvod pozitivnih rezultata metode.

¹⁴ Tekst pjesme »Bio sam zalutala ovca« (koja je, poput zatvorenika, označena brojem — himna 258), upućuje na »prošli život« kada Alex nije volio »svog pastira« koji nad njim »nije imao kontrolu«. Himna 258 je, dakle, oda slobodi koju je Alex (a on pokreće projektor da se riječi vide na ploči) — izgubio.

¹⁵ Usp. analizu u Nelson, 1982: 133-164. Osjećaj da se glazba izjednačila s prizorima jer je Alex postao žrtva, nastavlja se i u trećem dijelu gdje, uz istu »tužnu« glazbu, roditelji odbacuju Alexa zbog podstanara koji im plaća stanarinu i služi im kao zamjena za sina.



Alexov horror-show performans

Status izvođača Alex je osigurao izvedbom pjesme »Pjevam na kiši«. Pjesma je u film ušla neplanski,¹⁶ ali je scena prebijanja Alexova filmskog dvojnika Alexandera F.-a i silovanja njegove žene (njihovo ulazno zvono svira »sudbinsku« temu prvog stavka Beethovenove *Pete simfonije*), upravo zbog Alexova performansa dobila kulturni status. No prizor nema snagu »uvlačenja« koju su imale sekvence s Rossinijevom *Kradljivom svrakom*. Naime, »Pjevam na kiši« pripada Alexu a ne gledatelju (prizorna izvedba dopušta distanciranje od nasilja). Kubrick inzistira na scenskoj izvedbi: motiv pozornice, performansa, plesa, a ovdje i naivnog mjuzikla iz pedesetih godina još jedanput kontrapunktira sadržaju stvarajući nezaboravni prizor (nije slučajna ni »baletna« poza Alexanderove žene koju Tupi drži visoko iznad glave).¹⁷ Sukob sadržaja i izvedbe »u stilu« neočekivanoga glazbenog žanra (Alex pjeva i pleše kao Gene Kelly dok prebija jednu i drugu žrtvu) ponovno podsjeća na upotrebu Straussova valcera iz *2001: odiseje u svemiru*. Prizor bi bio komičan da nije tragičan.

Kada provaljuju u piščev »Dom«, Alex i njegovi »drugovi« nose maske klaunova, čime Kubrick (opet) sili žanr komedije. Komični žanr filma (a ne samo dotične scene) ne potkre-

pljuju samo maske, nego odjeća koju nose članovi Alexove bande, inzistiranje na vedroj glazbi (*Timesteps* su iznimka) i veliki broj zbivanja na pozornici: od silovanja djevojke na pozornici napuštenog kasina (Rossini: *Kradljiva svraka*), preko gledanja Ludovicovih filmova u kinu (Beethoven: *Deveta simfonija*, četvrti stavak — sintetska obrada), do predstavljanja Alexa kao »gotov proizvod« Ludovicova postupka. U toj sceni, zbog trubadurskog karaktera *Uvertire suncu* Terryja Tuckera, poigravanje Alexom i njegovim sputanim nasilnim nagonima — štipanjem, pljuskanjem, zavrtnanjem nosa, potezanjem za uši — dobiva obilježje komedije *dell'arte*. Zapravo, glumac je, pri predstavljanju »novog« Alexa Ministru, apsolutno svjestan pozornice i publike, pa joj se, na kraju »zabavne točke«, naklanja.

Henry Purcell, Paklena naranča i 2001: odiseja u svemiru

A nakon »vesele točke s klaunima«, »nastupa« gotovo potpuno gola djevojka. Prizor je dvoznačan: djevojčin način klanjanja publici nakon što mučnina baca Alexa na pod uslijed pokušaja da zgrabi njezine grudi (u očima muškarca u publici zrcale se jednako pohotne želje poput Alexovih, ali one su suspregnute društvenim normama) upućuje na cirkusku toč-

¹⁶ Kada su snimali prizor provale u »Dom« pisca Alexandera, Kubrick je bio nezadovoljan jer scena nije djelovala kako treba. Nakon tri dana snimanja, pristupio je Malcolm McDowellu i pitao ga zna li plesati i pjevati. Malcolm je rekao da zna, premda baš i nije bio stručnjak. I onda je zapjevao prvu pjesmu koja mu je pala na pamet, a koju je još znao iz djetinjstva — »Pjevam na kiši« (usp. LoBrutto, 1997: 366).

¹⁷ Nelson scenu doživljava ovako: »Alexov 'Singin' in the Rain', postavljen je kao parodija pjesme i plesa Genea Kellyja iz MGM-ova mjuzikla iz 1952; umjesto kišobranom, Alex se služi štapom i kao plesnim pomagalom i kao oružjem, jer kako pjesma kaže, on ima taj 'veličanstven osjećaj' (*glorious feeling*, op. aut.) i 'spreman je za ljubav' (*ready for love*, op. aut.).« (Nelson, 150)

ku: ona je krotiteljica lavova koja je uspješno stavila glavu u lavlje ralje. No glazba veže prizor uz Alexovu prošlost. Sintetska obrada *Glazbe za sprovod kraljice Marije* Henryja Purcella u prvom se dijelu filma slušala u mliječnom baru Korova (kao i ovdje, ni u tim scenama nije jasno da li je glazba dio prizora — recimo neka čudna obrada koja svira s džuboksa — ili je to dodana, neprizorna glazba). Asocijacije na Korovu odmah povlače sliku neobično uređenog interijera: ukrasne skulpture, stolovi i točionice pića dizajnirani su u obliku golih žena — poput »cirkuske krotiteljice lavova« na Ministrovj predstavi.

Budući da je skoro uvijek vezana uz mliječni bar Korova (pa i na posredan način, na predstavi za ministra), Purcellova *Glazba* postaje jedinom skladbom u *Paklenoj naranči* koja bi mogla imati lajtmotivske karakteristike.¹⁸ Međutim, s obzirom na Kubrickov kolebljiv odnos prema tradiciji, lajtmotivčnost Purcella je samo pomisao: *Glazba za sprovod kraljice Marije* nije Alexova glazba nego glazba Alexova omiljenog mjesta i vremena (prvi dio filma, kada Alex uživa u nasilju), glazba kojom film započinje i koja na neobičan način po mnogočemu podsjeća na Kubrickovo postupanje s glazbom u *2001: odiseji u svemiru*.

Naime, unatoč »ubačenju« srednjovjekovnoj sekvenci *Dies irae*, kojom Wendy Carlos najavljuje buduća zbivanja pa i karakter filma, sintetska obrada Purcella, svedena na monoton nizanje sintetskih akorada, djeluje neutralno — kao ambijentalna glazba ili, još bolje — muzak.¹⁹ Ako se prisjetimo muzaka iz *2001: odiseje u svemiru*, Straussova valcera *Na lijepljivom plavom Dunavu* i odlomka iz baleta *Gayana Arama Hačaturijana*, sjetit ćemo se neobične veze, zbunjujućeg povezivanja glazbe 19. stoljeća s prizorima iz 21. stoljeća.

Istu stvar nalazimo u *Paklenoj naranči*: muzak je još stariji (Henry Purcell je živio u 17. stoljeću), a vrijeme je budućnost. Kao u *2001*, Kubrick je iskoristio glazbu da pokaže kako ljudi budućnosti nisu ništa drukčiji od ljudi u sadašnjosti: čak i oni »slušaju« stare majstore, glazbenu klasiku, premda je ovdje, za razliku od *2001: odiseje u svemiru*, klasika sintetski obrađena — prilagođena vremenu, ali i društvu kojim manipuliraju tinejdžeri i političari.

Mnogi su autori uočili da *Paklena naranča* započinje kao nastavak *2001: odiseje u svemiru*: dok se Dijete-Zvijezda pola-

ko okreće prema kameri (Kubrick reže kraj okretanja i direktan pogled Dijete-Zvijezda u gledatelja zamjenjuje odjavnom špicom), Alex na početku *Paklene naranče* gleda u kameru, direktno u gledatelja. Međutim, veze počinju još prije Alexovog grabežljivog pogleda. Filmska špica *Paklene naranče* počinje na praznoj crvenoj podlozi, kao što je *2001: Odiseja u svemiru* započela praznim crnim ekranom. Da li je Kubrick početkom *Paklene naranče* (koji traje samo 25 sekundi) mislio podsjetiti na »prazni«, crni glazbeni uvod u *2001: odiseju u svemiru*? Doduše, u *Odiseji* je to doista prazna ploča u koji je Ligetijeva glazba upisivala znanstvenofantastični sadržaj. No u *Paklenoj naranči* je *tabula rasa* Purcellova prilično neutralna glazba (muzak) u koju vizualno upisuje sadržaj o seksu i nasilju (crvena pozadina je ispisana krvlju).

Pri usporedbi *Odiseje* i *Paklene naranče* uočava se da čak i glazbena djela u tom uvodnom, *tabula rasa*-dijelu »sličje« jedno drugome. *Atmosphères* Gyögya Ligetija gustim, mikropolifonijskim slaganjem dionica u beskonačan *cluster* nastoji klasične glazbene instrumente pretvoriti u zvuk. U *Paklenoj naranči* pretvorba je izvršena: *Glazba za sprovod kraljice Marije* nije izvedena na originalnim instrumentima (četiri trube i orgulje) nego ju je Wendy Carlos preradila za sintesajzer — instrument čiji su tonovi (zbog nedostatka alikvota) doista zvukovi.

Kubrickova igra glazbenom tradicijom

I dok primjećujemo Kubrickovu fascinaciju paralelom glazbe i zvuka²⁰, sjećamo se kako je Kubrick postupkom crnog ekrana u *2001: odiseji u svemiru* »prisilio« gledatelje da slušaju Ligetijevu glazbu. Ne podsjeća li to na brojne kasnije postupke u *Paklenoj naranči*, naročito na *prisilu* da se prihvati Alexovu perspektivu slušanjem Rossinijeve uvertire *Kradljivja svraka* i gledanjem nasilja. Sveprisutnost motiva prisile — bez obzira radi li se o silovanju ili nasilju, bez obzira da li se Alex prisiljava da gleda Ludovicove filmove (silom otvorene oči!) ili Alex prisiljava Alexandera F.-a da gleda silovanje svoje žene — u većini slučajeva glavni moment te prisile je glazba. S jedne strane glazba se koristi kao izvor Moći (poput *Tako je govorio Zarathustra* u *2001: Odiseji u svemiru*, tu funkciju često ima Beethovenova *Deveta simfonija*), a s druge se strane kao element zabave, plesa i perfor-

¹⁸ Purcellova *Glazba za sprovod kraljice Marije* pojavljuje se i uz prikaz novinskih naslova koje čitaju roditelji i podstanar Joe kada se Alex vraća kući iz zatvora; pojavljuje se i u sceni posjete roditelja Alexu u bolnici, a Alex je, uostalom, i fučka (doduše, kao jednu varijantu originalne melodije) kada se u ranu zoru vraća kući nakon uzbudljivih noćnih avantura u prvom dijelu filma. Također, budući da *Paklena naranča* započinje scenom u mliječnom baru Korova, Purcellova glazba koja je prati ujedno postaje glazbom uvodne filmske špice. To je, doduše, neobična najava, ali mnogo govori o filmskoj priči. Sintetska obrada Wendy Carlos smješta film u »ne tako daleku« budućnost, a s druge strane, stari Purcell, te još starija ubačena srednjovjekovna sekvenca *Dies irae*, postaju veza između prošlosti i budućnosti: sasvim je jasno da su Burgess i Kubrick referirali na sadašnjost.

¹⁹ Glazba govori i drugo: Alexova neobična šminka i pogled grabežljive zvijeri, zajedno s prijetećim *Dies irae* uvodi u Alexov nasilni, fantastični, ali i kreativni svijet (kamera se pomiče unatrag, pa otkriva da Alex sjedi među svojim prijateljima koji su jednako odjeveni i gledaju jednako grabežljivo poput njega).

²⁰ Kubrickova fascinacija glazbom kao zvukom i obratno dolazi do izražaja i na drugim mjestima u *Paklenoj naranči*. Na primjer, u obje scene s Rossinijevom *Kradljivom svrakom* glazbu na trenutak zaustavljaju dva slična zvuka: dok mlata članove Billyboyevе bande, Alex dugo zazviždi i vikne »policija!«, što je uvod u novi glazbeni odlomak; u prizoru napada na Ženu mačku policijske sirene padaju također na završni dio jedne i početni dio nove glazbene cjeline. Također, prilikom upada u piščev »Dom«, Alex zviždukom organizira članove svoje bande, kojime na kratko prekida premlaćivanje te najavljuje horor-izvedbu »Pjevam na kiši«. To asocira na slične postupke u posljednjim prizorima ranog Kubrickova filma, *Poljubac smrti*, gdje Rappallov smrtni krik postaje urlik vlaka, a službena najava odlaska i dolaska vlakova (posljednja scena, Dave čeka Gloriju na peronu) pretvara se u pjesmu-recitaciju na jednom tonu.



mansa («Singin' in the Rain», Rossinijeva uvertira *Kradljiva svraka* i *Wilhelm Tell*) koji povremeno prerasta u komediju (Terry Tucker: *Uvertira suncu*), a povremeno u kič (Elgar: *Marševi za svečanosti i ceremonije*) i klišej (Rimski-Koraskov: *Šeherezada*).

Kada je glazba muzak — dakle neutralna — tada Kubrick gledateljima nudi ili *tabulu rasa* u koju se može nešto upisati (Purcell — krvavo crvenilo i glazbeni motiv *Dies irae*) ili autonomnu ambijentalnu glazbu koja je po vlastitim glazbenim karakteristikama prazna ploča (mislim na *Timesteps* W. Carlos u koji Kubrick upisuje Ludovicov postupak) ili glazbu nad kojom je potpuno izvršena lobotomija (Beethovenov sintetski *Scherzo za samoubojstvo*). No, na neki način, Kubrick želi imati *happy end*, a to čini dopunjavajući Burgessovu trodijelnu formu. Kao veliki ljubitelj simetrije (dovoljno je samo pogledati uvodnu scenu u kojoj krupni plan Alexa raste u savršeno simetrično postavljene »žene-stolove« u Korova baru koji tvore piramidu na čijem je vrhu opet Alex), Kubrick i glazbu koristi u tom smislu. U prvom dijelu šokira gledatelja suprotnim odnosom glazbe i prizora, a u drugom dijelu glazbu (koja poput Alexa doživljava lobotomiju) koristi kao paralelu prikazanom. Na taj su način skladbe korisne i u trećem dijelu filma (Alex proživljava ono što su pro-

življavale njegove žrtve) gdje se zrcale sva glazbena djela iz prvog dijela filma (osim »šokantnog« Rossinija).

Pjesma »Sweet Molly Malone« pijanog skitnice kojeg Alex i njegovi »drugovi« tuku na početku prvog dijela filma, zrcali se u pjesmi »I Want To Marry A Lighthouse Keeper« koja svira s radija dok roditelji odbacuju zatvorskog povratnika Alexa zbog mnogo podobnijeg podstanara Joea. Purcell se zrcali u Purcellu: prikaz neobične, gotovo zastrašujuće unutrašnjosti bara Korova gdje su se Alex i njegovi prijatelji družili, zrcali se u prizoru u kojemu ga »prijatelji«, sada policajci, tuku i muče. »Pjevam na kiši« pri izvođenju nasilja u piščevom domu zrcali se u »Pjevam na kiši« po kojemu pisac Alexander F. u navodnoj žrtvi prepoznaje svog mučitelja. A Beethovenov prekrasan, »fantastični« *Scherzo* uz koji se masturbira, zrcali se u izobličenoj, sintetskoj verziji samoubilačkog *Scherza* na piščevu tavanu.

No filmska Coda (»izliječenje«) vraća Beethovena (i Alexa) u »staro stanje«. Izvorni finale četvrtog stavka, u izvedbi Berlinske filharmonije i zbora St. Hedwigskathedrale pod ravnanjem Ferenc Fricsaya, prikazan je u maniri mjuzikla: dva činovnika-baletana u bolesničku sobu unose cvijeće, velike zvučnike i stereo-uređaj, pridružuju im se novinari-korus te u monumentalnom završnom prizoru podižu glavnog junaka na tron vječne slave i obećane sretne budućnosti.²¹ Ideju

²¹ Usp. Nelson, 163.

nastavlja i izvorna verzija pjesme »Singin' in the Rain« iz istoimenog mjuzikla (pjeva je Gene Kelly) koja se »vrti« na odjavnoj špici, a koja, opet, ironijski komentira ljudsko ponašanje poput pjesme »Srest ćemo se ponovno« u filmu *Dr. Strangelove* i valcera *Na lijepom plavom Dunavu* u 2001: *odiseji u svemiru*.

Zajedno s Alexovom perspektivom (nasilje kao ples, performans, umjetnost, balet) vraća se i ideja o komediji kao stvarno mogućem žanru *Paklene naranče* (ovdje bismo se mogli pitati stoji li naše, gledateljsko percipiranje tri filmska dijela kao nered — red — nered, jer Alex ih sigurno percipira obrnuto, kao red — nered — red). Doista, nije li *Paklena naranča* mjuzikl a ne drama, komedija a ne tragedija, obiteljski a ne znanstvenofantastični film? *Paklena naranča* je u svakome slučaju djelo u kojemu korištenje glazbe — koliko god bilo šokantno — podsjeća, a ponekad se stvarno oslanja na tradicionalne hollywoodske postupke poput »preuglazbeljnosti«, »pretjerivanja«, »simfonizma« i »klišeja«. Kritizirajući tradiciju, Kubrick je uporno koristi, ali samo da se, poput Alexa, grubo poigra s gledateljima i njihovim naučenim reakcijama na filmsku glazbu.

Literatura

- Burgess, Anthony, 1999, *Paklena naranča*, preveo Marko Fančović, Zagreb: Zagrebačka naklada
- Ciment, Michel, 1972, »Kubrick on *A Clockwork Orange* (An interview with Michel Ciment)«, *Positif*, srpanj 1972, pod naslovom »Entretien avec Stanley Kubrick«, str. 23-33), www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.arco.html, URL pregledan 14. XII. 2005.
- Howard, James, »UK Clock ticks again for Kubrick's *Orange*«, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0088.html, URL pregledan 14. XII. 2005.
- Howard, James, 1999, *Stanley Kubrick Companion*, London: Polstar Wheatons
- LoBrutto, Vincent, 1997, *Stanley Kubrick*, New York: Penguin
- Marković, Dario, 1990, »Znanstvenofantastični film«, u: *Filmska enciklopedija*, II, ur. A. Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«, str. 744.
- Nelson, Thomas Allen, 1982, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press
- Sever, Vladimir C., 2002, »Cvjetno nasilje«, *Vijenac*, br. 210, 21. ožujka, str. 30.
- Stanley Kubrick's Clockwork Orange*, Music From the Soundtrack, Warner Bros. Record Inc., WEA International Inc. (razni skladatelji), 1999.
- Walter Carlos, www.MalcolmMcDowell.net, URL pregledan 13. lipnja 2006.
- Wendy Carlos (techno Guide), www.intuitivemusic.com/tguide-wendycarlos.html, URL pregledan 13. lipnja 2006.
- Wendy Carlos, <http://en.wikipedia.org/wiki/wendy-carlos>, URL pregledan 13. lipnja 2006.

M a r i j a n K r i v a k

Zlatna vrata komunizma

(O filmskoj poetici Aleksandera Dovženka)

Sovjetska kinematografija u svojem revolucionarnom razdoblju filmofilski je dragulj sadržajno-formalnih inovacija. Doista, gledajući s povijesne distance od dobrih osam desetljeća, sovjetski je film možda i stožerna umjetnost ruske avangarde. Jer, kinematografska postignuća niza autora zaista su bila prethodnica/avangarda mnogih inovacija.

Kao stožere sovjetskog filma revolucionarnog razdoblja obično se navode četiri autora: Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin i Dovženko. Ipak, u tom razdoblju djelovao je još čitav niz autora poput Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga, Abrama Rooma, Friedricha Ermlera, Victora Turina, Jakova Protazanova, braće Kaufmann, kasnije i Medvedkina, koji su većinom proizašli iz čuvene škole Leva Kulješova.

Kada je bila uspostavljena stanovita stabilnost novoga režima, nakon 1922, moglo se krenuti u ostvarenje proklamirane Lenjinove ideje: »Od svih umjetnosti, kinematografija je najvažnija za nas!« Iako je već 1919. sva industrija — kao i ne baš velika i umjetnički utjecajna kinematografija — nacionalizirana, trebalo se čekati sve dok se ustoličena sovjetska vlast, kroz snažni monopol SKP (bolševika), ne učvrsti. Tek se iz te pretpostavke krenulo u uobličavanje istinske *sovjetske* kinematografije, koja je bila izraz težnji da se ideje socijalizma (bolševizma) prošire po cijeloj zemlji, a film da postane »službenik« agit-propa nove sovjetske vlasti. Unatoč toj inicijalnoj ideologiziranosti, stvorena su djela izuzetne inovativnosti i velikih umjetničkih dosega. Moskovski institut za kinematografiju ustanovljen je 1919. kako bi obučio nove sovjetske filmske stvaratelje, a 1925. godine osnovana je organizacija, odnosno trust Sovkino, da unese red u sve aspekte domaće kinematografske industrije i uspostavi distribuciju izvan samog Sovjetskog Saveza.

Aleksandar Petrovič Dovženko dio je već spomenutog četverolista najvećih. Dok je Vertov bio izvorni dokumentarist dinamike revolucionarnog zanosa svojom »kamerom-okom«, Ejzenštejn je predstavljao dramatičara montažnih sklopova u svrhu izlaganja političke ideje, a Pudovkin je na neki način utjelovljivao prozaista i epičara u najboljoj tradiciji ruskog romana, Dovženko je bio »liričar«. Navlastita mu poetičnost često je bila povezivana s njegovim podrijetlom: za razliku od ostale trojice Dovženko je Ukrajinac. Djelujući u donekle izdvojenoj ukrajinskoj sredini mogao se prepustiti bogatom folklornom i ruralnom naslijeđu svoje domovine. Iako i sam sudionikom »građanskog rata« na strani bolševika, u svom redateljskom radu mnogo se više bavio pripovijestima koje

nisu izravno u službi agit-propa. Svoju sklonost i ljubav prema prirodi neprestano je pokazivao inventivnošću svojih pejzažnih kadrova, kao i panoramama horizonta u kojima je nebo nisko nad glavama protagonista. Nebo i zemlja tvore vrlo blizak okvir s ljudima u sredini. Tako stiješnjen, Dovženkov čovjek ne može pobjeći od majčinske prirode, koja mu predodređuje bitak, daje nepogrešivu neumitnost njegovu životnom ciklusu.

Tri redateljeva najvažnija filma — *Zvenigora*, *Arsenal* i *Zemlja* — primarno djeluju zbunjujuće. S oduševljenjem ih se može promatrati tek kada se prihvate autorova nepisana pravila igre. Dovženkov je humanizam opsesivan kao i njegova vezanost za prirodu rodne mu Ukrajine. Povezanost čovjeka sa zemljom, a koja se očituje u svim njegovim ostvarenjima, a posebice u istoimenom filmu, više je od pukog umjetničkog habitusa i prožima cjelokupnu njegovu osobnost. Ona je sveprisutna bilo da se radi o bajci, odnosno legendi kakva je *Zvenigora*, revolucionarnoj patetici i opsesiji smrću, kakav je *Arsenal*, ili pak poetskim i slikarskim dostignućima, koja dominiraju nad političkom dijalektikom u filmu o (prisilnoj) socijalističkoj kolektivizaciji sela, *Zemlja*.

Dovženkov vizualni stil ekstremno odudara od tada prevladavajuće brze montaže u sovjetskom filmu. Već spomenuta dominacija dugih kadrova, u kojima se kompleksnost akcije i kompozicije djela gradi unutar jednoga kadra, često se doživljuje kao prošireno i oživljeno slikarsko platno. Gotovo su lajtmotivi njegove poetike ukrajinsko selo, žetva, potoci i rijeke, krupni planovi nasmijanih, počesto grotesknh lica autentičnih protagonista ili pak kadrovi malenih ljudskih figura koje se kreću pod »ogromnim otvorenim nebom«. Takvi kadrovi daju utisak bezvremenosti, vječnosti i neizmjenjivosti. Iako je nastavio stvarati i nakon dolaska zvuka, Dovženko više nikad nije postigao taj jedinstveni vizualni lirizam kojim odišu njegova tri nijema filma.

Nakon početnih nastojanja u kratkom i srednjem metru, *Zvenigora* (*Звенигора*, 1928) je prvi Dovženkov cjelovečernji igrani film. Po mnogima, vrlo je teško uhvatiti njegove narativne niti. Mozaičnu strukturu filma, poput svojevrsnog motivacijskog »ljepila«, povezuje tek legenda o šumovitoj planini u kojoj je skriveno blago predaka što su ga ostavili Skiti. Narator je ove filmske pripovijesti djed (Mikola Nademski) koji svoj isti lik zadržava u svim povijesnim razdobljima, od kozačke prošlosti do revolucionarne zbilje. Istovremeno, iz uvjetne realnosti, on se prebacuje u oniričko-

bajkovitu imaginaciju, kako bi se i vizualno predočila legenda o porijeklu blaga s planine Zvenigora. Djedova dvojica unuka predstavljaju dva pola stvarnosti sovjetske Ukrajine. Jedan od njih, Pavlo (Les Podorožni) pomalo je budalasti sanjar. On s djedom sudjeluje u bajci i kopa zemlju kako bi pronašao skriveno zvenigorsko blago. Završit će kao reaktivni koji si u efektnom kijevskom performansu neodlučno pokušava oduzeti život kao protest zbog »bolševizacije« Ukrajine. Drugi je djedov unuk Timoš (Semjon Svašenko), postolar i kasnije radnik-revolucionar koji se pridružuje partizanskim odredima. Gotovo podjednako teatralan u svojoj gestikulaciji, on će utjelovljivati hrabrost, odlučnost, ponekad i okrutnost kao odlike sovjetskog revolucionara. U jednoj sekvenci stat će hrabro pred streljački stroj, dok će u drugoj, zbog naloga borbe, ubiti i svoju zaručnicu. Ipak, Dovženko gradi filmsku priču na taj način da nismo posve sigurni što je u njoj zbiljsko, a što snovi i imaginacija njezinih protagonista. Dijelovi iz tzv. »revolucionarne stvarnosti« miješaju se posve neočekivano, primjerice, sa sekvencom u kojoj djevojka s potoka, Oksana, postaje mitskom kraljicom Roksanom.

Upravo odatle proizlaze i prigovori interpreta o narativnoj zbrcanosti. No, svu eliptičnost i nejasnost narativne linije

autor je nadomjestio vizualnom inventivnošću. Dominacija širokokutnih dugih kadrova supostavljena je s pretapanjima i dvostrukim ekspozicijama. Kadrovi prirodno čarobne planine odmjenjuju se s vizualnom fantastikom u kojoj se pojavljuje sam čort, Nečastivi, kao mršavi vampir, likom i figurom vrlo blizak Murnauovu *Nosferatu*. Isprepletenost imaginarnog i realnog, na koncu, Dovženko raspleće u poetskom, ali i simbolički nedvosmislenom kraju. Istjerujući duhove, Djed se susreće sa »svjetlom u mraku«, vlakom koji vozi bolševike. Isprva pun nepovjerenja, on na koncu prihvaća njihovo darivanje jelom i pićem, da bi njegovim širokim osmijehom unekoliko nagovijestio raskid s mitologijom u korist nove, revolucionarne stvarnosti.

Spomenuti Dovženkov dug političkom trenutku, međutim, nimalo ne oslabljuje vizualnu i idejnu imaginaciju *Zvenigore*. Ovaj film navješćuje stvaralačku potenciju koju će »ukrajinski kinopjesnik« još dojmljivije pokazati u sljedećim ostvarenjima.

Tek nešto bliže konvencionalnoj narativnosti smjestio je Dovženko svoj *Arsenal* (Арсенал, 1929). Revolucionarni zanos i polet ono je što obilježuje ovaj drugi dugometražni autorov film. Povijesno, film dokumentira turbulentno vrijeme s kraja Prvoga svjetskog rata, kada mnogi vojnici napuštaju



Zemlja

bojišnicu, dok radnici kijevske tvornice oružja Arsenal stupaju u štrajk. Dovženko ponovno koristi ime i lik iz *Zvenigore*. Naime, Semjon Svašenko opet je Timoš, revolucionarni radnik — ova puta osviješteni proleter, lik-simbol povijesnih previranja Ukrajine tijekom »građanskog rata«. Mogli bismo reći, Timoš je i svojevrsni Dovženkov alter-ego, reminiscencija na redateljevu boljševičku ratnu prošlost. No, ovdje Timoš doista stradava, naime strijeljan je kao simbol ugušenog ustanka.

U *Arsenalu* Dovženko je mnogo više pod utjecajem ejzenštejnovske montažne simbolike i eksplicitnih poruka negoli u prvijencu. Panorama revolucije što je autor izvodi ipak nije ostala bez samo njemu navlastite poetičnosti. Istodobno, on uspijeva sniziti visok revolucionarni patos čestim supostavljanjem satiričkih i grotesknih elemenata onima koji dramatično ocrtavaju povijesni trenutak. *Folklorno, groteskno i ruralno* ne odstupaju pred nesumnjivo povijesnom idejom o revoluciji koji se bori protiv zaostalosti i osebujnog poganstva oličenih u nacionalizmu. Naime, kao prema partijskom zadatku, Dovženko u *Arsenalu* denuncira nacionalizam. Ono što je u *Zvenigori* tek nagoviješteno, ovdje se razvija u jasan ideološki i politički stav. Stoga je pomalo deklarativno ovdje iskazana privrženost dinamičkom, frenetično montažnom stilu koji karakterizira Vertova, Ejzenštejna i Pudovkina. No, ispod tog, umnogome agresivnijeg vizualnog i idejnog sloja filma, probija se i ono Dovženku navlastitije. Kroz vizualnu simbolizaciju seoske bijede i prikaz nazadnog nacionalizma — posebice u sceni gdje se ukrajinski pjesnik Taras Ševčenko supostavlja sa slikama ikonostasa i voštanica — prisutna je i gotovo »gogoljevska groteska«. Uopće, postoje velike sličnosti između velikog ukrajinskog pisca, Gogolja, koji je sebe smatrao dijelom ruske književnosti, i Dovženka koji je svoje podrijetlo podredio osnovnim porukama u službi proletarijata i sovjetskog agit-propa. *Arsenal* je film u kojem se autor najviše približio zasadama montažne škole. Djelo je primarno vizualna metafora, panorama revolucije, asocijativnom montažom povezani fragmenti u kojima se miješaju povijest, folklor, groteska i alegorija.

Općenito je mišljenje da je *Zemlja* (Земля, 1930) vrhunac Dovženkova opusa. I doista, ovo je gotovo *navlastita poema*. Pripovijest o traumatičnoj kolektivizaciji Sovjetskog Saveza tu je predočena kao tragedija s dramatikom, tragičkim razvojem i konačnom katarzom. U beskrajnoj ukrajinskoj ravnicu sprema se događaj koji će zauvijek odmijeniti način života njezinih stanovnika. »Žitnica Sovjetskog Saveza«, Dovženkova voljena domovina, doživljuje tektonski poremećaj *novoga doba*. Revolucionarni naboj *Zemlje*, međutim, nije mogao potisnuti njezinu poetsku dimenziju. Od prvih kadrova talasanja žitnih polja pod niskim horizontom po kojem plove oblaci, pa do završnih prizora kiše koja se spušta kako bi oprala i kataraktički pročistila obzor — kako krajolika tako i filmske priče! — odvija se samo autoru navlastita etida o neuništivosti prirode. Pripovijest je vrlo jednostavna, a svojim uprizorenjem pokazuje Dovženkovu opčinjenost momentom smrti i obnavljanjem prirodnih životnih tijekova. Vasilj Opanas (ponovno ga tumači Semjon Svašenko) mladi je seljak-partijac koji s oduševljenjem prihvaća kolektivizaciju *zemlje* kao i novu mehanizaciju. Sekvence dolaska

traktora u selo i na polja otkrivaju karizmatički naboj novoga. Traktor, kombajn, strojevi za proizvodnju pšeničnog brašna... poprimaju auru sekulariziranih bogova revolucionarne religije — religije napretka i novoga! Naravno, u pozadini tih zbivanja, događa se i otpor. S jedne strane, novomu se protive kulaci, koji su do tada imali sve bogatstvo *zemlje* rezervirano za sebe, a s druge, i Vasiljev otac Trubenko (Stepan Shkurat) s prezirom gleda na ideje mladih kolhoznika-partijaca i njihov entuzijizam za promjene. No kako već na samome početku filma umire stari Semjon (Nikolaj Nademski, djed i u *Zvenigori*!), s njime umire i tradicionalni način života i obrade *zemlje*. Nema povratka na staro! (Tim će se tematskim okvirom baviti i Ejzenštejn u svom godinu dana prije snimljenom ostvarenju *Staro i novo*.) Tragičkim slijedom događaja, kulak Homa iz zavisti ubija Vasilja. Ova će se zgoda pretočiti u katarzični preokret u životima protagonista. Vasiljeva zaručnica (Jelena Maksimova) će poludjeti i svojom nagošću proklinjati zlehodu sudbinu; otac Opanas će u svojoj boli odbaciti Boga i svećenika, te prigrliti novu revolucionarnu vjeru; a Vasiljeva će sestra (Dovženkova supruga Julija Solnceva) na svijet donijeti dijete koje simbolizira nov život.

U mnoštvu vizualno očaravajućih prizora posebice su upečatljivi oni sa statičnim seljacima, okruženim volovima, suprotstavljeni frenetičnoj dinamici rada traktora i kombajna. Zaključna sekvenca Vasiljeva nekršćanskog pogreba, pak, liči na posvetu snazi prirode i njezina vječnog samoobnavljanja. Vasiljev sprovod na kolima za kojima ide čitavo selo mitska je referenca sovjetskog filma općenito. U samoj vožnji njegovo se gotovo nasmijsano mrtvo lice sudara s granama jabuka, a dijete halapljivo jede lubenicu. Priroda je u punome cvatu i raskoši plodnosti!

Ova će se sekvence sasvim sigurno sjetiti Andrej Tarkovski u oniričkoj sceni s kolima, jabukama i konjima u svome *Ivanovu djetinjstvu* (1962). Scena, pak, talasanja žitnih polja lajtmotiv je njegova višestruko metafilmskog *Zrcala* (1974). Dovženkova je *Zemlja* zbog spomenuta lirizma izazvala stanovita negodovanja. Tome su zasigurno pridonijele sekvence uriniranja seljaka u hladnjak traktora kao i ona s nagom, histeričnom zaručnicom. Ipak, i Dovženkova *Zemlja*, unatoč upornim interpretacijskim shemama o njezinoj ruralno-nacionalnoj ukorijenjenosti, pripada sovjetskom filmu, njegovoj revolucionarnoj retorici i entuzijizmu. U djelu ukrajinskog, ali i sovjetskog autora, filmski je jezik doživio svoju avangardnu preobrazbu. Stoga je Dovženko, uz Ejzenštejna, Vertova i Pudovkina, vrh sovjetskog kina u njegovu najcjenjenijem, nijemom razdoblju.

Dovženkova životna suputnica, glumica i redateljica Julija Solnceva (1901-89) snimila je najeksplicitniju posvetu svome suprugu, djelo *Zlatna vrata* (Золотые ворота, 1969). Ova je film, svakako, više od biografije. *Hommage* je to koji je mnogo više od *hommagea*. Slažući probrane citate iz Dovženkova *Dnevnika*, Solnceva je kreirala iznimno poetsko djelo. *Zlatna vrata* istovremeno je film posvećen životu i umjetnosti velikog autora, ali i sasvim osobno iščitavanje njegova ostvarenog opusa, te neostvarenih zamisli i ideja. Dijelove iz Dovženkova *Dnevnika* čita — veliki sovjetski hu-



Zvenigora

dožnik — Sergej Bondačuk. Kroz međuprožimanje izgovorenog teksta i filmskih slika stvoren je zanimljiv kolaž. Solnceva koristi inserte iz klasičnih Dovženkovih filmova I to, najčešće, u integralnoj duljini pojedinih zaokruženih sekvenci. Započinjući i zaokružujući cjelinu epskom etidom *Poema o moru* (Поэма о море, 1958) — prvim filmom što ga je nakon suprugove smrti snimila prema njegovu scenariju i slijedeći njegove ideje — autorica je cjelovito ocrtala ideološko-umjetnički habitus Aleksandra Dovženka. Naime, *Zlatna vrata*, zapravo, jesu zlatna vrata komunizma!

Isto saznajemo na samome kraju filma. Slaveći neimarstvo sovjetskih graditelja, Dovženko je ovdje bio iskazao i svoju neprijepornu odanost socijalističkom projektu/eksperimentu. Iako se tijekom svoje umjetničke karijere — osobito kroz interpretacije koje su u njegovoj umjetnosti vidjeli nužne kompromise s povijesnim kontekstom »staljinizma« — često spominjao njegov odmak od ideološkog stava, ovaj je ukrajinski autor ostao vjeran sovjetskom društvenom okružju. Jednostavno, ono što ga je (možda?) odvajalo od istoga, bila je njegova — poetika. Sklonost poetskom, odnosno *lirskom* izričaju, činila je Dovženkovu filmove sižejno složenijima, no stoga i značenjski, te simbolički bogatijima.

Solnceva je u *Zlatnim vratima*, dakle, napravila uspjeti spoj idejnih i estetičkih preokupacija velikog Ukrajinca. Posebice se uspjesima čine dijelovi u kojima vizualizira sasvim osobna

njegova sjećanja na djetinjstvo. Dječak koji zaspe na kolima punim sijena... Roditelji ga nose u mirisnu postelju... Škripa kotača pod preteškim teretom plodova i žita... Pjesma djevojaka na kraju dana, nakon napornog, ali okrepljujuće zdravoga rada... Ikonički motiv padanja jabuka na tlo... Kiša koja dolazi kao katarza prirode i ljudskih duša... Sve su ovo trenuci što ih autorica vizualizira, slijedeći intimne zapise svog supruga. Najpoetičnije u tom sklopu djeluje jedna, tek naoko trivijalna radnja. Naime, očevo »klepanje kose« pred jutarnju košnju lirska je posveta onom neuhvatljivom trenutku spokoja djetinjstva i sigurnosti roditeljskog zagrljaja. Već spomenute dulje sekvence potječu iz *Zemlje*. Ovo najcjenjenije Dovženkovu ostvarenje Solnceva je slijedila uz doslovnu suprugovu interpretaciju. Početna sekvenca djedova umiranja, jednako kao i ona Vasiljeva plesa pred mučko ubojstvo, dane su integralno uz tumačenje samoga autora. Obje ove sekvence iskazuju i osebujnu Dovženkovu opsesivnost motivom smrti. Ali, uz smrt, uvijek se rađa i novi život. Dijete koje jede, te sam prikaz porođaja svjedoče tomu. Naravno, kasnije ove sekvence postaju toponimima. Ovi su toponimi znakoviti ne samo za Dovženkov opus već i za poopćen doživljaj vizualne slojevitosti onog fenomena što se nazivlje »sovjetskom kinematografijom«.

Osim *Zemlje* kao ruralnog pola, nadalje, Solnceva uključuje i drugi moment Dovženkovu umjetničkog habitusa. Sekven-

ce iz *Ščorsa* (*Шопс*, 1939) — osebnog ukrajinskog Čapa-jeva — odaju boljševičku Dovženkovu prošlost. Dodajmo i da su još dva njegova zvučna filma iz 1930-ih, *Ivan* (*Иван*, 1932) i *Aerograd* (*Аэроград*, 1935) temom vezani uz građanski rat i borbu protiv kontrarevolucije. Dovženkov »boljševizam« — u pojedinim momentima karijere »osvježavan« Staljinovim političkim interesom za njegove umjetničke ideje — ostaje neupitnom konstantom. Biografija Nikolaja Ščorsa, ipak, nije vrhunac autorova domoljubnog osjećaja. U tu svrhu Solnceva nam je ponudila osvrt na njegove dokumentarne filmove s temama iz Drugoga svjetskog rata. *Bitka za našu sovjetsku Ukrajinu* (*Битва за нашу Советскую Украину*, 1943) i *Pobjeda u zapadnoj Ukrajini* (*Победа на Правобережной Украине*, 1945) nedvosmislene su ode Velikom domovinskom ratu i njegovim prečesto neznanim nepriznatim herojima. Međutim, u svojoj eksplicitnoj patetici, ova ostvarenja ne djeluju nimalo naivno. Osnažena autorovim dnevničkim komentarima, ti su filmovi autentični dokumenti epohalne umjetničke i ljudske vrijednosti. Dovženkov prvi film u boji, *Mičurin* (*Мичурин*, 1949), ujedno je i njegovo posljednje redateljsko ostvarenje. Osjećaj za pastoralni ugođaj ovdje je posebice došao do izražaja. Kroz strukturu pomalo konvencionalno uobličenog panegirika socijalističkom povijesnom kontekstu, biografija svjetski poznatog ukrajinsko-ruskog biologa donosi i oseban kolorit navlašteno Dovženkovu autorske poetike.

Posve original doprinos *Zlatnim vratima* Solnceva je dala svojim pokušajem uprizorenja nekih Dovženkovih nikad snimljenih — komedija. Sam veliki redatelj kazuje o svojoj neostvarenoj želji da snima prave, »radosne i zaigrane komedije«. Kroz njegov nerealizirani scenarij *Car* izbija gotovo nevjerojatna životna eksplozija radosti — komedije i mjuzikla u jednome. U izrazito artificijelnoj scenografiji iskazuje

se autorova satira na carski i vojni sustav. Drugi pak primjer zamišljene komedije donosi nam autoričinu reinterpretaciju Dovženkovu sarkastičnog odnošenja prema crkvenim dostojanstvenicima i pravoslavnoj ortodoksiji. Motiv raskida s institucijom Crkve, prisutan već i u *Zemlji*, ovdje zadobiva nove dimenzije. Svojevrnsni »pučki ikonoklazam« iskazuje ponovno autorov smisao za satiru i groteskni humor, na tragu njegova velikog zemljaka Nikolaja Vasiljeviča Gogolja.

Dakle, Solnceva je u filmu, uz brižljivo odabrane citate iz Dovženkovu *Dnevnika*, izuzetno atraktivno vizualizirala njegove nikad ostvarene želje za komedijom. (Doduše, Dovženko je svojevrsni *slapstick* radio već u svojoj najranijoj, predumjetničkoj fazi s filmovima *Reformator Vasja* i *Plod ljubavi* /oba 1926/, koji su svojevrsne sovjetske inačice hollywoodske nijeme burleske iz najuspjelijeg razdoblja. Ranije, u nekoliko filmova, Solnceva je uprizorila i njegove epske sižee.)

Zlatna vrata poentiraju zajednički umjetnički i životni put Aleksandera Dovženka i Julije Solnceve. Na neki je način ovim ostvarenjem podvučena crta pod sasvim osobnu (auto)repciju opusa. Iako je Dovženko često govorio — i u samome filmu! — da mu je opus brojno malen, sve prikazano govori u prilog tomu da je taj opus prebogat, kako onim ostvarenim za njegova života tako i onime »zamišljenim«, te reproduciranim kroz djelo Solnceve. Baš kao što su The Wedding Present (tom prilikom *Vesilni podarunak*) obradili ukrajinske narodne napjeve na svom epohalnom albumu *Ukrainski vistupi v Johna Peela* (1989), tako je i Solnceva sasvim osobno istumačila Dovženkov opus iz duha samo njegove poezije! Aleksandar Dovženko na taj nam način ostavlja otvorenim *Zlatna vrata* svoje autorske ingenioznosti i vjere u drukčiji, bolji svijet.

Srećko Horvat

Sve što nam prešućuju... a otkrivaju distopijski filmovi

Poruka u boci za buduće generacije?

Još od biblijske priče o Noinoj arci postoji svijest o tome da se jedan dio svijeta može i treba spasiti za neke buduće generacije, najčešće zbog predstojeće opasnosti i katastrofe koja prijeti proždiranjem Zemlje kakvu znamo. Kada u današnje doba čujemo vijesti o tome kako se u nekom dijelu svijeta u specijalnim neprobojnim konstrukcijama zakopavaju tzv. vremenske kapsule, onda, međutim, najčešće imamo posla s efemernim predmetima koji tobože trebaju oslikati vrijednost naše civilizacije. Dovoljno je, primjerice, pogledati popis stvari koje su uvrštene na tzv. zlatnu ploču koja je zajedno s Voyagerom otišla u svemir još 1977. godine. Ukoliko Voyager za nekih 40 000 godina, koliko je predviđeno da mu treba do zvijezde najbliže našem Suncu, i dođe u ruke

nekih inteligentnih bića, oni će na toj ploči, izuzev pozdrava na 55 različitih jezika (među kojima je i jedan »mrtvi«, a nama bliski jezik, naime, srpsko-hrvatski), pronaći i 90 minuta glazbe u kojoj dominiraju Beethoven, Stravinsky, Bach i Mozart. Dobro, može se tu pronaći i glazba Navajo Indijanaca, no zapadni su klasici naravno u većini (Bach se pojavljuje čak tri puta, a Beethoven dva). Stoga, ako jednoga dana netko i otkrije »zlatnu ploču« teško da će steći pravi uvid u zbivanja na planetu Zemlja, gdje je *punk*-pokret (da uzmemo samo jedan primjer) odigrao vjerojatno istu, ako ne i veću ulogu kao klasična glazba u oblikovanju našeg današnjeg svijeta. Carl Sagan, jedan od izbornika sadržaja ove moderne poruke u boci, ovako će sažeti njeno značenje: »Svemirski brod će biti pronađen, a ploča poslušana jedino ako postoje napredne civilizacije koje putuju međuzvjezdanim

*Tihi bijeg*



Tihi bijeg

sveomirom. Ali porinuće ove 'boce' u kozmički 'ocean' govori nešto veoma optimistično o životu na ovom planetu»

Glavni junak kulnog filma *Tihi bijeg* (*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972) u svemir je poslao nešto bolju poruku u boci. Ona je sličnija slučajnim »vremenskim kapsulama« kao što su to recimo Pompeji, gdje je erupcija Vezuva isto-vremeno ostavila biljeg o strašnoj katastrofi, ali prašinom vulkana ujedno stvorila savršeno očuvano arheološko nalazište koje je netaknuto opstalo čak 2000 godina. Dok bi se Voyager već unaprijed mogao proglasiti neuspjelim projektom u koji je, po uzoru na majice koje se kupuju na turističkim odredištima ili *trendy*-stranicama, možda bolje trebalo staviti kratku majicu s ironičnim natpisom »Čekao sam 40 000 godina da otvorim vremensku kapsulu i sve što sam pronašao je ova glupa majica«, *Tihi bijeg* ne dijeli optimizam Carla Sagana. Dapače, poruka u boci koju šalje usamljeni astronaut Freeman Lowell je izrazito pesimistična. Radi se o jedinjoj preživjeloj (zemaljskoj) šumi u čitavom svemiru.

Tihi bijeg je prvi autorski film Douglasa Trumbulla, koji je možda poznatiji po tome što je prethodno radio specijalne efekte za Kubrickovu *2001: odiseju u svemiru*, a kasnije i za *Blade Runner*. Među distopijskim filmovima ističe se kao jedan od prvih znanstvenofantastičnih filmova koji se pozaba-

vio ekološkom tematikom. Sam naziv filma dolazi iz terminologije podvodnog ratovanja u kojem se sa »Silent Running« (tihi hod) označava praksa kada podmornice, u bijegu od neprijatelja, plutaju pod površinom u apsolutnoj tišini. Radnja filma kreće bez standardnih okolišanja ili dugačkih uvoda i objašnjenja. Sve što znamo jest da se radnja odvija negdje u »sljedećem stoljeću«, dok je mjesto radnje u blizini Saturna gdje su se našla tri teretna svemirska broda, među kojima i Valley Forge, dom protagonista filma. Svaki od ta tri broda na sebi nosi šest velikih kupola, čuvajući ostatke biosfere s uništene Zemlje. No odjednom dobivaju naredbu da napuste projekt očuvanja Prirode za neke buduće generacije, da nuklearnim bombama unište sve šume i da se vrate kući kako bi se svemirski brodovi vjerojatno prenamijenili u komercijalne svrhe. Kako nije dano nikakvo dodatno objašnjenje, Freeman Lowell smatra da je ta odluka luda i ubija preostalu trojicu članova posade kako bi ih spriječio da unište i posljednju kupolu s vjerojatno posljednjom šumom u svemiru. Kako naredba za uništenje kupole i dalje stoji, Lowell uviđa da je jedini način da odglumi veliki kvar i stoga svojim robotima naređuje da, po uzoru na simulaciju znanu iz podmorničkog svijeta, s broda bace dio tereta i konačno zaplovi u »mrak« svemira u kojem više neće biti u kontaktu sa svojim pretpostavljenima.

Nakon što svemirski brod prođe kroz opasni kvadrant Saturnovih prstena, na njemu se pojavi manja šteta, a pritom strada i jedan od robota. Preostalo vrijeme Lowell provodi u njegovanju šume i personalizira preostala dva robota, davajući im imena. Svaki od njih, pa čak i treći robot posthumno, dobiva ime po nećacima Donalda Ducka: sada se zovu Huey, Dewey i Louie. I već u tom nominacijskom činu imamo predsjedan s obzirom na dotadašnju znanstvenu fantastiku. Kao što znamo, prvi roboti na filmu bili su *Maschinenmenschen* iz *Metropolisa* Fritza Langa, nimalo simpatične kreature, da bi većina ostalih robota u filmskoj povijesti također imala negativne osobine. Posebice su u SF-u 1950-ih roboti uglavnom prikazani kao zla bića koja na Zemlju donose osvetu. Uzmimo samo Gorta iz *Dan kad je Zemlja stala* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951) ili još radikalniju verziju Ro-Mana iz filma *Robot Monster* (Phil Tucker, 1953) koji uništava gotovu čitavu Zemlju. S izuzetkom Robbyja the Robota iz *Zabranjenog planeta* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), roboti su u filmovima 1950-ih uglavnom bili prikazivani kao nepredvidljiva bića željna nasilja i ubijanja ljudi, što je zapravo samo simptom »duhovne situacije vremena« u kojoj se tehnologija (robot je po definiciji vrhunac tehnološkog razvitka) poimala kao nešto što će donijeti propast svijeta. Šezdesetih se ne mijenja ništa radikalno, da bi 1970-ih dobili distopijske robote iz Lucasova *THX 1138*, kao i okrutnog robota Box iz *Loganova bijega*.

Tihi bijeg tu se izdvaja kao svijetla točka ne samo zato jer roboti već na površinskoj razini nose imena nećaka Donalda Ducka, već i zato jer po prvi puta dobivaju koliko-toliko ravnopravan status ne samo u narativnoj formi filma, već i kao glumci. Štoviše, ti su roboti specifični i po tome što su ih u zbilji glumili invalidi bez nogu, zbog čega se doista dobiva dojam da su roboti antropomorfni, sa sofisticiranim kretnjama koje uvelike odudaraju od prijašnjih (uglavnom jednodimenzionalnih) ekranizacija robota. Premda je *Tihi bijeg*, dakle, nastao u eri u kojoj se rodio ekološki pokret, on je upravo tom činjenicom kritičan spram prevladavajućeg straha od tehnologije. Lowellovi roboti kao da nam daju poruku: tehnologija je ono što ljudi od nje naprave. Dapače, u filmu je jasno pokazano da trojica članova posade uopće nisu bili pravi Lowellovi prijatelji, dok on upravo u robotima na kraju pronalazi ne samo utjehu ili prisilno društvo, već i prave suputnike na svojem odvažnom putovanju. Upravo su ga Huey i Dewey operirali nakon nesreće, kao što su i s njime, kada je bio potpuno usamljen, igrali poker. U jednoj fantastičnoj sceni čak vidimo kako roboti varaju na kartama, što je i dalje detalj koji je ostao nenadmašen u znanstveno-fantastičnom filmu. Ukratko, ukoliko možemo reći da Danny Boyle sigurno ne bi imao »vrtove s kisikom« u svom filmu *Sunshine* (2007) da Douglas Trumbull kao uzor za svoju kupolu nije iskoristio poznati Klimatron iz botaničkog vrta u Missouriju, onda treba reći i da najpoznatiji dobroćudni robot R2-D2 vjerojatno ne bi bio ono što jest da nije bilo Hueya i Deweya koji su utrli put svim budućim dobro-namjernim i simpatičnim robotima.

Upravo nas roboti dovode i do druge značajke zbog koje *Tihi bijeg* ne treba iščitati samo kao proizvod svojega vremena, već i kao anticipaciju opravdanih kritika ideoloških osobina ekologije do kojih dolazi tek u ovom stoljeću. Premda

je neosporno da je *Tihi bijeg* nastao samo nekoliko godina nakon prvoga Dana Planeta Zemlje, na kojem je sudjelovalo čak 20 milijuna Amerikanaca, te da je zbog toga zapravo manifestacija jednog već ustoličenog trenda, kojeg su *nota bene* prepoznali i desni političari odmah inkorporirajući zaštitu prirode u svoje političke programe, činjenica je da *Tihi bijeg* ipak ide korak dalje. Čak je Lowell, taj prvi ekološki borac u povijesti znanstvenofantastičnoga filma, prikazan kao paranoik koji je zbog zaštite prirode ubio čak troje ljudi. Zar njegovi solilokviji na početku filma, kojima neuspješno nastoji uvjeriti svoje kolege u značaj Prirode, nisu prvoklasni primjer »prolupalog čovjeka«, koji umjesto da se bavi »ozbiljnim« astronautskim poslom (i kao svaki dobar muškarac, detonira nuklearne bombe), sanjari poput pjesnika?

Čujmo njegovo objašnjenje za spas kupole sa šumom: »Ona priziva vrijeme u kojem je cvijeće bilo posvuda na Zemlji... i bilo je dolina. A bilo je i poljana punih visoke trave na koju je čovjek mogao leći — mogao je na njoj čak i spavati. Bilo je plavih neba, i bilo je svježeg zraka... i stvari su rasle posvuda, a ne samo u nekim zatvorenim kupolama milijunima kilometara u svemiru«. Ne zvuči li ovo kao citat nekog ostarjelog hipija koji svoju zastranjenu djecu pokušava uvjeriti u harmoniju nekadašnjeg života? Nastavak, međutim, ujedno otkriva i nešto o kritici ekologije: »Pogledaj na zid iza sebe. Pogledaj lice te djevojke. Ja znam da si ti to vidio. Ali znaš li što ona nikada neće imati prilike vidjeti? Ona nikada neće vidjeti jednostavno čudo lista u svojoj ruci. Jer više neće biti drveća.«

Ako je *Tihi bijeg* kritika ekološkog pokreta na ravni tehnologija-čovjek, gdje pokazuje da je svaki iracionalni strah od tehnologije zapravo već unaprijed dio ideološke svijesti koja ne želi priznati da je čovjek taj koji stvara tehnologiju, onda se on ujedno može sagledati i kao kritika diskursa ekologije. Kad slušamo ta Lowellova kvazipjesnička objašnjenja, već nam je unaprijed jasno da će njegovi kolege u ruke radije uzeti nuklearne bombe i razoriti šumu, nego uzeti običan list i diviti se njegovoj čudesnosti. Zašto? Zato jer je diskurs Thoreauova *Waldena* nažalost već odavno *passé*. To su jasno pokazali i preostali članovi posade kad su na Lowellove hvale pjeve svježoj i prirodnoj hrani uzvratili argumentom da je umjetnu hranu mnogo jednostavnije pripremiti, te da je i mnogo ukusnija. U dobu u kojem se čak i hrana može reproducirati zahvaljujući tehnologiji i umjetnim materijalima potreba za prirodom naprosto više ne postoji. Čovjek više nije dio prirode, i to je ono što Lowell ne shvaća i nikako ne može shvatiti. Njegove kolege ne osjećaju nikakvu moralnu odgovornost, ili barem empatiju, kada svojim automobilima jure po cvijeću u posljednjoj šumi u svemiru.

U tom smislu *Tihi bijeg*, premda je nastao u doba kada se ekološki pokret tek rađao i kada još uvijek nisu postojale partikularne ekologije, ujedno ustaje protiv pomodne ideje »duboke ekologije«, recentnog trenda u ekološkom pokretu koji želi pokazati da su ljudi integralni dio svojeg okoliša. Trebalo bi reći upravo suprotno: ljudi više nisu dio svojeg okoliša — i tek ovdje postoji mogućnost za »prava« pitanja o ekologiji i očuvanju Zemlje. Kao prirodni suputnik te teorije — da su ljudi inherentno prirodna bića, premda svim svojim činovima pokazuju suprotno — danas onda, kao primjer među mnogima, dolazi još i ekofeminizam: jer ako su



Loganov bijeg

Ljudi integralni dio prirode, onda i u prirodi važe ljudski odnosi. Glavna teza ekofeminizma tako glasi: postoji usporediv odnos između nepriznavanja prava žena i uništavanja Zemlje. Drugim riječima, postoji direktna veza između seksizma, rasizma, specizma i ekocida. Naravno, na kraju je i za uništenje prirode kriv patrijarhat, a neke ekofeministice idu čak toliko daleko da koriste argumentaciju osnovnoškolske lingvistike po kojoj je riječ »priroda« ženskog roda, a najpoznatija sintagma »majka priroda« u tom horizontu nije ništa drugo nego dokaz da se i priroda iskorištava kao što se iskorištavaju žene.

Upravo se antropomorfizacija prirode, bilo da se radi o vladajućem diskursu ili o »lijevom« diskursu koji ustaje protiv ovog prvog (ne uviđajući da i sam ponavlja istu grešku), ravna po onom starom načelu koje je, u svojoj kritici grčke mitologije gdje su i bogovi imali ljudske karakteristike, izrazio još Ksenofan: »Kad bi volovi, konji ili lavovi imali ruke i mogli rukama da slikaju i proizvode umjetnička djela kao ljudi, konji bi likove boga crtali nalik konjima, goveda nalik govedima, a njihova bi tijela načinili svojim obličjima.« Tu istu grešku čini većina partikularnih ekologija pa će, uz već spomenuti ekofeminizam koji smatra da se paralelnom analizom iskorištavanja žena može objasniti i spasiti iskorištavanje Zemlje, etatistička ekologija smatrati da se jedino jačanjem državne intervencije može oslabiti zagađivanje okoliša, konzervativna ekologija zagovarati će povratak »izvornim

vrijednostima« i tradicionalnim običajima, dok će socijalistička ekologija tražiti uništenje kapitalističkih modusa proizvodnje i potrošnje.

Ono što je zajedničko svim tim pristupima jest težnja da se čovječanstvo vrati na svojevrsnu »nultu točku« Prirode kada su ljudi, životinje i biljke još uvijek živjeli u prestabiliranoj harmoniji. Međutim, valja ustvrditi suprotno i reći evidentno: povratka više nema. I možda su baš iz tog razloga kao sredstvo uništenja posljednjih oaza prirode u *Tihom bijegu* odabrane nuklearne bombe. Svi gledatelji filma se, izuzev pitanja zašto je uopće došlo do naredbe da se unište posljednje šume, zasigurno pitaju zašto je, ako je već došlo do naredbe, trebalo upotrijebiti upravo nuklearne bombe. Ciničan odgovor vjerojatno bi glasio: pa u budućnosti ni neće postojati neke druge bombe. No nuklearne bombe u filmu prije imaju »propedeutičku«, odnosno »metodičku« funkciju: nuklearna eksplozija je, još od znanstvenofantastičnih filmova iz 1950-ih, i ne samo u području filma, simbol ireverzibilnosti. Dakle, nuklearne bombe trebaju povećati svijest o tome ne samo da je uništenje prirode nepovratno, nego da ono istovremeno uključuje i nestanak ljudi. Ne nužno ljudi kao postojećih bića, nego ljudi kao ljudi — dakle, bića koja će u ruke uzeti običan list i u njemu vidjeti nešto više. Tu je iznova bitan kontrast između Lowella i trojice ostalih astronauta: dok on ima jako izraženu empatiju, kao i jasno vidljive osjećaje, ostala trojica su naprosto divljaci koji dane provo-

de vozeći se automobilima i igrajući poker. Štoviše, divlja trojka je savršena personifikacija prevladavajućeg tipa ljudi današnjice: to su ljudi koji poput Nietzscheovih »Posljednjih ljudi« ne mare za ništa drugo doli za zabavu (ovdje se treba sjetiti i *Loganova bijega* i distopijskog društva pod zemljom), te za njih ne postoji nijedna viša vrijednost na svijetu zbog koje bi žrtvovali vlastiti život.

A upravo će to učiniti Lowell na kraju filma. Nakon nekog vremena, svemirski brod posve zaobide Saturn i opet se uspostave komunikacijski kanali. Lowell dobiva naredbu da lansira i posljednju kapsulu. Kako je svjestan da više ni na koji drugi način ne može spasiti šumu, kao ni živjeti sa sviješću da je i sam postao poput onih protiv kojih se bori (ubijajući trojicu članova posade), Lowell se odlučuje na krajnji čin, samoubojstvo. Prije toga programira Deweya tako da se ovaj može brinuti za šumu, nadajući se da će jednog dana u budućnosti tu »poruku u boci« možda otkriti netko tko će je znati cijeniti. Posljednja scena filma ujedno je pesimistična i optimistična, a zasigurno jedna od scena iz distopijskih filmova koja će se dugo pamtit. Nakon što raznese svoj brod, jedina preostala »vremenska kapsula« odlazi u beskonačni svemir gdje se za šumu sada brine robot Dewey, zalijevajući bilje šarenom kanticom za vodu...

To nas vraća na poruku u boci. Na kraju filma, prije nego u posljednjem žrtvovanju za Prirodu stisne gumb i nuklearnom eksplozijom uništi sebe i svoj brod, Lowell će svojem prijatelju, drugom robotu reći: »Znaš, kada sam bio dijete, stavio sam poruku u bocu i na nju napisao svoje ime i adresu. A onda sam bocu bacio u ocean. I nikada nisam saznao da li ju je netko pronašao.« Time je Lowell vjerojatno najbolje sažeo tragediju kojoj svjedočimo na kraju filma. Jer, koje su uopće šanse da netko u beskonačnom svemiru pronađe kapsulu sa šumom i vegetacijom?

Međutim, Lowellova poruka u boci, odnosno Priroda u »vremenskoj kapsuli«, nije samo pesimistična. Dapače, ona je ujedno i kritika ekološkog pokreta koji je svu krivicu svalio na razvoj tehnologije. Pretpostavimo što bi se dogodilo da u ionako beskonačno velikom svemiru nitko nikada ne pronađe kapsulu: ako i Priroda nikada ne bude ponovno pronađena, krajnja ironija je da su Ona i jedan robot, oboje na jednakom stupnju samosvijesti, predodređeni za beskonačni — po svemu sudeći savršeno skladni — suživot. Priroda ne može opstati bez robota, jer je on opskrbljuje umjetnim suncem i vodom, a robot ne može opstati bez prirode jer ga ova opskrbljuje jedinom smislenom funkcijom — on je programiran da se, vjerojatno vječno, brine za nju, to je njegov »smisao života«. I upravo se tu nalazi zadnja pouka filma: možda priroda može opstati jedino bez ljudi. Štoviše, možda se čak i roboti znaju bolje brinuti za nju!

Bijeg u novu utopiju?

»Negdje u 23. stoljeću, preživjeli od ratova, prenaseljenosti i zagađenja, žive u velikim gradovima zaštićenim kupolama izolirani od zaboravljenog vanjskog svijeta. Tu, u ekološki izbalansiranoj svijetu, čovječanstvo živi samo za zabavu, a odgajaju ga automatski strojevi koji osiguravaju sve. Postoji samo jedan problem: život se završava s 30 godina, osim ako se ne obnovi ritualom Karusela«. Tako započinje uvod u *Loganov bijeg* (*Logan's Run*, 1976) Michaela Andersona, koji

će u filmskoj povijesti ostati zapamćen i kao redatelj prve ekranizacije Orwellove 1984. (i to još davne 1956).

Radnja *Loganova bijega* je smještena u 2274. godinu. Jedan dio čovječanstva sada živi u zatvorenom svijetu pod kupolom. Svi stanovnici ovog distopijskog svijeta nose »sat života« na svojoj ruci koji pri rođenju nema boju, kad dijete napuni osam godina pretvori se u žutu boju, sa 16 u zelenu i sa 23 u crvenu. Svi nose odjeću koja je iste boje kao i njihovi satovi života, izuzev Sandmena koji nose crne uniforme. Na Zadnji dan — koji dolazi čim osoba napuni 30 godina — sat života naizmjenice treperi crveno i crno, a zatim postaje sasvim crn. Naravno, u takvom determiniranom i predestiniranom svijetu nade se i ljudi koji ne žele prihvatiti unaprijed zapisanu sudbinu i žele vidjeti što je iza 30. godine. Oni se nazivaju »Trkačima«, a umjesto smrti ili neizvjesnog Karusela, oni odlučuju pobjeći — kamo, to ni sami ne znaju, premda postoje glasine o takozvanom Utočištu, nekom mjestu izvan Grada, o kojemu nitko ne zna ništa.

Glavni (anti)junak ovog distopijskog svijeta je Logan (Michael York), koji je član elitne postrojbe Sandmena. Za razliku od Sandmana iz folklorne i dječjih priča (o njemu su pisali H. C. Andersen, kao i E. T. A. Hoffmann), u kojima je taj fikcionalni lik najčešće portretiran kao »andeo čuvar« koji bacanjem pijeska u oči djeci donosi dobar i miran san, u *Loganovu bijegu* Sandmeni eliminiraju Trkače i sve one koji se ne žele podvrgnuti tradiciji Karusela. Kako taj zatvoreni svijet ipak ima ograničen prostor, kao i ograničene resurse, bitno je da svi ljudi umru do tridesete. Ipak, kao neka vrsta postmodernističke lutrije, postoji Karusel kojim se određeni članovi društva mogu »obnoviti«, odnosno izbjeći sudbinu koja čeka većinu. Kako sam ne poznaje nikoga tko se »obnovio«, Logan polako počinje sumnjati u čitavu stvar, a kad — putem programa za traženje seksa — upozna Jessicu (Jenny Agutter), njegove se sumnje utemelje. Ona je dio pokreta otpora koja također dijeli skepsu spram vladajućeg sustava.

Upravo u tom trenu Logan u središnjici Sandmena dobiva naredbu da se infiltrira u krugove Trkača i pronađe te uništi Utočište. Naravno, članovi pokreta otpora su veoma sumnjičavi spram Loganovih namjera, no na kraju se ispostavlja da se Logan iz antijunaka, onoga koji je sam ubijao Trkače, pretvorio u junaka te i sam postao Trkač. On i Jessica uspijevaju pobjeći iz kupole i dolaze na površinu gdje ih umjesto Utočišta dočeka zaleđena pećina s kiborgom imenom Box. On je nekada skladištio i smrzavao hranu za Grad, no ubrzo se ispostavlja da je iz nekog razloga počeo smrznuti Trkače, pa Logan i Jessica, ne želeći završiti kao oni, unište pećinu i uspijevaju pobjeći. Tu ih dočeka pravi šok. Umjesto zatvorenog svijeta nalik nadsvođenoj kupoli u kojoj su proveli čitav život ili obećanog raja imenom Utočište, dočeka ih vanjski svijet, to jest Priroda. Ubrzo saznaju da je nestala boja na njihovim »satovima života«, te otkrivaju svijet pun šuma i jezera, a na kraju nailaze i na ostatke civilizacije — prirodom prekriven Washington. Ondje otkrivaju starca kojim su potpuno fascinirani budući da dotad nisu upoznali nikoga tko bi imao više od 30 godina.

Za razliku od distopijskog svijeta, gdje je glavni cilj egzistencije nespasani seks, Logan i Jessica uskoro otkrivaju uzajamne osjećaje. No iako Jessica želi ostati ovdje, Logan osjeti

moralni imperativ i ustvrdi da ne bi mogao mirno živjeti sa spoznajom da svi drugi ljudi u podzemnom gradu i dalje žive u iluziji i despotiji. Stoga se odlučuju vratiti i pokazati istinu. Naravno, njihova poruka nije naišla na plodno tlo i ljudi su radije i dalje vjerovali u ideju Karusela i nasumične »obnove«. Logan je zatočen i prilikom ispitivanja odgovara da nema Utočišta, što na kraju kompjutor, uslijed unutarnje kontradikcije (budući da za njega Utočište mora postojati, jer su takve bazične pretpostavke u njegovim proračunima), dovodi do samouništenja. Na kraju, ljudi iz podzemnog grada napokon dolaze na površinski svijet.

Već iz ovog kratkog sadržaja možemo vidjeti da je *Loganov bijeg* film o odnosu utopije i distopije. Međutim, za razliku od jednodimenzionalnih prikaza u kojima se uvijek jasno može razlučiti što je utopija, a što distopija, ovdje je situacija nešto zamršenija. Svijet koji se nalazi u podzemnom Gradu po svim bi klasičnim definicijama bio utopijski svijet. To je svijet pun užitka i zadovoljstva, lišen rada. Čak ni činjenica da ljudi moraju umrijeti s 30 godina ne mora *a priori* oduzeti taj utopijski karakter. Jer pretpostavka da svi ljudi žele upravo takav svijet, a ne svijet u kojem bi umjesto užitka bilo patnje, a umjesto zabave mukotrpnog rada, od njega čini utopiju, a ne distopiju. (Problem je, dakako, u neprilagodnim pojedincima koji se ne mogu zadovoljiti nasumičnim izborom, kako se kasnije ispostavlja ionako lažnog Karusela).

S druge strane imamo gornji svijet. Po klasičnoj definiciji, taj bi svijet bio distopijski jer za razliku od donjeg, utopijskog svijeta, u njemu naprosto ne postoji nikakva izvjesnost, a kamoli uređen život koji bi svim ljudima jamčio iste šanse. Međutim, i tu se pokazuje jedna dalekosežna pouka *Loganova bijega*, realna situacija može biti drugačija: ono što je za jedne distopija, za druge je utopija, i obrnuto, što je za neke utopija, za druge je distopija. Tu se iznova pokazuje već poznati slučaj iz *Izgubljenog horizonta* (Frank Capra, 1937). Bježeći od neke pobune u Kini grupa ljudi se nađe u avionu za koji se ispostavlja da ga je oteo kineski pilot. Avion na kraju ostane bez goriva i sruši se negdje u Himalajama. Grupi spašavaju misteriozni ljudi koji je odvođe u »izgubljeni raj«, skrivenu dolinu Šangri-la. Premda na početku željni odlaska, većina putnika na kraju zavoli tu nevjerojatnu utopiju. Glavni lik Robert Conway, obrazovani i ugledni britanski diplomat, također je zaluden tim skrivenim mjestom, potpuno drugačijim od Zapadnog društva, a njegova želja da ostane tamo zauvijek samo se još više povećava kad upozna atraktivnu urođenicu Sondru. Međutim, Conwayev brat George nije toliko sretan tim mjestom i premda mu je rečeno da će njegova družica Maria umrijeti čim dospije na svjetlo dana, izvan zaštićenog prostora utopije, jer ona samo ondje izgleda kao da ima dvadesetak godina, dok je ona uistinu zapravo starica s više od stotinjak godina koja će u »pravom« svijetu umrijeti, on odlučuje otići. Razapet između ljubavi spram žene i lojalnosti spram brata, Conway se na kraju također pokoleba i odlučio otići sa svojim bratom i njegovom družicom. Nakon nekoliko dana veoma iscrpljujućeg planinarenja po snježnim i smrznutim Himalajama Maria pada u snijeg, a kad braća dođu do nje i okrenu joj lice, užasnuti otkrivaju da nije umrla od napora ili hladnoće, nego od starosti — djevojka od dvadesetak godina sada je imala više od sto. Priča o dugovječnim ljudima i stotinama godina koje

moгу doživjeti bila je, dakle, istinita. George gubi razum i skoči u provaliju, a Conway, u nemogućnosti da pronađe pravi put natrag, nastavi dalje i na kraju ga spasi ekspedicija koja je poslana da pronađe unesrećene putnike. Premda u Engleskoj iščekivan kao najveći junak suvremenog doba, s mogućnošću karijere o kojoj je samo mogao sanjati, Conway se odluči vratiti, i u zadnjoj sceni filma, premda je morao proći sav užas hladnih planina, vidimo kako se uspio vratiti u Šangri-lu gdje ga čeka Sondra.

Izgubljeni horizont savršen je primjer Hobbesove definicije slobode jer pokazuje da ljudi i jednom kad se nađu u utopiji (Šangri-la nije samo društvo u kojem ljudi žive po stotine godina, već društvo u kojem su posve nezamislivi poroci suvremenog doba i u kojem svaki pojedinac može ostvariti svoje ideale), imaju potrebu za onim što Amiši zovu *Rum-springa*. Sloboda je odsutnost izvanjske prepreke kretanja, kako kaže Hobbes, a upravo je to razlog zašto većina došljaka na početku osjeća tjeskobu i nezadovoljstvo u utopiji: oni ne mogu iz nje otići. A to je ujedno i glavni razlog zašto Trkači u *Loganovu bijegu* uopće žude za Utočištem i vanjskim svijetom. Oni, dakako, nemaju nikakvu izvjesnost da taj svijet uopće postoji — ali tu se ponovno pokazuje kako je jedna od glavnih ljudskih osobina uvijek iznova, pa čak i onda kada smo najsigurniji, tražiti neizvjesnost.

Iz tog razloga možda je svaka utopija istovremeno i distopija, što se u *Loganovu bijegu* jasno pokazuje u kontrastu između donjeg i gornjeg svijeta. Dolje je sve, dakle, podložno osobnom užitku i zabavi, dok je gore potrebno stvoriti novi svijet koji je već unaprijed predodređen svim opasnostima koje sa sobom nosi Priroda. No, junaci filma se unatoč svemu ipak odlučuju na gornji svijet, te tako iz distopije ponovno ulaze u utopiju, koja je sada, za njih svjesno, obilježena tim distopijskim momentom neizvjesnosti. Tom odnosu distopije-utopije pridonosi i glazba Jerrya Goldsmitha, inače dobitnika Oscara za *Omen*, a skladatelja glazbe za filmove poput *Planeta majmuna*, *Poltergeista*, *Aliena* i mnogih drugih, kao i poznate uvodne špice za seriju *Star Trek*. Naime, kada se radnja odvija u donjem gradu glazbena pozadina se sastoji isključivo od elektronskih zvukova, dok se, nasuprot tome, pri radnjama u vanjskom svijetu u glazbenu pozadinu uključuje čitav orkestar bez elektronskih zvukova, kao da želi sugerirati tu puninu života.

Loganov bijeg nam ovdje otkriva i nešto o ljubavi. Dok u donjem svijetu osim neprestane mogućnosti užitka postoji i nešto zvano *Love Shop*, kao što ime kaže: »dućan ljubavi« u kojem se ostvaruju sve moguće seksualne fantazije, na gornjem svijetu postoji nešto zvano Ljubav. Logan i Jessica to prvi puta otkrivaju zajedno kupajući se u jezeru i kasnije kada otkrivaju nadgrobne spomenike i na njima označitelje »voljeni muž« i »voljena žena«. Radi se o označiteljima tako dugo dok im starac ne objašnjava što ti izrazi doista označavaju i upravo u tom trenu par otkriva ono što je već oduvijek znao: da u donjem svijetu, upravo zbog sveltadajuće ekstaze i permanentnog užitka, ne postoji Ljubav. Za ljubav, i to je još jedna bitna pouka *Loganova bijega*, uvijek je potrebna neizvjesnost, ono što donosi »vanjski svijet« koji uz sebe nosi i odgovornost. Za ljubav je uvijek potrebno i zlo, tj. da ne postoje savršeni uvjeti — kao što su to bili uvjeti u zapravo distopijskom svijetu gdje svaka želja može biti ostvarena

pritiskanjem gumba (kao što je Logan na početku putem teleporta za brzinski seks pozvao Jessicu).

U tom pogledu se *Loganov bijeg* ujedno može iščitati i kao kritika *hippie*-pokreta. To se posebice vidi u romanu Williama F. Nolana i Georgea C. Johnsona po kojem je snimljen film, a koji je prvi puta objavljen 1967, dakle upravo u vrijeme kad je *hippie*-pokret bio na vrhuncu (to je godina u kojoj je došlo do *Summer of Love*, tj. »Ljeta ljubavi«). Umjesto poistovjećivanja s tradicionalnom kulturom, mladež je odbacivala konvencionalne običaje i prepustila se seksualnoj revoluciji. Više nego u filmu, u knjizi je naglašen upravo taj moment. Štoviše, u uvodu knjige čitamo: »Sjeme Maloga Rata posijano je u nemirnom ljetu tokom 60-ih godina, kada je mladež sit-inovima i studentskim demonstracijama iskušavala svoju snagu«.

Loganov bijeg u tom smislu ujedno predstavlja suptilnu kritiku '68-e. Film nam jasno pokazuje što bi se dogodilo da su ispunjeni glavni zahtjevi šezdesetosaške generacije: umjesto eksploatacije radnika i seksualnog jednoumlja, sada imamo svijet oslobođen rada i potpuno usmjeren zabavi i užtku. I kao što je doista slučaj s današnjim svijetom u doba postpolitike, umjesto radikalnih promjena, sve što je ostalo od '68. su »životni stilovi«. Pa čak ni emancipatorski diskur-

si poput feminizma, ekološkog pokreta itd. nisu doveli do strukturalnih promjena, već su doveli do apsolutizacije političke korektnosti i ideologije ljudskih prava, gdje se svi politički i ekonomski problemi *a priori* pretvaraju u »kulturne probleme«.

Najbolji dokaz toga je Nicolas Sarkozy, koji je u svojoj predizbornoj kampanji 2007. godine najavio kako će, ako postane predsjednik, »jednom završiti likvidirati naslijeđe '68-e«, premda nije svjestan da je upravo on sam pervertirani produkt »godine koja je uzdrmla svijet«. Vjerojatno najbolji odgovor Sarkozyju dao je Danny le Rouge, odnosno Daniel Cohn-Bendit, doduše koristeći jedan skoro pa *argumentum ad hominem*, ali pogađajući stvar: dokaz da je i Sarkozy dijete '68-e jest da je predsjednik države čovjek koji je dvaput razveden! Štoviše, upravo se jedan od najpoznatijih šezdesetosaških slogana *Vivre sans contrainte et jouir sans entrave* može prikladno primijeniti i na Sarkozyjev privatni život, a posebice njegovu vezu s Carlom Bruni. A ako ćemo biti do kraja realistični pokazujući naizgled nemoguće, treba reći da upravo Sarkozy stoji uz bok Brada Pitta i Davida Beckham kao najbolje odjeven muškarac po izboru časopisa *Vanity Fair* — i to ni manje ni više nego na 68. mjestu! Dakle, proizvod '68-e, kako to paradoksalno potvrđuje najveći



Loganov bijeg



Loganov bijeg

protivnik '68-e Nicolas Sarkozy, jesu životni stilovi, odnosno »kultura« umjesto politike.

To je iznova potvrdio *Loganov bijeg*. Naime, jedina promjena koja je moguća u distopijskom svijetu nije politička ili »dubinska« promjena, već isključivo površinska promjena koja će nakratko zadovoljiti nemirne impulse i ponovno ostvariti harmoniju užitka. Savršenu ilustraciju imamo u sceni kada Logan i Jessica dolaze u centar za plastičnu operaciju pod znakovitim imenom *The New You*. Na ulazu ih sljedećim riječima dočekuje recepcionarka Holy (glumi je seks-simbol Farrah Fawcett, tako posve realizirajući filmsku fikciju): »Ako ste došli promijeniti sve što ste oduvijek željeli (nove oči, novu kosu, novo lice), onda ste došli na pravo mjesto!« Andersonov film se, dakle, iznova pokazao kao nepogrešiv prorok današnjih trendova u kojima svatko s odgovarajućim budžetom može postati netko novi. Naravno, pod uvjetom da je ta promjena samo površinska — jer mijenjati se dubinski već implicira određenu mjeru subverzije.

Dva arhitektonska detalja filma također su jasno nagovijestila našu postmodernu eru. Prvi je da je većina filma snimljena ni manje ni više nego u *shopping*-centru (radi se o Dallas Market Centru). Iz tog razloga na svakom koraku susrećemo pokretne stepenice, a i čitava atmosfera posve odgovara

distopijskom svijetu koji je klaustrofobičan i zatvoren. Jer nije li *shopping*-centar najbolji opis savršenog distopijskog svijeta koji je potpuno samodostatan, iz kojega ljudi ne mogu i *ne žele* pobjeći (budući da u njemu imaju sve) i koji funkcionira kao potpuno izoliran grad bez potrebe za vanjskim svijetom? Ovdje, parafraziramo li izjavu galskog Rimljanina Namatijana Cezaru da je od svijeta učinio grad, možemo reći da s postmodernom arhitekturom, grad, ili *shopping*-centar, postaje svijet. Zašto uopće izaći iz grada kada u njemu imamo sve, od latinskih do kineskih četvrti, sve zamislive »autohtone« kuhinje, kao i popratne sadržaje koje smo nekoć morali tražiti u udaljenim kutcima svijeta? Zašto uopće izaći iz *shopping*-centra kad u njemu imamo vrtnice, spavaonice, restorane, diskoteke, knjižare, a osim ispunjenja svih zamislivih egzistencijalnih potreba na raspolaganju postoje čak i »intelektualne« zabave?

Tendencija suvremenog postmodernog urbanizma je stvarati prividne oaze unutar područja za koja znamo da ih je ionako već odavno osvojio obrazac koji simulacijom izbora i beskonačnih mogućnosti uspijeva stvoriti jedan zapravo jednoličan svijet u kojemu su te oaze tek lažna »osvježenja« sposobna da i dalje održavaju *status quo*. I tu dolazimo do drugog detalja, s kraja filma. Mjesto u koje Logan i Jessica ura-

njaju kako bi ponovno došli do podzemnoga grada i mjesto na kojem oslobođeni građani na kraju susreću starca, jest Fort Worth Water Gardens, klasični primjer postmodernističke gradnje opisan kao »osvježujuća oaza unutar betonske džungle«. Već u toj sintagmi susrećemo zanimljivu zamjenu termina: upravo u betonskoj džungli se, parkovima i osvježujućim odmorištima, nastoje stvoriti oaze, čime se zapravo prikriva činjenica da oaze u velikim gradovima gotovo više ne postoje.

Tim zadnjim detaljem, koji možda nije tek scenografije radi uvršten u film, *Loganov bijeg* jasno pokazuje da u današnjem distopijskom svijetu čak i utopije na kraju idu u prilog distopiji (što se zapravo i ostvarilo 2004, kad se troje djece utopilo u toj »osvježavajućoj oazi unutar betonske džungle«). Radikalna pouka *Loganova bijega* je da upravo ono što se smatra poželjnim i utopijskim — npr. svijet oslobođen eksploatacije, rada, patnje, itd. — nerijetko može postati samo još jedno sredstvo radi ostvarenja distopije, još veće eksploatacije koja će se od one prijašnje razlikovati po tome što će ljudi na nju pristati dobrovoljno, misleći da se time ostvaruju svi njihovi ideali.

»...ali ja to svejedno želim«

Oni žive Johna Carpentera (*They Live*, 1988) na neki način nastavljaju tamo gdje je *Stvor* (*The Thing*, 1982) stao. Kao što se u *Stvoru* u američkoj istraživačkoj stanici na Antarktiku pojavljuje izvanzemaljski stvor koji ima sposobnost da savršeno imitira bilo koji oblik organskog života s kojim dođe u fizički kontakt, pa stoga članovi istraživačkog tima više ne znaju tko je čovjek a tko nije, tako u *Oni žive* također više ne postoji razlika između izvanzemaljaca i ljudi. No dok su u *Stvoru* ljudi počeli ubijati jedni druge jer više nisu mogli razaznati razliku između ljudi i stvora, u filmu *Oni žive* postoji rješenje: to su crne sunčane naočale. Sretni nalaznik tog moćnog oruđa je John Nada (Roddy Riper), nezaposleni lutalica koji dolazi u Los Angeles tražeći posao.

Nakon napornog prvog radnog dana, jedan od radnika, Frank Armitage (Keith David), ponudi mu prenoćište u obližnjoj faveli. Njuškajući naokolo, Nada ustanovi da se u maloj crkvi preko puta zbivaju čudne stvari. Umjesto mise, vježba kora je zapravo snimljena i reproducirana putem radija, a čitava je crkva puna nekakvih kutija. Istu noć čitavo područje počinju nadlijetati helikopteri, a ubrzo dolazi i čitava eskadrila policajaca koji zajedno s bagerom ruše kako crkvu, tako i favelu. Drugi dan Nada u ruševinama crkve, u skrovištu u zidu, pronalazi kutiju i u njoj tamne naočale. Očekuje ga veliko iznenađenje. Svijet nije tako šaren kao što se činilo prije: na velikom *jumbo*-plakatu koji reklamira kompjutore nalazi se crno-bijeli natpis »Budi poslušan« (*Obey*), dok se na drugom na kojem inače piše »Dodi na Karibe«, iznad zgodne žene koja leži na plaži, nalazi natpis »Ženi se i reproduciraj«.

Nada potom dolazi do kioska i zaprepasćuje se kad sazna da sve novine zapravo sadrže tajne i skrivene poruke sa sličnim naredbama i porukama. Na novčanicama umjesto uobičajene ilustracije naprosto stoji: »Ovo je tvoj Bog«. Ubrzo ga dočeka još veće iznenađenje: naočalama ne samo da može vidjeti subliminalne reklame, već ujedno može vidjeti da među ljudima žive izvanzemaljci. Njihov je cilj zavladati ljudskom

rasom i putem signala koji se šalje kroz televiziju omesti razlikovanje između izvanzemaljaca i ono malo ljudi što je još ostalo.

Film *Oni žive* u neku je ruku sličan *Inviziji tjelokradica* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956): i u jednom i u drugom filmu izvanzemaljci su baš poput nas, izvana izgledaju kao i drugi ljudi, no ispod vanjštine krije se strašna istina. S druge strane, postoji i izvjesna sličnost s kasnijim *Matrixom* (1999), budući da svijet kakav poznajemo zapravo nije stvaran. On je samo paravan iza kojeg se krije mnogo stvarniji svijet — onaj koji uvjetuje pojavnost ovog svijeta kojeg smatramo realnim. No za razliku od *Invizije tjelokradica*, koji se može tumačiti kao hollywoodski prikaz McCarthyjeve ere i straha od »crvenih« koji su se infiltrirali u naše društvo, i *Matrixa*, koji ima ili barem nastoji imati filozofske reperkusije i propitati diferenciju između onoga što je stvarno i onoga što nije, *Oni žive* je ponajprije fokusiran na kritiku ideologije, konzumerizma, reklame.

To će najbolje iskazati lik koji se odmah na početku filma pojavljuje u televizijskom programu koji je hakirala pobunjenička skupina iz obližnje crkve: »Živimo u umjetno stvorenom stanju svijesti koje nalikuje snu. Siromašne i potlačene klase rastu. Rasna jednakost i ljudska prava ne postoje. Oni su stvorili represivno društvo, a mi smo njihovi nesvjesni oratori... Njihova namjera da vladaju počiva na poništavanju svijesti. Uspavani smo u transu. Zbog njih smo postali ravnodušni, spram sebe samih, spram drugih, usmjereni smo samo na vlastiti probitak. Oni su sigurni tako dugo dok nisu otkriveni... To je njihova glavna metoda preživljavanja. Da nas održe u snu, da nas održe sebičnima, da nas održe zavedenima... Oni rasklapaju uspavanu srednju klasu. Sve više i više ljudi postaje siromašno. Mi smo njihova stoka. Odgajaju nas za ropstvo.« Kao što vidimo, ova se poruka bez ikakvih izmjena može primijeniti i na današnje multinacionalne korporacije — i u tom smislu je *Oni žive* anticipacija lijevih kritika današnjega globalnog kapitalizma.

Ideju za film Carpenter je dobio iz dva izvora: čitanjem kratke priče *Eight O'Clock in the Morning* koja je 1960-ih objavljena u *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, te iz stripa pod imenom *Nada*, što je i ime glavnog lika koje na španjolskom znači »ništa«. U jednom intervjuu Carpenter je rekao da je izvor filma i pojačana komercijalizacija politike i popularne kulture: »Počeo sam ponovo gledati TV. I ubrzo sam shvatio da je sve što vidimo stvoreno kako bi nam se nešto prodalo. Samo se radi o tome da nešto kupimo. Jedina stvar koju oni žele je naš novac.« U tom smislu *Oni žive* je prije svega kritika razdoblja poznatog i pod imenom »dekada ekscesa«, kada se činilo da je konzumerizam na vrhuncu. Ljudi su se uglavnom bavili samima sobom, što se manifestiralo kroz veće kuće, veće televizore, veće kade, veće garaže, veće kuhinje, veće odmore itd. Svi su htjeli postati viša srednja klasa, a godišnji odmor (otuda u filmu i *jumbo*-plakat s natpisom »Otiđi na Karibe«) postao je *conditio sine qua non*.

Međutim, koliko god da Carpentera treba pohvaliti jer je secirao konzumerističku histeriju Reaganove ere i utro put novim kritikama reklame i potrošnje, *Oni žive* ipak ima jednu manu. Ona se, naizgled paradoksalno, nalazi u vjerojatno ponajboljem detalju čitavog filma. A to su, dakako, sunčane

naočale za iščitavanje ideologije. U čemu je problem? *Oni žive* je, na kraju krajeva, tipičan primjer neuroze oko subliminalnih reklamnih poruka: kada gledamo plakate i reklame mi zapravo gledamo samo površinu, a poruka koja nas nagovara da nešto kupimo ili da se ponašamo na točno određen način dubinska je i nismo je svjesni. Međutim, ne ide li i kritika subliminalnog reklamiranja, makar nesvjesno, iznova na ruku samim korporacijama? Naime, upravo se kritikom subliminalnih poruka — onih koje su, dakle, »dubinske« poput natpisa »Ženi se i reproduciraj« ispod površinske poruke »Dodi na Karibe« — sugerira da je jedina vrsta manipulacije subliminalna manipulacija. I tu se nalazi greška: jer upravo sve reklame, čime se ujedno može mjeriti njihova uspješnost, počivaju na stvaranju kulturnih simbola koji će ostati nesvjesni u kognitivnim procesima i djelovati na naše emocije. Svaki je čin kupovanja, ukoliko želi biti uspješan, ovisan prije svega o emocijama, a ne o racionalnim izborima.

Uzmimo jedan od primjera iz poznate knjige *Industrija svijesti* Vancea Packarda. Direktna primjer upotrebe neracionalnih simbola u stvaranju predodžbe je 1950-ih u Americi bila transformacija pakiranja margarina marke »Dobra sreća«. U početku je na omotu u kojem se margarin prodavao bilo više elemenata, uključujući i crtež samog margarina. U jednom uglu bio je i mali crtež djeteline sa četiri lista. Dubinskim istraživanjem došlo se do zaključka da djetelina sa četiri lista izaziva »povoljne« utiske i u tri sukcesivne promjene pakiranja crtež djeteline sa četiri lista je dobivao sve više mjesta, sve dok na kraju nije potpuno dominirao pakiranjem. E sad, valja se zapitati ključno pitanje: što je tu subliminalno, kad ionako znamo da je djetelina sa četiri lista već odavno simbol sreće i da nije potrebno puno kontemplacije kako bismo saznali koje je njeno »dubinsko« značenje?

Cilj kritike reklama u tom smislu ne bi trebale biti subliminalne reklame, već upravo one »obične«. Problem nije u tome da su poruke skrivene, već u tome da su sasvim vidljive — »kupi ovaj proizvod«, kako nerijetko glase oglasi, nije skriveno već eksplicitno i čitav projekt shvaćanja zašto ljudi kupuju neke stvari ne bi trebao ležati u razumijevanju skrivenih poruka pojedinih reklama, već upravo u shvaćanju kako to da ljudi iščitavaju eksplicitne poruke (»kupi ovo«), to racionaliziraju (»znam da je to samo reklama, i da me žele uvjeriti u nešto što ne želim«), ali istovremeno bivaju žrtvama emocija i iracionalnih izbora (»ali ja to svejedno želim«). Problem današnjice je, dakle, upravo u ovome »ali ja to svejedno želim«: kako to da ljudi znaju da im se svakodnevno prodaju proizvodi, da ih se uvjerava u nešto što im najčešće ne treba, a oni sami svejedno stvaraju predodžbu da to žele i da im je upravo neki proizvod nužan i neophodan za nastavak zadovoljnog i sretnog života?

Upravo logika »ali ja to svejedno želim« možda najbolje može opisati i značenje naslova filma *Oni žive*. Naime, u jednom segmentu filma čak vidimo natpis »Oni žive, mi spavamo« i upravo to ilustrira osjećaj konzumenata pri neposjedovanju nekog proizvoda. Ne radi se o tome da »izvanzemaljci« žive zato jer znaju pravi smisao (iza skrivenih poruka itd.), nego se radi o tome da oni žive jer imaju neposredan pristup užitku. Oni su ti koji znaju što stoji iza svakog proizvoda. A nije li baš to mehanizam koji pokreće čitavu indu-

striju reklame? Primjerice, žvakaće gume su već odavno standardni proizvod koji nam više ne može ponuditi nešto novo, a ipak ih kupujemo. Gotovo kao toaletni papir, o kojemu u jednoj seriji *Seinfelda* (epizoda 109) priča George, uviđajući da je toaletni papir jedan od onih proizvoda koji se u posljednjih 100 godina nije radikalno promijenio: umjesto tvrdog papira imamo sve mekši i nježniji, umjesto jedne, sive boje, sada imamo razne boje, pa čak i reprodukcije umjetničkih djela — ali to je sve, nije se promijenila funkcija, ili princip. Ili, kako to nezaboravno kaže George: »It's just paper on a roll, that's it. And that's all it will ever be.« Jednako je sa žvakaćim gumama. Pa svejedno svake godine na tržište dolaze nove žvakaće gume; s okusom lubenice, s okusom marelice, s okusom Coca-Cole, itd. I premda većina ljudi u pravilu preferira »klasične« žvakaće, uvijek iznova postoji potreba za reproduciranjem novih okusa, novih proizvoda koji se prodaju po principu »ali ja to svejedno želim«. Dakle, iako znamo da svi ti novi okusi neće zadovoljiti naše preferencije, mi ih svejedno kupujemo i to upravo zato da ih iskušamo. A izvanzemaljci, ili bolje rečeno korporacije, u *Oni žive* već unaprijed znaju da je u pitanju samo dobar trik.

Jedna u svojoj srži perversna praksa pokazuje kako su potrošači čak i svjesni tog trika, ali i dalje djeluju po načelu »ja to znam, ali ipak...« U Jugoslaviji su postojale, a i dalje se na nekim mjestima mogu kupiti, poznate žvakaće Čunga Lunga. Premda je njihov okus bio karakterističan i mnogima primamljiv, taj bi okus — ta ipak se radi o socijalističkom proizvodu, dodali bi cinici — brzo nestao. Razlog je vrlo jednostavan: okus žvakaćih guma zapravo nije bio toliko bitan. Bitne su bile sličice koje su se nalazile unutar ambalaže. Dok se danas žvakaće uglavnom kupuju kako bi se prikrio neugodan zadah iz usta, pa iz tog razloga one najpopularnije ni nemaju popratne sličice za skupljanje, Čunga Lunga se kupovala ne samo zbog svog ionako kratkotrajnog okusa, već zbog sličica. Kad se danas sjetimo Čunga Lunge, onda je doista čudno kako su mogle postati toliko popularne. Za razliku od današnjih žvakaća koje se diče time da sadrže malo kalorija, jugoslavenske žvake su imale šećer (još uvijek nije bilo došlo »dekofeinizirano doba«). Za razliku od današnjih sličica koje se lijepe i čak se mogu skupljati u albume, slike klinca na velikom balonu nisu imale nikakvu svrhu. No ipak, kupovale su se.

Jednako je na Zapadu bilo — i još uvijek je — s Kinder jajima, kao nešto ipak sofisticiranijom verzijom trika. Svi mi znamo da Kinder jaje ima i čokoladu, međutim ono što je bitno nije sama čokolada, već ono što se nalazi unutar nje. To je iznenađenje, odnosno igračka. Najbolja potvrda toga su i rašireni krugovi kolekcionara diljem Europe, i to uglavnom među starijom populacijom. Štoviše, njemački proizvođač je čak otišao toliko daleko da su pojedine igračke ručno obojane i navodno se nalaze u svakom sedmom jajetu, o čemu govori i poznati slogan: »Jetzt in jedem siebten Ei«.

Da je čokolada kod Kinder-jaja, kao i žvakaća guma kod Čunga Lunge, zapravo nebitna, posredno, kao i uvijek, govori američki zakon koji još od 1938. godine zabranjuje »ne-nutritivne sastojke« u hrani (odnosno miješanje hrane i plastike), pa se tako originalna Kinder-jaja mogu kupiti svugdje na svijetu osim u SAD-u. Umjesto klasičnih i prepoznatljivih Kinder-jaja, u SAD-u ona moraju biti ili samo plastična ili

samo čokoladna. Međutim, tu se javljaju dva očekivana paradoksa za naš postmoderni svijet. Prvo, zbog logike tržišta (ponude i potražnje) upravo su u SAD-u igračke, odnosno figure najcjenjenije. A drugo, zbog logike multikulturalizma originalna se Kinder-jaja, uz malo truda, ipak mogu pronaći na teritoriju SAD-a. Dovoljno je otići u imigrantske četvrti New Yorka ili drugih velikih gradova gdje je legalno da dućani specijalizirani za »autohtonu hranu« ujedno mogu prodavati i Kinder-jaja. Jednako tako se na američko-kanadskoj ili američko-meksičkoj granici Kinder-jaja ipak mogu kupiti, budući da ona u Kanadi i Meksiku nisu zabranjena. A da ne govorimo o internetu, gdje su ona već neko vrijeme, naravno, dostupna i na Amazonu. Pa ipak, kao neka vrsta iluzorne borbe protiv »ali ja to svejedno želim« logike, Američka komisija za sigurnost proizvoda poziva sve konzumente da prijave Kinder-jaja koja se nalaze u lokalnim ili *online*-dućanima. Ovako glasi glavni argument: »Ako doista želite iznenaditi svoju djecu ovog Uskrsa, razmislite o tome da im posebno darujete slatkiše i igračke. Miješati to dvoje, posebno ako se igračka nalazi unutar slatkiša, kao što je to slučaj sa Kinder-jajetom, šalje miješanu poruku o tome što je jestivo, a što nije, i predstavlja rizik za mladu djecu.« Što ne valja s tom porukom? To je već na prvi pogled jasno: s jedne strane imamo tu kvazikršćansku tezu koja moralizira darivanje za Uskrs (jer kako se za Uskrs može darivati išta što nije prirodno i blisko Bogu?), s druge strane imamo apsolutno lice-mjerje budući da je Amerika znana ne samo kao zemlja plastike, već i kao zemlja čije je tradicionalno jelo *junk food*. Ako igdje postoji miješanje hrane i »nenutritivnih sastojaka«, onda je to upravo u restoranima i *fast-foodovima* koji su potekli iz SAD-a. Međutim, polje gdje se apsolutno ruši ideologija Američke komisije za sigurnost proizvoda jest već prije spomenuta činjenica da se Kinder-jaja najčešće ionako ne kupuju zbog hrane već zbog igračaka.

I tu se vraćamo na *Oni žive*. Nama danas više nisu potrebne naočale za iščitavanje ideologije kako bismo znali zbog čega kupujemo Kinder-jaja. Postoje čak i oni konzumenti koji prilikom raspakiravanja ambalaže naprosto bace čokoladu i usredotoče se isključivo na »iznenađenje«. Koliko je teško zamisliti nekoga tko će samo pojesti čokoladu i baciti igračku možda je najbolji dokaz tog perverzno običaja. U kontekstu Carpenterova filma, sunčane naočale koje otkrivaju skrivene poruke iza proizvoda i reklamnih znakova u tom bi se smislu mogle protumačiti i kao »semiološke naočale« koje otkrivaju zašto nešto činimo (npr. idemo na Karibe zbog ženidbe i reprodukcije, kupujemo Kinder-jaja zbog iznenađenja). Pa ipak, *Oni žive* je na neki način već anticipirao jedan stariji znanstvenofantastični film B-produkcije, *Čovjek s rendgenskim očima* (X — *The Man with the X-Ray Eyes*, 1963) Rogera Cormana.

Za razliku od Nade, ovdje glavni lik Dr. James Xavier nije mogao vidjeti samo iza reklamnih plakata već i iza odjeće, papira, zidova, pa čak i ljudske kože. I to vlastitim očima, dok su mu naočale služile ne kao sredstvo iščitavanja ideologije kao u *Oni žive*, već kao obrana od »ponora«, od ne-

podnošljivosti tog dekonstruiranog svijeta. Ili, kako kaže Nietzsche u svom poznatom aforizmu koji kao da opisuje tragičnu sudbinu doktora Xaviera: »Onaj koji se bori protiv čudovišta mora paziti da i sam ne postane čudovište. I ako dugo gledaš u ponor, ponor će ti uzvratiti pogled.« U tom smislu, najbolji kontrastiv ideologije čujemo iz riječi svećenika kojemu na kraju filma dolazi već potpuno poludjeli doktor s crnim očima. Kad doktor pride k njegovoj govornici, govoreći mu o svjetlu koje vidi ispod svih stvari, svećenik mu odgovara da ga još samo *Evangelje po Mateju* može spasiti. I doista, nije li Matej najradikalniji, gotovo fundamentalistički poziv da se okanimo grijeha — ma kako taj grijeh izgledao. Jer doktor je, iskušavajući svoje novo »oruđe«, na jednom plesu vidio ispod odjeće svih prisutnih i s požudom gledao gola tijela žena, time nesvjesno ostvarujući upravo ono protiv čega ustaje Matej: »Čuli ste da je rečeno: Ne čini preljuba! A ja vam kažem: Tko god s požudom pogleda ženu, već je s njome učinio preljub u srcu« (Mt 5,29).

No doktor Xavier na svećenikov upit želi li biti spašen odgovara: »Spašen? Ne. Došao sam vam reći što vidim. Postoje velike tmine. Starije od vremena samog. A iza te tmine... svjetlo koje isijava, mijenja se... a u središtu svemira... oko koje nas sve vidi.« Svećenik mu potom kaže da je grešnik i da peto poglavlje Mateja kaže što treba učiniti: »Ako te desno oko sablažnjava, iskopaj ga i baci od sebe. Ta bolje je da ti propadne jedan od udova, nego da ti cijelo tijelo bude bačeno u pakao.« (Mt 5,30) Nakon svećenikovih riječi Xavier više ne može izdržati što vidi i doista si, vlastitim rukama, iskopa oči. I tu film završava.

Osim činjenice da Xavier nije vidio subliminalne poruke reklama već »ponor« sâm (ili nepodnošljivu težinu bivanja), Carpenterov i Cormanov film razlikuje jedna vjerojatno još važnija stvar. I u jednom i u drugom imamo naočale koje imaju odlučujuću funkciju u poimanju prave realnosti: no dok u *Oni žive* tek s naočalama možemo vidjeti iza ove, lažne stvarnosti, u *Čovjeku s rendgenskim očima* naočale imaju suprotnu funkciju — one su zaštita od onog Realnog samog. Štoviše, da nema naočale, Xavier ne bi mogao podnijeti »svjetlo koje isijava u središtu svemira«. Postoji čak podatak da je redatelj razmišljao i o alternativnom završetku. Umjesto da film završi s krvavim doktorovim očima, trebao je završiti tako da doktor Xavier, i bez očiju, urlikne: »Još uvijek vidim!«

I to je vjerojatno najbolja pouka o ideologiji. Što ako se ne radi o tome da trebamo staviti naočale kako bismo vidjeli ideologiju, nego je obratno: tek skidanjem naočala vidimo ono što je doista ovdje. Ili, kako nas poučava alternativni završetak *Čovjeka s rendgenskim očima*, krajnja kritika ideologije i subliminalnih reklama u *Oni žive* bila bi kad bi Nada i bez naočala vidio tajne poruke koje konstruiraju naš život. Glavno je pitanje, naravno, bi li to išta pomoglo ili bi, kao kod konzumenata Kinder-jaja, pravo značenje proizvoda, poput čokolade, naprosto bilo bačeno u smeće, a igra u kojoj svi zauzimamo cinične pozicije (znamo što činimo, ali to ipak činimo) ostala neprekinuta.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228"2008"(049.3)

Jurica Starešinić

17. Dani hrvatskog filma (2008) – animirani filmovi

Nekoliko dana prije početka ovogodišnjih Dana hrvatskog filma, među ljubiteljima domaće animacije glasno je odjeknula vijest da će dva domaća filma biti prikazana u glavnoj konkurenciji najprestižnijeg festivala animiranih filmova na svijetu u francuskom Annecyju. Osim toga, svojevrsan je rekord i čak pet domaćih filmova u Velikom natjecanju zagrebačkog Animafesta (čiji su selektori ipak tradicionalno naklonjeniji hrvatskoj animaciji). Nije stoga pretjerano govoriti o velikom buđenju davno zaspalog diva svjetske animacije, čak i ako je daleko od toga da se vrati u stanje u kojem su najvažnije međunarodne nagrade svakodnevice.

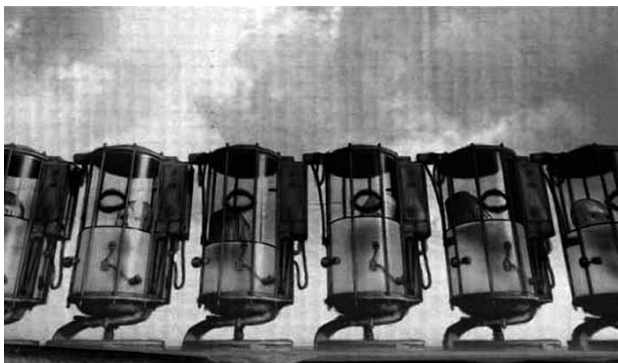
U tom kontekstu ne iznenađuje da se većini kritičara koji su pratili Dane upravo konkurencija animiranog filma učinila u cjelini najkvalitetnijom. A i apsolutni pobjednik Dana (sve tri najvažnije nagrade: Velika nagrada za najbolji film, Oktavijan za eksperimentalni film i Nagrada publike), film *Manire čine čovjeka — ručak* Ane Hušman, prikazan u konkurenciji eksperimentalnih filmova, kombinacija je filmskog snimanja i animacije objekata. U njemu autorica nastavlja razvijati svoj prepoznatljivi rukopis koji miješa tradicije eksperimentalnog, animiranog, dokumentarnog, a ovaj put i igranoga filma. Izlizanom fotografijom (direktor fotografije Ivan Slipčević) vraća nas u ne tako davno vrijeme kad su licemjerna malograđanstva rezultirala složenim pravilima vladanja i ophođenja, pretvorivši obično služenje ručka u pažljivo pripremani obred. Međutim, kako se opus Ane Hušman sve više okreće intimnijim i osobnijim temama i pristupima (ovdje su osobe koje se pojavljuju u filmu uglavnom osobe iz njezine bliže okolice i ona sama), logično je da i ovaj film ostvaruje poseban odnos prema svakodnevnoj stvarnosti,

pozivajući nas da promislimo kako se danas odnosimo prema konvencijama koje nam je prošlost ostavila. Sve u svemu, izniman film koji se nije slučajno našao u ovom tekstu jer su najzanimljiviji trenuci upravo maestralno animirane sekvence gdje se dekonstruira scenografija cijelog obreda, ostavljajući ga golim i banalnim.

Animirani filmovi okitili su se još ponekom nagradom: *Morana* je dobila nagradu Društva hrvatskih filmskih kritičara Oktavijan za najbolji animirani film, Kenges je po drugi put izabran za najboljeg producenta, Veljko Popović za najboljeg debitanta, a Hrvoje Štefotić je dobio nagradu za najbolju glazbu. Sve su to nagrade Kengesovim filmovima, onima istima koje će upoznati i francuska publika u Annecyju. Red je dakle da od njih i krenemo.

Spominjanje zanatske dotjeranosti govoreći o Kengesovim produkcijama već se neko vrijeme smatra pleonazmom među poznavateljima suvremene hrvatske animacije, pa ni *Morana* Simona Bogojevića Naratha i *Ona koja mjeri* Veljka Popovića nisu izuzetak. Oba filma zanimljivo koriste trenutno možda i najkorišteniju tehniku animacije — animiranje trodimenzionalnih kompjutorskih modela. Za razliku od prošla dva Narathova filma (također vrlo uspješni *Plasticat* i *Levijatan*), ovaj put i Narath i Popović koriste manje realističnu konačnu obradu (tzv. *rendering*), iako je u *Morani* animacija toliko precizna da sugerira korištenje neke vrste kopiranja snimljenog pokreta (ili rotoskopiju ili *motion capturing*). *Morana* je obrađena tako da nalikuje klasičnom animiranom filmu crtanom rukom i zapravo joj je ta pretjerana preciznost u kopiranju stvarnog pokreta paradoksalno jedini nedostatak (budući da animirani film najčešće djeluje življe i sugestivnije ako ponudi ekspresivniji pokret kojemu igrani film ne može konkurirati), dok je *Ona koja mjeri*, osim što je već u dizajnu likova i animaciji groteskna, prilično jedinstvena u načinu korištenja linije i boje.

Začudni postapokaliptični svijet *Morane* prepun je očaravajuće zabavnih mutacija, a režija je igranofilmski čista i zanimljiva. Ekološki i humanistički podtekst upleten je gotovo neprimjetno u građu znanstvenofantastične slikovnice i kao cjelina djeluje koncentriranije od *Levijatana* i suptilnije od *Plasticata* (iako se može reći da je i manje ambiciozno zamišljen od obaju ranijih Narathovih filmova). No ovaj film upućuje na nešto drugo: Simon Bogojević Narath vjerojatno je spreman da se okuša u dugometražnom animiranom filmu. To je zasigurno nešto čemu bi se pravi zaljubljenici u animaciju radovali više nego još jednoj nemuštoj kopiji Dis-



Ona koja mjeri

neyevih životinjskih likova u izvedbi ne više tako mladog, ali i dalje vrlo ambicioznoga Milana Blažekovića.

Puno eksplicitnija je metafora o slijepim potrošačima u *Onoj koja mjeri* Veljka Popovića, koji nas je, osim filmom, zabavio i duhovitim odgovorima u kratkom intervjuu prije prikazivanja filma (nešto što je daleko manje uspješno provedeno prije svakoga bloka od nekoliko filmova). Ovdje pratimo junaka kako se slučajno oslobađa propagandnog stroja koji kontrolira živote svih ostalih ljudi u distopijskom svijetu kojim autokratski vlada reklamna industrija. Ne pretjerano originalna ideja izvedena je s puno šarma i humora.

Najduži film cijelog programa, trinaestominutne *Note* Marka Meštrovića, tek je lagani odmak od prepoznatljivog rukopisa koji je autor izgradio u suradnji s Davorom Međurečanom. Mračne, asocijativno povezane monokromatske slike pripovijedaju o disfunkcionalnoj obitelji, naročito odnosu oca i sina. S tehničke strane impresionira autorova sposobnost stvaranja atmosfere, dok malo iritiraju »drveni« modeli lica u kojima nedostaje karaktera i glume. U svakom slučaju, pripovjedni postupci koji u pamćenje prizivaju remekdjela poput *Zrcala* Andreja Tarkovskog ili *Priču nad pričama* Jurija Norštejna preporuka su sami po sebi, pa se i za ovaj film može reći da je izrazito uspio i svakako vrijedan (najmanje jednog) gledanja. Slično je i s *Kratkim životom* Daniela Šuljića i Johanne Freise. Pronašavši predložak u umjetničkom stripu, još uvijek mladi, ali u animaciji iskusni autor ostvario je intrigantnu i dotjeranu studiju ženske intime prožetu maštovitim, a ponekad i šokantnim slikama. Ipak, dojam je da se Šuljić iz filma u film traži i teško je predvidjeti kako će se njegova karijera dalje razvijati.

Milan Trenc (koji je nedavno doživio svojih petnaest minuta slave kad mu je u skupoj hollywoodskoj produkciji ekrana

nizirana slikovnica) predstavio se neobičnim animiranim filmom za djecu (žanr po mnogima nepravedno zapostavljen u domaćoj animaciji) *Slonić ide u vrtić*. Radi se o naprosto šarmantnoj priči o miševima koji se nastoje brinuti o malom sloniću, ali moraju podnositi sve njegove hirove jer je puno veći i jači od njih. Ponegdje su primjetljivi nedostaci softvera koji je korišten, ali crtež je dovoljno zanimljiv da odvraći pažnju od poneke nezgrapnosti u računalnoj obradi.

Još dva filma naprosto bi nepravedno bilo ne spomenuti usprkos riziku da se ovaj tekst pretvori u nabranje svih prikazanih filmova, što samo svjedoči o kvaliteti programa: *Mobitel mania* Darka Vidačkovića nije osobito produhovljen ni studiozan, ali odabir klasične, *low-tech* animacije (i vješto rukovanje istom) za parodiranje ovisnosti o tehnološkoj novotariji poput mobitela sve nas je nasmijao, a neke i oduševio, dok je *Čovjek koji je smrskao kip* Justine Kosir neobično zrelo i promišljeno ostvarenje vrlo mlade autorice o robovanju novcu.

Selektor Midhat Ajanović ovogodišnju je konkurenciju animiranih filmova ocijenio »vjerojatno najujednačenijom i najboljom od osamostaljenja Republike Hrvatske«. Nije se teško složiti s tom ocjenom, pogotovo kad je potvrđuju i strani selektori uglednih festivala animiranih filmova. Vodeće pozicije u svijetu umjetničke animacije koje smo krajem 1950-ih i početkom 1960-ih držali još uvijek djeluju nedostižno i fantastično, a i konkurencija je danas puno veća (tad se radilo o svega nekoliko velikih centara, dok danas umjetničku animaciju proizvode skoro u svakom kutku svijeta), ali, ako se trend porasta kvalitete nastavi, ne čini se sasvim nemoguće da se količina i kvaliteta godišnje domaće produkcije u sagledivoj budućnosti približi standardima tih godina.

Josip Grozdanić

17. Dani hrvatskog filma (2008) – dokumentarni filmovi

Selekcija dokumentarnih naslova na 17. Danima hrvatskog filma među upućenima te dijelom u javnosti dobro je opravdano izazvala popriličnu buru. Zasluge za to valja pripisati izbornici dokumentarnih filmova Nani Šojlev, donekadnoj urednici dokumentarnog programa Hrvatske televizije, koja se u odabiru naslova za prikazivanje vodila najblaže rečeno neobičnim kriterijima. Ipak, prikazana selekcija pokazala je sasvim solidan kvalitativni prosjek filmova. Najuspjeliji dokumentarac prikazan na Danima neosporno je izvrsni *Slučajni sin* Tomislava Mršića i Roberta Tomića Zuberu, djelo zaslužno ovjenčano Oktavijanom i nagradom Dana za najbolji dokumentarni film. Da se u Robertu Tomiću Zuberu krije vrsni novinar i reporter-istraživač gledateljima državne televizije dobro je znano već godinama, a hrabrim i izuzetno intimnim dokumentarcem *Slučajni sin* on, uz scenarističku suradnju Davora Šišmanovića, uvjerljivo dokazuje da posjeduje i istančan dokumentaristički nerv. Razgovarajući sa svojom biološkom majkom koja ga je napustila u dobi od godine dana, te tragajući za ocem nepoznata imena i mjesta boravka, Zuber se uz suočavanje s vlastitim predrasudama, strahovima, dvojabama i nadama, te uz registriranje većine egzistencijalnih dvojbi, tjeskobnog osjećaja nepripadanja i uzaludnih nada s kojima se susreću napuštena djeca i mladi ljudi sudbina sličnih njegovoj, suočava i s često apsurdnim domaćim pravosudnim sustavom oličenim u nelogičnim zakonskim odredbama i hladnim birokratima kojima je primarni cilj neriješeni predmet staviti *ad acta*. Naposljetku zaključujući da mu pravi roditelji nisu lažima skloni majka i otac pokraj čije je kuće godinama ne znajući svakodnevno prolazio, već požrtvovni bračni par koji ga je podigao i odgojio, autor shvaća da život često piše tragične drame bez smisla i da roditeljska ljubav nije pitanje krvi već ponajprije dobrote i etičnosti. U znak zahvalnosti svojim adoptivnim roditeljima svojem prezimenu pridodavši i njihovo, Robert Tomić Zuber je određenu, makar skromnu zadovoljstinu doživio i nakon svečane premijere filma, kad mu je biološka majka, potresena viđenim, priznala da ne bi promijenila niti zarez njegove priče, jer je riječ o uznemirujućoj i bolnoj istini s kojom se i sama mora suočiti i naučiti s njom živjeti.

U kvalitativni vrh dokumentarnih filmova prikazanih na Danima svakako se ubraja naslov *Larissa, mima žena* Mladena Čapina, priča o hrabroj djevojci Larissi Iccarini, rodom Švicarki, koju su u djetinjstvu pune tri godine sustavno silovali i zlostavljali susjed pedofil i njegovi »prijatelji«. Traumatizirana stravičnim događajima koje je susjed snimao »za uspo-

menu«, istodobno joj govoreći da je majka ne voli jer u protivnom ne bi dopustila da joj kći pred njezinim očima doživljava zastrašujuću torturu, Larissa se danas s gdjejad uznemirujućim katatoničnim mirom odvažno prisjeća užasa, svjesna da je majka uistinu morala znati ili barem naslućivati pakao kroz koji je prolazila. Potiskivanje traume, samozavaravanje i bijeg od okrutne stvarnosti ponekad se nakratko mogu učiniti spasonosnim izlazom, no nesuočavanje s užasom, osim njegova trajanja i perpetuiranja, uvijek u sebi nosi klicu još veće buduće tragedije. Larissine stravične uspomenne dramaturški i narativno koncipirajući kao niz *flash-backova* kojih se djevojka prisjeća tijekom noćne vožnje vlakom, autor Mladen Čapin njezinu priču na donekle začudan način poetizira i intimizira te čini izuzetno sugestivnom i tjeskobnom.

Također iznimno zanimljivu, emotivnu i dirljivu žensku storiju, srećom sasvim suprotnog, optimističnog, premda dijelom melodramatskog predznaka, donosi odličan film *Žena zmaj* Nebojše Slijepčevića. U središtu priče opet je jedna odlučna, hrabra i energična mlada žena, djevojka Antea, koja se s nevjerojatnim i razoružavajućim optimizmom nosi s posljedicama teške nesreće koju je doživjela uoči Božića 2002. godine. Vlakom doputovavši iz Zagreba u Split, Antea je pred očima svog oca s perona pala pod kotače lokomotive koja se neočekivano pojavila, posljedica čega su bile neizbježne amputacije djevojčine ruke i noge. Priču o Antei, koja danas sa zamjenskim udovima živi novi, prividno — a nadajmo se i stvarno — bezbrižan i neopterećen život, redatelj domišljato konstruira, gledateljima isprva ne otkrivajući o čemu je riječ te ih držeći u uvjerenju da je pred njima tjelesno potpuno zdrava i »kompletna« osoba. Dok postupno saznaju detalje o Anteinoj tragediji, gledatelji tako bivaju prisiljeni i na preispitivanje vlastitih predrasuda, što cjelini daje dodatnu, zasebnu kakvoću.

Na ovogodišnjem festivalu *rock*-filma DORF u Vinkovcima proglašen najboljim ostvarenjem, a na Danima nagrađen za montažu Hrvoja Mršića i Nenada Vukovića, dokumentarac *Edo Maačka — sevdah o rodama* Silvija Mirošničenka slikovita je i efektna, ali razmjerno konvencionalna i dramaturški ne osobito maštovito strukturirana priča o hip-hoperu Edinu Osmiću, uz momke iz TBF-a i Hladnog piva zasigurno najangažiranijem i najosvještenijem (i) hrvatskom glazbeniku, bespoštednom, pronicljivom i duhovitom kritičaru tuzemnog divljekapitalističkog i tranzicijskog svagdana, koji možda baš zbog toga ima problema s dobivanjem



Naša tvornica

hrvatskog državljanstva i putovnice. Dok Edu kamera prati tijekom automobilske vožnje od njegovog rodnog Brčkog do Novog Pazara, gdje će održati prvi hip-hop koncert u tom dijelu Sandžaka, glazbenik o kojem je srpsko-crnogorski autorski dvojac Davor Konjikušić — Mišo Babović prije nekoliko godina snimio superiorniji film *Trajno nastanjeni stranac*, očekivano oštrim jezikom iznosi lucidna zapažanja kojima precizno detektira socio-patološke fenomene hrvatskog i ex-jugoslavenskog društvenog prezenta (nacionalizam, šovinizam, primitivizam... sve dodatno pothranjivano neimaštinom i besperspektivnošću) otkrivajući nam neumoljivo i bez zadržke sve slabosti i nedostatke, ali i poneku vrlinu nas samih.

Silvio Mirošničenko potpisuje i *Dnevnik jednog skinsa*, vrlo intrigantno ostvarenje koje sa *Sevdahom* dijeli tematsku pre-

okupaciju analizom ovdašnje nevesele zbilje. No, za razliku od dobrodušnog altruista i pozitivca Ede Maajke, naslovni protagonist *Dnevnika* sve je samo ne miroljubiva i dobroćudna osoba. Pripadnik zagrebačke filonacističke supkulture, jedan od onih koji svakodnevno prolaze pored nas a da ih i ne primjećujemo, grub je, rabijatan, na riječima žestok i na nulericu ošišan tip kojem indeks tjelesne mase višestruko nadmašuje kvocijent inteligencije. Neobrazovani i neartikularni mrzitelj drugih nacija, rasa, kultura, ideoloških opredjeljenja i doslovce svega, od glazbenih do modnih ukusa, ne zna objasniti niti barem malo racionalizirati svoju patološku mržnju prema »štakorskim Židovima«, »Ciganima koje bi najradije zapalio«, »zaostalim srbendama, trofaznim majmunima«, »smrdljivim pederskim paradama« i »kosookima koji će namjerno upropastiti ovaj grad« (ispričavam se zbog citi-

ranih uvreda, no držim da na neke pojave valja direktno i bez okolišanja ukazati), zapravo je idealni gledatelj većine domaćih reklama za pivo, osobito one notorne i profašističke Oče..., besprizornik koji je kao neželjeni nusprodukt stasao u netolerancijom, isključivošću i od vlasti sponzoriranim desničarenjem impregniranom hrvatskom društvu tijekom proteklih dvadesetak godina. Ukratko, pojava nad kojom se i zbog koje se nemamo ni najmanje pravo iznenađivati i snobivati.

Svojevrsna gorko-cinična nostalgija za nepovratno prohujalim vremenima socijalno osjetljivijeg, poštenijeg i pravednijeg društva, Zlatnom uljanicom tjednika *Glas koncila* nagrađenom angažiranom filmu *Naša tvornica* Željka Sarića daje osobitu aromu. Prateći 40-ak radnika, većinom žena, koji su tijekom lipnja i srpnja 2006. godine zauzeli prostorije Tvornice duhana Zagreb u Jagićevoj ulici, protiveći se odluci o njezinu preseljenju u istarski Kanfanar, Sarić, ocrtavajući očajničku donkihotovsku borbu s vjetrenjačama krupnog kapitala, također donosi efektno i potresno svjedočanstvo o divljem kapitalizmu na hrvatski način, o bešćutnom društvu nezainteresiranom za pojedinačne ljudske sudbine, o navodno pravno uređenoj zajednici kontinuirano zatirane humanosti koju oblikuju korumpirani političari, žutilom preplavljeni mediji i karijerni sindikalni vođe. Uzaludno do posljednjeg trenutka vjerujući da će za svoje probleme uspjeti zainteresirati odavno umrtvljenu javnost, radnici TDZ-a naposljetku su postali tek još jedne u nizu žrtava hrvatske tranzicije.

Svakako vrijedi spomenuti i dokumentarac *Muslimani u Europi — Hrvatska* Alcea Martija, hrvatsku epizodu jedanaestodijelne serije koju je pokrenula EBU-ova radna skupina za multikulturu, projekt namijenjen rušenju (negativnih) predrasuda i stereotipa o islamu, uz kršćanstvo drugoj najvećoj europskoj religiji. Behija Berberović i Elvis Keranović mladi su Bošnjaci iz Zagreba i Siska koji, sasvim integrirani u društvo u kojem muslimani ne predstavljaju imigrantsku zajednicu, stekavši punoljetnost odlučuju pobliže upoznati svoju konfesiju i njezine temelje, a obiteljske promjene i mini-drame koje time uzrokuju navlas su iste onima kroz koje odlaskom djeteta na fakultet prolaze sve obitelji.

Naposljetku, valja navesti da Mladen Čapin, autor prethodno spomenutog djela *Larissa, mirna žena*, potpisuje i najmaliciozniji dokumentarac prikazan na Danima, upadljivo tendenciozan film *Evo zore, ljubičice bijela*. Naime, pod maskom navodno nepristranog i objektivnog detektiranja današnjeg tretmana različitim ideološkim predznacima obilježenih pjesama sukobljenih strana iz Drugog svjetskog rata (konkretno u naslovu naznačenih, ustaške pjesme *Evo zore, evo dana* i njezina partizanskog pandana *Druže Tito, ljubičice bijela*), autor nesumjerljivo više vremena posvećuje jednoj strani, među nostalgična prisjećanja nekadašnjih članova ustaške mladeži o njihovim ratnim zgodama (?) nepotrebno umećući isječke Pavelićevih govora, koji s obrađivanom tematikom dakako nemaju nimalo veze. Tito i »ljubičica bijela« tako bivaju spomenuti tek kao proziran alibi za još jedan zagovor odavno poražene i povijesno pregažene ideologije »krvi i tla«.

Irena Paulus

17. Dani hrvatskog filma (2008) – glazbeni spotovi

Glazbeni spot specifičan je žanr koji nema pravog korelata ni u jednom glazbeno-vizualnom mediju, jer u središte pozornosti stavlja glazbu, ali tako da je predstavlja vizualnim. Dijelom je to paradoks: glazba je apstraktna umjetnost (može je se samo slušati, a ne i gledati, opipati ili omirisati) i tijekom povijesti svaki pokušaj njezina povezivanja s vizualnim (opera, programna glazba) često je nailazio na oštre kritike i žestok otpor. Popularna glazba nije imala taj problem. Dapače — pojava televizije, potpomognuta kasnije programom MTV-a, potakla je razvoj glazbenog žanra koji se oslanja na vizualizaciju, što je danas, u doba interneta, u doba sve većih televizijskih ekrana i MMS poruka, doista postalo sastavnim dijelom svakodnevice. Spot nije (samo) neobična komercijalna izmišljotina grupa i pjevača popularne glazbe, nego je glazbeno-filmska vrsta koji se snima prema određenim standardima i čije je stvaranje već odavno prešlo u rutinu.

Ako je snimanje spota rutinski posao čije se smjernice i standardi znaju unaprijed, moralo bi se u tom žanru moći naći zanimljive iskorake koji, osim komercijalizacije, nude i umjetničku vrijednost. No čini se da 17. Dani hrvatskog filma u tom smislu, na visokoj i vrlo visokoj razini, nisu ponudili mnogo. Spotovi su bili podijeljeni u dva osnovna tipa. Prvi je glazbu prikazao isključivo vizualnim, bez prisutnosti njezinih tvoraca-izvođača, s uvriježenim nastojanjem da se iz glazbe formira priča, djelić priče ili svojevrsni vizualni kolaž (takav je, na primjer, bio spot *Rippling* u režiji Vladimira Končara, kojemu je ambijentalno-instrumentalna glazba grupe TrinaguliZona ponudila mogućnost »pretvorbe« dječaka u transseksualca). Drugi tip spota inzistira na prikazu izvođača — takvih je spotova bilo mnogo, no oni su se pokazali uspješnijim ako su kombinirali elemente prvog tipa, tj. ako su se redatelji koristili »pripovjednim umecima« koji su vizualno oživljavali izvedbu. Koji god se tip izabrao, bilo je jasno da je temeljna problemska okosnica spota upravo njegova srž, dakle takva vizualizacija glazbe da to i gledatelju i slušatelju bude zanimljivo i da pritom glazba ne padne u drugi plan.

Zanimljivo, najlošijim su mi se učinili spotovi koji su kretali iz glazbe, odnosno koji su inzistirali na prikazu izvođača. Njihov je, čini mi se, glavni problem narcisoidnost: glazba je podređena izvedbi čije gledanje ne mora uvijek biti zanimljivo — naročito ako ni glazba nije zanimljiva. Na primjer, spot *Ples* Zorana Vuletića za grupu Jazzy Blef (zapravo, nije

mi jasno zašto se pjesma zove »ples« — naslov bi bolje odgovarao spotu Putokaza *Naranča* koji je režirao Jusuf Šefović, a koji prikazuje plesače iza i na kazališnoj pozornici) pokušava pjesmu izvući čestim prikazom jedine »zvijezde« u bendu, Matije Dedića. No u tome ne uspijeva, pa iz izvođača slaže kaleidoskop koji se opet čini samom sebi svrhom. Gotovo je čudno da je isti autor, Vuletić, režirao mnogo bolji spot *Jeebena* grupe Connect. Ali naravno, ovdje se radi o dobroj pjesmi (za razliku od ranije spomenute) pa se onda, principom »izvlačenja standarda« kao što su tipični pomaci kamere, prikaz slike u slici, ritmično slijeđenje glazbe, te duhoviti prikaz teksta kroz nekoliko sličica u kojima su pjevači, teško moglo pogriješiti.

Slično vizualnom rješenju pjesme *Ples* (izvođači u prvom planu), ali na mnogo žešći način, u spotu *Dižem se* Ivana Lončarića i Marija Alojze Lubine za grupu Tranzistor nastoji se glazba »popraviti« brzom montažom (radi se o *hard rocku*), ali gledanje ropera koji urlaju u mikrofon proizvodeći neizmjernu buku postaje zamorno i jednolično — jer takva im je i glazba. Da su se redatelji odlučili na ranije spomenute vizualne umetke mimo isključivog prikaza izvođača, dojam je mogao biti bolji. Zato je mnogo uspjeliji bio spot *Let's Go Out* Jurice Hižaka za sastav komičnog naziva Chubaka, Chetiri chudaka i Chubakina baka, koji nije skrivao svoje *trash* izvore kao ni namjeru da parodira filmove o Indiani Jonesu (članovi benda spašavaju zlatnu motornu pilu). No i unutar te šale jasno je da je Hižak pratio strukturu pjesme (instrumentalne dijelove iskoristio je za priču, a pjevane za izvođače), pa je i duhovita parodija-zabava (naročito je zanimljivo čitati titlove na »odjavnoj špici«) dobila svoj unutar-nji smisao.

Spot *Sretna* redatelja Vanje Vascarca u vizualnom nudi niz nadrealnih asocijacija (snimljen je u zatvorenom prostoru sobe-stana gdje se pojavljuju »medvjed«, »dvojnici«, »astro-naut« itd.) ali inzistira na našminkanom licu pjevačice Imaani čija je pjesma i tekstovno i glazbeno prilično nejasna (čemu refren na engleskom jeziku?, zašto se »podvostručavanjem« ističe loša kvaliteta njezina glasa?, kakva je poruka teksta?). Glazbena nejasnoća povlači i vizualnu — osim asocijacija na nadrealne filmove, u njemu nema nikakve poruke, nikakve prave veze s pjesmom ni njezinom strukturom, u njemu nema čak ni onoga što se vrlo često provlači kroz Vascarčeve spotove (jer na Danima hrvatskog filma u konkurenciji ih je prikazano čak pet!) — a to je *statement*, odnosno pobuna mladih prema postojećem socijalnom stanju.

Taj *statement* vrlo je snažan u urbano orijentiranom songu *Brige ugasim pjesmom* grupe Connect koja pjeva o otuđenosti, usamljenosti, trci za novcem, slijepom prepuštanju poslu i tako dalje. Ta se tema vrlo često slušala u tekstovima pjesama, ali su je donijela lošija vizualna i glazbena rješenja (*Finito* u režiji Tomislava Mršića za grupu DeLyricum, *Mijenja se klima* redatelja Jakše Borića za grupu Popay). U *Brige ugasim pjesmom* Vascarac je slušao glazbenu strukturu (repanje trojice pjevača odijeljeno instrumentalnim međudjelovima) koju je uklopio u slikovni prikaz tmurnog teksta, koji je popratio smještajući izvođače u sivilo napuštenog, poluizgrađenog kompleksa. Isti osjećaj za glazbenu strukturu, Vascarac je pokazao u pjesmi *Ja ne znam* grupe Frenkie koja je spjevana u čast ratne i poslijeratne Bosne. Nepretencioznost i jednostavnost Vascaru očito bolje leže (vidi se i u pjesmi *Play Off* za Nered i Baby Dooks koja uslijed bogatstva boja podsjeća na reklamu za neki ženski časopis), ali ponekad ga inspiracija povuče, pa osmisli nešto sasvim drukčije. Spot za pjesmu *Solitude* (Gin Cool Quartet i Petra Bjelić) snimljen je poput francuskih krimića iz 1970-ih, a zapravo u sebi kombinira elemente filmske špice i filmskog foršpana. Naravno, ideju je morala povući sama pjesma, jer što su pjesme inventivnije, čini se, inventivniji je i vizualni odraz režisera.

Zato Dinku Klobučaru nije bilo teško snimiti spotove (u kojima su opet u prvom planu izvođači): *Privatni pakao* za grupu Vatra, *Pitala si me* i *Sreća* za Hladno pivo (*Sreću* je Klobučar režirao zajedno s Radislavom Jovanovom Gonzom, a za *Pitala si me* nagrađen je Oktavijanom). Hladnom pivu zapravo ne treba reklama — ove su pjesme hitovi i već same po sebi nose spot koji je samo dodatak njihovom marketingu (koji također nije teško provesti jer im je glazba odlična, a tekst ljubavni s gorkim odjekom suvremenih problema). Klobučar, poput Vascarca, pokazuje osjećaj za glazbu — prati njezinu strukturu, i njezin tempo, te prikaz popularne grupe »začinjava« ponekim nadrealnim umetkom koji izvođače stavlja u neobične situacije (bend u *Pitala si me* svira na šahovskoj ploči).

U nizu nadrealnog, koji je često sastavni dio spotovskog prikaza glazbe, najuspjeliji mi se čini spot *Child With Ten or Eleven Faces* redatelja Josipa Viskovića za duo Etui Etui Sonicoil & Skvr! Neizgovorljivi naziv je odraz glazbenog stila koji je neki revni slušatelj na internetu nazvao »smjesom elektronskog rocka« s elementima *hip-hopa*, *reggaea*, *electropopa*, *electro-bodyja*, *dance-rocka*, *d'n'ba*, *housea*, *jungle* ri-

tmova, *scratcha*, *lo-fija* i tako dalje. Ukratko, radi se o instrumentalu (za moje uši) prilično agresivnog, pa čak i pomalo neinventivnog karaktera (brojni *loopovi* prilično su banalni). No čini se da su izvođači svjesni svega što njihova glazba sadrži, jer su sami taj stil (na albumu *Svašta, svašta, stvarno svašta*, odakle je i ova pjesma) nazvali, u stilu vlastitih pseudonima — Škripzik. Uglavnom, Visković je tu glazbu pretvorio u nijemi film sa svim njegovim karakteristikama: ubrzani tempo vrtnje role prenosi se u ubrzano kretanje likova, crno-bijela snimka (no ona je vrlo česta u svim spotovima) daje poseban štih, *slapstick* gegovi stavljaju članove dua u neobične situacije... Tome su dodani i elementi animiranog filma (cvijeće se reže škarama iz kolaža) te elementi stripa (animiranog filma dosjetio se još jedino Dinko Kumanović koji je osmislio crtić za pjesmu *Trn Trene* grupe Florian). Unatoč eklektičnom pristupu (koji sasvim odgovara eklektičnosti glazbenog žanra), Visković je uspio stvoriti duhovitu i zanimljivu cjelinu koja završava vrlo suvremeno: »dijete s deset ili jedanaest lica« (deset su baloni, a jedanaest je njegova vlastita glava) od pipničara traži — sistemom titla u nijemom filmu — deset piva! Bio je to, čini mi se, jedini videospot koji je potpuno krenuo iz glazbe (iz njezinih vlastitih karakteristika), koji je glazbene elemente prenio na područje filma (instrumental bez glasa postaje slikom bez glasa) i koji je vizualnim oživio glazbeno (jednolična elektronička glazba djeluje poput sasvim logične »pratnje« nijemom filmu). Doduše, time je sama glazba pala u drugi plan, ali je, s druge strane, film pokrio sve njezine nedostatke.

U spotu je, dakle, sve u ideji. No budući da je mogućnosti bezbroj, a ograničenja zapravo i nema, čini se da su se mnogi (osim nekih) pogubili u svim tim mogućnostima, a ujedno su zaboravili otvoriti uši i stvarno slušati glazbu. To je veliki problem domaćeg glazbenog spota, odnosno barem onih koje su predstavili 17. Dani hrvatskog filma. Drugi je problem suprotan: kada se nema ideja, snima se sastav ili pjevača s povremenim slikovnim umecima koji rijetko funkcioniraju kao poticaj za slušanje. U takvim slučajevima glazba mora biti iznimno dobra kako bi izvukla spot. No zbog nedostatka korelacije između vizualnog i auditivnog, ostaje nedorečena praznina koja glazbeni spot sprečava da od dobrog postane izvrstan. Ukratko, domaći glazbeni spot pati od mrvice koja je oduvijek razdvajala filmaše i glazbenike, koju je teško definirati, ali koja bi se mogla nazvati: karikom koja nedostaje.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21"2008"(049.3)

Josip Grozdanić

17. Dani hrvatskog filma (2008) – igrani filmovi

Premda tvrdnja da na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma nije prikazano nijedno uistinu izvanredno ostvarenje na žalost neosporno drži vodu, jednako je tako nepobitna činjenica da su ljubitelji domaćeg filma u svakoj od kategorija mogli pogledati nekoliko vrlo vrijednih djela koja svakako zaslužuju gledateljsku pozornost i kritičarsku preporuku. U segmentu igranih filmova titula najuspjelijeg ostvarenja pripada nagradom Oktavijan za najbolji film i nagradom Ocjenjivačkog suda Dana za najbolji scenarij ovjenčanom djelu *Krupni otpad* Igora Mirkovića, nekoć vrsnog angažiranog reportera i novinara HTV-ove političke redakcije koji tijekom posljednjeg desetljeća plovi vodama sedme umjetnosti, podjednako sigurno kao redatelj zanimljivih i razmjerno intrigantnih dokumentaraca (*Novo, novo vrijeme*, *Sretno dijete*), koji su se uspjeli izboriti i za kinodistribuciju, te kao suorganizator i direktor Motovun Film Festivala. Valja se nadati da je kratki dvadesetominutni film *Krupni otpad*, urbana drama o dobrostojećem muškarcu kojem se tijekom samo jednog dana, kroz paralelno SMS-dopisivanje sa suprugom i ljubavnicom, doslovce raspadne čitav život, a on naposljetku dospije na Jakuševac gdje u nepreglednoj hrpi smeća uzaludno pokušava pronaći ostatke svoje dojučerašnje egzistencije, tek promišljena, uglavnom stilski zaokružena i efektivna pokazna vježba za definiranje smjera kojim bi mogla krenuti karijera darovitog i potencijalno vrlo zanimljivog redatelja. Kroz priču o energičnom poslovnom čovjeku znakovitog prezimena Kralj (uvjerljivi Elvis Bošnjak, glumac splitskog HNK te autor hvaljene i nagrađivane drame *Nosi nas rijeka*), hladnom i manipulativnom, odnosno po svojim osobinama tipičnom pripadniku bezobzirne poslovne elite, koji isključivo razmjenom SMS-poruka istovremeno dolazi u sukob s ljubavnicom i sa suprugom koja za nju doznaje, Mirković daje i efektne krokije izrazitim kontrastima obilježenog hrvatskog prezenta, koji uz arogantne tajkune čine i grubi *skinheadi*, očajni beskućnici i slikoviti Romi. Kraljev silazak s trona i ubrzan metaforičan put do najniže razine ljudske egzistencije, one nevoljnika kojem budućnost ovisi o kopanju po otpacima, autor zaintrigiran alijenacijom do koje naizgled paradoksalno dovode nova i tehnički sve savršenija sredstva komunikacije, režira promišljeno, sigurno i ritmično, dojmljivom vizualizacijom i škrtom naracijom učinkovito gradirajući dramsku tenziju i stvarajući sugestivno ozračje. Vjerujem da za kretanje u realizaciju sljedećeg, možda i dugometražnog igranog filma, Mirkoviću neće trebati pune dvije godine kao u slučaju *Krupnog otpada*, koji se upravo

toliko dugo povlačio po različitim fondovima, zahvaljujući inertnosti, nedostatku sluha i birokratskom mentalitetu njihovih članova.

Nagrađen za najbolju režiju, film *Ma sve će biti u redu* Gorana Devića, priča o dvojici neprilagođenih i buntovnih zagrebačkih mladića (uvijek pouzdani Rakan Rushaidat i Krešimir Mikić), momcima iz pretpostavljivo disfunkcionalnih obitelji koji izlaz iz besparice, besperspektivnosti i možda dosade bezuspješno traže u odlasku u (nekad okupirana?) ruralna područja gdje po narudžbi miniraju kuće (potencijalnih povratnika?), škrtro je no suvislo režirano, ali neelaborirano i ne osobito uvjerljivo djelo koje ne uspijeva ispuniti gledateljska očekivanja. Dok motivi i razlozi djelovanja nesimpatičnih protagonista ostaju nerazjašnjeni i otvoreni za pretpostavke, što možda i nije loša dramaturška strategija, a njihovi karakteri tek skicirani grubošću, nemarnim odijevanjem i vulgarnim rječnicima, osnovni je problem filma u tome što je teško povjerovati da se miniranjem bave momci koji su predstavljeni kao ljubitelji *rock*-glazbe i Boba Dylana. Da dečki tijekom vožnje u automobilu slušaju državno protežiranog Thompsona, Škoru ili Matu Bulića, sve bi se doimalo znatno autentičnije i vjerodostojnije. Jer, Dylanovi stihovi svakako idu uz egzistencijalne dvojbe i dešperaciju, ali ne i uz (organizirani) kriminal.

Tematski, no ne naročito i izvedbeno, intrigantan je i film *Daša* Darija Juričana, drama o mladom ruskom paru koji, životareći u garaži u zagrebačkoj Dubravi, mašta o boljoj budućnosti i životu na Zapadu. Želeći ostvariti svoj san, dobi-



Daša

ti lažnu putovnicu i otputovati u Njemačku, senzibilna Daša na nagovor partnera Dime i uz asistenciju prijateljnog stanodavca (veteran Božidar Smiljanić) pristaje na ilegalnu ek-splantaciju bubrega, ne znajući da ni to neće biti dovoljna cijena za priželjkivanu kartu za spas. Premda autor razmjerno efektivno i ekonomično ocrtava čemernu, ne samo imigrant-sku svakodnevicu urbanog života, dodatno podcrtanu pred-vidljivom završnom poantom o nemogućnosti bijega, te iako dostatno atmosferičnoj i sugestivnoj cjelini ne nedostaje duha, priči o ilegalnoj trgovini ljudskim organima i *traffic-kingu* u domaćim okvirima manjka suptilnosti i angažmana u karakterizaciji likova, kao i u prikazu ljudske i egzistencijalne drame protagonistice i njezina izrazito blijedog i u osnovi suvišnog partnera. Zbog toga *Daša* ostavlja dojam nerazrađenog i nezaokruženog ostvarenja.

Slično njegovim igranofilmskim naslovima *Zlatne godine*, *Putovanje tamnom polutkom* i *Prezimiti u Riu*, i neujednačena kratka egzistencijalistička drama *Odštopavanje* Davora Žmegača predstavlja kao filmaša nesposobnog prevladati svoja redateljska i scenaristička ograničenja, jer je riječ o djelu koje se odlikuje sugestivnim turobnim ozračjem i zanimljivim detaljima koji nažalost nisu uklopljeni u pamtljivu cjelinu. Priča o vodoinstalateru (Dražen Šivak) koji, provodeći dan u popravljajući odvodnih cijevi i instalacija u stanovima nekoliko klasno različitih zagrebačkih obitelji, istodobno svjedoči njihovim obiteljskim dramama, uznemirujući je presjek poremećenih odnosa i patologije u onom što se uvriježeno naziva temeljnom ćelijom društva. Nažalost, oslikavanje zategnutih i nerijetko tragičnih i mržnjom obilježenih relacija sredovječne žene i starca kojeg neguje, mlade djevojke i oca koji je seksualno zlostavlja, odnosno intimnih trauma klinca koji mučen stalnim svađama svojih roditelja majčin vjenčani prsten baca u nužnik i transvestita svjesnog svoje potpune odbacivosti od društva koji ispravno zaključuje da ni u samoubojstvu neće pronaći izlaz, jer ga nitko neće ni registrirati, ponajprije se doimaju nezaokruženima te odveć ambicioznima i pretencioznima. Temeljitiya i slojevitija razrada svih naznačenih drama zahtijeva studiozniji pristup i vrijeme znatno duže od 21 minute.

Pretjerana ambicioznost, površnost u obradi izabrane teme, neinventivno poigravanje metatekstualnošću, klišeiziranost i donekle trivijalna razmišljanja o umjetničkom djelu, njegovu tegobnom nastanku i slikovitim osobnostima i karakteristikama

manama narcisoidnih (pseudo)umjetnika koji sudjeluju u procesu realizacije, mane su filma *Pričaj mi o ljubavi* mlade Sare Hribar, kojoj se upravo godine i manjak iskustva mogu uzeti kao olakotne okolnosti. Čini se da autorica nije sasvim sigurna što želi reći i u kojem smjeru želi razviti isprva zanimljivu dramsku premisu o dijelom sebi sličnom redatelju Berislavu E. Horvatu, nesigurnom momku koji u jednom zagrebačkom dvorištu, na setu svog debitantskog filma, uzaludno pokušava ukrotiti i uskladiti petoro manje ili više ekscentričnih suradnika, postupno shvaćajući da oni, baš kao ni on sam, ne vjeruju u smisao onog što rade. Riječi »ovo je film o filmu, o filmu iza filma, klišeji uistinu postoje« iz popratnog materijala, nekovrsni reklamni slogan djela, ponajprije zvuče kao neuvjerljivi alibi autorice koja je tijekom rada i sam pogubila niti i dopustila da joj se nametnu snažna glumačka osobnost Marinka Prge i neočekivano izražajna pojavnost Jelene Vukmirice. Ipak, filmu Sare Hribar ne mogu se osporiti određena zabavnost i nekoliko zanimljivih detalja.

Da traje duže od svega 11 minuta, tijekom kojih se autor nezgrapno pokušava dotaknuti što više motiva vezanih uz problematiku zaboravljenih, razočaranih i PTSP-om pogođenih sudionika Domovinskog rata, u slovenskoj produkciji realiziran naslov *Rupa* dvadesetpetogodišnjeg scenarista i redatelja Marka Šantića ostavio bi znatno bolji dojam. Ovako, neelaborirana priča o nezaposlenom ratnom veteranu Stjepanu (uobičajeno dojmljiv Leon Lučev), koji se traumatiziran besposlicom i besperspektivnošću u improviziranom skloništu iza kuće odlučuje za očajnički čin samoubojstva, od čega ga u posljednji trenutak uspijevaju odgovoriti majka (Božidarka Frait), brat (Rakan Rushaidat) i poštari koji donosi važnu obavijest, nudi tek tematsku intrigantnost garniranu površnim psihoanalitičkim asocijacijama.

Naposljednju, sedmominutnu minijaturu *Zamka*, pričom o zaljubljenom mladom paru koji će krvavo platiti odluku da kratkotrajno ljubavno utočište pronađe na hodniku školske zgrade, daroviti Kristijan Milić ostaje vjeran svom omiljenom žanru, hororu. Spretno eksploatiranje općih žanrovskih mjesta, solidan ritam i natruhe crnog humora još su jedan, makar i minutažom skroman dokaz da od redatelja s osam Zlatnih arena ovjenčane ratne drame *Živi i mrtvi*, adaptacije nagrađivanog romana Josipa Mlakića, u budućnosti valja mnogo očekivati.

Nagrade 17. Dana hrvatskog filma

Nagrade Ocjenjivačkog suda 17. DHF-a u sastavu Sanja Iveković, Goran Đukić, Jurica Pavičić

Velika nagrada DHF-a za najbolji film

MANIRE ČINE ČOVJEKA — RUČAK

redateljica: Ana Hušman

Nagrada za najbolju režiju

Goran Dević za režiju filma MA SVE ĆE BITI U REDU

Nagrada za najbolji scenarij

Igor Mirković za scenarij filma KRUPNI OTPAD

Nagrada za najbolju montažu

Mrvoje Mršić i Nenad Vuković za montažu filma EDO MAJKA — SEVDAH O RODAMA

Nagrada za najbolju glazbu

Mrvoje Štefotić za glazbu u filmovima MORANA i ONA KOJA MJERI

Nagrada za najbolju kameru

Boris Poljak za kameru u filmu BASTION

Nagrada za najboljeg debitanta

Veljko Popović za film ONA KOJA MJERI

Nagrada za najboljeg producenta

Kenges za produkciju filmova MORANA i ONA KOJA MJERI

Posebno priznanje Ocjenjivačkog suda

dokumentarni film BULE BIJELAC, redatelj Tomislav Ćurković

Nagrade OKTAVIJAN

Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji:

igrani film: KRUPNI OTPAD, redatelj: Igor Mirković

dokumentarni film: SLUČAJNI SIN, redatelji: Tomislav Mršić i Robert Zuber

animirani film: MORANA, redatelj: Simon Bogojević Narath

eksperimentalni film: MANIRE ČINE ČOVJEKA — RUČAK, redateljica Ana Hušman

namjenski film: OVOGA PUTA NE MOŽEMO REĆI DA NISMO ZNALI, redatelj Slaven Žimbek

glazbeni spot: PITALA SI ME (Hladno pivo), redatelj: Dinko Klobučar

Nagrada publike

MANIRE ČINE ČOVJEKA — RUČAK, redateljica: Ana Hušman

Nagrada ZLATNA ULJANICA

Katoličkog tjednika *Glas Koncila* za promicanje etičkih vrijednosti na filmu:

dokumentarni film NAŠA TVORNICA, redatelj: Željko Sarić

Nagrada JELENA RAJKOVIĆ

Hrvatskog društva filmskih redatelja za najboljeg mladog redatelja:

Dinko Klobučar za režiju glazbenog spota PITALA SI ME

Nagrada SALONA ODBIJENIH

za najbolji prijavljeni film koji nije uvršten u program konkurencije:

igrani film IGRA, redateljica: Mia Prkić

Filmografija 17. Dana hrvatskog filma

25.-30. ožujka 2008.

Igrani filmovi

DAŠA; Dario Juričan; 19'
 KRUPNI OTPAD; Igor Mirković; 20'
 MA SVE ĆE BITI U REDU; Goran Dević; 17'52"
 MAMA; Ivana Škrabalo; 6'38"
 ODŠTOPAVANJE; Davor Žmegač; 21'
 PRIČAJ MI O LJUBAVI; Sara Hribar; 45'
 RUPA; Marko Šantić; 11'
 TAXIDEYO; Mladen Burić; 8'40"
 ZAMKA; Kristijan Milić; 6'56"

Dokumentarni filmovi

BULE — BIJELAC; Tomislav Ćurković; 45'
 DAN NEZAVISNOSTI RADIJA 101; Vinko Brešan; 112'
 DIREKT: LOPTA, CIPELA, COCA-COLA; Dijana Bolanča Paulić, Miroslav Sikavica; 25'30"
 DNEVNIK JEDNOG SKINSA; Silvio Mirošničenko; 25'
 EDO MAJKA — SEVDAH O RODAMA; Silvio Mirošničenko; 52'
 EVO ZORE, LJUBIČICE BIJELA; Mladen Ćapin; 35'
 IDIOT; Velimir Rodić; 38'
 KRHOTINE; Jelena Bračun; 8'44
 LARISSA — MIRNA ŽENA; Mladen Ćapin; 32'10"
 MARADONE IZ HORVATA; Istvan Filaković; 26'
 MATIČARI; Tihana Kopsa; 30'
 MUSLIMANI U EUROPI — HRVATSKA; Alceo Marti; 28'20"
 NAŠA TVORNICA; Željko Sarić; 52'
 POVRATAK U GRAD; Hrvoje Juvančić; 26'12"
 SLUČAJNI SIN; Tomislav Mršić & Robert Zuber; 55'
 ZADNJI PUT; Vlatka Vorkapić; 30'
 ŽENA ZMAJ; Nebojša Sljepčević; 21'48"
 ZVJEZDANO NEBO; Sven Gorjanc-Fabić; 27'18"

Animirani filmovi

ČOVJEK KOJI JE SMRSKAO KIP; Justina Kosir; 5'
 DVIJE VILE; Miroslav Klarić, Jadranko Lopatić; 3'36"
 HOMO VOLANS; Darko Bakliža; 6'28"
 JE LI MOGUĆE...; Darko Bućan; 1'
 KRATAK ŽIVOT; Daniel Šuljić, Johanna Freise; 9'02"
 MOBILTEL MANIA; Darko Vidačković; 5'23"
 MORANA; Simon Bogojević Narath; 10'
 NOTE; Marko Meštrović; 13'

ONA KOJA MJERI; Veljko Popović; 6'40"
 ROTATORS; Tomislav Findrik; 4'05"
 SLONIĆ IDE U VRTIĆ; Milan Trenc; 10'

Eksperimentalni filmovi

BASTION; Zdravko Mustać; 29' 46"
 HOTEL ZA PSE; Miranda Herceg; 7' 34"
 MANIRE ČINE ČOVJEKA — RUČAK; Ana Hušman; 15'
 PLAKATKINO; Goran Trbuljak; 7' 35"
 PROLAZ BOGOVA; Mio Vesović; 27'
 PROLAZ KARLA DRAŠKOVIĆA; Željko Sarić; 4'
 SLEEPING JACKET; Helena Schultheis; 8' 55"
 STUPID ANTONIO PRESENTS; Darko Bavoljak; 71' 36"
 TULUM; Nika Radić; 10'

Glazbeni spotovi

BRIGE UGASIM PJESMOM; Vanja Vascarac; 4'20"
 CHILD WITH TEN OR ELEVEN FACES; Josip Visković; 6'30"
 DIŽEM SE; Ivan Lončarić i Mario Alojzije Lubina; 3'24"
 FINITO; Tomislav Mršić; 4'10"
 JA NE ZNAM; Vanja Vascarac; 4'05"
 JEEBENA; Zoran Vuletić; 4'
 LET'S GO OUT; Jurica Hižak; 3'58"
 MIJENJA SE KLIMA; Jakša Borić; 3'10"
 NARANČA; Jusuf Šehović; 3'21"
 PITALA SI ME; Dinko Klobučar; 3'55"
 PLAŠIŠ ME; Cesar Mendonca; 4'
 PLAY OFF; Vanja Vascarac; 4'10"
 PLES; r: Zoran Vuletić; 4'
 PRIVATNI PAKAO; Dinko Klobučar; 3'16"
 RIPPLING; Vladimir Končar; 5'28"
 ŠKOJARSKA PISMA; Tomislav Rukavina, Bruno Razum; 5'47"
 SOLITUDE; Vanja Vascarac; 4'30"
 SREĆA; Radislav Jovanov-Gonzo, Dinko Klobučar; 3'39"
 SRETNA; Vanja Vascarac; 4'10"
 TRN TRENA; Dinko Kumanović; 4'18"

Namjenski filmovi

16. DHF-ŠPICA; Tomislav Mršić; 30"
 3. FESTIVALA NOVOG CIRKUSA-ŠPICA; Bruno Razum; 43"
 39. REVIIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA-ŠPICA; Milan Bukovac; 1'49"

- 9.MOTOVUN FILM FESTIVAL-ŠPICA; Tomislav Rukavina, Bruno Razum; 1'37"
- ADRIATICA NET: SLON; Radislav Jovanov Gonzo; 10"
- BADco.: FRAGMENTS; Dana Budisavljević; 9'
- BLUE JEANS: ENERGY DRINK; Milan Blažeković; 20"
- BLUE JEANS: FOR EVERGONE; Milan Blažeković; 20"
- CEMEX; Bruno Anković; 45"
- COCA COLA: NESTRPLJIVKO; Hrvoje Hribar; 35"
- COCA COLA: SIMPATIJA; Hrvoje Hribar; 35"
- CRO CALL; Milan Blažeković; 30"
- ELEKTRONIČKI I ELEKTRONSKI OTPAD; Vlado Zrnić; 20"
- ERONET: POKRIVENOST; Krasimir Gančev; 1'12"
- INA: IME ENERGIJE; Krasimir Gančev; 45"
- JEDINSTVENI DUBROVNIK; Želimir Belić; 6'45"
- KARLOVAČKO: ČUDO; Bruno Anković; 45"
- KARLOVAČKO: LIVE!; Bruno Anković; 35"
- KARLOVAČKO: TOP STAR; Bruno Anković; 45"
- KRAŠ EXPRESS; Dalibor Barić, Davor Sironić, Marko Tomašević, Ivan Katić; 20"
- LABUD: DODIR; Nicole Mwamba; 30"
- LEDO; Tomislav Rukavina; 5'28"
- LIBERTAS FILM FESTIVAL 2007.-ŠPICA; Kristijan Kaurić; 45"
- LJUBUŠKA RAPSODIJA; Matej Meštrović; 9'40"
- MUP: BRZINA, ALKOHOL, POJAS; Radislav Jovanov-Gonzo; 30"
- MUP: DJECA U PROMETU; Radislav Jovanov-Gonzo; 30"
- MUP: INVALIDI, PJEŠACI I BICIKLISTI U PROMETU; Radislav Jovanov-Gonzo; 30"
- NIJE NA PRODAJU; Sonja Tarokić, Nina Kolar; 20'
- NOSFRKATU; Petar Orešković; 2'
- OTP: PEGLICA; Hrvoje Hribar, Stanislav Tomić; 30"
- OVOGA PUTA NE MOŽEMO REĆI DA NISMO ZNALI; Slaven Žimbek; 3'
- PBZ: INTERNET; Krasimir Gančev; 45"
- PBZ: INVESTOR; Krasimir Gančev; 35"
- RAZGOVOR O GLAZBI I FILMU; Ante Rozić; 87'
- RBA: BUBASPARA; Hrvoje Hribar; 30"
- RBA: VLATKICA; Kristijan Kaurić; 30"
- RULET NA CESTI; Nebojša Slijepčević; 21'
- SARAJEVO FILM FESTIVAL; Antonio Nuić; 45"
- ŠUTNJA NIJE ZLATO — NASILJE U OBITELJI; Ivona Juka; 31"
- SUZUKI; Davor Sironić; 10"
- T-COM: KULTURIST; Simon Bogojević Narath; 30"
- T-COM: NOGOMET; Bruno Anković; 45"
- T-COM; Bruno Anković; 45"
- TOMATO: CONAN; Antonio Nuić; 20"
- TORTICA; Bruno Anković; 30"
- TRASH FILM FESTIVAL: FULL TRASH HOUSE; Matko Mesić; 3'13"
- TRASH FILM FESTIVAL: NAJAVA ZA NAJBOLJI HOROR; Udruga Trash; 2'13"
- TRASH FILM FESTIVAL: NAJAVA ZA NAJBOLJI SF; Matko Mesić; 3'32"
- VIP: DATE SPEED; Bruno Anković; 37"
- ZABA FRENICE; Hrvoje Hribar; 35"
- ZABA NESPAVAČ; Hrvoje Hribar; 30"
- ZABA: ANTISTRES; Bruno Anković; 35"
- ZABA: GO CARD; Bruno Anković; 50"
- ZABA: MAVROVIĆ; Hrvoje Hribar; 33"
- ZABRANJENA LJUBAV 2008.; Mladen Đukić; 2'58"
- ZAGREBAČKA BANKA: LEPEZA; Bruno Anković; 45"

NOVI FILMOVI – KINOREPERTOAR

BIT ĆE KRVI

(*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007)

Filmovi poput posljednjega djela Paula Thomasa Andersona, razorne i beskompromisne pripovijesti epskih razmjera, ambicija i trajanja, posljednjih godina ne viđaju se često. U postmodernističkoj nam epohi koju općenito odlikuju zaigranost, fragmentarnost, metatekstualnost, žanrovska destabilizacija i sveopće narodno veselje, a koja svoj trag upečatljivo ostavlja i na celuloidu (od najsvežijih primjera pada mi na pamet izvrsni *Nema me* Todda Haynesa), *Bit će krvi* djeluje kao retradicionalizacijski korektiv, vraćanje priče u naručje ocu realizmu iz ruku psihički nestabilne majke postmoderne.

Uistinu, opsežna 158-minutna kronološki i pravocrtno izložena pripovijest

o putešestvijama mračnog naftaša Daniela Plainviewa, njegovu usponu i padu, njegovim odnosima s (posvojenim) sinom, s izgubljenim lažnim bratom i sa samozvanim prorokom Elijem Sundayem kao da je plod književnih konvencija s kraja 19. stoljeća — vremena u kojem Anderson, uostalom, i započinje radnju svojega filma. Premda je scenarij uistinu i pisan po književnom predlošku, angažiranom romanu *Oil!* Uptona Sinclaira, *Bit će krvi* daleko je od adaptacije Sinclairova teksta (kao što detaljno objašnjava Damir Radić u *Nacionalu*), već je njegova slobodna interpretacija — pročišćena, kako primjećuje Radić, od društvenopolitičkog angažmana i skrenuta u

smjeru simbolizacije koja, pretpostavljamo, bolje odzvanja u hodnicima celuloidnog Panteona.

Od samoga početka, pa i prije njega — već iz upečatljive gotice koja mu ispisuje naslov — iščitavamo da je riječ o filmu simfonijskih dimenzija i filmu koji, ispredajući tridesetak godina Plainviewova lika i djela, kani izložiti svoju verziju rađanja američke nacije — politički korektniju od Griffithove, bez sumnje, a jednako ambicioznu. Kroz monumentalni lik Daniela Plainviewa (Daniel Day-Lewis) i *sparing* partnera mu Elija Sundaya (Paul Dano), Anderson uspostavlja koordinatni sustav »američnosti« — Daniel je pritom njezina kapitalistička, a Paul religijska os



— pa etička crvotočina koja, očito, prožima i jednu i drugu jetko sugerira kvalitetu temelja američke civilizacije. Ovaj američki univerzum na svojim leđima iznosi, ako je vjerovati Akademiji, neprispodobiva glumačka vještina Day-Lewisa, kao i veličanstvena vizualna pozadina i sjajno vođena epska naracija, što objašnjava gotovo apsolutni uspjeh koji je film polučio među kritikom, ali i publikom. No našla se i po koja crna ovca na crvenim plišanim sjedalima multipleksa, koja je veći dio filma blejala u ekran u nevjerici i u sebi potihom nabrajala načine na koje je mogla korisnije provesti dva sata i četrdeset minuta života (bez pauze). Crnu ovcu naprosto je iritirala grandomanija Andersonova projekta, preveć ju je u svojim historiografsko-alegorijskim ambicijama, pa i karakternom nomenklaturom, podsjećala na *Bibliju* (Daniel i Eli oba su teoforna imena s referencom na starozavjetnog Boga, Ela), a celuloidnu *biblijomaniju* ovca ne probavlja dobro još tamo od De Milleovih *Deset zapovijedi*. Nadalje, velemaistor Metode Day-Lewis u svojem je *furoru poeticusu* toliko intenzivan da se pretvorio u glumu samu, hiper-perfekcionistički zrcaleći, pa tako i prokazujući, Andersonovu presilnu ambiciju. Čitav se film ovci pričinio kano Kula babilonska koja stremlji božanskim visinama, no — baš kao ona iz priče o postanku — ne čini to iz ljubavi prema Bogu (u ovom slučaju filmskoj umjetnosti), već da bahato slavi ime (i prezime) graditelja. Apsolutni trijumf Andersonova filma, međutim, u tom bi slučaju bio dokaz da Bog ne postoji, ili pak da je od vremena Staroga zavjeta reformirao svoj kazneni sustav.

Treća mogućnost, međutim, jest da je Bog pronicljiviji i od naše crne ovce, i od već citirane kritike i publike, te da je njegov sud *Bit će krvi* od samog početka dodijelio majci postmoderni iz prvog paragrafa te da ga, u skladu s njezinim odgojem, iščitava kao istinsko remek-djelo — *metafilma*. Da ne biste od prevelikog šoka zbog ove sugestije oslijepili poput zlosretnog junaka Woodyjeva *Hollywoodskog svršetka*, uspregnite na trenutak nevjericu i uronite u paralelnu dimenziju u kojoj je filmska, a ne naftna industrija, Andersonova krunska tema, svrha i, dakako, posljedica...

Radnja filma počinje krajem 19. stoljeća (neki recenzenti spominju 1895, većina citira 1898, no nijedna od navedenih godina nije eksplicitno naznačena u samome filmu) — u desetljeću ključnom za razvoj filmske umjetnosti. Obje godine bilježe prijelomne događaje: 1895. se vodi, znamo, kao godina »rođenja filma«, povodom prve javne filmske projekcije braće Lumière u Parizu, dok je 1898. iznjedrila film *The Passion Play of Oberammergau* koji neki izvori citiraju kao prvi narativni film (dakle, nekoliko godina prije Porterove *Velike pljačke vlaka*). Protagonist Daniel Plainview, čije prezime ne zaziva samo *jednostavnost* nego i *gledanje*, nijemo, istrajno i vizionarski kopa u rudniku, da bi u uredu za procjenu i otkup srebra prodao teško iskopanu rudu. Ovaj detalj iznimno je relevantan za priču o postanku filma jer je upravo srebro (odnosno njegovi spojevi) ono čemu imamo zahvaliti izum fotografije. Sedmominutna sekvenca Danielova vizionarski upornog, nijemog kuluka tišinom se proteže na lokaciju naftne bušotine, nekoliko godina poslije (ovaj je put jasno naznačena 1902). Daniel je još uvijek jednako odlučan i jednako šutljiv u radu. Ni ostali likovi (Daniel više nije sam — u društvu je nekolicine radnika i malodobnog sinčića jednoga od njih) ne govore. Sad već dvanaest početnih minuta filma prolazi u potpunom verbalnom vakuumu (uz uznemirujuće zvukove disharmonično subverzivnog *soundtracka*) — no u trenutku kad nafta napokon štrčne iz bušotine, vrijeme je za glasanje, za *zvuk*. Nimalo iznenađujuće, prvi značajni i značenjski intradijegetički zvuk plač je (muškoga) djeteta: (narativni) film je rođen! Zanimljiv (ma koliko kratak) je i trenutak kad, vadeći netom pronađenu naftu, ista prljavo zapljusne objektiv kamere, skrećući nam na djelić sekunde pozornost na činjenicu da gledamo *film*, no i na metaforičku težinu ove tekucine i njezinu povezanost s kamerom. Minutu poslije naftom će djetetov otac »krstiti« i djetesce, obilježavajući mu čelo i na taj način zatvarajući, odnosno potvrđujući ovaj simbolički krug.

Biološki otac djeteta, međutim, pogiba (i nestaje iz priče), a Daniel preuzima skrbništvo nad djetetom i ulogu oca.

Ovaj, također ključan, trenutak u radnji neodoljivo priziva pitanje autorskih prava u počecima filmske industrije, kad se otuđivanje (krađa?), tj. izravno preuzimanje filmskih materijala nije pravno reguliralo, a ni patentiranje izuma nije jamčilo certifikat o autorstvu (Radić u svojem tekstu spominje Edisonovu krađu Méliès-ovih filmova, no Edisonu nije bilo teško ni manipulacijom prisvajati slavu za tuđa otkrića — Vitascope, koji je reklamirao kao vlastiti izum, bio je u biti plod inventivnosti Thomasa Armata i Charlesa Jenkinsa). Kad smo već kod Georgesa Mélièsa, valja napomenuti da je upravo 1902. bila godina u kojoj je ovaj »alchemičar svjetla« (kako ga je od milja zvao Chaplin) snimio svoj (povijesno) najznačajniji film, *Put na Mjesec*, značajno doprinoseći razvoju narativnog/igranog filma.

U sljedećem prizoru, novopečenog oca Daniela s djetetom nalazimo u vlaku koji odlazi u nepoznatom smjeru — u smjeru priče, dakako. Sljedećih desetak godina, međutim, izostavljeno je iz radnje filma, a to je razdoblje u kojem se, pretpostavljamo, Daniel razvija kao poduzetnik, usavršavajući zanat (i podižući/oblikujući sina!). Osobito zanimljiv za metafilmsku analizu ovdje je citat Davida A. Cooka, koji u knjizi *A History of Narrative Film* piše: »Od 1903. do 1912. razina umjetničkog i tehničkog dometa filmske industrije teško da je nadmašivala razinu marginalnog« — upravo to razdoblje Anderson izostavlja. Daniel se (sa sinom kao rekvizitom) vraća 1911. kao *performer* — samouvjereni pripovjedač/glumac koji publiku u nekom američkom gradiću pokušava zvesti u ime dobiti vlastite obiteljske tvrtke. Prodajući priču, i podučavajući sina istoj vještini, Plainview je već udario temelje narativnom filmu, a sad čekamo sljedeću krivinu u radnji. To je, dakako, uvođenje novoga lika — mladoga Paula Sundaya, koji Plainviewu prodaje informaciju o zemlji bogatoj naftom, u rodnoj mu Kaliforniji. Plainview i sin (kojeg naziva tek inicijalima H. W.) sele se u Kaliforniju, i tamo počinju s bušenjem koje će obiteljskoj tvrtki s vremenom donijeti milijunske prihode. Bez imalo forsiranja opet smo katapultirani na metatekstualnu ravan, prepoznajući ključni značaj

Kalifornije u razvoju filmske industrije (ne iznenađuje ni da Cook u svojoj knjizi upravo razdoblje između 1907. i 1913. navodi kao razdoblje migracija produkcijskih kuća u Hollywood — a baš u to vrijeme, točnije 1910, u Kaliforniju se doselio i jedan od najznačajnijih američkih redatelja, »čovjek koji je izumio Hollywood«, D. W. Griffith).

Doselivši se u kalifornijsko naselje bogato naftom, Daniel se susreće sa svojim ultimativnim antagonistom, propovjednikom i (lažnim) iscjeliteljem, Paulovim bratom blizancem, Elijem Sundayem, s kojim uspostavlja dinamiku performerske (nad)moći; poput Daniela u sferi biznisa, Eli djeluje unutar spiritalne (jednako prizemne, valja dodati) sfere. Obojica moć crpe iz zavoda publike — bilo da je cilj kupovina zemlje ili obožavanje svoje duhovne sljedbe. Dok Daniel publikom manipulira minimalistički i suzdržano, s malo biranih riječi, Eli je nalik propovjednicima koji u današnje vrijeme riječ Božju pronose putem kompleksnog sistema katodnih cijevi, pa svoj nastup tome i prilagođava — pjeni se, bacaka, istjeruje zle duhove i dobroćudno širi ruke, poput šefa Kongregacije za nauku vjere, rođ. Inkvizicije. No ono što je kod obojice ključno upravo je taj čin glume — koji se svojim intenzitetom preljeva preko rubova filmske naracije i hipertrofira u *preglumljavanje*. Daniel Plainview, ali još više Day-Lewis, toliko je vrstan glumac da se čitav pretvorio u lik — ali lik, ne zaboravimo, nikad ne može biti osoba. I dok bi se unutar »obične« tekstualne interpretacije *preglumljavanje* nesumnjivo prepoznalo kao velik nedostatak filma (što se, nažalost, nije dogodilo!), na metatekstualnoj razini ono postaje apsolutno funkcionalna pojava jer skreće pozornost na građevni materijal filmskog djela, odnosno umjetnosti narativnog filma.

Ovo razdoblje radnje ujedno je i najduži segment filmske priče (uzgred, pojavu *dugometražnog* filma Cook datira upravo u to vrijeme, u godinu 1911), a u njemu dolazi do nekoliko ključnih događaja: u eksploziji na naftnoj bušotini mladi H. W. ogлуši, pa ga otac šalje u San Francisco jer se nije u stanju no-

siti s takvim teretom, niti krivnjom. Negdje u isto doba pojavljuje se i muškarac koji se predstavlja kao Danielov izgubljeni brat, kojemu ovaj u jednom trenutku i (jedinome) otvori svoju mračnu, mizantropičnu dušu. No, kao što mu je H. W. »lažni« sin, tako se i Henry raskrinka kao »lažni« brat, pa ga Daniel, dakako, u naletu bijesa ubije (i prođe nekažnjeno zahvaljujući činu krštenja, uzgred). Paralelno s čitavom (pseudo)obiteljskom pričom teče i priča o velikim naftnim kompanijama koje Daniela pokušavaju progutati, gdje je ključni problem distribucija (nafte). Znajući kako funkcioniraju filmske produkcijske kuće i distributeri, naspram »malih«, neovisnih filmskih tvrtki/vizionara, još se jedna metafilmska veza ne može ignorirati. Nakon mnogih natezanja i pregovora, i usprkos tome što jednu kompaniju (iz ponosa i tvrdoglavosti) odbije, Plainview se na kraju ipak pogađa s drugom, jer potpuno samostalan ostati ne može.

Sfera ekonomskih kalkulacija i pregovora vraća nas na Danielovo nadmetanje s taštim propovjednikom Elijem, koji se u slobodno vrijeme bavi burzovnim mešetarenjem. Od Daniela pokušava iskamčiti novce za crkvu (i sebe), a usput ga, po mogućnosti, što više poniziti. Borba između crkve i filmske industrije početkom 20. stoljeća vodila se zapravo na vrlo sličan način — organizirana religija, veli Cook, od samih je početaka (uz političku desnicu) bila glavna protivnica filma. Pozivi na cenzuru i optužbe za grešnost (kao što Eli krivi Danielovu bezbožnost za sinovu nesreću) pljuštale su na svakoj propovijedi, no glavni problem crkvi, tvrdi Cook, nije bila ideologija, već *ekonomija* filmske industrije — kao vodeća industrija zabave postala je prijetnja prihodima crkve. Ova ideološko-ekonomska problematika do vrhunca je dovedena u završnom prizoru obračuna, do kojeg ćemo ipak, poput Andersona, morati doći kronološkim putem.

Posljednjih tridesetak minuta filma događaju se, nakon još jedne višegodišnje pauze, godine 1927. i otvaraju se vjenčanjem gluhoga H. W.-a i Mary Sunday. Godina je, velim, 1927, a i gluho-nijemi vrapci na grani znaju da se ista

uzima kao datum rođenja zvučnoga filma, a tako i H. W.-ovo vjenčanje simbolizira *promjenu*, ulaz u novu fazu, novu (sf)eru života. H. W.-a pritom susrećemo kao odraslog i zrelog muškarca koji je proradio svoje traume i spreman je odvojiti se od oca (bogatog, no tjelesno propalog poduzetnika). Prisjetimo li se kako je prelazak nijemog filma na zvuk uništio brojne glumačke karijere, a novoj vrsti filmskog izričaja opirali su se i takvi majstori poput Charlieja Chaplina, nimalo ne čudi reakcija Daniela Plainviewa, predstavnika *jednostavnog*, odnosno nijemog filma. S identičnim otporom on se ponaša prema svom (slobodno recimo) *projektu* H. W.-u — odbacujući ikakvu vezu s njim, prisiljavajući ga da govori njegovim jezikom, ne želeći napraviti apsolutno nikakav komunikacijski ustupak. H. W. odlazi svojim putem s ciljem da osnuje vlastitu tvrtku i otisne se u novi život, a Daniel ostaje uz najvjerniju si i jedinu partnericu, bocu.

Nakon što je raskrstio s H. W.-om, kao predstavnikom nove filmske forme, Danielu se valja pozabaviti Crkvom. Konačan obračun Daniela i Elija, kao što već proleptično naznačismo, odvija se na tananom brvnu ideološko-ekonomske osi sukoba personificirane filmske industrije (nijemog Hollywooda) i organizirane religije. Na traci za kuglanje (domaćem mu terenu zabave, iliti *entertainment*) Daniel ultimativno ponižava Elija, prisilivši ga natenane i sa sadističkim užitkom da se odrekne svoje ideologije (vjere, Boga) i pogazi vlastiti ego. A budući da to još uvijek ipak nije dovoljno *spektakularno*, Daniel za glavu prima jedan od čunjeva i njime nasmrt zatuče Elija. Industrija zabave trijumfirala je nad industrijom morala, i premda su obje korumpirane, glavni junak, po zakonu tradicionalne naracije, mora zadnji ostati na nogama. A glavni je junak, kao što smo već prilično uvjerljivo dokazali, *film* — i ne može biti gotovo dok *on* ne kaže da je gotovo. Očekivano, posljednje riječi Daniela Plainviewa su: »Gotov sam.«

Mima Simić

DŽINGIS KAN – RATNIK I VLADAR

(Mongol, Sergej Bodrov, 2007)

Uklopljenost je filmskog ostvarenja *Džingis Kan — ratnik i vladar* ruskog redatelja i scenarista Sergeja Bodrova u smjernice žanra povijesnog filma potpuna i zasigurno se ravna prema svim bitnim žanrovskim odrednicama. Taj film nije stvaralačka konstrukcija tek ovlaš oslonjena o povijesnu faktografiju poput primjerice *Gladijatora* Ridleya Scotta (2000), niti suvremena interpretacija književnog predloška poput *Troje* Wolfganga Petersena (2004), već tumačenje izravnog povijesnog predteksta s naglašenim pseudobiografskim predznakom. Iako su posvema jasne bitne poveznice filma *Mongol* sa suvremenim predstavnicima žanra, dakle horizontalna prožetost smjernicama razdoblja, nepobitno nam se mogu učiniti prijelomnim poveznice s klasičnom tradicijom žanra. Podjednako suvremen, kao i nasljednik klasičnog u žanru, taj se film očitava zamalo arhetipskim u mnogim sastavnicama filmske cjeline.

O samom Džingis-kanu (što u doslovnom prijevodu znači Veliki osvajač) snimljen je već pregršt filmova, a uistinu nam se može učiniti zanimljivim da su uprizorenju predloška o znamenitoj povijesnoj osobnosti pristupali predstavnici najraznolikijih kinematografija. Širinu raspona može podcrtati nekolicina primjera, od turskoga filma *Kizil tug — Cengiz han* (Aydin Arakon, 1952), američkog *The Conqueror* (Dick Powell, 1956), britansko-američko-zapadnonjemačko-jugoslavenske koprodukcije *Genghis Khan* (Henry Levin, 1965) ili pak japanskog *Aoki Okami* (Shinichiro Sakai, 2007), gledateljstvu dostupnog upravo u godini kada je Sergej Bodrov predstavio euroazijsku koprodukciju *Mongol*, u nas prevedenu kao *Džingis Kan — ratnik i*

vladar. Pritom, nije uputno zanemariti ni podatak da je posrijedi prvi dio trilogije o znamenitom osvajaču.

Bez poteškoća možemo ustanoviti da Bodrov izraženo mijenja stanovište sagledavanja povijesno-biografskog predloška, jer u njegovom filmu središnji je lik predočen kroz prizmu političke, odnosno povijesne korektnosti. Revizionizam je, dakle, predznak u kojem taj ruski redatelj u scenarističkoj suradnji s Arifom Aliyevim gradi temeljnu strukturu filmske naracije, a uvjetovan je prije svega historiografskim pomakom u odnosu spram Mongola ili Tatara, njihova karizmatičnog kana i osvajanja kojima je taj narod obilježio i azijsku i europsku povijest razvijenoga srednjeg vijeka.

Struktura filmske naracije je zbog vremenskih preskoka i dramaturških postavki scenarista razmjerno zahtjevnja, ali i posvema razabirljiva. Bez nekih većih nedostataka, koji su tek ponegdje nastali zbog prenaplašenoga vremenskog sažimanja, scenaristički je predložak Bodrova i Aliyeva u temeljnim odrednicama svrhovit temelj filmskom tkivu ovoga ostvarenja. Zamalo matematička preciznost kojom Bodrov i Aliyev postavljaju primarne strukturalne odrednice scenarija, odnosno zaplet, sukob i rasplet, doista su primjerenim okvirom u kojem vremenske odsječke, kao i zbivanja što ih obilježavaju, raspoređuju u ne više od deset manjih narativnih cjelina. Dapače, cjelina čija utemeljenost u filmskom tkivu zadobiva vrijednost svojevrsnih sekvencijalnih blokova, koji ovom filmu pridaju dojam arhitektonskog.

U takvoj, dakle, zamalo arhitektonskoj strukturi, scenaristi prikazuju priču smještenu u razdoblje kasnog 12. i po-

četka 13. stoljeća, a da bi lakše premostili jaz od više stotina godina, odlučili su se za mjestimičnu uporabu izvan prirodnog pripovjedača — samoga središnjeg lika. Taj dramaturški postupak ima višestruko značenje, jer je istodobno autorski utjecaj čija uloga je gledateljevoj percepciji omogućiti izravnije povezivanje s povijesnim, ali podjednako tako i individualiziranje priče u kojem se gledateljeva pozornost vlastitim odabirom usmjerava spram središnjeg lika, čiji status u takvoj postavci doseže i razinu istinskog junaka. Ne tek povijesnog, već i legendarnog.

Bez zazora bismo mogli ustvrditi da su se, zbog lakšega gledateljskog razumijevanja vremenskog odmaka u postavkama karakterizacija niza likova, te mreži njihovih međusobnih osobnih i društvenih komunikacija i sukoba, autori poslužili arhetipovima i arhetipski primjerenim odnosima. Vrijednost tih odnosa, međutim, postaje i mitska, upravo zbog toga što Bodrov i Aliyev interpretaciji povijesnoga pristupaju s osobnog stvaralačkog stanovišta, ne prihvaćajući u potpunosti historiografska stanovišta. Posrijedi je, dakle rekonstrukcija, čak i rekreacija povijesnoga unutar nužnih faktografskih okvira.

Narušavanje obitelji središnjega lika u predadolescentnoj dobi, odnosno stradanje oca, poglavara zajednice, nagrizava izravno i aktivnu djelotvornu zaštitu primjerenog odrastanja toga lika. Primarna ugroženost njegove opstojnosti izražena je u tolikoj mjeri da mu ne može pomoći ni majka, predstavnik pasivnog i potisnutog principa i u obitelji i u zajednici. Otudenost od zajednice čijim je kanom trebao postati usmjerava ga k samostalnosti djelovanja, kao i drugim primarnim odnosima



odrastanja, poput prijateljskih ili pune uspostave emotivnih. Tako, posve jasno, svojevrsni trokut protagonista postaje presudnim u razradi i razvoju filmske priče. Središnji se junak Temudžin (osobno ime Džingis-kana), njegov prijatelj, a zatim i protivnik Džamuka, te emotivna družbenica Borte profiliraju u promjenama koje potječu iz djetinjstva, te sežu sve do završnih zbivanja, svrhovite uspostave obitelji ugrožene raznim opasnostima i sukoba postrojb i u odrastanju bliskih, a u zrelosti suprotstavljenih središnjih likova. Niz sporednih likova karakteriziran je ovlažno i određuju se svojim djelovanjem, naklonošću nekom od središnjih likova.

Vrednovanje središnjega junaka ni u kome slučaju ne bi moglo biti učinkovito da uvjetovanost središnjega ženskog lika nije iznimna. Taj se ženski lik,

možemo naslutiti, zasigurno ravna i prema suvremenim stremljenjima o ulozi žene u društvu, a ne tek prema povijesnom naslijeđu o podčinjenosti muškarcu. Tako je Borte samosvjesna još u predadolescentskom dobu, a u zajedništvu s Temudžinom mjestimice usmjerava njegovo djelovanje. Podjednako, svojim aktivnim djelovanjem izbavlja ga iz pogibeljnog sužanjstva, a njihovo se zajedništvo muškarca i žene vrednuje i potvrđuje u savladavanju svih opasnosti. Zbog toga nas ne mora čuditi ni da je taj središnji ženski lik poput »jezičca na vagi« koji doprinosi pročišćenju odnosa dvojice prijatelja Temudžina i Džamuke, pa i njegovu rasapu. Naposljetku, središnji ženski lik iskazuje svijest o rasapu među raznim plemenima i potiče junaka na završno djelovanje pri njihovom ujedinjenju,

djelovanjem koje naposljetku priječi tek bivši prijatelj.

U filmu *Džingis Kan — ratnik i vladar* izraženi kontekstualni značaj ostvaruju motivi spolne povezanosti središnjih likova Temudžina i Borte, opreka sužanjstva i osobne slobode, kao i motiv vjerskog utjecaja. Uočavamo dva iskaza spolne povezanosti, i bez zazora možemo ustvrditi kako oba zadobivaju status mitskog. Zajedništvo muškarca i žene potvrđeno je emotivno i spolno, i toliko je razumljivo da ga Bodrov tek naznačuje. Sužanjstvo središnjega ženskog lika kod divljeg plemena Merkita tek je uteg pročišćenja odnosa među protagonistima, pročišćenja u kojemu junak izbavlja družbenicu. U ravnomjerno postavljenom kasnijem dijelu filmske priče, Temudžina iz zatočeništva u udaljenoj, naizgled kultiviranoj kraljevini Tangut izbavlja upravo Bor-

te. Prepreke koje junakinja pritom mora proći uključuju iznova i podložnost drugom muškarcu, pa dugo očito-vani iskaz spolnog zajedništva središnjih likova postaje i mitskim pročišćenjem ne samo junakinjine spolne čistoće, već i potvrđenog jedinstva muškarca i žene, jedinstva kojemu nikakve prepreke ne mogu nauditi.

Uloga je vjere u ovome filmu znatna, čak i prijelomna. Ako prvotno predstavnik vjerskih zasada primarne junakove zajednice zauzima i rubnu ulogu u njenom obitavanju, tada se junakova vjera nužno mora individualizirati. Tako Temudžinu zbog odvažnosti i ustrajnosti presudno pomaže vrhovno božanstvo Mongola, isprva u dječackoj dobi pri oslobođenju od zatočeništva, a zatim u zreloj muževnoj dobi prije ujedinjenja plemena. Simboličnost junakova uspona na Svetu planinu očita je, a prvotni vjerski misticizam zamjenjuje junakova uloga kao zakonodavca. Autori filma neizravnim komentarom naznačuju da su zakoni nužni da bi se izbjeglo rasulu i nasilju te ih valja poštovati i provoditi radi nacionalnog napretka. Učinkovit razvoj filmske narativnosti ne bi bio moguć bez uloge sporednog lika budističkoga redovnika, dvostrukoga značaja. Duhovnog pri uočavanju junakove osvajačke budućnosti i društvenog statusa, te obiteljskog u omogućavanju ponovnog zajedništva središnjih likova razdvojenih pogibeljnim prostranstvima.

Uprizorenje narativnog tkiva možemo bespogovorno nazvati *prostornim*, jer su vrijednost eksterijera kao i očitovanje raznolikih prostora više nego kon-

tekstualni i preuzimaju puni status u oblikovanju filmskog tkiva. Zadržavajući podneblja aktivna su opasnost ili zaštita djelovanju središnjih likova, a opreka prirodnog okružja i ljudskim naporima izgrađenog kraljevstva pokazuje nam izraženiju sklonost individualnom i pojedinačnom u naporima *junakova putovanja*, nego kolektivnom i podložnom lagodnim pogodnostima civiliziranog i bešćutnog kraljevskog grada. U prikazu obitavanja Mongola, pa i oblikovanju njihovih naselja i nastambi, Bodrov mjestimice može podsjetiti na tekovine opstojnosti američkih domorodaca prije utjecaja bjelačkih doseljenika. Možda izravne, ali svakako kontekstualno etnološke, te su poveznice iskazom podjednakih stanja društvenog i civilizacijskog napretka naizgled kontinentalno i vremenski udaljenih kulturnih zasada. Sustavnost iskaza etnološkog naslijeđa sporedni je motivacijski sklop filma, podjednako kao što je i sustavnost iskaza filmskoga slikovnim. Primarno u akcijskim scenama masovnijih sukoba, japanski se film očitava kao referencijalno polazište uprizorenja. I premda su stilizacijski postupci izravna poveznica recentnih stremljenja, gledatelju s imalo dubljim poznavanjem filmske povijesti neće promaknuti i izravnije osvrtnje na stvaralaštvo Akire Kurosawe.

Multikulturalnost stvaralačke postave nije uvjetovana tek koprodukcijskim uvjetima nastanka filma, već i izborom primjerenih suradnika. Tako su naznačenoj matematičkoj preciznosti temeljnih strukturalnih odrednica predložka i arhitektonskom dojmu filmskog tkiva montažom pomogli Valdis Oskarsdot-

tir i Zach Stebeerg, primjereno vodeći naraciju, kao i snimatelji Rogier Stoffers i Sergei Trofimov u dojmljivom oslikavanju priče, oslikavanju koje seže od intimnog do grandioznog. Glumačka je postava u tumačenju središnjih likova postigla uvjerljivost u gledateljsoj recepciji višestoljetnoga vremenskog odmaka. Stoicizam japanskoga glumca Tanadobu Asana (Temudžin), svježina i osobnost mongolske studentice bez glumačkog iskustva Khulan Chulun (Borte), te potrebna prenatlaženost kineskog glumca Honglei Suna (Džamuka), suprotnosti su glumačkih izvedbi koje utjelovljuju arhetipska i karakterna obilježja tih triju presudnih likova. Naposljetku, redateljsko iskustvo i stvaralačko nadahnuće Sergeja Bodrova uvjet su sigurnog uprizorenja scenarijskog predložka i primjerenog vodstva i nadzora svih sudionika i njihova učinka. Bez zanatskih nepoznanica, Bodrov gradi manje cjeline i uspostavlja potpuno filmsko tkivo, ostvarenje koje usprkos naznačenim kvalitetama očituje i manje nedostatke. *Džingis Kan — ratnik i vladar* izniman je film, zasigurno ne toliko izvrstan koliko primjeren tumačenju s niza stanovišta koja možemo sagledati u rasponu od povijesnih do filmskih. Revizionizam pristupa interpretaciji povijesnog neće pridodati ništa iznimnom historiografskome u filmu, pa ta svojevrsna mitologizacija velikog srednjovjekovnog osvajača i ujedinjenja i širenja naroda iz kojeg je potekao povlači za sobom niz pitanja koja u ovom tekstu ostaju nedotaknuta.

Tomislav Čegir

KOD AMIDŽE IDRIZA

(Pjer Žalica, 2004)

Najavni kadar filma izrazito je spora panorama sarajevskog predgrađa koja završava usredotočenjem na automobil koji se vuče strmom sarajevskom ulicom. Stilsko uobličjenje ovog kadra pokazatelj je stila cijelog filma. Kao što nam kamera malo-pomalo otkriva nove detalje sarajevskog kvarta, tako cijeli film u vrlo usporenom ritmu razvija radnju i malo-pomalo otkriva nam njene skrivene emocionalne zaplete. Spomenutim automobilom Fuke dolazi do svojeg strica (amidže) Idriza i njegove žene Sabire, da bi im popravio bojler. Pokvari mu se auto te mora prenoćiti kod amidže. Iskoristi priliku da se druži s amidžinim susjedom, svojim prijateljem Ekremom, i njegovom ženom Bubanom. Kroz razgovore ovih bosanskih likova, koji, suprotno stereotipu, nisu otvoreni i teško izražavaju što im je na duši, pomalo otkrivamo dva emocionalna zapleta filma. Idrizu i Sabiri umro je sin Emin u ratu, a Idriz, opsjednut sinovom smrću, osuđuje svoju snahu Šejlu zato što se iznova udala i time, prema njegovu mišljenju, prevarila Emina. Fuke ima drugi problem — njegova djevojka Samira htjela bi ići živjeti u Rovinj, a on ne zna bi li se odlučio na taj korak.

Kao što u najavnom kadru kamera, neshvatljivo sporom vožnjom, opisuje dijelove sasvim prosječnog i monotonog sarajevskog kvarta, tako je Žaličin film pun naizgled nezanimljivih dijelova života. U njemu se popravljaju auti i bojleri, neobavezno čavrlja uz kavicu, posuđuju stvari od susjeda, a važnost se daje činjenici da je Sabira previše zasladila sok, a Idriz potajno unio u kuću teglu s crvima. No, prikaz životnih sitnica ne pretvara gledanje filma u dosadno iskustvo. Dapače, to iskustvo vrlo je zanimljivo jer minuciozna glumačko-redateljska obrada takvih radnji osvježava gledatelja o prisutnosti sitnica koje u životu često ne bi ni primijetio, a kamoli pronašao duhovitost u njima, kao što pronalazi humor u sceni u kojoj Fuke suptilno odbija piti sok koji je Sabira, iz želje da mu udovolji, jako zasladila.

Osim davanja zanimljivosti pojedinim scenama, ovi »trivijalni« dijelovi bitni su i za film kao cjelinu. Prvo, oni približavaju likove gledateljima. Inzistirajući na za zaplet nebitnim dijelovima radnje — tzv. kriškama svakodnevice — autori filma ostvarili su dojam zablježbe života samog, time osnaživši našu identifikaciju s likovima kao

stvarnim ljudima. Također, »trivijalni« dijelovi obogatili su naše poimanje likova i njihovih karakternih crta. Sabirina želja da svojem nećaku Fukeu priušti posebice zaslađen sok, posebice fin komad kolača i posebice finu pidžamu, te njezin običaj da uvijek peče puno kolača, ako slučajno netko naiđe, govori o njenoj želji za udovoljavanjem drugima i zanemarivanju sebe. Idrizova i Fukeova iznenađenost odlukom da Samira ode živjeti u »daleki« Rovinj i Fukeovo razmišljanje o tome da li je Rovinj u Sloveniji ili Hrvatskoj govori o njihovom tipično provincijskom strahu od drugačijeg i strahu od promjene. Konačno, ove karakterne crte likova važne su za razvoj emocionalnog zapleta. Idrizovo odbacivanje Šejle jasnije nam je nakon uočavanja njegove provincijske zadrčnosti, a Sabirino prešutno prihvaćanje Idrizove odluke jasno nam je zbog spomenute Sabirine podložnosti drugima. Uočeni Fukeov provincijski um, pak, koči ga u ostvarivanju zajedničkog života sa Samirom. Zbog svega spomenutog jasno je da naizgled trivijalni dijelovi u razumijevanju filma imaju sve, samo ne trivijalno značenje.

Zaplet filma zapravo je teško nazvati zapletom. Prvo, zbog toga što se on do pred kraj filma ne osamostaljuje, već je stopljen s prikazom svakodnevicom. Zaplet vezan za odnos Idriza i Šejle počinje se naslućivati u kadi, u kojoj sjedi Fuke i popravljajući bojler, a kraj njega sjedi Idriz. Ne iz dijaloga, već iz kamere koja se pri kraju dijaloga, na spomen Šejle i Aide, počne približavati Idrizovu licu, shvatimo da u njihovu odnosu postoje problemi. Oni se i dalje naslućuju kroz razne sugestije, a razotkrivaju u potpunosti u razgovoru Idriza i Fukea. No ni tada oni ne postaje centar gledateljeve pažnje. Slično je i s Fukeovom



dilemom o odlasku u Rovinj. Nju Fuke predočava, skoro usputno, dok Idrizu i Sabiri te kasnije Ekremu opisuje svoj probuđeni ljubavni život. Oba emocionalna zapleta sve do pred kraj filma nemaju svoj daljnji razvoj. U njemu nema dramatičnih sukoba, naglih obrata i tragike. Zaplet se zapravo čini više kao opis stanja, a ne zaplet, a njegov pokretanje s mrtve točke dogodi se tek na kraju filma, u samom raspletu. Naime, tada Fuke odluči prekinuti svoju pasivnost i djelovati, odnosno, pomiriti Idriza i Šejlu te odvažiti se na selidbu u Rovinj.

Nepostojanje razvijenijeg zapleta nije samo pokazatelj odmak koji ovaj film radi od klasičnog fabularnog stila, već i pokazatelj svijeta kojeg autori žele prikazati — svijeta pasivnih ljudi koji žive zarobljeni u prošlosti ili zarobljeni u neambicioznosti i zbog toga se ne odlučuju djelovati i nešto mijenjati. Fukeu, Idrizu i Sabiri treba dodati i Ekrema, koji se ne usuđuje ni prigovoriti ženi. Potencijalni depresivni dojam koji bi ovako postavljen svijet likova mogao izazvati olakšava se spomenutim inzistiranjem na humornim životnim detaljima koji stvaraju dojam simpatičnosti likova, pa onda i njihova života. Da nema promjene na kraju filma u obliku iznenadnog raspleta, *Kod amidže Idriza* bio bi film sličan ostvarenjima Roberta Guediguana, koji ljude prikazuje kao pasivne primatelje života, nesposobne da promijene svoje životne okolnosti, već samo da ih ublaže i olakšaju raznim životnim sitnicama.

Međutim, rasplet nudi možebitno drugačije viđenje svijeta i ljudi. Fuke, koji se, do tada, savršeno uklapao u nisku pasivnih likova, odjednom odluči djelovati. Zahvaljujući njegovoj intervenciji Šejla i Aida posjete Idriza i pomire se s njim, a uspjeh u ovoj akciji ohrabri Fukea da napravi odlučujući korak i u svom životu te preseli sa Sabirom u Rovinj. Sve kulminira raspojasanim završetkom u kojem se susjedi okupe u amidžinom dvorištu da proslave pominjenje Idrize i Šejle, uz pjesmu i ples.

Napomenuo sam da ovakav završetak tek možda znači drugačije, optimističnije viđenje života, jer iznenadni obrat u radnji i iznenadna promjena stila na



kraju filma pozivaju na oprez. Naime, nakon suptilnog režijsko-glumačkog pristupa, kojim se trudi u svakom trenutku filma održati ton smirenosti i stilske sabranosti te dojam sadržajne vjernosti stvarnosti, na završetku filma nudi nam se potpuno drugačiji ambijent. Atmosfera od smirene postaje ekstatična, gluma naglašena, a stil dosljedan želi da se pokaže dinamika slavlja. Dojam stvarnosti pretvara se u dojam začudnosti. Teško je biti uvjeren da se tiho susjedstvo i tihi ljudi, kakvi su prikazani u filmu, odjednom, usred bijela dana, pretvore u pokretače lude zabave. Doduše, dio bosanskog mentaliteta jest slobodno izražavanje veselja i pokretanje slavlja bez inhibicija i prethodnih priprema. Međutim, izrazito sadržajno-stilsko odudaranje završetka filma od njegova ostatka upućuje nas da je to odudaranje napravljeno svjesno, da bi nas se upozorilo da se ne radi o stvarnosti. Kao da nam autori žele, u metafizijskom odmaku, reći: Ovaj sretan kraj dogodio se samo na filmu, a u stvarnosti se ne može dogoditi. Pošto mi možemo što hoćemo, odlučili smo ga priuštiti ovim simpatičnim likovima, ali s upozorenjem da se on ne može ostvariti u stvarnosti.

Na ovakav zaključak upućuje i sam kraj filma — scena koja se odvija nakon scene proslave. Ključan je u njoj kadar, identičan kadru u prvoj polovici filma. Naime, u prvoj polovici filma, nakon što Fuke neuspješno pokuša popraviti bojler, on se pozdravlja s Idrizom i Sa-

birom i kreće kroz vrata da bi se kasnije vratio nakon što shvati da mu se automobil pokvario. Dok se pozdravlja, on vezuje vezicu na cipeli, a Samira mu daje kolače. U kadru na kraju filma, kad se Fuke drugi put oprašta, na identičan način vezuje vezicu, dobiva kolače, pa čak i izgovara iste stvari. Njegov odlazak opet će biti neuspjeh i u zadnjem kadru filma njegov auto ponovno će se pokvariti pred Idrizovom kućom. Identičnost ovih kadrova sugerira nam da se, unatoč sretnom obratu, zapravo ništa nije promijenilo i da je odgledani sretni kraj više bio san nego stvarnost. Također, duhovitost identičnog ponavljanja motiva rastanaka odgovara pristupu životu koji se gajio tokom cijelog filma — ako ne možemo promijeniti život, možemo ga barem olakšati smijehom. S ovakvom interpretacijom filma lako se ne složiti, jer nema vrlo jasnih pokazatelja da je završetak doista u potpunosti ironijski postavljen, ali njegovo izrazito odudaranje od ostatka filma i spomenuti identični kadrovi na kraju filma ostavljaju u uvjerenju da se upravo o tome radi. Možda bi bilo bolje da film nije završio takvom pesimističkom ironijom, ali ipak nije moguće odoljeti šarmanтном spoju humora i depresije prisutnome u ovom filmu, kao i njegovom tihom, suptilnom razvoju emocionalnih odnosa.

Juraj Kukoč

KRIVOTVORITELJI

(Die Fälscher, Stefan Ruzowitzky, 2007)

Krivotvorenje, krivnja, krivac(k)... Ovaj niz riječi tek je proizvoljna i previše izlišna etimologija koja govori o ključnim riječima filma. Ili možda i nečemu više? Krivotvorenje je tema koju tako lucidno opservira i André Gide, u romanu *Krivotvoritelji novca*. Krivotvorenje je aktivnost kažnjiva zakonom, naravno ako samom zakonu ne donosi koristi. I tu nema moraliziranja. Latentna, paralelna zakonitost krivotvorenja vezana je uz mnogo suptilnije ideološke tvorevine i fantazme. (Poput krivotvorenosti svakog državnog porotka!) Krivotvorenje novca, dokumenta, isprava... tek je uvod u mnogo puta već odigranu igru krivotvorenja i, primjerice, nečijeg identiteta. I to krivotvorenje daje nam iluziju, utopiju o bivanju nekim drugim... vrednijim, ljepšim, uspješnijim... gotovo bi se reklo *boljim od samog originala*. Na ovo bi se moj nedavno preminuli profesor Kangrga referirao sintagmom »šverceri vlastitih života«. Pa onda, u istom kontekstu, imamo i krivotvorenje koje ruši dignitet jednoj znanstvenoj disciplini — povijesti. Prekrajanje povijesnih udžbenika pravo je majstorstvo ne malobrojnih »krojačkih znalaca« s bliskih nam, ovdašnjih prostora. U svim bitkama pobjednici smo bili mi, a oni drugi bili su tek nedoraslim rivalom našim pravedničkim ciljevima, eda bi završili u povijesnoj ropotarnici poraženih...

Ovogodišnji dobitnik Oscara za najbolje ostvarenje na stranom jeziku, *Krivotvoritelji*, igra upravo na mnogoznačnosti ključne riječi filma. Austrijsko-njemačka koprodukcija filma svjedoči pak o uvijek traumatskom propitivanju navlastita, ali zajedničkog geografskog povijesnog naslijeđa 20. stoljeća. Ova mi je tema na osebujan način nadošla još početkom 1980-ih, kada sam ostao oduševljen sjajnim austrijsko-njemač-

kim filmom *Gospodin Bockerer* (1981) Franza Antela. Vrhunski režirana komedija o životu tzv. običnih Austrijanaca pod nacizmom otkrila je podatnu temu povijesnih krivaca, krivnje, krivotvorenja... navlastite, ali i zajedničke prošlosti Austrijanaca i Nijemaca. Uostalom, i Hitler je podrijetlom bio *Österreicher*... A Židov u filmu nosi ime Adolf...

Uspješni austrijski redatelj Stefan Ruzowitzky (*Tempo, Anatomie, Anatomie 2*) odlučio se uprizoriti pripovijest upravo tog Adolfa — Adolfa Burgera, preživjelog logoraša iz nacističkog logora. Naime, negdje pred kraj rata i konačnog sloma nacističkog režima, organizirana je opsežna financijska akcija koja je trebala preokrenuti tijek ratnih zbivanja. »Operacija Bernhard« angažirala je u logoru Sachsenhausen skupine židovskih zatvorenika kako bi krivotvorili valute ratnih neprijatelja... franke, funte, dolare, a svjedočanstvo govori i o partizanskim dinarima. U tu su svrhu »krivotvoritelji«, izolirani od ostalih u logoru, bili povlašteni, dobivši boljim boravišni komfor: mekše krevete s posteljinom, sapun, hranu, čak i sportsko-kabaretske aktivnosti! Ova dugo zataškavana epizoda iz povijesti Drugoga svjetskog rata poslužila je Ruzowitzkom za vrlo dobro izbalansiranu filmsku pripovijest. Držeći se dnevničkog predloška spomenutog Adolfa Burgera tek ukoliko je to moglo poslužiti filmičnosti same naracije, uspio je oblikovati vrlo plastične karaktere koji utjelovljuju sve presudne moralne tipove ljudi u situaciji tzv. izvanrednog stanja. Cinički i pragmatički protagonist Sally Sorowitsch (Karl Markovits), majstor krivotvoriteljskog zanata, prikazan je kao čovjek koji može sve otrpjeti u ime preživljavanja. Njemu suprotstavljeni Burger (August Diehl),

pak, posvećeni je komunistički martir visokih moralnih principa, no koji će instinktivno ipak preživjeti, zahvaljujući »solidarnosti« logorske zajednice, kojoj je toliko puta moralizirao o potrebi »simboličkog otpora«! S druge strane, također su suprotstavljena dva lika, Sturmbannführer Friedrich Herzog (Devid Striesow), kao skorojevički policijski karijerist u naci-uniformi, te doista uključeni sadistički sljedbenik rasne ideje i mrzitelj Židova, Hauptsturmführer Holst (Martin Brambach).

Sve je u ovoj pripovijesti, pak, usmjereno tek na jedan, jedini cilj — preživjeti! I to se odnosi kako na iscrpljene i unaprijed otpisane logoraše, tako i na njihove mučitelje, upravitelje logora koji i sami naslućuju kraj rata i slom ultimativnog nacističkog projekta. Naravno, u ovom kontekstu nameće se i tema »kraha ljudskosti« kao nezaobilazna u svim diskursima koji tematiziraju koncentracijske logore. Naime, Agambenova slika »logora kao biopolitičke paradigme moderne« predmetom je brojnih rasprava u posljednjem desetljeću. Jer, njegov je *homo sacer*, »sveti čovjek« kojega se ne može žrtvovati i čije je ubojstvo nekažnjivo. U tu svrhu, naravno, Agamben kao primjenu uzima figuru »logoraša«. Logoraš je »homo sacer« čija se nemogućnost žrtvovanja unižava do razine tzv. »muslimana«. Ovaj je, pak, onaj posljednji oblik života, svojevrstni »živi mrtvac«, zombi. To je biće u kojemu su poniženje, užas i strah odrezali svaku svijest i osobnost, sve do najapsolutnije apatije. Za njega će Hölderlin reći da je, »na krajnjoj granici trpnje (gdje) nema više ničesa doli uvijek prostora i vremena«.

No Ruzowitzkyjev film ipak ne teži prikazati (ovo) neprikazivo. Naime, u Godardovim *Histoire(s) du cinéma* apo-



strofirana je nemogućnost vizualnog prenošenja svih užasa nacističkih logora. Tome se ponajviše, poetski, približio tek Resnais svojom *Noći i maglom* (*Nuit et brouillard*, 1955), ali fenomen logora, ipak, ostaje »sublimno neiskazivim«. Stoga su *Krivotvoritelji* tek »romansirana adaptacija« istoimene Burgerove knjige. Prema priznanju samog autora predložka, logoraši si u Sachsenhausenu uopće nisu postavljali moralna pitanja. Nisu riskirali niti »simbolički otpor« poretku smrti. Željeli su, kako već rekoh, jednostavno preživjeti. I u tom smislu nikakvo moraliziranje ne dolazi u obzir. Pred slikom golog života i, još ogoljenije, sveprisutne smrti, moralno-etička dimenzija potpuno ustuknuje. Eugenička paradigma koju su (*nota bene!*) tih godina provodili ne tek nacisti već i Amerikanci (!), oduzela je svaku mogućnost

racionalizacije i subjektivacije otpora. Stoga je i Ruzowitzkyjev lik logoraša-komunista Burgera tek filmska fikcija. Ova se fikcija, naravno, prenosi i na cijelu dramaturšku strukturu *Krivotvoritelja*. Uokvirenost same pripovijesti Azurnom obalom, u prstenastoj naraciji, upozorava upravo na mogućnost tek fiksijskog prikaza nepojmljivog fenomena poput logora.

Dakle, sam je Ruzowitzky, na neki način, »krivotvorio« priču u svojim *Krivotvoriteljima*. Jer, svaki bi drukčiji pristup »banalizirao zlo« (Hannah Arendt). Na toj, pak, razini moguće je, čak i poželjno unijeti u »idejno tkivo« filma i stanovitu »moraluku«. Jednostavno, protagonisti Ruzowitzkyjeva filma postavljaju si pitanja: Koliko je moralno raditi za nacističku stvar? Pa, i po cijenu vlastitog života? Je li goli ljudski

život toliko vrijedan da bi ga se lišilo njegove osnovne supstance, naime ljudskosti? *Cui bono?* Ima li granice dokle treba trpjeti poniženje? Treba li se oduprijeti i sačuvati trunku digniteta? Može li se živjeti s krivotvorenom egzistencijom? Treba li se uopće krivotvoriti da bi se preživjelo? Mora li se...?

Salomon Sorowitsch u tom se pogledu dva puta tijekom filma nalazi u krajnjim situacijama sumnje i ultimativnih moralnih dilema. Najprije, dok čisti oficirski zahod, ovaj majstor/umjetnik krivotvorenog novca biva doslovce popisan od nadglednika Holsta. Ova materijalizacija metafore, a koja čini »višak užitka« (*jouissance*) nepisanog *opscenog poretka ponašanja nacista*, postavlja mu pitanje granica ljudskosti. Druga mu, pak, takva situacija dolazi u trenutku kada svjedoči Holstovu uboj-

stvu dragog mu prijatelja, mladog Rusa Karloffa (Sebastian Urzendowsky). Obje sekvence Ruzowitzky apostrofira posvemašnjim gubitkom realnog zvuka prikazanog. Protagonist ne može osvijestiti niti racionalizirati viđeno i doživljeno. Nalazi se pred zidom percepcije i poimanja. Zapanjen. Konsterniran. Ponižen. »Krivotvoren«. No, ipak živ!

Karl Markovics u naslovnoj ulozi doista je uvjerljivo portretirao židovskog »falš-špilera« s logorskom pozadinom. I ostali su glumci vrlo dobro iznijeli svoj dio tereta likova u zatvorenoj sredini, na granici života i smrti. No posebice se uvjerljivim, pak, čini Martin

Brambach kao nacistički oficir, oličenje »zla samoga«. Njegova raznježenost nad izvedbom Schumannove romantične pjesme uvjerljivo se preklapa s bezdušnim ubijanjem cijelog niza logoraša, da bi se sublimirala u objašnjenju svojega »milosrdnog čina«, nakon što je ubio mladog Karloffa. Pravi, uvjereni nacist doista vjeruje u svoje »humanitarno poslanstvo«!

I dok historijska »Operacija Bernhard« okončava bacanjem lažnog novca na dno jezera, Ruzowitzkyjev film završava optimističnim tangom na Azurnoj obali. Sally Sorowitsch, s damom iz *casino*-kluba, u smiraju pokraj mora, ple-

še svoj na koncu »pobjednički ples«. Pregrmjevši Mauthausen i Sachsenhausen, on može kazati da je doista postao »otjelovljena krivotvorina«. Na razini filmske pripovijesti, kao čovjek kojemu više ništa nije sveto, pa ni život sam. Na metafilmskoj, pak, on je lik »švercera vlastitog života« koji je prikazao ono neprikazivo — užas nacističkog logora. Što nam je od toga ljudske ako je *logor*, a ne grad, *stvarnost današnjeg Zapada*?

Marijan Krivak

MORAM SPAVAT' ANĐELE

(Dejan Aćimović, 2007)

U svojem redateljskom prvijencu *Je li jasno, prijatelju?* (2000), glumac Dejan Aćimović pozabavio se povijesnom i zatvorskom tematikom. S novim je filmom ostao na povijesnom tlu, no ipak je zašao i na novo područje — ono obiteljske melodrame. Film je premijeru imao na prošlogodišnjem Festivalu igranoga filma u Puli, gdje je dobio dvije Zlatne Arene: za glavnu žensku ulogu (Nataša Dorčić) i za sporednu (Olga Pakalović). Nagrađio ga je i Žiri mladih filmofila, kao najbolji film Nacionalnoga natjecateljskoga programa, a ocijenjen je i drugom po redu ocjenom gledatelja. Ovo potonje kazuje da se

film gledateljima u pulskoj Areni sviđio, što nije mala stvar, budući da je prevladavajući interes hrvatskoga puka, makar kada je hrvatski film posrijedi, gotovo posve usmjeren na komedije. To što je Aćimovićev film imao tek nekoliko tisuća gledatelja u hrvatskim kinima potvrđuje tu činjenicu, jer je jednostavno nemoguće domaćim filmom napuniti kina, ukoliko se ne radi o komediji ili o dječjem filmu. Zašto je to tako, složeno je pitanje i nije tema ovoga teksta. No iako je film svjesno načinjen da se sviđi, način, na koji je to učinjeno, nije napadan. Nagrada je mladih filmoljubaca u pulskome film-

skome kontekstu veoma zanimljiva, jer je upravo mladež, i to navlastito ona filmofilski nastrojena, od svekolikoga hrvatskoga puka vjerojatno najžešći kritičar hrvatskoga filma u cjelini. Ako uz to još uzmemo u obzir da je u konkurenciji bila i mladima upućena Kule-novićeva komedija *Pjevajte nešto ljubavno*, koja doduše jest dobila najvišu ocjenu publike, no nije i onu novoga naraštaja mladih filmofila, Aćimovićeva sposobnost općenja s publikom svih uzrasta još više dobiva na cijeni. Čini mi se da su mu upravo spomenute stvari dobar putokaz za buduće djelovanje: dakle usmjerenost na rad s glumcima i



režiju, koja je oslonjena na klasično filmsko pripovijedanje te dramski polagano i tanahno uobličavanje filmske pripovijesti. To bi, uz iskazan populistički živac, i u budućnosti mogli biti jaki aduti njegove privlačne filmske smjese.

Scenarij je za film napisala njegova sestra Tatjana. Za njega je dobila dosta hvale. Dobrim dijelom zasluženno. Posebice je istican njezin, za suvremeni hrvatski film »realističan« prikaz jugoslavenskih političkih i društvenih počela. U svim je pripovjednim tvorevinama u kojima nam se pripovijeda o nedavnoj, važnoj društvenoj prošlosti pripovjedena pripovijest neizostavno gledateljima i bitna povijest, bez obzira je li ona i dio njihova vlastitoga života ili je tek naknadno, posredno, u njih ucijepljena. Nadahnjujući se svojim sjećanjima na djetinjstvo proživljeno u višenacionalnome Mostaru, Tatjana Aćimović spojila je tužnu obiteljsku dramu s ključnim mitologemima jugoslavenske i postjugoslavenske političke mitologije. Motivi i jednoga i drugoga okupljeni su oko središnjega filmskoga lika, desetogodišnjega dječaka Gorana. Goranov je otac Hrvat (Goran Grgić), a majka Srkinja (Nataša Dorčić). Žive kod njezinih roditelja, Goranova djeda i bake. Djed (Miralem Zubčević) je stari partizanski zaslužnik i vjerni titoist, a baka (Vera Zima) je pak uvjerena pravoslavna vjernica. Simbioza je međ njima prikazana tako da on svoju ženu ne sili da se odrekne kršćanske vjere, pa ni ona njega obratiti ne pokušava. Gledateljima je iz njihovih razgovora jasno da je u mlađim danima to znalo biti uzrokom žestokih svađa. Nu spoznavši da jedno drugo neće moći promijeniti, naučili su se živjeti s tom razlikom, tek katkada u odgovarajućoj prigodi pecnuvši onoga drugoga zajedljivim komentarom ili pokojom simboličnom i prkosnom gestom. Pa tako na dan, kad se slavi Krsna slava, djed Risto izlazi iz kuće, jer ne želi sudjelovati u nečemu čemu se ideološki protivi, dok s druge strane, kad on na zid vješa Titov portret, žena mu kao uzgred, no u biti sarkastično govori: »Zar slika nije mogla još malo veća biti?« Goranov je djed s očeve strane stradao u Drugome svjetskom ratu. Da li kao vojnik poražene Nezavisne Države Hrvatske, ili kao ci-

vil kojega su pri kraju ili poslije rata po svemu sudeći ubili partizani, iz filma nije posve jasno. No što god bilo posrijedi, Goranova baka krivi svoga sina što se priženio u srpsku obitelj, koju ona smatra onom drugom stranom. S njom nema nikakvih doticaja, a vjerojatno ih ne bi imala ni s vlastitim sinom, da za praznike on sa Goranom ne dođe nakratko do nje. S jedne dakle strane imamo »uzornu« jugoslavensku proširenu obitelj: multikonfesionalnu, multiideološku i nacionalno miješanu, a s druge pak strane osjećaje povrijeđenosti i nacionalne ljutnje koji su potakli prve veće ondašnje političke sukobe te postali klicom za budući krvavi jugoslavenski razlaz. To je sjeme prikazano kako klija u tada za većinu uglavnom politički idiličnome razdoblju, premda je Goran brzo postao svjedokom toga manjinskoga osjećaja nespokoja. Naime, otac je djevojčice, u koju je zaljubljen, sudionik Hrvatskog proljeća, pa se Goranu to čuvstvo napose ugnijezdilo pošto su se u stan, u kojem je živio s majkom, djetom i bakom, sklonile malešna Lucija i njezina majka, dok je Lucijin otac već bio pobjegao pred jugoslavenskom tajnom policijom. Djedu Risti, iako se to »ništa ne sviđa«, još se manje sviđa način na koji se režim obračunava sa svojim protivnicima. No politička je drama tek kulisa za onu obiteljsku: rastanak Goranovih roditelja i odlazak oca iz kuće te obolijevanje i skorbu smrt Goranove majke Gordane. Majčina je bolest opet zbližila roditelje, no paradoksalnim je hirom sudbine ono, što ih je ponovo spojilo, ubrzo i zauvijek razdvojilo.

To bi ukratko bila glavna tematska uporišta filma. S jedne strane imamo političko i javno, a s druge osobno i intimno. Oboje povezuje lik dječaka Gorana. Radnja se filma začinje unutar-njim monologom odrasla čovjeka, kojemu kamera izbjegava prikazati lice, pa gledamo subjektivne kadrove njegova motrenja predmeta, koji ga spominju na djetinjstvo. Pogled mu se zadržava na jednoj dječackoj fotografiji, gdje ga vidimo odjevena u nogometni dres. Pomoću te fotografije slikovnom smo elipsom prebačeni u prošlost te glas odrasloga muškarca postaje dječacki, premda je iz načina i stila toga govora u *off*-u posve jasno da ne pripada dječ-

ackoj svijesti. Govornik ima dječji glas, ali njegov izričaj ne pripada vremenu koje komentira. Ne samo misao no već i jezično, jer je tekst uobličen u perfektu. Tom se pripovjednom pomaknutošću vjerojatno želi povezati dvije filmske razine: onu, u kojoj je odrasli Goran introspektivni filmski pripovjedač, no poput nas, izvanfilmskih gledatelja, ujedno i retrospektivni promatrač povijesnoga vremena, s onom, u kojoj je Goranov lik tek desetogodišnje djetete. Taj komentatorski govor u *off*-u uostalom vrlo brzo jezično postaje dio sadašnjosti, što na filmskoj razini zname-nuje prošlost i izmirenje tih dviju razina, da bi se uskoro u potpunosti izgubio. Ponovno se javlja tek na kraju filma, opet izgovoren glasom zreloga muškarca, kada zapravo prvi put u tjelesnoj potpunosti vidimo odrasloga Gorana u filmskoj sadašnjosti, u vremenu jednakomu našem gledateljskomu, ovaj put razotkrivena lica i otkrivena duše. Iako se ovomu opisanomu postupku može pronaći teorijski smisao, koji će ga ucijepiti u filmsko tijelo, čini mi se da postoji velika mogućnost da ga gledatelji dožive kao strano tkivo, jer je film u svojoj biti mišljen kao populistički. Zbog toga mi se taj modernistički postupak *par excellence* jednostavno ne čini odgovarajućim za njegovu filmsku cjelinu, koja je većim dijelom »realistična«, pa modernistička izmještanja i premještanja pripovjednih položaja gledatelj može doživjeti kao karakterizacijski manjak, ili kao pripovjednu promašenost i nelogičnost. Goranov je lik recimo posve pasivan. On je puki nedjelatni sadržajni posrednik, milo dijete bez skvrne i ikakvih srditih, (auto)destruktivnih ili erotskih misli, očito ono idealizirano Drugo same Goranove odrasle svijesti, pa su jedini pokazatelji njegova duševnoga stanja njegovo čitateljsko povlačenje u osamu — strastveni je naime ljubitelj stripova — i lagana opuštenost pri izvršavanju školskih obveza. No to je njegovo popuštanje u školi tek uvjetno i zapravo ni nije problem, jer je on odlikaš, pa se svodi tek na to »da mora više vježbati« ako želi dobro proći na natjecanju iz matematike. Njegov je odnos s djevojčicom Lucijom posve idealiziran. Njih su dvoje nadasve mila dječica, posve nevini anđelčiči, te je veoma teško

odrediti, koje je od njih dvoje više ozračeno andeoskom aurom. Iako se takav karakterološki prikaz možda može protumačiti pripovjednim položajem, jer pripovijest pripovijeda Goran kao odrastao čovjek, koji se melanholično prisjeća svoga djetinjstva, napose rastave roditelja i smrti majke, ali i druženja sa svojom malenom susjedom, njime se gledatelje zakida za sve tanahne nijanse djetinjega proživljavanja. Ne mogu a da se ovdje ne spomenem vjerojatno jednoga od dojmljivijih filmova u filmskoj povijesti, gangsterske drame *Bilo jednom u Americi* Sergia Leonea, odnosno dviju scena iz toga filma. U prvoj se Noodles, kao star čovjek, prisjeća svoga dječakoga virkanja u skladišni prostor Moeova restorana, gdje je svoje prve baletne korake izvodila Moeova sestra Deborah, koja je u međuvremenu postala cijenjena umjetnica. Ona je Noodlesova cjeloživotna erotska zamama i neostvarena ljubav. Tada, u tome prašnjavu skladištu, ona je dakako znala da je on gleda. Erotska je nabijenost toga prizora dvostruka: Noodles je bio prvi momak kojega je uspjela svojom žensko-

šću uzbuditi te svjesno zatim njegovu uzbuđenost poticati, čime se ističe njezina probuđena mladenačka spolna samosvijest — no budući da je on bio i prvi promatrač nje kao umjetnice i samo se umjetničko stvaranje povezalo s erotskim činom pobuđivanja i uzbuđivanja, davanja i primanja. Druga je pak ona, u kojoj dječčić, kojemu se više ne mogu spomenuti imena, čeka svoju spolno permissivnu i tek par godina stariju susjedu Peggy, kako bi je slanim kolačem namamio da mu pokaže svoje spolovilo. Milje je sirotinjski i kolači su rijetko na trpezi. Na koncu siromašak nije mogao odoljeti a da sam ne pojede taj zamamni kolač, koji je naknio trampiti za svoja prva spolna otkrivenja. Takvih bi se filmskih primjera gdje djetinjski svijet nije prikazan lažno bespolan i ispražnjen bilo kakvih »neprimjerenih« čućenja moglo zbilja veoma mnogo naći. U Aćimovićevu filmu nažalost imamo tek osrednju modernističku filmsku igricu, ali i posve nedojmljivu te idealiziranu dječju duševnu dinamiku. Što se režije tiče, Aćimović je pokazao da s glumcima zna raditi. Osim u Puli nagrađenih Nataše Dorčić

i Olge Pakalović, i Goran je Grgić ostvario jednu od svojih dojmljivijih uloga, dok su Vera Zima i Miralem Zubčević umješno odigrali, na svoj način skladnu iako staromodnu bračnu protutežu propalomu braku Goranovih roditelja. Ono, što je redateljski katkada teže probavljivo jest to da se nerijetko čini da je mnoga scena u filmu na neki način režijski bespotrebno naglašena, ter se stječe dojam da nam se gotovo svakom želi nešto veoma važno reći. Time se djelomično pomućuje gledateljsko uživanje u filmsku pripovijest i sukladno tomu uskraćuje količina užitka koja iz lakoće pripovijedanja slijedi. Film na taj način gubi na retoričnosti, jer ako je sve pomalo važno, onda je sve pomalo i nevažno. Najveći filmski retoričari često nas zavode pukim pripovjednim slijedom, da bi u pravome času stvorili simbolički nabijen, retorički snažan i za gledatelje upečatljiv filmski trenutak. No usprkos svim nedostacima, ovo je ipak jedan od dojmljivijih suvremenih hrvatskih filmova.

Krešimir Košutić

NEMA ME

(*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007)

»Istina je da ni muškarci ni žene nisu jasno definirane osobnosti, već vibracije, protoci, i skice« (Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Anti-Edip*) — taj je citat neka vrsta kotača zamašnjaka koji pokreće Haynesov kompleksni esej-poeemu o Bobu Dylanu, koji u isti mah funkcionira i kao halucinantna meditacija o filmskoj kulturi šezdesetih, čije se aluzije kreću u rasponu od Fellinija (*8 i pol*) i Pennebakerera (*Don't Look Back*) do neizostavnog Godarda (*Masculin, féminin*). Očekivati od Haynesa da snimi nekakav konvencionalni hollywoodski *biopic* ili još jedan dokumentarac u maniri Scorsesea (*No Direction Home*) bila bi najveća uvreda ne samo za velikog glazbenika, već i za Haynesove *hardcore* fanove kojima i sam pripadam (među Dylanovim fanovima reakcije su mahom bile oprečne). No, oni koji su vidjeli njegove ranije »glazbene« filmove, mogli su pretpostaviti da će autorov pristup liku i djelu Boba Dylana biti sve samo ne žanrovski klasični biografski film. U *Superstaru* je koristio animirane barbike kako bi nas suočio s *anorexiom nervosom* mitske Karen Carpenter, što je za Mattel bila najgora noćna mora u njegovoj korporacijskoj povijesti, sve dok se klinci nisu počeli trovati kineskim kopijama njegovih igračaka.

Nešto kasnije, Kim Gordon će voljenu Karen ovjekovječiti u songu »Tunic«, premda za Haynesa ona nije individualna osoba, već prerasta u kolektivni simbol Americane. A nakon što je Haynes za Sonic Youth režirao videospot »Disappear«, Gordon se sada nanovo vraća Haynesu u *I'm Not There*, nazvanom po istoimenoj *bootleg* numeru s Dylanova albuma *The Basement Tapes* koju su napisali Greil Marcus i Don De Lillo. Ona se u filmu izvodi u dvije verzije, onoj originalnoj i onoj u izvedbi

Sonic Youth, njihovom prvom i jedinom *coveru* Dylana.

Poput *Zlatnog baršuna*, tako se i *Nema me* može nazvati »umijećem ljubavi«. U prvom filmu odnos glazbenika i njegovih fanova prikazan je kao neka vrsta ljubavnog zanosa, dakle, kako ljubav prema glazbeniku može utjecati na intimu i egzistenciju individue. Film je to koji se pretvara u kaotičnu refleksiju o pop-dekadenciji, iluziji i spektaklu. Drugi je kaotična refleksija o mutacijama umjetnikova lika i djela koja u isti mah združuje fikciju s dokumentarizmom, transformirajući ih u perverzno fantazmagorični pastiš. »Argumenti proizašli iz nečijeg privilegiranog osobnog iskustva loši su i reakcionarni«, rekao je Deleuze. Suludi Haynes fino je formulirao tu lekciju, demontirajući ono stabilno i koherentno »ja«. Takvu demontažu inicirao je puno godina ranije Rimbaud (»Je est un autre«) kojim je Dylan bio fasciniran. Ta fascinacija podastire se kroz lik simbolističkog pjesnika Arthura (Ben Wishav) kao jednog od šest Dylanovih avatara, dok citira izvatke iz glazbenikovih intervjua koje je davao sredinom 1960-ih. Slična strategija prisutna je i u *Zlatnom baršunu* u kojem imamo Bowieja i glazbenu tradiciju koja priziva duhove Oscara Wildea i Kurta Weila, iako nas relacija Rimbaud-Dylan vraća i na Haynesov kratki eksperimentalni film *Assassins: A Film Concerning Rimbaud* u kojem slavni francuski pjesnik šara grafite po zidovima uz glazbu Iggyja Popa.

No, koliko god se »pravi« Dylan pojavljuje tek u završnici Haynesova filma, njegov lik, njegovo stanje duha, osobnosti, kontradikcije, izmišljotine, agresije i emotivne tenzije, prisutne su u svakom kadru. Zapravo, filmski dijalozi sadrže više Dylanovih riječi no što

smo ih ikad mogli čuti. To je zato jer Haynesa toliko ne zanima kakav je bio Dylanov život, već ono što je on stvorio. Tu najraniju Dylanovu fazu, kad je kao student bio fasciniran Woodyjem Guthriem kojeg je posjetio u bolnici, inkarnira crnački dječak kao glazbeni vunderkind koji sebe naziva Woody dok pjeva u domu bjelačke obitelji, što je u vremenu rasne segregacije, u koje je ambijentiran dotični prizor, bilo nezamislivo. Ako se zadržimo na ciklusu »glazbenih« filmova održanom u kinu Europa, u koji je bio uvršten i Haynesov film, ta nadrealna sekvenca u svojoj bizarnosti korespondira s onom u kojoj Michel Gondry (*Block Party*) dijeli ulaznice bijelim bakicama i vlasnicima brijačnica na ulicama Daytona za brooklynski koncert crnih *soul*-zvijezda i kaže da će im čak organizirati autobusni prijevoz do New Yorka.

Najintrigantniji od svih Dylanovih avatara je onaj koji se ukazuje u liku Heath Ledgera, iako je tu više riječ o njegovu simulakrumu, jer fiktivni glumac ovdje igra fiktivnu alternativnu verziju stvarne osobe. No, paradoks je tim veći da se upravo u tom segmentu Dylan najviše približio Dylanu kao »istinitoj priči«, njegovu kontrakulturnom duhu u žarištu vijetnamske ere i njegovoj vezi sa Suzy Rotolo — koju utjelovljuje maestralna Charlotte Gainsburg — za koju se vezuju klasici poput »Blonde on Blonde« i »Blood on the Tracks«. A već sama pojava Charlotte Gainsbourg priziva duhove njezina oca Sergeja i majke joj Jane, Dylanovih suvremenika i ikona francuske pop-kulture, ali i Godardovu muzu Annu Karinu, kad Haynes zapravo koristi Dylana kako bi zapodjenuo dijalog s Godardom (*Nema me* otvaraju i zatvaraju hici koji odjekuju izvan kadra, kao što se to događa i u Godardovu *Masculin, féminin*). U tom

istom dijalogu on slijedi režiserovu maksimu da »bez obzira jesmo li odabrali etiku ili estetiku, jedna će drugu uvijek pronaći na kraju puta«, kad *Nouvelle vague* počinje raspravljati o pitanjima poput realnosti, predstavljanja, pretvaranja i neodoljive snage slike, teorijski i konkretno.

Zato europski segment Haynesova filma balansira na relaciji Pariz-London, koji se u povremenim trenucima dodiruju. Godardova djeca Marxa i Coca Cole. Muško i žensko. La Ville Lumiere i Swinging London za koji je vezan Dylanov najiščašeniji avatar, drag-king Cate Blanchett, koji utjelovljuje njegovu amfetaminsku i nihilističku fazu, skrivenu iza tamnih Ray Ban naočala. Bio je to period štovanja lika i djela Alena Ginsberga, burnih londonskih noći u društvu trendovskih cura poput Coco Rovington kao aluzije na Veruschku, te ponižavajućih intervjua s BBC-evim novinarima koji u pauzi između dvije emisije gluvare po javnim zahodima kao neka vrsta perverzno podsjetnika na Haynesovu *New Queer Cinema* fazu (novinar kojeg portretira Bruce Greenwood kasnije će se reinkarnirati u njegova starog neprijatelja Pata Garretta). Bilo je to doba kad se Dylan počeo upuštati u glumačke vode, dok se u Pennebakerovu *Don't Look Now* transformira u ultimativnu mazohističku figuru koja mora otpjeti pitanja u stilu »Citajte li Bibliju?«, a *jeans* zamjenjuju kožna jakna i pripijene crne hlače à la Hedi Slimane. Dylan kao folk-zvijezda sada ustupa mjesto Dylanu-rokeru oko kojeg se muvaju glazbenici poput Donovana, Alana Pricea i Joan Baez.

Odjednom nagli vremenski skok. Drag-king Blanchett će uskrsnuti dvadeset godina kasnije u liku evangelističkog propovjednika koji simbolizira Dylanov prijelaz na kršćanstvo kasnih 1970-ih, kad je folk zamijenio gospelom, s komadima poput »Slow Train Coming« i »Saved«. A halucinantni crno-bijeli imaginarij zamjenjuju raskošne boje u Cinemascopeu i Richard Gere koji utjelovljuje Dylana kao neku vrstu odmetnika Billyja the Kida, koji pronalazi utočište u gradiću metaforičnog naziva Riddle (Zagonetka), čiji se žitelji doimaju poput nekih bajkovitih bića. To je ujedno i period u kojem se Dylan počeo zanimati za *country* &



western (Nashville Skyline), povlači se u Woodstock i glumi u Peckinpahovoj western-elegiji (samo što u njoj nije glumio Billyja the Kida već Alias, ali Haynes nas voli odvlačiti na pogrešni kolosijek). Jer, autoru ionako nije toliko zanimljiv »Dylan kao osoba«, već »Dylan kao tekst« i »efekt Dylan«. Ali *Nema me* nije politički film, niti slavi antiratne pokrete i borbu za ljudska prava koji su bili itekako snažni u doba kad je Dylan bio na vrhuncu slave. Sve se dakle svodi na hrpu hipoteza, modela i alegorija.

Na kraju nam se napokon ukazuje pravi Dylan, ali tek na nekoliko sekundi. Kao da u Haynesa stvarnost traje samo jedan tren. Nakon šest različitih Dylana koje nam autor podastire, pravi odgovor na pitanje »Tko je zapravo Bob Dylan?« dala je Cate Blanchett u promotivnom materijalu filma: »Clocks, watermelons, the roar of the Universe.« Satovi, lubenice i rika Univerzuma.

(P.S. Ovaj tekst je napisan uz glazbu meni najomiljenijeg Dylanova albuma *Blonde on Blonde*.)

Dragan Rubeša

NIJE KRAJ

(Vinko Brešan, 2008)

Vinko Brešan za sada je vlasnik još nedosegnuta hrvatskoga filmskoga rekorda: jedini je redatelj s dvama filmovima koja su u razdoblju od 1990-ih pa naovamo u kinima imala više od sto tisuća gledatelja. Riječ je dakako o dobro poznatim komedijama, ratnoj satiri *Kako je počeo rat na mom otoku* te političkoj farsu *Maršal*. Većini je suvremenih hrvatskih filmova doseći brojku i od malešnih nekoliko tisuća gledatelja tek puki san, a Brešan ima golemih nekoliko stotina tisuća. Kao i za sve pojave koje se ne mogu egzaktno odrediti, moglo bi se sada spekulirati zašto je on u tome uspio. Možda zbog toga što je film *Kako je počeo rat na mom otoku*

nastao netom nakon rata, pa nam je njegov politički bezazlen humor bio tako dobro došao, da se nasmijemo i tom našem, tada upravo svršenom ratu. *Maršal* je pak bio vrlo gledan možda zato što je navijestio skorbu smjenu vlasti i kraj politički krutih godina. Može biti da je stvar i u tome što je suscenarist oba filma njegov otac Ivo Brešan, poznati pisac komedija i satiričnih romana, pa se u tandemu oca i sina nalazi dobitna kombinacija. Kako god, na njegovu se trećem filmu nitko nije smijao. Vinko se Brešan sa *Svjedocima* zaželio ozbiljnijih tema, pa se dohvatio hrvatskih ratnih zločina. Film je osvojio nekoliko nagrada na različitim

filmskim festivalima, no gledatelje u kina nije privukao. Je l' bilo prerano za suočavanje s nečistom savješću vlastite nacije? Možda i jest, no to ipak ne mijenja moj dojam da se Brešan uhvatio ukoštac s onim čemu nije vičan: s traumatičnom ratnom dramom. Usudio bih se čak reći da je taj film većinu svojih nagrada, ako ne i sve, dobio ponajviše zbog površinske ozbiljnosti svoje teme, a ponajmanje zbog svoje izvedbe. Uz to valja spomenuti da je on i sadržajno dobrano kalkulantski. Malo tko ne zna što se u Hrvatskoj dogodilo s obitelji Zec, čijom je sudbinom tema filma nadahnuta. U Brešanovu filmu djevojčica na kraju nije ubijena, već je hrabrošću



časnih Hrvata spašena. Tom je promjenom Brešan postavio smirujuću simboliku, no gledatelje je lišio onoga što rat uistinu jest: zakrio je njome surova pirovanja boga Thanatosa, mračnoga gospodara naših duša. Jer ubijanja i silovanja, zatvaranja i ponižavanja, paljenja i plijenjenja nisu nuzgredne ratne pojave, zastranjenja u časnoj viteškoj borbi, već bit svakoga rata. A ta je ratna bit i u *Svjedocima*, ali i u njegovu četvrtom filmu *Nije kraj*, elegantno zaoibiđena. U svom se najnovijem filmu Brešan dakle opet dotiče prošloga rata, ali se ovaj put laća i humora, kojim kao da u kina ponovno želi dovesti gledatelje, istovremeno ipak nastojeći zadržati i određenu razinu društvene kritike. Čini mi se da prvo neće postići, a da ni u drugome nije uspio. Jer niti je film iznimno smiješan, niti je osobito društveno provokativan. Scenarij se filma naslanja na motive dviju drama Mate Matišića. Jedna je od njih *Sinovi umiru prvi*, a druga *Žena bez tijela*. U prvom komadu, Jakov i Franka su dvoje postarijih ljudi koji žive u selu Ričice u Dalmatinskoj zagori. Oni već godina traže tijelo svoga poginuloga sina Mate. Njihova im suseljanka Marta kazuje da postoje ljudi koji znaju gdje su ukopana tijela njihovih sinova, ali da za taj podatak traže novac. Čuvši za to, Martin preživjeli brat Mićun, ratni veteran obolio od posttraumatskog stresnog poremećaja, skupa sa svojim bratićima Mijom, Božom i Antom, isto tako ratnim veteranima, kuje zavjeru, kako bi mafijaše prisilio na bizarnu razmjenu. On naime kani iskopati tijelo nedavno umrle majke jednoga od njih te ga zamijeniti za ono svoga brata i ona Martinovih sinova. Stvar se međutim zakomplicira i sve se svrši tragično. U *Ženi bez tijela* Martin je umirovljeni ratni veteran u ranim tridesetim godinama, smrtno obolio, koji se prije smrti želi iskupiti ženi, kojoj su njegovi ratni drugovi ubili muža, srpskoga ratnoga zapovjednika, a nju silovali. Žena se sada bavi prostitucijom te se Martin kani njome oženiti, da bi joj poslije njegove smrti ostala njegova vojna i invalidska mirovina. No bojeći se, da će biti otkriveni, Martinovi suborci pomažu njegovu nakanu, nagoneći ga na samoubojstvo.

U filmu od te provokativnosti Matišićevih komada nema ništa. Iz svake je drame uzet po jedan motiv: iz prvo spomenute onaj o mafijašima, koji prodaju podatke o mjestima ukopa poginulih vojnika, a iz druge onaj o ženi, koja se nakon ubojstva svoga muža, srpskoga vojnoga zapovjednika, odaje prostituciji. Sve je ostalo u filmu drugačije postavljeno. Dok žena iz drame ima pedesetak godina i tjelesno je neugledna, dotle nju u filmu glumi zgodna tridesetogodišnja srpska glumica Nada Šargin. Desu, kako se njezin lik u filmu zove, nisu silovali, pa motivacija za bavljenje prostitucijom može biti tek novčana izbjeglička besparica, premda to nigdje u filmu nije posebno istaknuto, te zapravo ostaje nejasno, zbog koga vruga ona snima jeftine srpske pornice, u kojima je glavna zvijezda Đuro (Predrag Vušović), naš cigo iz Pitomače. Jer nije da to voli. Budući da je stalno pijana, uzrok je valjda u njezinu lošem duševnom stanju. U patnji zbog smrti muža. Koliko god bilo bizarno, da tugu zbog muževe smrti osim u alkohol utapa i snimajući opskurne pornografske filmove, to je jedini mogući razlog zašto bi se tim poslom bavila, ako već nije njemu naklona, niti ima autodestruktivni motiv silovane žene iz originalne drame. Nadalje, u drami je Martin slabić, koji iako ženu nije silovao, u tom je činu nasilja sudjelovao tako da joj je sputavao ruke, dok su ostali to činili. U filmu je pak Martin zgodan i častan hrvatski vitez, bivši snajperist, koji se u Desu zaljubio motreći je kroz ciljnik, dok je vrebao njezina muža, srpskoga oficira. Neupitno je, da je Desin muž u filmu vojnik, te je njegovo ubojstvo tako sasvim opravdan vojni cilj. U drami je upitno je li čovjek kojega su ubili Martinovi ratni drugovi zbilja bio bezdušni ubojica hrvatskih civila, ili je to bila samo opravdavajuća projekтивna izlika za krvavi pir. Matišić doduše ne daje izravnih smjernica za takvo tumačenje, no budući da su Martinovi suborci prikazani kao beskrupulozni, manipulativni i zli, njihova je cjelokupna vjerodostojnost poljuljana, pa tako i ona gdje govore o čudovišnom srpskom koljaču. I u filmu doduše Martin ima jednu mrlju: on svojim bivšim ratnim kompanjonima, koji su u međuvremenu postali mafija-

ši, krade podatke o mjestima skrivenih grobnica, te ih prodaje srođnicima mrtvih ljudi. No za razliku od pokvarene pohlepe mafijaša, njegov je cilj plemenit: tim će novcem od brutalnoga svodnika otkupiti ženu u koju se zaljubio te tako isprati mutan osjećaj krivnje što joj je ubio muža kojega je obožavala. Za razliku od Matišićevih drama, sve se sretno svrši. Ipak je u filmu ponajprije riječ o ljubavnoj pripovijesti.

Scenarij je dakle veliki problem filma; kao da se sastoji od nekoliko nabrzaka sklepanih usputnih ideja i nekoliko provokativnih motiva koje je Matišić obradio u svojoj dramskoj *Posmrtnoj trilogiji*. Matišić je inače stalni Brešanov skladatelj, a ovaj se put uz Brešana i Živka Zalara, koji je snimatelj filma, okušao i u scenariškom poslu. Krajnji je proizvod takav da mi se čini kao da je svaki od njih imao neku svoju ideju cjeline, jer se film sastoji od potpuno neskladnih dijelova. Lik je Đure sveznajući pripovjedač. On nas u pripovijest uvodi i tijekom filma radnju katkada komentira. Ono što on kao komentator u *off-u* govori veoma je smiješno, no golema je zapreka ta što na tom humor staje. Njegov je tekst sam po sebi smiješan, no film kao cjelina uglavnom nije. Niti je, što je pomalo neshvatljivo, po svem sudeći mišljen da bude. Uz Đurine su komentare jedini pravi humoristi elementi uzgredne opaske Desinih kolegica. No budući da su upravo njoj i upućene, djeluju više neukusno nego smiješno, budući da njezin lik nimalo nije ironiziran. Pripovjedni je umetak s Đurom kao sveznajućim, ironijsko-dekonstrukcijskim pripovjedačem jednostavno nespojiv s »ozbiljnim« načinom na koji je prikazan odnos između Martina i Dese. Martinovi su pak bivši suborci čiste karikature, na rubu groteske, no budući da su povezani s »ozbiljnim«, dakle ljubavnim dijelom filmske pripovijesti, nisu ništa manje pripovjedno neskladani od humor noga Đurina dijela. Vrhunac je toga nesretnoga spoja motiv Martinove krađe podataka o tajnim grobištima. Isprva gledateljima nije ni jasno čime to Martin trguje. Kasnije im je to otkriveno, no način na koji je to učinjeno tom činu ne daje nikakvu važnost, ni ironijsku, ni osuđujuću, pa ostaje tek dojam da je ta Martinova rabota razotkrivena

samo zato da ne ostane golema rupa u jasnoći radnje. Inače je sam taj motiv junakove krađe nečega što ne samo da mu ne pripada, već je svojina opake, najčešće kriminalne grupe, veoma čest i star, napose u djelima kriminalističke tematike, bilo onim ozbiljnim, bilo onim humornim. Treba li uopće da napomenem kako je to glavni pokretački motiv radnje filma *Nema zemlje za starce*, ovogodišnjega dobitnika Oscara za najbolji film? Ne mislim time daka-ko reći, da su Brešan, Matišić i Zalar taj motiv »ukrali«, jer je on danas već sam po sebi filmski kliše, pa su se i braća Coen njime tek postmodernistički poigrala. Problem je taj da on u Bre-

šanovu filmu na izvedbenoj žanrovskoj razini funkcionira poput klišeja, što je u redu, no na simboličkoj je zato posve ispražnjen. On nažalost nema nikakva protumačiva znamenja, ni moralnoga, ni metafilmskoga. A opet s druge strane sadržajno ipak provocira. Svojom neuhvatljivošću on vrlo dobro oslikava cjelokupni, elementarni sadržajni kaos ovoga filma. Zbog svega je toga valjda i glumački posao bio nezahvalan. Svi su osim Nade Šargin, koja je jedina koliko toliko uspjela izvući životnost, a gdje-dje i upečatljivost iz svoje uloge, u najboljem slučaju tek profesionalno odradili svoj glumački zadatak. Često se puta u nas zna karati glumce da izgova-

raju deklamativne rečenice ili da ukočeno glume. No je li to krivnja njihova ili je stvar u tekstu koji moraju izgovarati, nepostojanju scenarističke i redateljske vizije te manjkavu radu s njima prije samoga snimanja, na koncu i redateljskoga odabira? Jer umješan će redatelj tražiti glumca prikladna namijenjenoj mu ulozi, koji je po samoj svojoj glumačkoj naravi njoj sukladan, a ne od njega zahtijevati da se sam u njoj traži. Brešan je pokazao što mu najviše leži: pitke i scenaristički vješto ugođene pučke komedije. Nisu one sramota. Niti su manje vrijedne. Šteta što se njih i ne drži.

Krešimir Košutić

NOĆI BOJE BOROVNICE

(*My Blueberry Nights*, Kar-wai Wong, 2007)

Ne mogu se oteti dojmu da dobar dio svoje inspiracije Wong Kar-wai dobiva u kuhinji. Jer pogledate li filmove kao što su *Chungking Express* (1994), *Happy Together* (1996) i *In the Mood for Love* (2000), primijetit ćete da se u njima gledatelj u radnju ne uvlači samo vizualnim, auditivnim i taktilnim sugestijama, nego i putem okusa. Ananasi iz prvoga filma kojima samo što nije prošao rok trajanja jednako su gorko-slatki kao i melankolično samozavaravanje

detektiva #223 da ga njegova djevojka May još uvijek voli, dok su jela koja priprema Lai Yiu-fai u jednoj argentinskoj kuhinji vjerojatno jednako začinjena kao i njegova »sretna« veza s Ho Po-wingom. Isto tako, »za ljubav raspoloženi« likovi Tonyja Leunga i Maggie Cheung svoju neobičnu igru zavodenja započinju upravo u restoranu, kada ona od njega zatraži da joj naruči jelo koje bi naručila njegova supruga (koja je nedavno pobjegla s njezinim mu-

žem). No, Wong Kar-wai se, valjda, zasio mirisa štanda s rezancima pa je svoje kulinarske vještine odlučio isprobati preko bare. Promijenivši dosadašnjeg šefa kuhinje Christophera Doylea i na njegovo mjesto postavivši Dariusu Khondjia, Wong Kar-wai je glavne (tematske) sastojke ponio sa sobom dok je na hollywoodskom placu pronašao i nešto nagrađivanih glumaca i glumica koji će zamijeniti njegove zvijezde azijskoga filma. Zato se *Noći boje borovni-*



ce otvaraju u jednom tipično newyorškom restoranu u kojemu se uz šalicu kave može dobiti i komad voćne pite, a iza šanka se ne nalazi sanjiva Faye koja vam uzima narudžbu dok se nadglasava s pjesmom »California Dreamin'«, nego britanski šarmer Jude Law koji bi vas mogao počastiti ponekom pričom o izgubljenim ključevima iz zdjelice na pultu.

Ako ćemo suditi po reakcijama kritike, Wong Kar-waijev će američki debi vjerojatno doživjeti istu sudbinu kao i pita od borovnice iz njegova filma, koja na kraju svakoga dana ostane nepojedena i završi u kanti za smeće. No, iako je većim dijelom zaista riječ o visokokaloričnoj, prezaslađenoj slastici za oči i uši, *Noći boje borovnice* nadogradnja su na dosadašnji redateljev opus, a neke njegove karakteristike (specifična karakterizacija likova, teme, odnos prema žanrovima te uporaba pojedinačnih elemenata u konstruiranju cjelovite filmske strukture) prilagođene su novome podneblju — s više ili manje uspjeha.

Ono u čemu je Wong Kar-wai zaista majstor sposobnost je da i najmanji detalj svoga filmskoga prostora ispuni semantičkim nabojem koji tako postaje važan element filmske strukture. Prolaznost ljubavi i hlapljenje sjećanja odražavaju se u razmišljanjima likova, ali i u prostorima koji ih okružuju. Hrapave teksture ispucalih fasada hodnika kojima se kreću likovi u *In the Mood for Love* intenziviraju nostalgičnu atmosferu koja vlada filmom, a trošni stan u kojem žive ljubavnici iz *Happy Together*, snimljen intenzivnim narančastim filtrom, pojačava dojam eksplozivnosti njihove veze koja već juri prema svome neizbježnom svršetku. Čak i rekviziti poput avionske karte iz *Chungking Expressa* na kojoj je određište izbrisala kiša unose dodatnu napetost u priču jer pokazuju koliko ishod njihove ljubavi ovisi o krhkosti materijala na kojem je zapisan. *Noći boje borovnice* prilično su siromašne detaljima, iako postoji nekoliko motiva koji služe kako bi bolje povezali pojedine priče. Ključevi postaju simbol želje za zadržavanjem vremena u netaknutom stanju, žetoni iz priče o Arnieju i Sue-Lynne najavljuju priču o kockarici Leslie, a njezin kockarski uspjeh govori nešto bitno za

završetak filma — ponekad je potrebno i riskirati. Posebno značenje imaju pite, posebno zato jer njima film počinje i završava, no o tome nešto kasnije.

Budući da je vrijeme ono što sjećanja stavlja izvan dosega likova, Wong Kar-wai manipulira filmskim vremenom, snimajući one trenutke u kojima se likovi mimoilaze, dodatno stilizirajući cijeli prizor brojnim postupcima. Baš kao i u *Chungking Expressu*, u *Noćima boje borovnice* slika ponekad postaje trzava i zamućena u pokretu, stvarajući dojam paralelne stvarnosti. Wong Kar-wai se tim postupkom koristi kada osjeća svoje likove želi prikazati ekspresivno, snimajući osjećaje krajnje ljubavne tuge (npr. prizoru u kojem Elizabeth plače dok gleda snimku svoga bivšega dečka s novom djevojkom), ljubavnoga bijesa (prizor u kojem Arnie napadne dečka svoje bivše žene) ili pak prijelomna mjesta u radnji u kojima se likovi nalaze na raskrižju životnih puteva (poput onoga kada Elizabeth odluči krenuti »duljim putem na drugu stranu ceste«). U ovakvim je prizorima glazba korištena u svrhu stvaranja atmosfere, ali ponekad ima funkciju važnog elementa filmske strukture. Npr. u *Chungking Expressu* vezana je uz neke likove kao lajtmotiv (npr. pjesma »California Dreamin'« koja označava sanjarsku prirodu djevojke Faye), ali će Wong Kar-wai nekoliko puta kroz film promijeniti njezino značenje, uklapajući je u drugačije situacije. I u *Noćima boje borovnice* glazba je izrazito promišljeno iskorištena, iako Kar-wai ne radi ništa što nije već ranije napravio. Pjesma »Living Proof« (Cat Power) postat će lajtmotiv buđenja zajedničke ljubavi Elizabeth i Jeremyja, dok će pjesma Ruth Brown o ljubavi koja se pretvara u mržnju i ponavljanju istih pogrešaka, »Looking Back«, u početku povezivati uz lik Arnieja, a nakon njegove smrti vezat će se uz lik njegove supruge koja se nakon njegove smrti počinje opijati baš kao što je to radio i on.

Paralelizmi, analogije, kontrasti i zrcaljenje česti su postupci Wong Kar-waijeve tehnike snimanja, dramaturgije, ali i njegovih filmova općenito. Potonje je zanimljivo zbog cijele mreže značenja koju Wong Kar-wai postiže angažiranjem istih glumaca čija svaka nova uloga, budući da igraju likove sa sličnim

problemima, u sebi nosi i odraze prošlih, sugerirajući time da se film treba tumačiti u kontekstu cjelovita redateljskog opusa. Zbog očitih su razloga *Noći boje borovnice* izgubile tu crtu autoreferencijalnosti, iako u glazbi, kostimografiji, likovima i priči sadržavaju dovoljan broj aluzija i razrada nekih ideja iz ranijih ostvarenja. Fabula podsjeća na izostavljeni dio druge polovice *Chungking Expressa* u kojem Faye odlazi na jednogodišnji put, u filmu se može čuti prepoznatljiva glazbena tema Chikare Tsuzukija iz *In the Mood for Love* (koja je ovoga puta odsvirana na usnoj harmonici), dok uzorcima prošarane haljine Rachel Weisz i Natalie Portman evociraju graciozne kreacije Williama Changa koje su nosile Maggie Cheung i Gong Li.

Spomenimo i to da se Wong Kar-waijevi filmovi nerijetko oslanjaju o poetiku i ikonografiju nekoga žanra, iako se žanrovskim pravilima služe samo kako bi ih iskrivili. *In the Mood for Love* posjeduje elemente melodrame: sentimentalnu priču, elegičnu glazbu i smještenost u važno povijesno razdoblje, no postaje svojevrsna anti-melodrama jer likovi odbijaju konkretizirati svoju ljubavnu vezu na uobičajen način. S druge strane, prethodni njegov film *2046* (2004) počinje fantastičnom priču o broju iz naslova koji je istovremeno i mjesto i godina u koje likovi odlaze kako bi proživjeli svoje izgubljene uspomene, a radnja se odvija 1960-ih. *Chungking Express* počinje kao križanac hongkonškog akcijskog krimića i romantične komedije, da bi zahvaljujući zajedničkom mjestu okupljanja likova (*fast food* restoran) i nekim paralelizmima u karakterizaciji potpuno neočekivano promijenio glavne likove. S druge strane, žanr filma ceste kojemu pripadaju i *Noći boje borovnice* otvara drugačije dramaturške mogućnosti za uvođenje novih likova, no one djeluju manje avangardno nego u prethodnome slučaju. Razlog je tome činjenica da same žanrovske konvencije pripremaju gledatelja na uvođenje novih likova u priču, što eliminira efekt iznenađenja. A budući da putovanje samo po sebi implicira i neko gibanje, pa tako i promjenu, nije ni neobično da će sporedni likovi funkcionirati kao zrcalo glavnog. Filmovi ceste donekle i ovisе o

uspješnoj profiliranosti epizodnih likova te o razradi situacija u kojoj se glavni lik našao, a imam dojam da su *Noći boje borovnice* inferiorne ostatku Wong Kar-waijeva opusa ne samo zato što su ideje koje bi u nekom drugom kontekstu djelovale avangardno ovdje tek puka žanrovska konvencija, nego i zbog toga što svoje likove nije uspio uzdignuti iznad stereotipa malih (američkih) gradova i klišeiziranih situacija u kojima su se našli. Prizori u kojima likovi dramatično gledaju u stranu, objašnjavajući svoju prošlost u nizu dugih monoloških dionica izgledaju kao da su ispalili iz loše televizijske sapunice, a isto se može reći za priču o policajcu-alkoholičaru i njegovoj ženi. S druge strane, lik koji igra Natalie Portman samo je skiciran, a razrada njezina odnosa s Elizabeth nekako se izgubi u odsajima karoserije njezina auta.

Ono što *Noći boje borovnice* ipak čini netipičnim filmom ceste je to što se Elizabeth sa svoga tristo dana dugog putovanja vraća oporavljena, no ne i značajno promijenjena. Njezina izjava da je samo odabrala »dulji put da prijeđe cestu« govori nam da je od samoga početka znala što želi, ali nije bila spremna to i ostvariti. Udaljenost koja je jedan od bitnih motiva Wong Kar-waijevih filmova ovdje dobiva sasvim drugo značenje. Ona više nije simbol nedostu-

pnosti ljubavi i sjećanja, nego jednostavno privremeni bijeg likova od sebe i od svoje okoline, vrijeme koje je potrebno za oporavak slomljenog srca. Elizabeth je možda prvi lik u Wong Kar-waijevim filmovima koji ne bježi od činjenice da se izgubljeno vrijeme ne može vratiti i da treba živjeti u sadašnjosti, a ovdje nije jedina. Jeremy kojeg igra Jude Law koji također ima priču o nesretnoj ljubavi, no prilično brzo shvaća da je Elizabeth ona koja ga sada, u ovome trenutku, najviše zanima. Svjestan je da ključevi koje tako marljivo čuva još uvijek otključavaju vrata nečijega srca, ali da osoba koja ima ključ (kao i ona koja se nalazi s druge strane vrata) više nije ono što je nekad bila.

Film također završava nečim potpuno netipičnim za Wong Kar-waija — poljupcem. Prizor koji je prekinut snimkom pite po kojoj se cijedi sladoled ima višestruko značenje: ne samo da svojim sinestetičkim kvalitetama nizom asocijacija pojačava gledateljev doživljaj priče, opisujući njihov završni susret kao eksplozivno prožimanje sokova, okusa i boja, nego govori o Wong Kar-waijevoj koncepciji ljubavi koja je kod njega uvijek povezana s hranom. To nije nimalo slučajno jer prema nekim je tumačenjima poljubac usko povezan uz proždiranje pa tako i uz smrt.

Odnos poljupca (Erosa) i smrti (Thanatosa) nije odnos suprotnosti, nego međusobnog poticanja jer, kako to kaže jedan teoretičar, »svaki od drugoga traži da ide dalje, da ide sve do kraja, da se potpuno izgube jedno u drugome«. Možda su junaci ranijih Kar-waijevih filmova barem na neki način bili svjesni činjenice da svaki užitak u sebi nosi klicu samouništenja? Njihovi rituali povezani uz hranu time dobivaju novu, gotovo erotsku kvalitetu, dok bi se njihovo odbijanje konkretizacije ljubavne veze moglo protumačiti kao drugačija, sofisticiranija vrsta užitka koja nikada ne doživljava svoj »smrtonosni vrhunac«, nego traje dok god je ljubavnik spreman uživati u čistoj potenciji neostvarene ljubavi.

Može li se onda završetak filma *Noći boje borovnice* shvatiti kao *happy end* i znači li to da ćemo od sada gledati jednoga optimističnog Wong Kar-waija čiji likovi uživaju u međusobnom »proždiranju«, zagrljajima i poljupcima? Sumnjam, jer poslušate li odjavnu špicu do kraja primijetit ćete da nakon pjesme Nore Jones slijedi tugaljiva glazbena tema iz *In the Mood for Love*. Unatoč hrabrosti Elizabeth i Jeremyja da riskiraju i ostvare svoju ljubavnu vezu, čini mi se da će im naposljetku prisjesti ta pita od borovnica.

Mario Kozina

PERSEPOLIS

(Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007)

Svaka ekranizacija klasika (a *Persepolis* i *Persepolis 2: Priča o povratku* Marjane Satrapi, koji su poslužili kao predložak za film *Persepolis*, smatraju se suvremenim klasicima stripa) otvara pitanje u kojemu mediju priča bolje funkcionira i zašto je uopće preseljena iz jednoga u drugi. Animirani *Persepolis* skoro je u svakom pogledu uspješniji od crtanoga romana (što nije sasvim isto što i »strip«) po kojemu je snimljen i teško se oteti dojmu (pogotovo imajući u vidu intervju sa Satrapi u kojima se hvali kako nije pročitala baš puno stripova u životu) da je prije stigao u knjižare nego u kina samo zato što je dugometražni animirani film skup i ambici-

ozan projekt kojem autorica nije imala pristup prije nego se proslavila.

Crtani roman pojavio se u trenutku kad je francusko tržište gutalo priče iz stvarnog života, pogotovo autobiografske i pogotovo one iz dalekih i egzotičnih zemalja (kao što je slučaj i s ovim memoarima iz Irana), a skupina avangardnih stripaša okupljenih oko izdavačke kuće L'Association (koja je prva tiskala *Persepolis*) upravo je prodirala u svijet popularnosti i visokih naklada. Čim je prvi dio *Persepolisa* izašao iz tiska, pobudio je velik interes i odmah su uslijedile usporedbe s *Mausom* Arta Spiegelmana, koji se broji među najnagrađivanije crtane romane svih vremena (Pulitzerova nagrada za biografiju je

najpoznatija), a *Persepolis* je imao čak i jednu komercijalnu prednost u odnosu na Spiegelmanovo, inače u svakom umjetničkom smislu superiorno ostvarenje, utoliko što je umjesto *Mausove* dobro poznate priče o sudbini Židova za vrijeme Drugog svjetskog rata nudio novinski precizno ispričanu priču o manje poznatom društvu i okolnostima za vrijeme ratnih previranja u Iranu. A upravo je ta fascinacija egzotičnim zemljama u kojima se događaju krvave drame umjesto sterilne (francuske) svakodnevice (što najbolje znaju autori koji su profitirali na trendu priča s krvavog Balkana) već dvadesetak godina garancija dobre zarade u stabilnim zapadnim ekonomijama.



Zahvaljujući, dakle, tržišnim okolnostima, ali i naprosto zanimljivoj priči i solidnoj izvedbi, obje su knjige postale hitovi i prevedene su na brojne strane jezike, a autorica drugim svojim radovima nije postigla ni približan uspjeh. Animirani film stoga je došao kao logičan nastavak njezine karijere.

Priča je reorganizirana, dodano je nekoliko epizoda iz Satrapina života kojih u crtanom romanu nije bilo, još više ih je, zbog opsega materijala, izbačeno, ali dosljednost kojom su ispričani detalji koji se ponavljaju i u stripu i u filmu sugerira da se radi o zaista iskrenom prepričavanju svega zapamćenog. Pitanje je stoga koliko na razini priče uopće ima argumenata (osim želje da se iskoristi komercijalni potencijal popularnog stripa) da se *Persepolis* zove adaptacijom crtanog romana, a ne naprosto neovisnim djelom ostvarenim na osnovu (istih) uspomena iz djetinjstva? Nije ni važno. Vrlo je vjerojatno da bi barem vizualni stil bio sasvim različit da nije naslijeđen iz jednostavnih crno-bijelih sličica karakterističnih za taj žanr crtanog romana. A upravo taj vizualni stil najviše odvaja ovaj film od većine ostalih koje imamo priliku gledati u našim kinima.

Nenametljivo kadriranje, crno-bijeli linijski crtež, jednostavni oblici, sve je to pravo osvježanje u svijetu dugometražnih animiranih filmova koji već godinama kao da se natječu u broju grafičkih elemenata koje mogu nagurati u široke kadrove, u vrtoglavom ludovanju kamere, u rezovima bržim od svjetlosti... Ali usprkos prividno neambicioznoj grafici, usporedi li se s drugim nedavnim pretežno klasično animiranim hitom, *Simpsonima*, primijetiti ćemo da je uvijek opasno miješanje takozvane 3D i 2D animacije ovdje provedeno daleko suptilnije i neprimjetnije. Osim toga, animacija je iznimno precizna i bogata, unutar granica postavljenih kako tehnika ne bi progutala ono što film nastoji reći. A francuski animatori izbjegli su i zamci dugovanja tradiciji pred kojom američki animatori (oni

koji rade na visokokomercijalnim dugometražnim filmovima) redovito pokleknju. U *Persepolisu* nema puno klasičnih postupaka poput tzv. *squash-stretch* tehnike koja je razvijena kako bi dodatno naglasila dinamiku, razigranost i fizički humor ranih animacija, a koju i najškolovaniji animatori često maniristički upotrebljavaju čak i u sporim dijalozima sekvencama gdje joj naprosto nema mjesta. Isto tako, deformacije kod brzih pokreta ne slijede zastarjele principe, nego nastoje biti što neprimjetnije. Ukratko: tehnika animacije potpuno je podređena priči. A iako to može zvučati neobično, danas je to rijedak slučaj.

Naravno, širina sličica u stripu od svega nekoliko centimetara zahtijevala je još pročišćeniji crtež koji na velikom filmskom platnu ipak ne bi uspio zadovoljavajuće popuniti prostor, pa su pozadine dorađene zanimljivim sjenčanjem koje podsjeća na mračne vizije vlegradova iz filmova njemačkog ekspresionizma, a posebno su efektni kadrovi gdje su korišteni trodimenzionalni modeli. Završna obrada tih modela provedena je gotovo savršeno usklađeno s tradicionalno nacrtanim pozadinama i tu slike zaista ožive, a nimalo ne kradu scenu likovima čije bijele površine iskaču ispred sivila gradskih ulica. Osim estetske vrijednosti, takvo rješenje odnosa gradskih zgrada koje su uvijek zatamnjene u pozadini i protagonista čija lica oživljuje kontrast crnih i bijelih ploha nosi i metaforičku snagu borbe pojedinca da se otrgne mrtvili koje ga okružuje.

Radi se, dakle, o dobro odabranom pristupu memoarima iz djetinjstva i mladenaštva buduće umjetnice. Film započinje u Teheranu gdje Marjane tek uči o sebi i svijetu koji je okružuje, gdje samu sebe zamišlja čas kao proroka, čas kao revolucionara. Međutim, kad političke prilike postanu nepodnošljive (rat, Islamska revolucija), njezini liberalni roditelji šalju je u Beč gdje se, usprkos sekularnim slobodama, i dalje nastavlja njezina potraga za nekom

grupom kojoj bi pripadala, tako da slabo prolazi u školi, a usprkos manje očiglednim traumama bečkog društva, upravo nakon prekida s momkom doživjet će najveću krizu u životu i naći se na rubu smrti. Zanimljiva kulminacija privatne tragedije. Umjesto u paklu teheranskog fanatizma, Marjane Satrapi skoro je izgubila život zbog vlastite tanakoćutnosti usred Europe. Ali glavni motiv filma i stripa nije ni »portret umjetnice u mladosti« ni novinska reportaža o društvenim i političkim okolnostima u jednom trenutku iranske povijesti, koji su vjerojatno razlog komercijalnog uspjeha, budući da su još uvijek u trendu kod francuske publike, nego vječna borba za osobne slobode. S jedne strane Marjane je sputana sistemima vlasti, a s druge očekivanjima obitelji i prijatelja. Njezina nastojanja da pomiri svoju ljubav prema ljudima koji su dali život za slobodu Irana u opreci je s osjećajem da se ta žuđena sloboda nalazi negdje drugdje, u nekoj Obećanoj zemlji u Europi. Skoro čitav film promatramo borbu između njezine želje da se uklopi i da živi autentičnim, slobodnim životom.

Marjane je stranac i u svojem Iranu koji je kontaminiran vjerskim fanatizmom i u Europi gdje ne gledaju sa simpatijama na imigrante. Tražeći svoje mjesto i među revolucionarima i u supkulturama i u religiji, jedino gdje u filmu protagonistica ne traži svoj jedinstveni glas je umjetnost. To je posebno zanimljivo primijetiti. Gledatelj zna da je Satrapi upravo u umjetnosti pronašla svoje mjesto, da se u umjetnosti samoostvarila, da je u umjetnosti postala slobodna od represivnih režima, ksenofobije, fanatizma... Međutim, svjesna površne i samoobjašnjavačke retorike kojom se filmovi često služe da bi dirnuli gledatelja, Satrapi nas pošteduje redundantnih fraza i prepušta nam da nakon filma sami zamislimo kako se njezin život vjerojatno nastavlja. Kao i da procijenimo je li danas konačno slobodna.

Jurica Starešinić

RUSKA OBEĆANJA

(*Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007)

Nakon drugoga gledanja sve sam skloniji zaključku da će krimi-drama *Ruska obećanja*, zasad posljednje ostvarenje Davida Cronenberga, kanadskog filmaša kojega se konvencionalno opisuje za njega svakako pretijesnim i ne savim odgovarajućim atributima »kontroverzan«, »osebujan« i »provokativan«, naknadnom revalorizacijom u domaćim i dijelom inozemnim kritičarskim krugovima naići na znatno bolji prijam. Tijekom kinodistribucije nerijetko popraćena konstatacijama o najslabijem filmu nekad kulturnog autora koji se prodao *mainstreamu*, o slabo napisanom, osrednje režiranom i kruto glumljenom djelu nezasluženo nominiranom za Oscara, Zlatni globus i nagradu BAFTA za najbolju mušku glavnu ulogu, o mediokritetskom projektu nekadašnjeg vizionara i avangardnog umjetnika koji u sedmom desetljeću života niže srednjostrujaške priče prepune odavno izraubanih općih mjesta iz mnoštva superiornijih trilera te gangsterskih i krimi-drama, *Ruska obećanja* pri ponovnom gledanju ipak ostavljaju znatno bolji dojam. Svakako, priči o emotivnoj londonskoj medicinskoj sestri Anni Kitrovoj, ženi na pragu srednjih godina i ruskog podrijetla traumatiziranoj nedavnim spontanom pobačajem i s tim povezanim prekidom ljubavne veze, koja potresena smrću trudne četrnaestogodišnje ruske prostitutke odluči otkriti njezinu prošlost i okolnosti koje su dovele do tragedije, može se mnogo toga prigovoriti. Počevši od ne osobito uvjerljivog i pomalo banalnog osnovnog zapleta, preko dramaturške nerazrađenosti i velikog broja proizvoljnosti, potom površnosti u predočavanju dvaju potencijalno vrlo zanimljivih središnjih protagonista, klišeiziranog prikaza polusvijeta ruske

mafije i londonskog podzemlja, do nepotrebnog završnog obrata koji odveć doslovno objašnjava pozadinu i razloge nekih postupaka mafijaškog vozača i »čistača« Nikolaja (njihovo neekspliciranje ovom bi liku dalo dodatne note moralne ambivalentnosti i zagonetnosti). Unatoč navedenome, držim da vrline *Ruskih obećanja* ipak znatno nadvisuju nedostatke filma.

Slično svom imenjaku Davidu Lynchu, Cronenberg je trajno zaokupljen temama spolnosti i seksa, no za razliku od optimista Lyncha, koji vjeruje da su dobro i zlo, pozitivna naivnost i prijetvornost, plemenitost i podlost, odnosno andeoske vrline i dijabolične mane više-manje ravnomjerno raspoređene u ljudskom društvu, da su im dani podjednaki izgledi za uspjeh i da dobrodušan, plemenit i idealima vođen pojedinac spreman na žrtvu može pobijediti ili barem privremeno obuzdati i nadvladati zlo, kanadski filmaš tek u krajnjoj instanci i vrlo skeptično ostavlja mogućnost da ljudske vrline pretežu nad manama, u otvorenim završecima svojih posljednjih dvaju filmova naznačujući da altruizam, dobrotu i plemenitost, oličene u ženskim likovima plaviha Marie Bello i Naomi Watts, mogu ostvariti tek privremenu pirovu pobjedu. Cronenberg s Lynchom dijeli i preokupaciju temama mračnog naličja ljudske osobnosti, sklonosti nasilju i (auto)destruktivnosti pojedinca, no dok Lynch naglašava ono podsvjesno i psihološke aspekte pojedinačne i društvene patologije, koliko je god moguće kloneći se eksplicitnih nasilnih scena, Cronenberg žanrovske okvire svojih filmova koristi za apostrofiranje tjelesne dimenzije nasilja, gledatelje tendenciozno šokirajući prizorima rasprskavajuće ljudske glave u *Skenerima*

(*Moći razaranja*), čovjekove preobrazbe u insekta u *Muhi*, metafori o fiziološkim promjenama ljudskog tijela i njegovoj degradaciji pod djelovanjem godina ili bolesti, te primjerice scenama komadanja leša i obračuna u turskoj kupelji u *Ruskim obećanjima*. Tjelesnost kao iznimno važno obilježje posljednjeg filma razvidna je i iz njegova plakata, na kojem vidimo simbolima ruskog mafijaškog zakona *Vor v zakone* istetovirane ruke »čistača« Nikolaja u interpretaciji Vigga Mortensena.

Osobnost senzibilne Anne Kitrove, u čije tumačenje je odlična Naomi Watts unijela i osjećajnost i fragilnost, presudno definiraju tri okolnosti: rusko (slavensko) podrijetlo, odrastanje bez oca te spontani pobačaj i posljedični prekid veze. Gotovo svi eksterijeri u filmu zbivaju se na vizualno efektним, kišom okupanim ulicama Londona, *melting pota* u kojem u međusobnom otuđenju, netrpeljivosti i gdje kad krvnoj zavadi žive pripadnici mnoštva naroda i vjeroispovijesti. U okruženju kojim caruju kriminal, prijetvornost, nemoral i mafijaški zakoni, Anna se izdvaja svojom djetinje nevinom (slavenskom) dušom i praktički bezgraničnom vjerom u ljude. Odrastanje bez oca, uz na jeziku grubog strica i majku koja je baš i ne razumije i ne odobrava njezine odluke (izvršne uloge poljskog redatelja Jerzyja Skolimowskog i Sinead Cusack), razlogom je što Anna pri početku filma čini ono što se neopravdano ubraja u najočitije nelogičnosti djela, odnosno što dnevnik pokojne prostitutke predaje ruskom mafijaškom šefu Semjonu (Armin Mueller-Stahl). Razumljivo je što Semjon, isprva predstavljen kao blagi i dobrodušni brižni otac (zapravo djed) kojem je najveća briga hoće li boršč koji se krčka biti vrhunske



kakvoće, u ranjenoj, osamljenoj i nezaštićenoj Anni budi osjećaje povjerenja i suosjećajnosti. Semjona na početku i gledatelji doživljavaju takvim, pogotovo stoga što ga utjelovljuje Armin Mueller-Stahl, glumac iznimno sugestivan u ulogama skrbnih i blagih djedica koji se pri kraju životnog puta posvećuju sjetnom prekapanju po uspomenama iz mladosti i sitnim životnim radostima (tipične takve njegove uloge su one u dramama *Avalon* Barryja Levinsona i *The Power of One* Johna G. Avildsena), no u kojem je vrlo efektu dijaboličnu crtu otkrio Costa-Gavras u filmu *Glazbena kutija*, a donekle i Scott Hicks u biografskoj drami *Sjaj*. Kad Anna i gledatelji skupa s njom otkriju Semjonovo mračno naličje, već je prekasno i pokojniččin dnevnik je u rukama osobe koja ga se ni u kom slučaju nije smjela dokopati. Šteta što se Cronenberg i scenarist Steven Knight nisu detaljnije pozabavili tek spomenutim motivima Annina gubitka djeteta i romantičnog

brodoloma, jer bi njezin oskudno postuliran lik time znatno dobio na punoći i uvjerljivosti. Ovako se sve svodi na konstataciju da Anna u djetecu mrtve prostitutke, podsvjesno se nadajući da njegovu obitelj nikad neće pronaći, otkriva kompenzaciju za nerealizirano majčinstvo, ali i uporišnu točku za svoju tjeskobnu sadašnjost i neizvjesnu budućnost.

Krhkost, nezaštićenost i povrijeđenost prouzročene pobačajem i prekidom veze razlozi su zbog kojih Anna ispočetka protiv svoje volje i gotovo pod prisilom oslonac, a kasnije i ljubav, pronalazi u markantnom, šutljivom i tajanstvenom Nikolaju, prijatelju, vozaču i nedvosmisleno naznačenom objektu homoerotske žudnje Semjonova sina, slabića psihopatskih nagona i lakomislenog kukavice Kirila (pretjerano ekspresivan i mjestimice karikaturalan Vincent Cassel). Dotad bespogovorno poslušnik Kirilov sluga, Nikolaj u sekvenci prisilnog seksualnog odnosa s

prostitutkom tim ponižavajućim spolnim činom obavljenim pred Kirilovim očima stječe ravnopravnost sa šefovim sinom, pa i nadmoć nad njim. Pateći što je njegov biološki sin homoseksualac i autodestruktivna propalica, Semjon upravo u pouzdanom, efikasnom i beskrajno odanom Nikolaju vidi svog idealnog nasljednika, ni ne sluteći da će upravo »čistačev« uspon u mafijaškoj hijerarhiji njega, njegovu obitelj i organizaciju (koje obiteljskim ritualima i odnosima neodoljivo asociraju na Copolina *Kuma*) odvesti u propast.

Ruska obećanja ostvarenje su mirne i dostatno sugestivne režije, polaganog ritma, dojmljivog tjeskobnog ozračja i — unatoč zamjerkama — učinkovito gradirane dramske tenzije, djelo koje nudi efektan spoj surovog nasilja i začudne emotivnosti, te koje se u mnogim segmentima doima ponešto inferornijom varijacijom Cronenbergova pretposljednog filma *Povijest nasilja*. U središtu zapleta obaju filmova, moralki

koje valja čitati ne kao realistične stori- je već kao simboličke modele, nalaze se obitelji, na prvi pogled skladne zajedni- ce koje međutim počivaju na lažima, prijevarama i zločinu. Dok su ženski li- kovi plavuše u oba slučaja prilično ide- alizirane i ograničene stereotipima o aktivnim / nerealiziranim / budućim majkama, oni o kojima ovise opstanci obitelji su muškarci. S tom sličnošću što su obojica šutljivi i zagonetni, i što ih utjelovljuje Viggo Mortensen, Tom Stall i Nikolaj međusobno se razlikuju upravo po razarajućim odnosno inte- grativnim učincima koje njihove velom tajni obavijene prošlosti, dvostruki identiteti i djelovanja imaju po njihove obitelji. Jer, dok mračna i zagonetna prošlost plaćenika i profesionalnog ubojice prijeti razaranjem prividno idi- lične obitelji Toma Stalla, naizgled po- vučenog vlasnika restorana iz slikovi- tog provincijskog gradića, vrlo slično zaleđe, tajnovita sadašnjost, dvojni identitet i karijera mafijaškog pouzda- nika, pretpostavljivog ubojice i budu- ćeg *bossa* Nikolajeve su osobine uspr- kos kojima Anna u njemu pronalazi lju- bav i oslonac za formiranje buduće obi- teljske zajednice, jasno naviještene u završnici filma.

Unatoč svim primjedbama i kvalitativ- nim oscilacijama njegovih djela, Cro- nenberg se i svojim posljednjim projek- tima potvrđuje kao autor tijekom čita- ve karijere zaokupljen istim temama.

Začetnik podžanra koji se ponekad na- ziva *the body horror* ili *veneral horror*, dakle tjelesni ili venerični horor, Cro- nenberg se u svim svojim ostvarenjima bavi ljudskim tijelom, njegovim mije- nama i transformacijama, podjednako prouzrokovanim psihičkim i fizičkim razlozima ili bolestima. No dok je ne- kad tijelo, njegove mogućnosti i ogra- ničenja istraživao dominantno u okviru žanrova fantastike i psihološkog horo- ra (utjecaj medicinskih eksperimenata na ljudsku seksualnost u prvijencu *Ste- reo*, smrt svih žena povezana s korpo- racijskom urotom u *Zločinima buduć- nosti*, stvaranje parazita koji enormno povećava ljudsku sklonost nasilju i sek- su u *Trncima*, plastična operacija čije izvođenje u djevojci potencira glad za krvlju u filmu *Bjesnoća*, priča o psihič- ki nestabilnoj ženi na kojoj psihijatar iskušava nove metode liječenja sa za- strašujućim posljedicama u *Mladunci- ma*, skeneri koji telepatskim moćima druge ljude podvrgavaju svojoj volji ili ubijaju u *Skenerima*, bavljenje *snuff* fil- movima i psihoseksualnim zlostavlja- njem žena u *Videodromu*, interpretaci- ja stravične budućnosti iz romana *Zona smrti* Stephena Kinga, prepravak ho- ror-klasika *Muha* iz 1950-ih godina, manijakalna braća ginekolozi u filmu *Ukleti blizanci*), Cronenberg se tijekom proteklih dvaju desetljeća, počevši s fil- mom *Goli ručak* 1991, od širih druš- tvenih problema okrenuo intimnim pojedinačnim dramama i prilagodbama

romana Williama S. Burroughsa i J. G. Ballarda (*Sudar*) te drame *M. Butterfly* Davida Henryja Hwanga. Nakon što je novo tisućljeće započeo ekranizacijom romana *Pauk* Patricka McGratha, reda- telj se posljednjih godina, prema vlasti- tim riječima, posvetio »pričama o tan- koj liniji koja u životu svakog pojedin- ca zbunjenost, kontrolirani nered i osjećaj nemoći dijeli od potpunog kao- sa«, te koje valja gledati »iz perspektive bolesti i njome zaražene osobe«. U re- dateljevim posljednjim djelima, osobito u *Pauku*, naglasak je stavljen na psiho- loške dimenzije likova, odnosno na kontrast i međusobnu relaciju objektiv- ne stvarnosti i njihovih subjektivnih doživljaja iste, čime se Cronenberg još više približava Davidu Lynchu. Na dav- no pitanje Olivera Stonea frustrira li ga činjenica da njegova djela ne gleda mnogo publike, Cronenberg je odgo- vorio da su mu u stvaranju filmova od njihove gledanosti neusporedivo važni- ji osobno zadovoljstvo i umjetnički in- tegralitet. Premda je neosporno točna tvrdnja da je svojim recentnim i gleda- nim djelima donekle podlegnuo zovu srednje struje, te iako ona sasvim ne is- punjavaju visoka očekivanja koja gle- datelji postavljaju pred svaki novi Cro- nenbergov naslov, *Ruska obećanja* do- statan su jamac da od kanadskog maj- stora i u budućnosti možemo očekivati intrigantna i vrijedna ostvarenja.

Josip Grozdanić

SJENE

(Senki, Milčo Mančevski, 2007)

Velika većina filmskih analiza temelji se na analizi priče i likova. Prednosti i nedostaci filma najlakše se, naime, zamjećuju na razini tko-je-koga-i-zašto-ga-je. Međutim, Mančevski ne skriva da su mu vizualni elementi filma važniji od narativnih: nizanje brojnih motiva i simbola, »razglednički« kontrasti Ohrida i Skopja, pojava karizmatičnog šutljivog lika Menke (glumi je Vesna Stanojevska, inače harfistica, a ne glumica), korištenje prepoznatljivih interijernih scena nalik onima u *Stanaru* Polanskog i fotografija Bertoluccijeva suradnika Fabija Cianchettija urezuju se u sjećanje gledatelja. Na razini pojedinih scena film je izrazito slikovno i zvučno upečatljiv.

Tema intervencije svijeta mrtvih u svijet živih na filmu obično se obrađuje u filmovima strogog žanrovskog usmjerenja (prva asocijacija je svakako Shyamalanovo *Šesto čulo*). Mančevski u *Sjenama* odstupa od modela klasičnog trilera s elementima horora, nastojeći predstaviti problem savjesti glavnoga lika, simboličnog imena Lazar. Drugim riječima, javljanje duhova u svakodnevici u ovom slučaju nije isključivo u službi izgradnje *suspensea*, »aha-efekta« ili osjećaja straha. Pokušaj da se problem savjesti, osjećaja krivnje i odgovornosti obradi putem nadrealne trilerske teme svakako je zanimljiv, ali takav pristup u slučaju *Sjena* dovodi i do niza poteškoća. Naime, odnos svijeta živih ljudi i svijeta duhova predstavljen je kao zanimljiv pojedinačni slučaj u životu glavnoga junaka, ali nije iznesena jasna logička i ontološka pozadina toga odnosa. Gledatelj sebe ne može lako prepoznati kao moguću »žrtvu« duhova prošlosti, jer nije upoznat s pravilima funkcioniranja svijeta koji Mančevski filmski gradi. Duhovi su likovi koji

junaka navode na posve konkretan čin: oni žele da Lazar u grob vrati njihove kosti, kosti koje je njegova majka ukrala. Kada bi glavni lik osjećao grižnju savjesti zbog tog problema prije samog javljanja duhova, mogli bismo reći da se radi o psihološkom filmu. Međutim, činjenica da junak postupno sazna za zahtjeve duhova ostavlja otvorenim mnoga pitanja: zašto duhovi Lazaru jasno ne formuliraju svoj zahtjev čim ga sretnu, zašto se obraćaju samo njemu, zašto ih vide samo ljudi koji su bili u stanju bliskom smrti, zašto Lazaru neki stvarni ljudi nalikuju na duhove (slučaj njegovih susjeda egzibicionista), zašto mu se duhovi na kraju odlučuju obratiti, koji je razlog njihova pojavljivanja u određeno vrijeme na određenom mjestu? Preko ovih bismo pitanja mogli prijeći kada bi se radilo isključivo o duhovima kao psihološkim konstrukcijama glavnoga lika, ali ovdje se radi o povijesnim likovima koji imaju svoje karaktere, želje i stavove. Njihova je pojava u svijetu živih nedovoljno razrađena da bi funkcionirala kao element žanra trilera, ali je nažalost previše razrađena i prisutna da bismo je usvojili tek kao konstrukt Lazarove savjesti.

Kao moto ovoga filma Mančevski koristi stih Johnnija Štulića iz pjesme »Odlazak u noć«: »A oko nas sve neki gladni ljudi...« Ti gladni ljudi su, naravno, duhovi koji su »gladni« za time da njihove kosti budu vraćene u grobove. Čini se da bi ti gladni ljudi bili znatno više uklopljeni u priču kada bi se radilo o osobama koje je Lazar, primjerice, usmrtio svojom neopreznom vožnjom na početku filma, a ne o osobama koje od Lazara traže da okaje grijehe svoje majke. U tom slučaju, međutim, film ne bi nosio političku dimenziju. Pozitivan primjer kombiniranja osobne i

društvene savjesti nalazimo u Hanekeovu filmu *Skriveno* u kojemu glavni junak biva na sličan način progonjen duhovima prošlosti. U slučaju *Sjena* osobni i politički elementi su znatno labavije povezani. Dok u *Skrivenom* glavni lik ima grižnju savjesti zbog svog osobnog grijeha prema Alžircima, u *Sjenama* glavni lik nema jasan grijeh spram Egejaca (egejskih Makedonaca prognanih iz današnje sjeverne Grčke), već taj grijeh nosi njegova majka. Lazarova krivnja možda leži u krivnji čitave njegove generacije zbog njihova načina života, što i nije nevjerovatno s obzirom da Mančevski nizom scena kritizira način života u korumpiranom makedonskom društvu.

Kao i u svojim prethodnim filmovima, Mančevski i u *Sjenama* insistira na autorskom pristupu filmu, pišući scenarij, režirajući i producirajući vlastiti film (radi se o koprodukciji Makedonije, Njemačke, Italije, Bugarske i Španjolske), a to je i jedan od razloga zašto je od njegova prethodnog filma *Prašina* do *Sjena* proteklo šest godina. Unatoč stilskoj dosljednosti na planu režije, na planu scenarija treba ukazati na očite manjkavosti. Najuočljiviji nedostatak jest završetak filma koji postaje predvidljiv još u prvoj trećini filma. Iako se, kao što je već istaknuto, ne radi o klasičnom trileru koji bi ciljao na gradnju napetosti i iščekivanja kroz priču, ipak je razočaravajuće gledati razjašnjenje fabule filma putem susreta Lazara i duhova u kojemu mu oni verbalno objasnjavaju svoje želje. Umjesto završnoga obrata ili dodatne spoznaje, gledatelju na kraju sve biva prepričano na posve literaran (nefilmski) način. Osim toga, čini se da je motiv javljanja lika Menke različit od motiva javljanja ostalih duhova: dok se oni Lazaru javljaju kako

bi on njihove kosti vratio u grob, ona se javlja i kao posljedica Lazarova nezadovoljstva vlastitim brakom. Čini se da bi priča o Egejcima i priča o Lazarovu ljubavnom životu mogle bi funkcionirati kao dvije posve odvojene priče (što je vjerojatno razlog što su mnogi kritičari koji prevagu stavljaju na priču o Egejcima Mančevskom zamjerali stavljanje pretjeranog naglaska na scene seksa). Konačno, u pričanju priče korišteno je mnogo simbolike, isprepletenih elemenata te oslanjanje na arhetipske motive priče, što daje prepoznatljiv imidž ovome filmu, ali valja spomenuti da je često ponavljani motiv tunela klišej koji narušava vizualnu dosljednost filma.

Sjene mogu poslužiti kao predmet proučavanja odnosa žanrovske i autorske poetike. Ovim se filmom, naime, želi pružiti modernističko viđenje stanja svijesti glavnoga junaka, a istovremeno se gledatelju nude neki žanrovski motivi ili, u najmanju ruku, žanrovske asocijacije. Postavlja se pitanje je li razočaranje gledatelja zbog iznevjeravanja žanra krivnja samoga gledatelja, je li razočaranje možda posljedica navike gledanja žanrovskoga filma i učenja žanrovskih obrazaca? S druge strane, možda se jednostavno radi o nespornoj kombinaciji žanrovskih i autorskih elemenata u samome scenariju filma. U svakom slučaju, ambiciozna je namjera ovoga filma bila putem nadrealnog tri-

lera prikazati psihički proces rješavanja problema grižnje savjesti. Elementi zagonetnosti i rješavanja tajne duhova u gledatelju bude očekivanja za raspletom trilerskoga tipa, dok Lazarovi osobni problemi bude očekivanja za analizom rješavanja njegove grižnje savjesti. Gledalačke navike navode nas da u filmu prepoznamo i pratimo stanovite obrasce koji su u ovom slučaju nedosljedno provedeni. Takva podvojenost pristupa nije nužno i načelna mana filma, ali iz današnje gledalačke perspektive pojedine scene ovoga filma znatno su impresivnije od *Sjena* kao filmske cjeline.

Igor Bezinović



NOVI FILMOVI – IZBOR DVD-a

CRNA KNJIGA

(Zwartboek, Paul Verhoeven, 2006)

U svojim filmovima, podjednako onima realiziranim u njegovoj domovini Nizozemskoj kao i u onima snimljenima u Hollywoodu, Paul Verhoeven dokazao se kao inteligentan, beskompromisan, direktan, iskren i provokativan filmaš zaokupljen mračnim naličjem ljudske prirode, osobito njegovim tematiziranjem kroz vječne zabranjene teme nasilja i seksa. Kao jedan od najkontroverznijih i rušenju tabua najposvećenijih redatelja stekavši nadimke »gospodar šoka« i »ludi Nizozemac«, Verhoeven se tijekom karijere, u nešto skromnije produciranim nizozemskim ostvarenjima, ali i u visokoproračunskim hollywoodskim *blockbusterima*, nametnuo kao lucidan, subverzivan te crnom humoru i apsurdu sklon autor koji tematiziranjem ekstremnog nasilja, seksualnosti i gdjekad patološki perverzno nemorala nudi pomaknutu, zavodljivo dekadentnu, ironičnu, pesimističnu i mračnu, no istodobno i izuzetno zabavnu sliku suvremenoga, ne samo američkog društva. Bez obzira radilo se o nimalo sentimentalnoj priči o skupini dobrostojećih prijatelja zahvaćenih vihorom rata (*Vojnik Oranja*), o psihički neuravnoteženom piscu čije oniričke vizije počinju utjecati na njegov doživljaj stvarnosti (*Četvrti čovjek*), o uznemirujućem i satiričnom prikazu korporativne Amerike budućnosti koja je odavno počela (*RoboCop*, *Potpuno sjećanje*), o odnosu stvarnosti i snova (*Potpuno sjećanje*), o očuvanju makar privida ljudskosti u potpuno dehumaniziranom, otuđenom i totalitarnom društvu (*Krv i meso*, *RoboCop*, *Potpuno sjećanje*, *Svemirski vojnici*), o sukobu i gdjekad barem pirovoj pobjedi individualnog nad totalitarnim (*RoboCop*, *Potpuno sjećanje*) ili o odnosima snažnih, odlučnih i čvrstih žena sa

slabim, neodlučnim i moralno ambivalentnim muškarcima (*Sirove strasti*, *Showgirls*, dijelom *Crna knjiga*), pri čemu je slabić detektiv u *Sirovim strastima* zaveden nestalnošću i nepouzdanostću ženske dualnosti, Verhoeven se potvrđuje kao majstor u raskrinkavanju lažnog puritanizma, papirnatih ideala i licemjernog morala u pozadini kojih se uvijek kriju pohlepa, želja za vlašću i manipulativna priroda ljudi vođenih niskim strastima. Diplomirani matematičar i fizičar koji se u okviru *Jesus Seminara* s američkim bibličarima i teolozima bavio utvrđivanjem Isusovih stvarnih riječi i djela, Verhoeven je umjetnik koji o kršćanskim vrednotama, odnosno o njihovim suvremenim interpretacijama progovara s pozicija obrazovanog europskog intelektualca, skeptika poput glasovitog književnika Philipa K. Dicka svjesnog da se iza svih ideologija i uzvišenih riječi o boljem i sretnijem društvu (budućnosti) uvijek kriju totalitarne tendencije, egoizam, bešćutnost i sitni pojedinačni interesi.

Ostvarenja »ludog Nizozemca« nude vrlo bogatu i bogato začinjenu lepezu tema i ideja, značenja i konotacija, slikovitih i kompleksnih karaktera i njihovih složenih međuodnosa, a brzim i nerijetko (u hollywoodskim filmovima poput *Potpunog sjećanja* i *Svemirskih vojnika*) frenetičnim ritmom te eksplcitnim nasilnim sekvencama Verhoeven otvoreno mami gledatelje željne grešnih užitaka, istodobno im hipertrofiranim nasiljem i hektolitrima prolivene krvi sugerirajući da ništa od onog što gledaju nije realno. Rani nizozemski filmovi nudili su neodoljiv spoj promišljenosti, značenjske višeslojnosti, maštovite zaigranosti i zavodljive amoralnosti, a redatelj je te osobine unio i u svoja najuspjelija hollywoodska djela.

Fantastična egzistencijalistička triler-drama *RoboCop*, film naglašenih religijskih konotacija koji mnogi drže redateljevim najboljim naslovom, sociopolitički je intrigantna, u podtekstu satirična i iznimno nasilna, no i vrlo duhovita i često iznenađujuće dirljiva priča u kojoj je Verhoeven pod ruhom *pop-corn blockbustera* gledateljima spretno podmetnuo mračnu viziju budućnosti, tjeskobne egzistencijalističke dvojbe, uznemirujuću moralku i suptilno umetnutu poruku o gubljenju ljudskosti u suvremenom korporacijskom američkom društvu kojim vladaju spreaga krupnog kapitala i organiziranog kriminala, u kojem je ljudski život maksimalno obezvrijeđen te u kojem se svaki individualizam preventivno želi iskorijeniti. Nakon pretvaranja u kiborga, odnosno humanoida, najizrazitija osobina ljudskosti koju policajac Murphy pod čeličnim oklopom *RoboCopa* zadržava je žed za osvetom, zbog čega držim da nisu sasvim na mjestu tvrdnje da superpolicajac turobne sutrašnjice predstavlja redateljevu inačicu Krista. U svim svojim filmovima Verhoeven tamnim nijansama i etičkim relativizmom boja i njihove protagoniste, nimalo tipične junake koji su ili gotovo sasvim izgubili fizičke osobine ljudskosti (policajac Murphy u *RoboCopu*, mladež s Beverly Hillsa u *Svemirskim vojnicima*), ili u ostvarivanju svojih ciljeva hladnokrvno gaze preko tuđih leševa (sekvenca na pokretnim stepenicama u *Potpunom sjećanju*, u kojoj Douglas Quaid kao živi štit koristi slučajnog prolaznika), ili su vođeni strašću i osjećajima spremni na kocku staviti živote svojih najbližih (detektiv Nick Curran u *Sirovim strastima*, ilegalka Rachel Stein u *Crnoj knjizi*).



U izvrsnim no nerijetko podcijenjenim *Svemirskim vojnicima*, superiornoj adaptaciji romana Roberta Heinleina u kojoj možemo prepoznati utjecaje Kubrickova filma *Full Metal Jacket*, Paul Verhoeven predstavio se i kao vizionar. U priči o borbi Zemljana protiv divovskih svemirskih kukaca, redatelj tijekom drugog mandata demokrata Billa Clintona, možda najboljeg predsjednika u američkoj povijesti, lucidno anticipira skori rat protiv terorizma, »sukob civilizacija«, antiarapsku histeriju, uvođenje patriotskog akta i militarizaciju američkog društva i javnog diskursa. Tematiziranjem mračnog i pesimističnog svijeta budućnosti, bavljenjem snažnim i postojanim ženskim likovima te obradama priča o posljednjim ostacima ljudskosti suočene s potpuno nehumanim i otuđenim društvom, Verhoeven se nameće kao autorski parnjak

glasovitim filmašima Jamesu Cameronu i Ridleyu Scottu iz ranijih razdoblja njihovih karijera. Dok uz tematske preokupacije s njima dijeli i izraženu sklonost vizualnom perfekcionizmu, minucioznoj razradi akcijskih sekvenci i detaljnom radu s glumcima, od njih se razlikuje razvidnim nihilizmom i neposjedovanjem iluzija o ljudskoj prirodi. Suprotno spomenutim redateljima, Verhoeven ne vjeruje u sretna završetke, te ih njegovi filmovi ili nemaju, ili je riječ o varljivom odnosno tek uvjetnom *happy endu* koji u sebi krije odgođenu nesreću ili barem naznaku nove drame.

Unatoč činjenici da je zaplet filma temeljen na istinitim događajima, kao i redateljevim težnjama za realističnijim, uvjerljivijim i motivacijski slojevitijim postuliranjem likova i njihovih postupaka, kompleksna, emotivno snažna,

stilizirana i produkcijski ispeglana ratna triler-drama *Crna knjiga*, u realizaciji koje je Verhoeven ponovno surađivao s Gerardom Soetemanom, suscena-ristom filmova *Tursko voće* i *Vojnik Oranja*, ipak odaje da je riječ o ostvarenju filmaša koji se nakon dvadesetak godina vratio iz hollywoodske pečalbe. Naime, prva trećina djela obiluje odveć očitim proizvoljnostima i nelogičnostima poput detalja da junakinja, dobrodušna mlada Židovka Rachel Stein, pukim slučajem izbjegne smrt pri padu bombe na kuću obitelji kod koje se skrivala, jedina preživi noćni njemački napad na brod kojim s obitelji i sunarodnjacima želi pobjeći na slobodni teritorij, potom za dlaku izbjegne njemačkog vojnika koji je traži, da bi na poslijetku već prvog dana svog ilegalnog djelovanja nabasala na njemačku zasjedu. Istodobno, dakle uz nepreki-

dan bijeg i skrivanje od Nijemaca, obiteljskom tragedijom pogođena Rachel bezbrižno i frivolno pred neprijateljskim vojnicima u pol bijela dana tijekom vožnje na biciklu nasmijana zadize suknju. Premda kontradiktorni i nelogični, ti detalji junakinju prilično učinkovito profiliraju kao dobrodušnu, isprva dobrano naivnu i zastrašujuće ratne stvarnosti nesvjesnu djevojku koja uživa u *jazzu* i flertu s mladićima, no koja će na vlastitoj koži i u srcu ubrzo osjetiti okrutnost rata. Fokusiranje na junakinjinu intimnu dramu uz zanemarivanje ili površno prelaženje preko tragičnih sudbina drugih likova danak je Verhoevenovu hollywoodskom iskustvu. Ono, pak, što *Crnu knjigu* čini možda jednim od najzanimljivijih filmova protekle godine, složena je, višeslojna i mnogoznačna etička dimenzija priče. Traumatičnim ratnim zbivanjima prisiljena na ubrzano sazrijevanje te promjenu izgleda i identiteta, nekadašnja kabaretska pjevačica Rachel Stein promjenom imena u Ellis de Vries te verhoevenovski provokativnim i eksplicitno prikazanim pretvaranjem iz brinete u plavušu otkriva i vlastitu spolnost, kao i mogućnost da njome

manipulira muškarcima, konkretno SS časnikom Ludwigom Müntzeom (izvršni Sebastian Koch iz *Života drugih*). Rachel Stein fascinantno utjelovljuje dosad anonimna i sasvim zaslužno za Europsku filmsku nagradu nominirana nizozemska glumica Carice van Houten, koja suptilno i iznimno sugestivno dočarava emotivne mijene i psihološke transformacije nesretne junakinje, od prvotne gotovo infantilne nevinosti i zaigranosti do žene koju će splet tragičnih okolnosti pretvoriti u ubojicu prisiljenu na pretpostavljivo neprestani bijeg i borbu za preživljavanje. Isprva se s Ludwigom zbližavajući isključivo zbog špijuniranja i otkrivanja neprijateljevih planova, te posredno radi osvete Müntzeovu kolegi Frankenu, odgovornome za smrt njezinih roditelja i brata, Rachel/Ellis će se s vremenom zaljubiti u časnika koji uistinu zaslužuje taj naziv: Ludwig se, dobrim dijelom i zbog osjećaja prema Ellis, pomalja kao pošten čovjek koji se, slično protagonistima Sturgesova ratnog trilera *Orao je sletio*, i u ratnom vihoru ponaša časno, dostojanstveno i s osjećajem poštovanja prema drugome. U skladu sa spomenutim Verhoevenovim pesimiz-

mom, nihilizmom i nevjerom u mogućnost sretnog završetka, jasno je da je Ludwig osuđen na tragičan kraj i apsurdnu smrt. Premda će Rachel, nepravедno optužena za kolaboracionizam i izdaju te bačena u zatvor i podvrgnuta mučenju i sadističkom ponižavanju od strane razularene »pobjedničke« gomile, naposljetku zakivanjem u lijes smrću kazniti pravog izdajicu koji joj je u smrt poslao ostatak obitelji, te dokazati nedužnost i steći slobodu, njezina novostečena sloboda također je samo prividna i lažna. Jer, okvir filma mladu ženu prikazuje kao poslijeratnu učiteljicu u izraelskom kibucu pored Galilejskog mora, ograđenom naselju, odnosno svojevrsnom getu u koji se junakinja u samoj završnici, prisjetivši se ratne prošlosti, sjetno i pomalo nevoljko vraća dok u pozadini odjekuju eksplozije i zvuk sirena, znakovi nastupajuće sueske krize. Pred Rachel su nove nevolje i možda opet borba za goli život, čime Verhoeven njezinoj sudbini daje donekle mitske dimenzije i pretvara je u svojevrsni simbol patnji svih Židova.

Josip Grozdanić

DANI KATASTROFE

(*Southland Tales*, Richard Kelly, 2007)

Iako objavljen trideset godina nakon kultnog *Gravity's Rainbow*, Pynchonov *Vineland* (1990) baš i nije bio dočekan hvalospjevima kritike. Mnogi su vjerovali da će se s obzirom na piščevu prilično veliku stanku dogoditi nekakav mirakul. A kako se u tim ludim i pynchonovski paranoidnim vremenima u nas baš i nije moglo računati na njegov hrvatski prijevod, nabavio sam njegovu originalnu verziju u Trstu godinu dana kasnije. Iako tenkovi još nisu krenuli u akciju, na slovensko-hrvatskoj granici već je bila postavljena nekakva čudna rampa, doduše uzdignuta,

ali ipak prijeteća. Tog istog dana, *Feral* je javio iz pouzdanih izvora da »narodžbenica za slip gaćice marke Adamo namijenjene počasnoj straži predsjednika Republike Hrvatske glasi na znatnu svotu dinara, što pokazuje da će se momci u trenkovskim odorama često presvlačiti«. Svi smo znali će se dogoditi veliko sranje, pa su i čiste gaće trebale biti pri ruci. Samo nekoliko dana nakon toga, HTV je naprasito prekinuo drugu od tri epizode britanske miniserije *Naranče nisu jedino voće*, kad nas je umiljati glas TV-najavljivačice obavijestio da će njezin nastavak biti emitiran

u nekom prikladnijem terminu, valjda zato jer njezina antiklerikalna i lezbijska tema vrijeđa ukuse vjernika. Proces pretvaranja Hrvata u Pynchonove Tanatoide, ta neobična bića opsjednuta smrću koja satima provode ispred TV ekrana, krenula je prema zacrtanom planu. A tih istih dana dogodio se i moj odlazak u Ljubljanu na koncert Pata Methenyja, ujedno i posljednji koji se održao u SR Sloveniji, kad se glazbenik obratio publici riječima, »I hear you are starting a new state. I wish you luck.« Takav je bio moj »film« o kraju Jugolanda.



Pynchonov *Vineland* (imaginarni gradić) postaje u Kellyjevu megalomanskom filmu ekstremno vrući Southland (imaginarna država), jer je i sam autor često naglašavao da mu je inspiracija za film bio Pynchon, premda reference sežu puno dalje, od Philipa K. Dicka i Kurta Vonneguta do Williama Gibsona, kasnije faze Brucea LaBrucea (minus erekcije) i veličanstvenog apokaliptičnog *film noir*a Roberta Aldricha *Kiss Me Deadly*. No uz očite reference na *Vineland*, Kellyjeva ekstravagancija puno duguje i Pynchonovu romanu *Gravity's Rainbow*, samo što se Nijemci ne ironiziraju u povijesnom kontekstu i više nisu tu da u raketu V-2 instaliraju misteriozni »Schwarzgerat«, već je u igri njemačka multinacionalka Trear kojom predsjedava zli Baron Von Wesphalen, iza koje stoji spasonosna formula za proizvodnju energije iz oceana uz pomoć dickovskog halucinogena nazvanog Tekuća karma, nakon što su na teksaški gradić bačene čak dvije atomske bombe. »This is the way the world ends, not with a bang but a whimper«, citira Kelly velikog TS Eliota (nakon braće Coen u *Nema zemlje za starce* i Jie Zhangkea u *24 City*, ovo je već treći režiser ove godine koji obožava Eliota). Jer, da bi se dogodio plač (titlovi hrvatski prijevod stiha je očajan), treba se najprije dogoditi prasak.

Istinski prasak dogodio se još 2006. u Cannesu gdje su *Dani katastrofe* prošli i više nego katastrofalno i kod većine filmskih kritičara bili su dočekani na nož, kao uostalom i Pynchonov *Vineland* kod onih književnih. »To je veliki, epski, politički crtić, ispričan sa subverzivnim humorom. Kao da se netko najeo halucinogenih gljiva, pročitao *Knjigu Otkrivenja* i potom usnuo popistički san«, ponavljao je Kelly festivalskim novinarima poput mantre. No, oni su ga i dalje tretirali poput boksačke vreće, izuzev *Voiceova* kritičara koji je opisao autorov komad kao »prvi visokobudžetni *underground* film u Cinemascopeu«. Kellyjeva nestrpljivo očekivana i krajnje ambiciozna fantazmagorična barokna satira, još ambicioznija od kultnog prvijenca *Donnie Darko*, prometnula se u najveći festivalski fijasko. A autor se pridružio galeriji ultimativnih canneskih čudaka poput Brune Du-

monta i Vincenta Galla, čiji su radovi u Cannesu već priskrbili status »prokletog filma« (*film maudit*). Uostalom, Kelly nije mogao naći američkog distributera pa je pronašao spasitelje u Francuzima (slična sudbina zadesila je i Lyncha). Možda bi hollywoodski mogli bili najsretniji da su mogli izvući iz filma nekoliko sekvenci i utržiti ih kao videospotove koji ionako predstavljaju srce i dušu filma (Justin Timberlake koji otvara usta na Killerse u bizarnom *playbacku*, *party* na cepelinu uz zvuke Mobyja itd.) te ostatak materijala spaliti kao da nikad nije ni postojao. Jer, jedna loša kritika očito nije dovoljna. Kad se u Cannesu novinari počnu ponašati poput združene braće, efekt podsjeća na bombardiranje crvenog saga tonama crvenih trulih rajčica. No, nitko se nije previše trudio prepričati film jer je njegova priča inspirirana paranojnim fikcijama 1970-ih u kojima velika istina uvijek mora isplivati na površinu u obliku nekakvog ultimativnog finalnog otkrića, toliko konfuzna i iščašena, nakrcana brojnim zapletima i podzapletima, ali i ojačana Kellyjevom omiljenom metafizikom putovanja kroz vrijeme, da publika brzo gubi kompas.

No, ako u filmu postoji nešto što bi se moglo smatrati istinskom Kellyjevom subverzijom, to nisu ni njegove odvažne političke poruke ni teorije zavjere, već je to njegova uporaba lukave *casting* strategije. Akcijsku zvijezdu koja boluje od amnezije portretira Dwayne »The Rock« Johnson. Društveno angažirana porno-diva je Sarah Michelle Gellar, poznatija kao Buffy. Sirove blizance tumači Sean William Scott poznatiji kao Stifler. Irački veteran je Justin Timberlake. A vozač kamioneta za prodaju sladoleda koji voli prelistavati *Wired* i kreće u isusovsku misiju spašavanja svijeta je Christopher Lambert. E sad, koji američki tinejdžer koji je uživao u avanturama svojih omiljenih mumija, gorštaka, lovaca na vampire, seksi pop-ikona i tamanitelja američkih pita ne bi poželio vidjeti ih na okupu u tako »zabavnom« filmu? Ali ubrzo slijedi šok i oni se osjećaju prevarenima. Toliko prevarenima da su spremni linčovati videotekara. Ono što im je servirao Kelly nije nikakva perolaka fajter-

ska zabava, već delirni pokušaj autorova suočavanja sa sveprisutnom medijskom teksturom Amerike danas, pri čemu prostor kadra ostaje vječno kontaminiran ogledalima, TV ekranima i tijelima u pokretu. Gotovo da i ne postoji detalj iz američke kretenske postrojanske svakodnevice o koji se nije očešao, od terora korporacijskih predatora i potpunog ukidanja javnih sloboda (internet se stavlja pod saveznu upravu) do antiterorističkih paranoja (snajperisti načičkani na krovovima služe da bi ugušili rastuće nezadovoljstvo građana koje bi moglo eksplodirati svaki čas). Dakako, naznake apokaliptike bile su prisutne i u *Donnieju Darku*, a njihov glasnik bio je jedan *king size* zeko koji junaku pretkaže smak svijeta za 28 dana. No, tamo gdje je *Donnie Darko* emotivan i romantičan, *Dani katastrofe* hladni su i mizantropski. Tamo gdje se *Donnie Darko* politički referira na duel Busha Seniora i Dukakisa i kraj Reaganove ere (one iste ere kojoj je Pynchon u *Vinelandu* odao svoje najoštrije satirične žalce), *Dani katastrofe* se odnose na eru Busha Juniora koji naciji poručuje da »ilegalna industrija napreduje na ljudskim bićima«, iako komentator navodi da »jedino pitanje kojim se predsjednik nije bavio jest rast cijena plina koji počinje ugrožavati rast kalifornijske ekonomije«. Ali Ameri su jako osjetljivi kad se u njihovu naciju upire prstom kao na nekakvo leglo fašističke diktature, što Kelly nedvojbeno čini dok pokušava ugristi hollywoodsku ruku koja ga hrani, iako su autorove subverzije miljama udaljene od političke nekorektnosti Verhoevenovih *Svemirskih vojnika* koji ih servira diskretno. Toliko diskretno i perverzno da ih hollywoodski mogli možda nisu ni primijetili.

A kad se Apokalipsa napokon dogodi, onda je filmski »The End« doista kraj. Dok Houellebecq u romanu *Mogućnosti otoka* govori o »izlasku iz vremena«, kad svijet biva uništen u »nizu nuklearnih eksplozija u jednom od posljednjih razdoblja međuljudskih sukoba«, Kelly govori o »kraju vremena« i »kraju svijeta«. U Houellebecq svijet nakon nuklearne kataklizme preuzimaju »novoljudi«, dok su od »starih« preostali samo divljaci. Koliko god Kellyjeva za-

vršnica, u kojoj ostaje tek enigmatični šum morskih valova, bila omotana velom ambigviteta, nakon nje ne ostaje ništa. A prvi na udaru su američki kapitalizam i političari u bijegu, ali i prepušteni neomarksisti kao novi Arapi koji će zajedno nastradati u eksploziji cepelina (dotična eksplozija barokna je inačica mitske finalne sekvence *Kluba boraca* sa zgradom Svjetske banke u plamenu). U Kellyjevu filmu kapital i pozerski aktivizam koji se napaja idejama šezdesetosmaša strpani su u isti karikaturni koš. Zato je ovo možda i jedan od najpesimističnijih filmova iz recentne hollywoodske produkcije, bez obzira na njegov eklektični *soundtrack* koji

združuje Mobyja i Ravela, Satchma i Radiohead, Wagnera i Muse, te kičasti produkcijski dizajn koji se doima poput mokrog sna nekog *freaka* koji se predozirao *Zvezdanim stazama*. No, to ipak nije strogo videospotovski već internetski film *par excellence*, koji fino kondenzira prostor i zumira ga na zaslonima načičkanim novim režimima slika. Film je to koji se nalazi u vječnom pokretu. Sav u znaku blizanaca i dualiteta. Boxer Santos i Jericho Cane. Roland i Ronald Taverner. Dvije atomske bombe. Ali i sami newyorški tornjevi-blizanci čiji se miris paljevine itekako osjeća u zraku, iako ga je nadjačao miris kalifornijskog losiona za sun-

čanje natopljen pivom na tijelima kalifornijskih surfera.

»Zašto učiniti nešto jednostavnim, kad sve to možete zakomplicirati?«, citira Pedro Costa velikog Jacquesa Rivettea. Taj citat možda najbolje korespondira s retorikom Kellyjeve mizanscene. Kad bi parafrazirali Rivettea, Kellyjev film zapravo govori o tome da »Southland pripada nama«. Nama recimo pripadaju i oni »kockasti« crveno-bijeli stolnjaci u stilu šahovnice iz kafića u Venice Beachu u koji ulaze Boxer i Roland. Američko ludilo time gotovo nesvjesno dobiva univerzalni štih i pretvara se u hrvatsko ludilo.

Dragan Rubeša

INVAZIJA

(*The Invasion*, Oliver Hirschbiegel, 2007)

Parafrazirajući znamenitu Adornovu izjavu »tko ne želi govoriti o kapitalizmu, također treba šutjeti i o fašizmu«, mogli bi smo reći da tko ne želi govoriti o prvoj adaptaciji romana Jacka Finneya *The Body Snatchers*, također treba šutjeti i o najnovijoj filmskoj preradbi iste priče. Naime, upravo putem usporedbe tih dviju priča najlakše možemo otkriti ne samo koja je od njih kvalitetnija, nego i da treba šutjeti o politici ako mislimo šutjeti o ljubavi.

Dakle, radnja filma *Invazija tjelokradica* (*The Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) na prvi je pogled banalna: u malom kalifornijskom gradiću odjednom lokalnom doktoru Milesu Bennellu (Kevin McCarthy) dolaze pacijenti koji se žale da više ne prepoznaju svoje bližnje — štoviše, čini se kao da su oni uljezi. Slična iskustva ima i Bennellova nekadašnja ljubav Becky Driscoll (Dana Wynter), koja traži pomoć za svoju rođakinju. Premda ih gradski psihijatar uvjerava da to nije ništa drugo nego »epidemijska masovna histerija«, Bennell i njegova družica uskoro otkrivaju da su se stanovnici grada doista promijenili, odnosno da su uistinu u njima uljezi koji su zapravo ubili njihovu dušu i zaposjeli tijelo.

Ispostavlja se da su ih zaposjeli izvanzemaljci, tzv. *Pod People* koji su identični normalnim ljudima, a razlikuju se tek po jednoj karakteristici — slično kao što u *Blade Runneru* Philipa K. Dicka kiborзима nedostaje mogućnost empatije, tako ovima nedostaje bilo kakvo pokazivanje emocija. Izvanzemaljci rade na tome da zaposjednu sve ljude. Jedini način da se ljudi odupru tome jest da ne zaspu, budući da tek u stanju spavanja izvanzemaljci mogu potpuno

preuzeti tijelo. Stoga se glavni likovi filma čitavo vrijeme, izuzev konstantne sumnje da bi neki sugrađanin zapravo mogao biti izvanzemaljac, bore s time da ne zaspu. Klimaks filma je kad Becky u jednom trenu, skrivajući se od izvanzemaljaca, zaspe. Bennell to otkriva i sav izbezumljen trči prema autocesti vrišteći prolazećim automobilima da su grad opsjeli izvanzemaljci, te u jednoj sceni — koja se ujedno može smatrati jednim od prvih prelaženja tzv. četvrtog zida, praksa koju je u suvremenom filmu do vrhunca doveo recimo Woody Allen — vrišti u kameru: »Oni su već ovdje! Ti si sljedeći!«.

Ono po čemu se *Invazija tjelokradica* razlikuje od većine dotadašnjih znanstvenofantastičnih filmova iz 1950-ih jedan je sitan, ali bitan detalj. Dok su u svim drugim izvanzemaljci prikazani uglavnom kao mutanti, divovi ili čudovišta, ovdje oni izgledaju baš poput nas. Prva, i danas prevladavajuća interpretacija filma, reći će kako *Invazija* zapravo pokazuje paranoju koja je vladala tokom notorne McCarthyjeve ere. Kao što u filmu naše bližnje i susjede zaposjeda izvanzemaljac, tako je i krajem 1940-ih i tokom 50-ih godina tisuće Amerikanaca prešlo na komunizam. Kao što znamo, čitav niz običnih i prominentnih ljudi (gdje je onda stradalo i pola Hollywooda) bilo je osumnjičeno zbog sumnje da su njihova mišljenja i stavovi paralelni komunističkom naslijeđu i da zapravo — baš kao što to žele učiniti izvanzemaljci u filmu — žele pristojne američke građane koji vjeruju u liberalnu demokraciju nadomjestiti novim ljudima koji će vjerovati u ideale komunizma. Međutim, sama ta interpretacija ostaje nam dužna objašnjenja zašto se javlja nelagoda pri svijesti o našim bližnjima i susjedima čije je tijelo

zaposjeo izvanzemaljac ili pak komunizam.

Pozadina iz koje se možda najbolje može tumačiti posvemašnji strah i paranoja prisutna kako u fiktivnom hollywoodskom djelu poput *Invazije tjelokradica*, tako i u faktičkom historijskom periodu McCarthyjeve ere, do vodi nas do kratke, ali iznimno utjecajne Freudove studije *Das Unheimliche* (1919). Radi se o konceptu *Doppelgängera*. Freud u tom spisu, koji je direktno inspiriran studijom Otta Ranka *Der Doppelgänger* (1914), na prvi pogled neočekivano tvrdi kako ono »zazorno« (*Das Unheimliche*) nije emotivna reakcija na nešto što nam je nepoznato (što bi bio i doslovni prijevod pridjeva *unheimlich*, koji dolazi od imenice *Heim*, što znači »kuća«, pa stoga *heimlich* označava nešto poznato, prijatno), već posve suprotno — da nas ono Zazorno uvijek vraća na nešto poznato, što nam je blisko već otprije.

Naime, Freud pokazuje da jezična diferencija *heimlich/unheimlich* proizvodi dojam kao da je ono Zazorno načelno nešto što ima veze s nepoznatim, te se radi dokazivanja teze da je ono zapravo nešto što je vezano uz poznato poziva na Schellinga, koji je kao *unheimlich* smatrao sve što posjeduje neku tajnu. I tu nastupa *Doppelgänger*, odnosno dvojnik. Za razliku od prijašnjeg vjerovanja po kojemu je dvojnik zapravo jamac toga da Ja neće nestati (budući da će opstati taj Drugi), Freud pokazuje da je *Doppelgänger* uistinu potisnuti dio onoga Ja. Stoga, susresti svog dvojnika predstavlja strah: s jedne strane, zbog toga jer bismo mogli ostati razočarani, s druge strane, jer bi nam on, odnosno mi sami sebi, mogao biti na putu. *Doppelgänger* je stoga figura *gubitka*. Drugim riječima, figura smrti.



To je naglasio još Otto Rank: »Izvorno poiman kao anđeo čuvar, koji osigurava besmrtno postojanje sebstva, dvojnik se zapravo pojavljuje kao čista suprotnost, kao podsjetnik na smrtnost pojedinca, odnosno, kao glasnik same smrti« (*Beyond Psychology*, 1958, str. 74). Sam koncept dvojnika tematiziran je u brojnim književnim djelima, od Dostojevskog i Poea do Kafke i Calvina, dok je na filmskom platnu prisutan u ostvarenjima kao što su *Kabinet doktora Kaligarija* (Robert Wiene, 1920), *Treći čovjek* (Carol Reed, 1949) ili pak u novijem filmu *Klub boraca* (David Fincher, 1999). Jedan od najpoznatijih književnih primjera zasigurno je *Slika Doriana Graya* Oscara Wildea, gdje je glavni lik isti čovjek, štoviše stalno isti, jer ne stari, ali nema dušu, baš kao i stanovnici iz filma *Invazija tjelokradica*.

I tu, dakako, dolazimo do Junga. Za razliku od Freuda i prevladavajućeg diskursa koji dvojnika percipira kao nešto sablasno, Jung u dvojniku prepoznaje mračno naličje pretjerane racionalnosti zapadne civilizacije. Premda se, dakako, radi o njegovoj spornoj teoriji arhetipova, u kojoj se tzv. »mračni dvojnik« (*dunkle Doppelgänger*) uvodi kao termin za *sjenu* koja se valja pripisati sferi onoga Ja i koja predstavlja potisnuto, odnosno nesvjesno, takav je *Doppelgänger* zapravo subverzivan, i to iz razloga jer se, kako tvrdi Jung — tumačeći to posredstvom snova u kojima nesvjesna strana naše osobnosti nerijetko slijedi junaka naših snova (odnosno nas same) poput sjene — radi o potisnutom dijelu osobnosti koji se iznova mora integrirati u samu tu osobnost. U tom smislu *Doppelgänger*, ma koliko bio *unheimlich*, zapravo

može predstavljati — kako to pokazuju svi udvojeni likovi suvremene književnosti i filma — onaj moment koji narušava sliku stabilnog ega, što će reći, stabilne ličnosti kao stupa kapitalističkog poretka. Sam Jung dvojnika neće definirati niti kao dobrog niti kao zlog, već naprosto kao »repliku nečijeg nepoznatog lica«. Dvojnik je u tom smislu manifestacija želje, i to želje koja zapravo teži kompenzirati gubitak (tu je Jung blizak Freudu, ako ne i Lacanu) koji je rezultat okova kulture. Dvojnik iz suvremene književnosti i filma stoga je junak transgresije zadanih granica, netko ili nešto (ako mislimo na likove poput Frankensteinova Čudovišta ili pak Kafkina kukca) koji dekonstruira same granice *ljudskog*.

Jungova teorija dvojnika neposredno nas dovodi do *Invazije tjelokradica*. Nije li ona, ukoliko sintagmu o »replici

nečijeg nepoznatog lica» shvatimo ozbiljno, savršena ilustracija onoga što se dogodi kad ljubav nestane? Uzmimo vezu koja neko vrijeme funkcionira savršeno: mladić neizmjerljivo voli djevojku, ona neizmjerljivo voli njega. Međutim, u jednom trenu (uvijek ta potreba »premotavanja vrpce« i pronalaženja *toga* trenutka kad je sve pošlo krivo) mladić djevojku naprosto više ne prepoznaje. Ona je »izvana« ostala ista (njeno je tijelo isto, njene navike i geste također), međutim, nešto »iznutra« ne valja: kao da je netko drugi ušao u njeno tijelo. Mladić stoga opravdano može reći: »dosad si me voljela, ali kako to da se odjednom sve promijenilo?«

No dok u filmu doista postoji pravi odgovor na to pitanje (u nju, Becky, su naprosto ušli izvanzemaljci, pa ona doista više nije »svoja«), u Ljubavi je drugačije. Djevojka će vjerojatno odgovoriti: »nije se odjednom sve promijenilo, već se *mijenjalo*«. Drugim riječima, »ne možeš pronaći *taj* trenutak u kojem je sve pošlo krivo«, trenuci i razlozi (za prekid) naprosto su se gomilali i došlo je do svojevrstne hipertrofije. Prva i najčešća reakcija na taj argument je »zdravorazumski« protuargument: »znači nikad me ni nisi voljela«. I u tom smislu mladić (ili djevojka, kako god okrenuli) doista u drugome vidi Drugoga — izvanzemaljca ili »mračnog dvojnika«: to više nije ista osoba, osoba s kojom se mogla podijeliti svaka tajna, osoba pred kojom bi svaka djetinjasta gesta bila slatka i zanimljiva itd. Naprosto, to je sada osoba kao i svaka druga: osoba pred kojom skrivamo što mislimo, osoba pred kojom se ponašamo »odraslo« i »hladno«, ponovno se vraćajući u simbolički poredak Norme i politički korektnog ponašanja.

Međutim, valja na tren argument da onda (»prave«) ljubavi nije ni bilo shvatiti ozbiljno. Što ako smo mi doista čitavo vrijeme izvanzemaljci, a sam Simbolički poredak zapravo je ono »prirodno«. Odnosno, što ako drugi koji nije Drugi uistinu ne postoji? To je, ako bolje promislimo, krajnja pouka filma *Invazija tjelokratica*. Ako je izvanzemaljca mogao ući u neku osobu koju volimo (pa nas ona odjednom više ne voli), zašto onda ne bismo mogli tvrditi da je upravo u trenu kad nas je ta osoba voljela u nju ušao izvanzemaljca. I to je

zapravo pravi eksces Ljubavi, da neka osoba kad je pogodi tzv. Kupidova strelica odjednom prestaje biti ono što je bila. Pozivi prijatelja postaju posve irelevantni (isključiti mobitel postaje *conditio sine qua non*), obiteljske obaveze i navike (ručkovi, razgovori, itd.) trošenje vremena, a poslovni ili profesionalni planovi nestaju u svakom zagrljaju. U tom smislu, ispravan odgovor na pitanje u kojem trenu je ljubav nestala bio bi — i prije nego je počela. Što ne znači da nikad nije ni postojala, nego da je sam čin »prestanka ljubavi« (ili barem zaljubljenosti) možda na kraju neka vrsta obrambenog mehanizma samog organizma. Obrana na to krajnje »besmisleno«, požrtvovno i bezuvjetno *trošenje*.

S druge strane, osoba koja i dalje voli kao da samo to trošenje dovodi do apsurda. Sjetimo se da je jedini način u *Invaziji tjelokratica* da i u nas ne uđe izvanzemaljca taj da ne zaspimo, da budemo neprekidno budni. A nije li to najbolji mogući opis osobe koja i dalje voli osobu koja nju ne voli? Ne htjeti priznati da je ljubav nestala — čak i gesta »onda ljubav nije postojala« još je uvijek uhvaćena u krug ljubavi i dokazuje da je subjekt još uvijek zaljubljen — ne znači ništa drugo nego »ne htjeti zaspiti«. Ako je drugi postao Drugi, izvanzemaljca, to ne znači da moram i ja: ja još uvijek u sebi mogu sačuvati dozu naše Ljubavi (ili u filmu: »humanosti«) koja će na kraju — uvijek iznova ta »zadnja« nada — spasiti i Tebe.

Upravo u tom kontekstu valja iščitati najnoviju preradbu *Invazije tjelokratica*. Kao i uvijek, pronalaženje razlika između originala i preradbe može otkriti koja je uopće intencija novoga filma. U skladu s feminističkim vremenima, glavni lik novoga filma sada je Nicole Kidman. Za razliku od originala, ona je sada doktorica Bennell, dok je njezin partner Daniel Craig Ben Driscoll. Zašto su se promijenili spolovi, a prezimena su ostala ista, vidjet ćemo nešto kasnije. Radnja ide ovako: Nicole Kidman glumi mladu psihijatricu koja obavljajući svoj posao primijeti čudna ponašanja kod svojih pacijenata. Sve se to zbilo nakon što se prilikom ulaska u Zemljinu orbitu raspala američka svemirska letjelica, te je time proširena tajanstvena epidemija koja mije-

nja ponašanje živih bića. Očekivano, jedan od prvih zaraženih ljudi je Tucker (Jeremy Northam), ni manje ni više nego bivši suprug Carol Bennell. A kako ona otkriva tu svjetsku zavjeru? Pa iznova kao i u prvom filmu, originalu. Kad joj dolazi jedna pacijentica i kaže »Moj suprug nije moj suprug.« Iskustveni psihijatar se na takvu konstataciju vjerojatno ne bi previše obazirao, no kada joj i drugi pacijenti dolaze sa sličnim iskustvima, te utipkavanjem u Google uvidi da i sinovi, kćerke, supruge itd. više nisu sinovi, kćerke, supruge itd., onda situacija postaje alarmantna. Bennell sada mora učiniti sve kako bi zaštitila svoga sina, koji će se na kraju, dakako, ispostaviti kao ključni element u zaustavljanju eskalirajuće invazije. I tu otkrivamo značenje i neuspjeh promjene spola glavnoga lika. Naime, kad bi *Invazija* bila pravi feministički film onda bi glavni lik ostao muškarac: upravo činjenicom da je glavni lik žena iznova se podilazi klasičnom mitu o »brižnoj majci« po kojemu jedino majka može biti sposobna za bezuvjetnu ljubav spram svog djeteta. Onaj koji je zao je, naravno, muškarac, bio to bivši muž ili potencijalni novi partner koji će pred kraj filma i sam, naravno, postati izvanzemaljca.

Premda je *Invazija* film u kojem je Oliver Hirschbiegel, njemački redatelj poznat po filmu *Hitler: konačni pad* (2004) i još boljem *Eksperimentu* (2001), neuspješno spojio SF s elementima psihološkog trilera (tokom čitavog filma osjeća se nemogućnost da *Invazija* proizvede dojam kao što to mogu recimo 28 *tjedana kasnije* ili čak *Ja sam legenda*), ipak treba odati priznanje jednom detalju. U skladu s prevladavajućom interpretacijom originala *Invazije tjelokratica*, po kojoj se u filmu zapravo radi o ekranizaciji »crvene prijetnje«, mogli bismo reći da *Invazija* zapravo predstavlja ekranizaciju prijetnje s Bliskog Istoka — odnosno terorizma. Međutim, umjesto jasne implikacije da se u filmu doista radi o novom Neprijatelju (teroristu umjesto komunistu) kamufliranom u oblik Čovjeka, Hirschbiegel je odlučio naglasiti upravo taj »ljubavni« aspekt koji je nedostajao u prvoj verziji filma.

Da nam *Invazija*, umjesto dosadnih političkih analiza (gdje onda sukladno do-

bu u kojem se nalazimo izvanzemaljci-ma možemo pripisivati teroristički, komunistički itd. predznak), doista govori nešto i o ljubavi možda najbolje govori radikalna razlika od originala. Dok u originalu nije bilo nečega poput imuniteta, ovdje je upravo sin glavne protagonistice taj koji je imun. U jednom razgovoru Carol svome sinu kaže: »Mislila sam da si zaspao«, a on odgovara: »Jesam zaspao. Jesam. Prošlu noć, i ovo jutro. Znači li to nešto loše?« Međutim, za razliku od drugih ljudi koji zaspaju, sin je ostao isti, i dalje voli svoju majku — jer je imun. Premda bi se Hirschbiegelu moglo prigovoriti da je njegova verzija jedina među četiri verzije koja ima optimističan završetak, te da je originalna verzija iz 1956. ipak vjernija faktičnom stanju gdje ljubav nerijetko, kada jednom nestane, nestane u nepovrat, taj kratak dijalog ipak je instruktivan. Jer nije li najbolji dokaz ljubavi da i nakon što zaspimo, nakon što se recimo prekine veza i druga osoba nastavi živjeti svoj život kao da nas nije ni bilo, još uvijek volimo? Najbolja definicija ljubavi — ili patologije, kako god — stoga bi bila: ako i nakon spavanja još uvijek voliš, to znači da si imun (na prekid, prijevaru itd. itd.). U tom smislu bivši suprug glavne protagonistice i može, kao i svatko tko više

ne voli, reći: »Kada se probudiš, osjećat ćeš se posve isto kao i ja«. Prava mjera ljubavi, metaforički kazano, stoga je u buđenju i spavanju.

Naravno, bilo bi pogrešno reći da najnovija *Invazija* nema političke elemente. Oni do izražaja najbolje dolaze u jednoj sceni na svečanoj večeri u dijalogu između Carol i ruskog ambasadora Yorisha. On naime isprovocira Carol svojom pseudofreudovskom tvrdnjom: »Ja tvrdim da je civilizacija iluzija, igra pretvaranja. Ono što je istina je da smo svi mi životinje, vođene primitivnim instinktima. Kao psihijatrica, morate znati da je to istina.« Carol u poststrukturalističkom stilu odgovara: »Da budem iskrena, ambasadore, kada mi netko počne pričati o istini, ono što čujem je prije ono što oni govore o sebi samima nego o svijetu.« I tu kreće politički zaokret, koji se dakako mogao očekivati od jednog ruskog ambasadora: »To je možda istina, možda biti Rus u ovoj zemlji nije ništa drugo nego patologija. Pa što mislite, možete li mi pomoći? Možete li mi dati pilulu? Da svijet vidim onako kako ga vide Amerikanci. Može li mi pilula pomoći da shvatim Irak, ili Dafur, ili čak New Orleans?« Naravno, ovo pitanje s pilulom neodoljivo podsjeća na treću pilulu iz *Matrixa*, pa Yorish nastavlja: »Sve

što tvrdim jest da civilizacija nestaje kada je najviše trebamo. U pravoj situaciji svi smo mi sposobni učiniti najgore zločine. Zamisliti svijet u kojem to ne bi bilo tako, gdje svaka kriza ne bi uzrokovala novim strahotama, gdje svake novine ne bi bile pune rata i nasilja, to bi značilo zamisliti svijet u kojem ljudska bića ne bi više bila ljudska.«

Pouka *Invazije*, ma koliko možda zakazala na izvedbenom planu (scenariju i dijalozima, prije svega), zapravo je dalekosežna. Kada su izvanzemaljci gotovo potpuno zavladaali svijetom, svugdje je nestalo sukoba i ratova. Međutim, kada se na kraju proširio »lijek« kojim su ljudi ponovno postali ljudi, novine su se polako opet počele puniti »standardnim« vijestima (tragedijama, humanitarnim krizama, ratovima). Pouka je sljedeća: ukoliko želimo očuvati ljubav, možda je potrebno da postoji i nasilje. Jer u svijetu bez nasilja sama ljubav zapravo ne bi imala nikakvog smisla. Drugim riječima, mržnja i ljubav dvije su strane jedne te iste kovanice. A upravo je (izvanzemaljska) ravnodušnost, kako je to sjajno pokazala Renata Salecl u svojoj knjizi *Protiv ravnodušnosti*, znak da je ljubav nestala.

Srećko Horvat

LJETOPISOV LJETOPIS

K r e š i m i r K o š u t i ć

Filmografija kinorepertoara

od 28. veljače do 12. lipnja 2008.

Bagra

(The Flock)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Bauer Martinez International, Double Nickel Entertainment, Gibraltar Films, Lucky 50 Productions i Templar Films; pr. Jenette Kahn, Wai-keung Lau (as Andrew Lau), Philippe Martinez, Larry Rapaport, Adam Richman i Elie Samaha; izvr. pr. Karinne Behr, Luc Campeau, Robert L. Levy i Peter Schwerin — sc. Hans Bauer i Craig Mitchell; r. WAI-KEUNG LAU; snim. Enrique Chediak; mt. Tracy Adams i Martin Hunter; gl. Guy Farley; sgf. Ed Vega; kgf. Deborah Everton — ul. Richard Gere, Claire Danes, KaDee Strickland, Ray Wise, Russell Sams, Avril Lavigne, Kristina Sisco, Dwayne L. Barnes, Matt Schulze, Debrianna Mansini, Ed Ackerman, French Stewart — 105 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Block Party

SAD, 2005 — DOKUMENTARNI — pr. tvrt. Bob Yari Productions, Kabuki Brothers, Partizan Entertainment i Pilot Boy Productions; pr. Mustafa Abuelhija, Dave Chappelle, Julie Fong i Bob Yari; izvr. pr. Gregory Roe Manocherian, Doug Levine i Skot Bright — sc. Dave Chappelle; r. MICHEL GONDRY; snim. Ellen Kuras; mt. Jeff Buchanan, Sarah Flack i Jamie Kirkpatrick; gl. Cory Smith; sgf. Peter Zumba; kgf. Whitney Kyles — 103 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Braća po krvi

(We Own the Night)

SAD, 2007 — stud. Columbia TriStar Motion Picture Group; pr. tvrt. 2929 Productions, Industry Entertainment i Nick Wechsler Productions; pr. Nick Wechsler, Marc Butan, Mark Wahlberg i Joaquin Phoenix; izvr. pr. Mark Cuban, Anthony Katagas i Todd Wagner — sc. James Gray; r. JAMES GRAY; snim. Joaquín Baca-Asay; mt. John Axelrad; gl. Wojciech Kilar; sgf. James C. Feng; kgf. Michael Clancy — ul. Joaquin Phoenix, Eva Mendes, Mark Wahlberg, Robert Duvall, Alex Veadov, Dominic Colon, Danny Hoch, Oleg Taktarov, Moni Moshonov, Antoni Corone, Craig Walker, Tony Musante, Joe D'Onofrio, Yelena Solovey i dr — 117 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Charlie Bartlett

SAD, 2007 — pr. tvrt. Sidney Kimmel Entertainment, Everyman Pictures, Texon Entertainment, David Permut Productions, Granite Rock Films i Madacy Entertainment; pr. Jay Roach, David Permut, Barron Kidd i Sidney Kimmel; izvr. pr. Jennifer Perini, William Horberg, Trish Hoffman i Bruce Toll — sc. Gustin Nash; r. JON POLL; snim. Paul Sarossy; mt. Alan Baumgarten; gl. Christophe Beck; sgf. Joshu de Cartier; kgf. Luis Sequeira — ul. Anton Yelchin, Robert Downey

Jr, Hope Davis, Kat Dennings, Tyler Hilton, Mark Rendall, Dylan Taylor, Megan Park, Jake Epstein, Jonathan Malen, Derek McGrath, Stephen Young — 97 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Danova prva ljubav

(Dan in Real Life)

SAD, 2007 — stud. Touchstone Films; pr. tvrt. Jon Shestack Productions, Dan In Real Life Productions, Focus Features i Touchstone Pictures; pr. Jonathan Shestack i Brad Epstein; izvr. pr. Noah Rosen i Mari Jo Winkler-Ioffreda — sc. Pierce Gardner i Peter Hedges; r. PETER HEDGES; snim. Lawrence Sher; mt. Sarah Flack; gl. Sondre Lerche; sgf. Mark Garner; kgf. Alix Friedberg — ul. Steve Carell, Juliette Binoche, Dane Cook, Alison Pill, Brittany Robertson, Marlene Lawston, Dianne Wiest, John Mahoney, Norbert Leo Butz, Amy Ryan, Jessica Hecht, Frank Wood — 98 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

10 000 tisuća godina prije Krista

(10 000 B. C.)

SAD, Novi Zeland, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Centropolis Entertainment, Mark Gordon Company, Legendary Pictures, Inc; pr. Michael Wimer, Roland Emmerich i Mark R. Gordon; izvr. pr. Sarah Bradshaw, William Fay, Tom Karnowski, Harald Kloser, Scott Mednick i Thomas Tull — sc. Roland Emmerich i Harald Kloser; r. ROLAND EMMERICH; snim. Ueli Steiger; mt. Alexander Berner; gl. Harald Kloser i Thomas Wanker; sgf. Heather Cameron, Marc Homes, David Warren, Fleur Whitlock, Robin Auld, Jules Cook i Michael Berg; kgf. Renée April i Odile Dicks-Mireaux — ul. Steven Strait, Camilla Belle, Cliff Curtis, Joel Virgel, Affif Ben Badra, Mo'Nique, Nathanael Baring, Mona Hammond, Marco Khan, Reece Ritchie, Joel Fry, Omar Sharif — 109 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dinosauri: divovi Patagonije

(Dinosaurs: Giants of Patagonia)

Kanada, 2007 — ANIMIRANI — pr. tvrt. Sky High Entertainment; pr. Carl Samson; sc. Marc Fafard; r. MARC FAFARD; snim. William Reeve; mt. René Caron; sgf. Richard Bergeron — glas. Donald Sutherland, Rodolfo Coria — 40 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Događaj

(The Happening)

SAD, Indija, 2008 — stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Blinding Edge Pictures, Barry Mendel Productions i Spyglass Entertainment Holdings, LLC; pr. M. Night Shyamalan, Samuel L. Mercer i Barry Mendel; izvr. pr. Roger Birnbaum, Gary Barber, Ronnie i Zarina Screwvala — sc. M. Night Shyamalan; r. M. NIGHT SHYAMALAN; snim. Tak Fujimoto; mt. Conrad Buff; gl. James Newton Howard; sgf. Anthony Dunne i Anne Seibel; kgf. Betsy Heimann — ul. Mark Wahlberg, Zoëy Deschanel, John Leguizamo, Ashlyn Sanchez, Betty Buckley, Spencer Breslin, Robert Bailey Jr, Frank Collison, Jeremy Strong, Alan Ruck, Victoria Clark, M. Night Shyamalan, Robert Lenzi, Stephen Singer — 91 min — distr. Continental Film

Dok nas jackpot ne rastavi

(What Happens in Vegas...)

SAD, 2008 — stud. 20th Century Fox i Regency Enterprises; pr. tvrt. Penn Station Entertainment, 21 Laps Entertainment, Regency Enterprises, Mosaic Media Group i Dune Entertainment; pr. Michael Aguilar, Dean Georganis i Shawn Levy; izvr. pr. Joseph M. Caracciolo Jr. — sc. Dana Fox; r. TOM VAUGHAN; snim. Matthew F. Leonetti; mt. Matt Friedman; gl. Christophe Beck; sgf. W. Steven Graham; kgf. Renee Ehrlich Kalfus — ul. Cameron Diaz, Ashton Kutcher, Rob Corddry, Lake Bell, Jason Sudeikis, Treat Williams, Deirdre O'Connell, Michelle Kruziec, Dennis Farina, Zach Galifianakis, Queen Latifah, Krysten Ritter, Ricky Garcia, Andrew Daly i dr — 99 min — distr. Continental Film

Domino

SAD, Francuska, 2005 — stud. New Line Records; pr. tvrt. Domino 17521 Inc, Scott Free Productions, Davis-Films i Metropolitan Filmexport; pr. Tony Scott i Samuel Hadida; izvr. pr. Barry Waldman, Toby Emmerich, Victor Hadida, Zach Schiff-Abrams, Lisa Ellzey i Skip Chaisson — sc. Richard Kelly (po ideji svojaj i Stevea Barancika); r. TONY SCOTT; snim. Daniel Mindel; mt. William Goldenberg i Christian Wagner; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Drew Boughton i Keith Neely; kgf. Bob Morgan i Matthew Goldman — ul. Keira Knightley, Mickey Rourke, Macy Gray, Shondrella Avery, Dabney Coleman, Peter Jacobson, Kel O'Neill, Lucy Liu, Jacqueline Bisset, Dale Dickey, Christopher Walken, Mena Suvari, Tom Waits — 127 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Don Quijote – Magareća posla

(Donkey Xote)

Španjolska, Italija, 2007 — ANIMIRANI — pr. tvrt. Lumiq Studios, Bren Entertainment i Filmmax Animation; pr. Julio Fernández i Sergio Toffetti; izvr. pr. Carlos Fernández, Giulia Marletta i Paco Rodríguez — sc. Angel E. Pariente (nadahnuto romanom *Bistri vitez Don Quijote od Manche* Miguela de Cervantesa); r. JOSE POZO; mt. Félix Bueno; gl. Andrea Guerra; sgf. Esteban Martin — glas. Sven Medvešek, Mila Elegović, Ozren Grabarić, Jasna Palić Picukarić, Vid Balog — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

21 – raspad Las Vegasa (21)

SAD, 2008 — stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Michael De Luca Productions, Relativity Media i Trigger Street Productions; pr. Dana Brunetti, Michael De Luca i Kevin Spacey; izvr. pr. William S. Beasley, Ryan Kavanaugh i Brett Ratner — sc. Peter Steinfeld i Allan Loeb (prema knjizi *Bringing Down the House: The Inside Story of Six M.I.T. Students Who Took Vegas for Millions* Bena Mezricha); r. ROBERT LUKETIC; snim. Russell Carpenter; mt. Elliot Graham; gl. David Sardy; sgf. James F. Truesdale i Christina Wilson; kgf. Luca Mosca — ul. Jim Sturgess, Kevin Spacey, Kate Bosworth, Aaron Yoo, Liza Lapira, Jacob Pitts, Laurence Fishburne, Jack McGee, Josh Gad, Sam Golzari, Helen Carey, Jack Gilpin — 123 min — distr. Continental Film

Dvije sestre za kralja

(The Other Boleyn Girl)

SAD, V. Britanija, 2008 — stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Focus Features, Ruby Films, BBC Films, Scott Rudin Productions i Relativity Media; pr. Alison Owen; izvr. pr. David M. Thompson i Scott Rudin — sc. Peter Morgan (prema istoimenoj romanu Philippa Gregoryja); r. PETER MORGAN; snim. Kieran McGuigan; mt. Paul Knight i Carol Littleton; gl. Paul Cantelon; sgf. David Allday, Matthew Gray, Kevin Phipps, Sui Rajakaruna i Emma MacDevitt; kgf. Sandy Powell — ul. Natalie Portman, Scarlett Johansson, Eric Bana, Jim Sturgess, Mark Rylance, Kristin Scott Thomas, David Morrissey, Benedict Cumberbatch, Oliver Coleman, Ana Torrent, Eddie Redmayne, Juno Temple — 115 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Džingis Kan – ratnik i vladar

(Mongol)

Rusija, Mongolija, Njemačka i Kazahstan, 2007 — pr. tvrt. Andreevsky Flag Film Company, Kinofabrik GmbH, Kinokompaniya CTB i X-Filme Creative Pool; pr. Sergei Selyanov, Anton Melnik i Sergei Bodrov; izvr. pr. Bulat Galimgerayev, Alec Schulmann i Bob Berner — sc. Arif Aliyev i Sergei Bodrov; r. SERGEI BODROV; snim. Rogier Stoffers i Sergei Trofimov; mt. Valdis Oskarsdóttir i Zach Staenberg; gl. Tuomas Kantelinen; sgf. Wang Min Kwa, Hai Ming Xiang i Elena Zhukova; kgf. Karin Lohr — ul. Tegen Ao, Tadanobu Asano, Ying Bai, Khulan Chuluun, Bao Di, Bayartsetseg Erdenebat, Deng Ba Te Er, You Er, Sai Xing Ga, Ba Yin Qi Qi Ge, Ba De Rong Gui, Sun Ben Hon — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Eduart

Njemačka, Grčka, 2006 — pr. tvrt. CL Productions, Greek Film Center, Hellenic Radio & Television (ERT), Jost Hering Filmproduktion, Le Spot, Medienboard Berlin-Brandenburg, Nova i Odeon S.A. (Greece); pr. Jost Hering, Kostas Lambropoulos i Angeliki Antoniou; izvr. pr. Manos Krezias — sc. Angeliki Antoniou; r. ANGELIKI ANTONIOU; snim. Jürgen Jürges; mt. Takis Yannopoulos; gl. Konstantinos Christides i Minos Matsas; sgf. Ioulia Stavridou; kgf. Ioulia Stavridou — ul. Eshref Dermishi, Ermela Teli, Ndirim Xhepa, Andre Hennicke, Adrian Aziri, Gazmend Gjokaj, Manos Vakousis, Edi Mehana — 105 min — distr. Sava

Franklin

(Franklin et le trésor du lac)

Kanda, Francuska, 2006 — ANIMIRANI — pr. tvrt. Alphanim i Nelvana uz potporu Cofinova 2 i Cofimage 16; izvr. pr. Clément Calvet, Christian Davin, Scott Dyer i Emmanuèle Petry — sc. John van Bruggen (prema izvornoj ideji Pauletea Bourgeoisa i Brende Clark); r. DOMINIQUE MONFERY; mt. Patrick Gonidec; gl. Ray Parker i Tom Szczesniak; sgf. Olivier Besson — glas. Ivan Đuričić, Lana Blaće, Dora Polić, Boris Barberić, Silvio Vovk — 80 min — distr. Pa-dora

Hannah Montana

(Hannah Montana/Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert Tour)

SAD, 2008 — DOKUMENTARNO-IGRANI — stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. PACE i Walt Disney Pictures; pr. Bruce Hendricks, Arthur Repola i Kenny Ortega; izvr. pr. Douglas C Merrifield i Vince Pace — sc. nadahnuto televizijskim serijalom Hannah Montana, koji su smislili Richard Correll, Barry O'Brien i Michael Poryes r. BRUCE HENDRICKS; snim. Mitchell Amundsen; mt. Michael Tro-nick; sgf. Bruce Allen; kgf. Dahlia Foroutan — 80 min — distr. Continental Film

Horton

(Dr. Seuss' Horton Hears a Who!)

SAD, 2008 — ANIMIRANI — stud. Fox Animation Studios; pr. tvrt. Blue Sky Studios, Twentieth Century Fox Animation i Twentieth Century-Fox Film Corporation; pr. Robert Gordon i Bruce Anderson; izvr. pr. Christopher Meledandri, Chris Wedge i Audrey Geisel — sc. Ken Daurio i Cinco Paul (po ideji i prema istoimenoj knjizi Dr. Seussa); r. JIMMY HAYWARD i STEVE MARTINO; mt. Tim Nordquist; gl. John Powell; sgf. Thomas Cardone — glas. Krešimir Mikić, Filip Juričić, Ksenija Marinković, Robert Ugrina, Ozren Grabarić, Dino Jelusić — 88 min — distr. Continental Film

Iluzionist

(The Illusionist)

SAD, Češka, 2006 — pr. tvrt. Michael London Productions, Bob Yari Productions, Contagious Entertainment, Bull's Eye Entertainment, Stillking Films i Koppelman and Levien; pr. David Levien, Brian Koppelman, Michael London, Bob Yari i Cathy Schulman; izvr. pr. Jane Garnett, Joey Horvitz, Ted Liebowitz i Tom Nunan — sc. Neil Burger (prema pripovijetki *Eisenheim the Illusionist* Stevena Millhausera); r. NEIL BURGER; snim. Dick Pope; mt. Naomi Geraghty; gl. Philip Glass; sgf. Stefan Kovačik i Vlasta Svoboda; kgf. Ngila Dickson — ul. Edward Norton, Paul Giamatti, Jessica Biel, Rufus Sewell, Eddie Marsan, Jake Wood, Tom Fisher, Aaron Johnson, Eleanor Tomlinson, Karl Johnson — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Imaš petlju?

(The Bucket List)

SAD, 2007 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Two Ton Films, Storyline Entertainment, Zadan/Meron Productions i Reiner/Greisman; pr. Craig Zadan, Neil Meron, Alan Greisman i Rob Reiner; izvr. pr. Travis Knox, Justin Zackham i Jeff Stott — sc. Justin Zackham; ROB REINER; snim. John Schwartzman; mt. Ro-

bert Leighton; gl. Marc Shaiman; sgf. Jay Pelissier; kgf. Molly Maginnis — ul. Jack Nicholson, Morgan Freeman, Sean Hayes, Beverly Todd, Rob Morrow, Alfonso Freeman, Rowena King, Annton Berry Jr, Verda Bridges, Destiny Brownridge, Brian Copeland, Ian Anthony Dale, Jennifer DeFrancisco, Hugh B. Holub — 97 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Indiana Jones i kraljevstvo kristalne lubanje

(Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull)

SAD, 2008 — stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Kennedy/Marshall Company, Amblin Entertainment i Lucasfilm, Ltd.; pr. Frank Marshall; izvr. pr. Kathleen Kennedy i George Lucas — sc. David Koepp (po ideji Georgea Lucasa i Jeffa Nathansona i prema izvornoj ideji Georgea Lucasa i Philipa Kaufmana); r. STEVEN SPIELBERG; snim. Janusz Kaminski i Xavier Perez Grobet; mt. Michael Kahn; gl. John Williams; sgf. Luke Freeborn, Lawrence A. Hubbs, Mark W. Mansbridge, Lauren E. Polizzi i Troy Sizemore; kgf. Bernie Pollack i Mary Zophres — ul. Harrison Ford, Cate Blanchett, Karen Allen, Shia LaBeouf, Ray Winstone, John Hurt, Jim Broadbent, Igor Jijikine Alan Dale, Joel Stoffer, Neil Flynn, V.J. Foster — 124 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Iron Man

SAD, 2008 — stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Dark Blades Films, Fairview Entertainment, Marvel Enterprises, Marvel Studios i Road Rebel; pr. Avi Arad i Kevin Feige; izvr. pr. Stan Lee, Jon Favreau, Louis D'Esposito, Peter Billingsley, David Maisel i Ari Arad — sc. Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum i Matt Holloway (prema ideji istoimena Marvelova stripovskoga serijala); r. JON FAVREAU; snim. Matthew Libatique; mt. Dan Lebental; gl. Ramin Djawadi; sgf. Richard F. Mays i Suzan Wexler; kgf. Rebecca Bentjen i Laura Jean Shannon — ul. Robert Downey Jr, Terrence Howard, Jeff Bridges, Gwyneth Paltrow, Leslie Bibb, Shaun Toub, Faran Tahir, Sayed Badreya, Bill Smitrovich, Clark Gregg, Tim Guinee, Jon Favreau — 126 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Jumper

SAD, 2008 — stud. Regency Enterprises i 20th Century Fox; pr. tvrt. New Regency Productions, Dune Entertainment, Created By i Hypnotic u suradnji sa Epsilon Motion Pictures; pr. Jay Sanders, Lucas Foster, Simon Kinberg i Arnon Milchan; izvr. pr. Vince Gerardis, Ralph Vicinanza, Stacy Maes, Kim Winther i Scott Gardenhour — sc. David S. Goyer, Jim Uhls i Simon Kinberg (prema istoimenoj romanu Stevena Goulda); r. DOUG LIMAN; snim. Barry Peterson; mt. Saar Klein, Dean i Don Zimmerman; gl. John Powell; sgf. Elinor Rose Galbraith, Peter Grundy, Tamara Marini, Tom Valentine, Saverio Sammali i Kikuo Ota; kgf. Magali Guidasci — ul. Hayden Christensen, Samuel L. Jackson, Diane Lane, Jamie Bell, Rachel Bilson, Michael Rooker, AnnaSophia Robb, Max Thieriot, Jesse James, Tom Hulce, Kristen Stewart, Teddy Dunn — 90 min — distr. Continental Film

Juno

SAD, Kanada, 2007 — pr. tvrt. Mandate Pictures, Mr. Mudd Productions i Fox Searchlight Pictures; pr. Mason Novick, Lianne Halfon, Russell Smith i John Malkovich; izvr. pr. Joseph Drake, Nathan Kahane i Dan Dubiecki — sc. Diablo Cody; r. JASON REITMAN; snim. Eric Steelberg; mt. Dana E. Glauberman; gl. Matt Messina; sgf. Michael Diner i Catherine Schroer; kgf. Monique Prudhom-

me — ul. Ellen Page, Michael Cera, Jennifer Garner, Jason Bateman, Allison Janney, J.K. Simmons, Olivia Thirlby, Eileen Pedde, Rainn Wilson, Daniel Clark, Darla Vandenbossche, Aman Johal — 96 min — distr. Pa-dora

Kod amidže Idriza

Bosna i Hercegovina, 2004 — pr. tvrt. Radio-televizija Federacije BiH i Refresh Production; pr. Ademir Kenović; izvr. pr. Ismet Begtašević — sc. Namik Kabil; r. PJER ŽALICA; snim. Mirsad Herović; mt. Almir Kenović; gl. Saša Lošić; sgf. Sanda Popovac; kgf. Amela Vilić — ul. Senad Bašić, Mustafa Nadarević, Semka Sokolović-Bertok, Emir Hadžihafizbegović, Jasna Žalica, Nada Đurevska, Dragon Marinković, Sanja Burić, Izudin Bajrović, Armela Toskić, Edin Hadžihafizbegović, Muharem Malagić, Enis Bešlić — 94 min — distr. Refresh Production

Kraljevi kvarta

(Street Kings)

SAD, 2008 — stud. Fox Searchlight Pictures; pr. tvrt. New Regency Films Inc, Yari Film Group (YFG), 3 Arts Entertainment i Emmett/Furla Films; pr. Alexander Milchan, Erwin Stoff i Lucas Foster; izvr. pr. Michele Weisler, Bob Yari i Arnon Milchan — sc. James Ellroy, Kurt Wimmer i Jamie Moss (po ideji Jamesa Ellroya); r. DAVID AYER; snim. Gabriel Beristain; mt. Jeffrey Ford; gl. Graeme Revell; sgf. Alexander Hammond; kgf. Michele Michel — ul. Keanu Reeves, Forest Whitaker, Common, Martha Higareda, Cedric the Entertainer, Chris Evans, Noel Gugliemi, Kenneth Choi, Hugh Laurie, Naomie Harris, Cle Shaheed Sloan, Amaury Nolasco, John Corbett, Terry Crews — 109 min — distr. Continental Film

Krivotvoritelji

(Die Fälscher)

Njemačka, Austrija, 2007 — pr. tvrt. Magnolia Filmproduktion, Babelsberg Film, Beta Cinema, Filmförderung Hamburg, Josef Eichholzer Filmproduktion, Studio Babelsberg, Motion Pictures GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF); pr. Josef Eichholzer, Nina Bohmann i Babette Schröder — sc. Stefan Ruzowitzky (prema romanu *Des Teufels Werkstatt* Adolfa Burgera); r. STEFAN RUZOWITZKY; snim. Benedict Neuenfels; mt. Britta Nahler; gl. Marius Ruhland; sgf. Isidor Wimmer; kgf. Nicole Fischnaller — ul. Karl Markovics, August Diehl, David Striesow, Martin Brambach, August Zirner, Veit Stübner, Sebastian Urzendowsky, Andreas Schmidt, Tilo Prückner, Lenn Kudrjawizki, Norman Stöffregen, Bernd Raucamp — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Kronike iz Narnije: Kraljević Kaspijan

(The Chronicles of Narnia: Prince Caspian)

SAD, V. Britanija, 2008 — stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Walden Media, Silverbell Films, Ozumi Films i Stillking Films; pr. Andrew Adamson, Mark Johnson i Philip Steuer; izvr. pr. Perry Moore — sc. Andrew Adamson, Christopher Markus i Stephen McFeely (prema istoimenome romanu C.S. Lewisa); r. ANDREW ADAMSON; snim. Karl Walter Lindenlaub; mt. Sim Evan-Jones; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. David Allday, Frank Walsh, Phil Sims, Stuart Kearns, Jiri Sternwald, Matt Gray, Elaine Kusmishko, Jill Cormack, Dave Cooke i Katja Soltis; kgf. Isis Mussenden — ul. Ben Barnes, Georgie Henley, Skandar Keynes, William Moseley, Anna Popplewell, Sergio Castellitto, Peter Dinklage, Warwick

Davis, Vincent Grass, Pierfrancesco Favino, Cornell John, Damián Alcázar, Alicia Borrachero, Simón Andreu — 147 min — distr. Continental Film

Kronike Spiderwick

(The Spiderwick Chronicles)

SAD, 2008 — stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Gotham Group, Atmosphere Entertainment MM LLC, Nickelodeon Movies, Kennedy/Marshall Company, Spiderwick Productions i Mark Canton Productions; pr. Mark Canton, Ellen Goldsmith-Vein, Larry J. Franco, Karey Kirkpatrick, Albie Hecht i Julia Pistor; izvr. pr. Kathleen Kennedy i Frank Marshall — sc. Karey Kirkpatrick, David Berenbaum i John Sayles (prema istoimenome romanu Tonyja DiTerlizija i Holly Black); r. MARK WATERS; snim. Caleb Deschanel; mt. Michael Kahn; gl. James Horner; sgf. Isabelle Guay; kgf. Odette Gadoury i Joanna Johnston — ul. Freddie Highmore, Sarah Bolger, Nick Nolte, Mary-Louise Parker, Joan Plowright, David Strathairn, Jordy Benattar, Andrew McCarthy, Tod Fennell, Mariah Inger, Jeremy Lavalley, Lise Durocher-Viens — 107 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Luda lova

(Mad Money)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Nu Image/Millennium Films, Big City Pictures, Lightspeed Media, Swingin' Productions i Granada Media; pr. Jay Cohen, Frank DeMartini i James Acheson; izvr. pr. Robert O. Green, Avi Lerner, Trevor Short, Danny Dimbort, Michael P. Flannigan, Wendy Kram i Boaz Davidson — sc. Glenn Gers (prema prvotnom scenariju Johna Mistera); r. CALLIE KHOURI; snim. John Bailey; mt. Wendy Greene Bricmont; gl. Marty Davich i James Newton Howard; sgf. Kevin Hardison; kgf. Susie DeSanto — ul. Diane Keaton, Ted Danson, Katie Holmes, Adam Rothenberg, Queen Latifah, Peyton 'Alex' Smith, Charlie Caldwell, Richard F. Law, Meagen Fay, Christopher McDonald, Denise Lee, Sylvia Castro Galan, Morgana Shaw, Roger R. Cross, Stephen Root — 104 min — Pa-dora

Ljubav i ostale katastrofe

(Love and Other Disasters)

V. Britanija, Francuska, 2006 — pr. tvrt. Europa Corp, Ruby Films i Skyline Films; pr. Alek Keshishian i Virginie Silla; izvr. pr. Luc Besson i David Fincher — sc. Alek Keshishian; r. ALEK KESHISHIAN; snim. Pierre Morel; mt. Nick Arthurs; gl. Alexandre Azaria; sgf. Steve Carter; kgf. Michele Clapton — ul. Brittany Murphy, Matthew Rhys, Santiago Cabrera, Samantha Bloom, Catherine Tate, Frédéric Ancombre, Stephanie Beacham, Orlando Bloom, Robert Chilcott, Elliot Cowan, Dawn French, Jamie Honeybourne, Will Keen, Michael Lerner — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Magla

(The Mist)

SAD, 2007 — stud. Dimension Films; pr. tvrt. Darkwoods Productions; pr. Frank Darabont i Liz Glotzer; izvr. pr. Richard Saperstein, Bob i Harvey Weinstein — sc. Frank Darabont (prema istoimenome romanu Stephen Kinga); r. FRANK DARBONT; snim. Ronn Schmidt; mt. Hunter M. Via; gl. Mark Isham; sgf. Alex Hajdu; kgf. Giovanna Ottobre-Melton — ul. Thomas Jane, Marcia Gay Harden, Laurie Holden, Andre Braugher, Toby Jones, William Sadler, Jeffrey DeMunn, Frances Sternhagen, Nathan Gamble, Alexa Davalos, Chris Owen, Sam Witwer,

Robert C. Treveiler, David Jensen — 126 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Maskirani mafijaši

(Le dernier gang)

Francuska, 2007 — pr. tvrt. A.J.O.Z. Films, Europa Corp, France 3 Cinéma i Glas-ski Productions u suradnji sa Sofica Europacorp; pr. Pierre-Ange Le Pogam i Ariel Zeitoun; izvr. pr. Olivier Glass — sc. Daniel Saint-Hamont, Laurence Siari i Ariel Zeitoun; r. ARIEL ZEITOUN; snim. Sebastien Pentecouteau; gl. Nathaniel Mechaly; sgf. Riccardo Pugliese i Jimmy Vansteenkiste; kgf. Pascale Arrou — ul. Vincent Elbaz, Gilles Lellouche, Sami Bouajila, Clémence Poésy, Pascal Elbé, Patrick Dell'Isola, Grégory Gadebois, Guillaume Viry, Matthieu Boujenah, Gabriella Wright, Patrick Descamps, Fabrizio Rongione — 125 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Maturalna večer

(Prom Night)

SAD, Kanada, 2008 — stud. Screen Gems; pr. tvrt. Original Film, Newmarket Films i Alliance Films; pr. Neal H. Moritz i Toby Jaffe; izvr. pr. Marc Forby, Glenn Gainer, J.S. Cardone, Bruce Mellon, William Tyrer i Chris J. Ball — sc. J.S. Cardone; r. NELSON MCCORMICK; snim. Checco Varese; mt. Jason Ballantine; gl. Paul Haslinger; sgf. Chris Cornwell; kgf. Lyn Paolo — ul. Brittany Snow, Scott Porter, Jessica Stroup, Dana Davis, Collins Pennie, Kelly Blatz, James Ransone, Brianne Davis, Kellan Lutz, Mary Mara, Ming-Na, Johnathon Schaech, Idris Elba, Jessalyn Gilsig — 88 min — distr. Continental Film

Moram spavat' anđele

Hrvatska, Bosna i Hercegovina, 2007 — pr. tvrt. DA Film, HRT, RTVFBiH i Croatia Film; pr. Dejan Aćimović — sc. Tatjana Aćimović; r. Dejan Aćimović; snim. Sasha Rendulić; mt. Andrija Zafranović; gl. Livio Morosin; sgf. Ivo Hušnjak i Željko Luter; kgf. Amela Vilić — ul. Karlo Barbarić, Nataša Dorčić, Goran Grčić, Vera Zima, Miralem Zubčević, Olga Pakalović, Ksenija Marinković, Doris Šarić-Kukuljica, Zrinka Radić, Gordana Gadžić, Neva Rošić, Ivan Brkić — 100 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nema me

(I'm not There)

SAD, Njemačka, 2007 — pr. tvrt. Christine Vachon, John Goldwyn i John Sloss; izvr. pr. John Wells, Hengameh Panahi, Philip Elway, Andreas Grosch, Douglas E. Hansen, Wendy Japhet, Steven Soderbergh i Amy J. Kaufman — sc. Todd Haynes i Oren Moverman (prema ideji Todda Haynesa); r. TODD HAYNES; snim. Edward Lachman; mt. Jay Rabinowitz; gl. Bob Dylan; sgf. Pierre Perrault; kgf. John A. Dunn — ul. Cate Blanchett, Ben Whishaw, Christian Bale, Richard Gere, Marcus Carl Franklin, Heath Ledger, Kris Kristofferson, Don Franks, Roc LaFortune, Larry Day, Paul Cagelet, Brian R.C. Wilmes — 135 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Neobična zubić vila

(El Raton Pérez)

Španjolska, Argentina, 2006 — IGRANO-ANIMIRANI — pr. tvrt. Filmax Animación, Castelao Producciones, Patagonik Film Group SA i Pampa Films; pr. Ju-

lio Fernandez i Pablo Bossi; izvr. pr. Cecilia Bossi, Ariel Saul, Julio i Carlos Fernandez — sc. Enrique Cortés; r. JUAN PABLO BUSCARINI; snim. Miguel Abal; mt. César Custodio; gl. Daniel Goldberg; sgf. Daniel Gimelberg; kgf. Connie Balduzzi — ul. Delfina Varni, Fabián Mazzei, Ana María Orozco, Joe Rígoli, Diego Gentile, Ana María Nazar, Enrique Porcellana, Fernanda Bodria, Anahí Martella, Fernando Paz, Marcos Metta, Pedro Martínez Goncalvez; sinkr. glas. Ivica Zadro, Buga Marija Šimić, Filip Grladinović, Hrvoje Klobučar, Sanja Marin, Sven Medvešek, Otokar Levaj, Janko Rakoš — 90 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nije kraj

Hrvatska, Srbija, 2008 — pr. tvrt. Interfilm, HRT i Vans — Beograd; pr. Ivan Maloča; izvr. pr. Vesna Mort i Predrag Jakovljević — sc. Mate Matišić, Vinko Brešan i Živko Zalar (kao Franjo Moguš); r. VINKO BREŠAN; snim. Živko Zalar (kao Franjo Moguš); mt. Sandra Botica-Brešan; gl. Mate Matišić sgf. Mario Ivezić; kgf. Željka Franulović — ul. Ivan Herceg, Nada Šargin, Predrag Vušović, Dražen Kühn, Damir Orlić, Leon Lučev, Mladen Vulić, Voja Brajović, Ingeborg Appelt, Linda Begonja, Marko Živić, Žarko Potočnjak, Mila Elegović, Ana Begić, Matija Prskalo — 112 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nije zlato sve što sjja

(Fool' Gold)

SAD, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. De Line Pictures; pr. Jon Klane, Bernie Goldmann i Donald De Line; izvr. pr. Wink Mordaunt i James R Dyer — sc. John Claffin, Daniel Zelman i Andy Tennan (prema ideji Johna Claffina i Daniela Zelmanna); r. ANDY TENNAN; snim. Don Burgess; mt. Troy Takaki i Tracey Wadmore-Smith; gl. George Fenton; sgf. Damien Drew, Raymond Chan i Peter Russell; kgf. Ngila Dickson — ul. Matthew McConaughey, Kate Hudson, Donald Sutherland, Alexis Dziena, Ewen Bremner, Ray Winstone, Kevin Hart, Malcolm-Jamal Warner, Brian Hooks, David Roberts, Michael Mulheren, Adam LeFevre, Rohan Nichol, Roger Sciberras — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nim na otoku mašte

(Nims Islands)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Walden Media; pr. Paula Mazur; izvr. pr. Stephen Jones — sc. Joseph Kwong, Paula Mazur, Mark Levin i Jennifer Flackett (prema istomenu romanu Wendy Orr); r. JENNIFER FLACKETT i MARK LEVIN; snim. Stuart Dryburgh; mt. Stuart Levy; gl. Patrick Doyle; sgf. Deborah Riley, Jacinta Leong i Colin Gibson; kgf. Jeffrey Kurland — ul. Abigail Breslin, Jodie Foster, Gerard Butler, Michael Carman, Mark Brady, Anthony Simcoe, Christopher Baker, Peter Callan, Rhonda Doyle, Russell Butler, Colin Gibson — 95 min — Blitz Film & Video Distribution

Noći boje borovnice

(My Blueberry Nights)

Hong Kong, Kina, Francuska, 2007 — pr. tvrt. Jet Tone Films, Block 2 Pictures, Lou-Yi Ltd, StudioCanal; pr. Stéphane Kooshmanian, Jacky Pang Yee-wah, Jean-Louis Piel, Wang Wei, Wong Kar Wai; izvr. pr. Chan Ye Cheng — sc. Wong Kar Wai i Lawrence Block (prema ideji Wong Kar Waija); r. WONG KAR WAI; snim. Darius Khondji; mt. William Chang; gl. Ry Cooder; sgf. Judy Rhee; kgf. Sharon Globerson — ul. Jude Law, Norah Jones, Chad R. Davis, Katya Blumenberg, John Malloy, Demetrius Butler, Frankie Faison, David Strathairn, Adriane

Lenox, Rachel Weisz, Benjamin Kanes, Cat Power, Michael Hartnett, Natalie Portman — 111 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Oko

(The Eye)

SAD, 2008 — stud. Lionsgate; pr. tvrt. Paramount Vantage, Cruise/Wagner Productions, Applause Pictures i Capital Arts Entertainment u suradnji sa Vertigo Entertainment; pr. Paula Wagner, Don Granger i Michelle Manning; izvr. pr. Peter Chan, Roy Lee, Doug Davison, Darren Miller, Mike Elliott, Michael Paseornek, Peter Block i Tom Ortenberg — sc. Sebastian Gutierrez (prema hongkonškom filmu *Jian Gui* iz 2002. g, čiji su scenaristi Jo Jo Yuet-chun Hui, Oxide i Danny Pang); r. DAVID MOREAU i XAVIER PALUD; snim. Jeff Jur; mt. Patrick Lussier; gl. Marco Beltrami; sgf. Naython Vane i Catherine Ircha; kgf. Michael Dennison — ul. Jessica Alba, Alessandro Nivola, Parker Posey, Rade Serbedžija, Fernanda Romero, Rachel Ticotin, Obba Babatundé, Danny Mora, Chloe Moretz, Brett Haworth — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Persepolis

Francuska, SAD, 2007 — ANIMIRANI — pr. tvrt. 2.4.7. Films, Kennedy/Marshall Company, France 3 Cinéma, French Connection Animations i Diaphana Films u suradnji sa Celluloid Dreams, Sony Pictures Classics, Sofica Europacorp i Soficinéma te uz sudioništvo Centre National de la Cinématographie i potporu Région Ile-de-France, Fondation GAN pour le Cinéma, Procirop i Angoa-Agicoo; pr. Xavier Rigault i Marc-Antoine Robert; izvr. pr. Marc Jousset i Kathleen Kennedy — sc. Vincent Paronnaud i Marjane Satrapi (prema istoimenome stripu Marjane Satrapi); r. VINCENT PARONNAUD i MARJANE SATRAPI; mt. Stéphane Roche; gl. Olivier Bernet; sgf. Marisa Musy — glas. Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Danielle Darrieux, Simon Abkarian, Gabrielle Lopes, François Jerosme, Arié Elmaleh, Mathias Mlekuz — 95 min — distr. Hulahop

Portal smrti

(Untraceable)

SAD, 2008 — stud. Screen Gems; pr. tvrt. Lakeshore Entertainment i Cohen / Pearl Productions; pr. Steven Pearl, Andy Cohen, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg i Howard »Hawk« Koch Jr; izvr. pr. Richard Wright, Eric Reid, James McQuaide i Harley Tannebaum — sc. Robert Fyvolent, Mark Brinker i Allison Burnett (prema ideji Roberta Fyvolenta i Marka Brinkera); r. GREGORY HOBLIT; snim. Anastas N. Michos; mt. David Rosenbloom; gl. Christopher Young; sgf. Michael L. Mayer; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Diane Lane, Billy Burke, Colin Hanks, Joseph Cross, Mary Beth Hurt, Peter Lewis, Tyrone Giordano, Perla Haney-Jardine, Tim De Zarn, Christopher Cousins, Jesse Tyler Ferguson, Brynn Baron — 101 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Prlijava igra

(Leatherheads)

SAD, 2008 — stud. Universal; pr. tvrt. Casey Silver Productions, Smoke House, Outlaw Productions i Road Rebel; pr. George Clooney, Grant Heslov i Casey Silver; izvr. pr. Barbara A. Hall, Sydney Pollack i Jeffrey Silver — sc. Duncan Brantley i Rick Reilly; r. GEORGE CLOONEY; snim. Newton Thomas Sigel; mt. Stephen Mirrione; gl. Randy Newman; sgf. Christa Munro i Scott Ritenour; kgf. Louise Frogley — ul. George Clooney, Renée Zellweger, John Krasinski, Jonathan Pryce, Stephen Root, Wayne Duvall, Keith Loneker, Malcolm Goodwin, Matt Bus-

hell, Tommy Hinkley, Tim Griffin, Robert Baker — 116 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Rolling Stones – Vječni sjaj

(Shine a Light)

SAD, V. Britanija, 2008 — DOKUMENTARNI — pr. tvrt. Shangri-La Entertainment i Concert Event Productions International; pr. Steve Bing, Michael Cohl, Victoria Pearman i Zane Weiner; izvr. pr. Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts i Ron Wood — r. MARTIN SCORSESE; snim. Robert Richardson; mt. David Tedeschi; sgf. Star Theodos — 122 min — distr. Pa-dora

Ruska obećanja

(Eastern Promises)

Kanada, V. Britanija, SAD, 2007 — stud. Focus Features; pr. tvrt. BBC Enterprises, Celador International, Kudos Pictures i Serendipity Point Films u suradnji sa Astral Media, Corus Entertainment, Scion Films i Téléfilm Canada; pr. Paul Webster, Robert Lantos i Ruth Caleb; izvr. pr. Stephen Garrett, David M. Thompson, Jeff Abberley i Julia Blackman — sc. Steven Knight; r. DAVID CRONENBERG; snim. Peter Suschitzky; mt. Ronald Sanders; gl. Howard Shore; sgf. Rebecca Holmes i Nick Palmer; kgf. Denise Cronenberg — ul. Viggo Mortensen, Vincent Cassel, Armin Mueller-Stahl, Shannon-Fleur Roux, Naomi Watts, Sinéad Cusack, Jerzy Skolimowski, Josef Altin, Mina E. Mina, Aleksandar Mikic — 100 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Samo preko nje mrtve

(Over her Dead Body)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Gold Circle Films, Dead Fiancée Productions i The Safran Company; pr. Paul Brooks i Peter Safran; izvr. pr. Scott Niemeyer i Norm Waitt — sc. Jeff Lowell; r. JEFF LOWELL; snim. John Bailey; mt. Matt Friedman; gl. David Kitay; sgf. Nathan Ogilvie; kgf. Tracy Tynan — ul. Eva Longoria Parker, Paul Rudd, Lake Bell, Jason Biggs, Lindsay Sloane, Stephen Root, William Morgan Sheppard, Wendi McLendon-Covey, Ali Hillis, Deborah Theaker, Natalia Jaroszyk, Andy Kreiss — 95 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Seks i grad

(Sex and the City)

SAD, 2008 — stud. New Line Cinema; pr. tvrt. HBO Productions i Darren Star Productions; pr. Sarah Jessica Parker, Michael Patrick King, John Melfi i Darren Star; izvr. pr. Toby Emmerich, Richard Brener, Kathy Busby i Jonathan Filley — sc. Michael Patrick King (nadahnuto likovima iz istoimene knjige Candace Bushnell i istoimenoga televizijskoga serijala); r. MICHAEL PATRICK KING; snim. John Thomas; mt. Michael Berenbaum; gl. Aaron Zigman; sgf. Ed Check i Julian Ashby; kgf. Patricia Field — ul. Sarah Jessica Parker, Kim Cattrall, Kristin Davis, Cynthia Nixon, Chris Noth, Candice Bergen, Jennifer Hudson, David Eigenberg, Evan Handler, Jason Lewis, Mario Cantone, Lynn Cohen, Willie Garson, Joanna Gleason — 148 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Siene

(Senki)

Makedonija, Njemačka, Bugarska, Italija i Španjolska, 2008 — pr. tvrt. Blue Eyes Fiction, Camera, Classic, Senka DOOEL Film Production i Tornasol Films

S.A.; pr. Mariela Besuievski i Martin Husmann — sc. Milčo Mančevski; r. MILČO MANČEVSKI; snim. Fabio Cianchetti; mt. Marty Levenstein i David Ray; gl. Ryan Shore; sgf. Kiril Spasevski; kgf. Elisabetta Montaldo — ul. Sabina Ajrula, Filaret Atanasova, Salaetin Bilal, Tjasa Cvetkov, Dime Ilijev, Vladimir Jacev, Petar Mircevski, Borce Nacev, Ratka Radmanovic, Vesna Stanojevska, Ilko Stefanovski, Goce Vlahov — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Step Up 2: The Streets

SAD, 2008 — stud. Touchstone Pictures; pr. tvrt. Summit Entertainment, LLC, Offspring Entertainment; pr. Patrick Wachsberger, Erik Feig, Adam Shankman i Jennifer Gibgot; izv. pr. Anne Fletcher, Bob Hayward, David Nicksay i Meredith Milton — sc. Toni Ann Johnson i Karen Barna (prema izvornoj ideji Duanea Adlera); r. JON CHU; snim. Max Malkin; mt. Andrew Marcus; gl. Aaron Zigman; sgf. Paul D. Kelly; kgf. Luca Mosca — ul. Briana Evigan, Robert Hoffman, Adam G. Sevani, Will Kemp, Cassie Ventura, Danielle Polanco, Christopher Scott, Mari Koda, Janelle Cambridge, Luis Rosado, Harry Shum Jr, LaJon Dantzler — 98 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Što sa sobom preko dana

Hrvatska, 2006 — pr. tvrt. 4 Films; pr. Anita Juka; izv. pr. Maja Vukić — sc. Ivona Juka; r. IVONA JUKA; snim. Mario Oljača; mt. Ivor Ivezić — 72 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Točka prednosti

(Vantage Point)

SAD, 2008 — stud. Columbia TriStar Motion Picture Group; pr. tvrt. Original Film u suradnji sa Relativity Media; pr. Neal H. Moritz; izv. pr. Tania Landau, Callum Greene i Lynwood Spinks — sc. Barry Levy; r. PETE TRAVIS; snim. Amir M. Mokri; mt. Stuart Baird, Sigvaldi J. Kárasón i Valdís Óskarsdóttir; gl. Atli Órvarsson; sgf. Marcelo Del Rio i Hania Robledo; kgf. Luca Mosca — ul. Dennis Quaid, Matthew Fox, Forest Whitaker, Bruce McGill, Edgar Ramirez, Saïd Taghmaoui, Ayelet Zurer, Zoe Saldana, Sigourney Weaver, William Hurt, James LeGros, Eduardo Noriega, Richard T. Jones, Holt McCallany — 90 min — distr. Continental Film

Traži se bodyguard

(Drillbit Taylor)

SAD, 2008 — stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Apatow Productions, Roth/Arnold Productions; pr. Susan Arnold i Donna Roth; izv. pr. Richard Vane — sc. Kristofor Brown i Seth Rogen (prema ideji svojoj i Johna Hughesa); r. STEVEN BRILL; snim. Fred Murphy; mt. Brady Heck i Thomas J. Nordberg; gl. Christophe Beck; sgf. Scott Meehan; kgf. Karen Patch — ul. Nate Hartley, Troy Gentile, Ian Roberts, Owen Wilson, Casey Boersma, Dylan Boersma, Lisa Ann Walter, Beth Littleford, David Koechner, Matt Walsh, Janet Varney, Lisa Lampanelli, Billy O'Neill, Shaun Weiss — 102 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Začepi i pjevaj

(Shut up and Sing)

SAD, 2006 — DOKUMENTARNI — pr. tvrt. Cabin Creek Films; pr. David Cassidy, Barbara Kopple i Cecilia Peck — r. BARBARA KOPPLE i CECILIA PECK; snim. Christine Burrill, Joan Churchill, Seth Gordon, Gary Griffin i Luis Lopez; mt. Bob Eisenhardt, Aaron Kuhn, Emma Morris i Jean Tsien — 99 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Pizzeria kamikaze

(Wristcutters: A Love Story)

SAD, V. Britanija, 2006 — pr. tvrt. No Matter Pictures, Crispy Films, Halcyon Pictures UK; pr. Tatiana Kelly, Adam Sherman, Chris Coen i Mikal P. Lazarev; izv. pr. Jonathan Schwartz — sc. Goran Dukić (prema pripovijetki *Kneller's Happy Campers* Etgara Kereta); r. GORAN DUKIĆ; snim. Vanja Černjul; mt. Jonathan Alberts; gl. Bobby Johnston; sgf. Linda Sena; kgf. Erica Nicotra — ul. Patrick Fugit, Shannyn Sossamon, Shea Whigham, Tom Waits, Will Arnett, Leslie Bibb, John Hawkes, Mikal P. Lazarev, Sarah Roemer, Abraham Benrubi, Azura Skye, Nick Offerman, Mark Boone Junior, Jake Busey — 88 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

LJETOPISOV LJETOPIS

J u r a j K u k o č Kronika

15-17. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Dana crnogorskog filma, održan je ciklus filmova Živka Nikolića.

25. 02. — 02. 03. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, Multimedijalnom centru SC-a, dvorani kazališta &TD i u galeriji SC-a održan je 4. međunarodni festival dokumentarnog filma Zagrebdox. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Rat/ples* Seana Finea i Andree Nix Fine, a za najbolji film u regionalnoj konkurenciji *Vjenčanja i pelene* Antonete Kastrati Cooper Jonhson i Casey Cooper Jonhsona. Mali pečat za najbolji film autora ili autorice do 30 godina osvojio je film *Samo jedan gledatelj* Michaela Jacobsa. Nagradu žirija kritike osvojili su filmovi *Vrag je dojahao na konju* Anne Sundberg i Rickia Sterna te *Samo jedan gledatelj*. Nagradu publike osvojio je film *Sve je bijelo u Barkingu* Marca Isaacs. U regionalnoj konkurenciji prikazani su hrvatski filmovi *Baba Višnjina* 38 Ivana Ramljaka, *Direkt* — *Queer* Hrvoja Mabića, ...i na kraju mravi pojedju ribu Velimira Todorovića i Rajka Bana, *Krhotine* Jelene Bračun, *Krug* Čejena Černića, *Larisa* — *mirna žena* Mladena Čapina, *Maradone iz Horvata* Ištvana Filakovića, *Na trgu* Vanje Juranić, *Niner Strech* Željka Kipkea, *Panj pun olova* Branka Schmidta, *Povratak u grad* (Dubrovnik) Hrvoja Juvančića, *Slučajni sin* Tomislava Mršića i Roberta Zuberu, *Ti meni, ja tebi* Irene Škorić, *Dobrodošli u Igrane* Kristine Kumrić i *Žena zmaj* Nebojše Slijepčevića. Između ostalog, održana je retrospektiva filmova Akademije dramske umjetnosti i autorska večer Petra Krelje.

02. 03. Beograd

Na 36. međunarodnom filmskom festivalu FEST film *Živi i mrtvi* Kristijana Milića proglašen je najboljim filmom programa Europa van Europe.

03. 03. Sarajevo

U sklopu projekta Sarajevo grad filma, među pet filmova koji će tematski i lokacijski biti vezani za grad Sarajevo, za realizaciju su izabrana četiri filma hrvatskih redatelja: *The Roof* Matije Debeljuha, *Sarajevo Spring* Nikoline Barić, *See You in Sarajevo* Vanje Sviličić i *Shopping* Tihe Gudac.

04. 03. Zagreb

U 72. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Semka Sokolović-Bertok.

04. 03. Zagreb

U kinodvorani Kulturno-informativnog centra (KIC) započela je distribucija filma *Wristcutters* — *Pizzeria kamikaze* Gorana Dukića.

06-09. 03. Vinkovci

U dvorani Gradskog kazališta Joza Ivakić i u galeriji Slavko Kopač održan je 2. Festival dokumentarnog rock filma DORF. Glavnu nagradu osvojio je film *Edo Maačka* — *Sevdah o rodama* Silvia Mirošničenka.

10. 03. — 26. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u organizaciji Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba i Hrvatskog filmskog saveza, nastavljeno je održavanje programa Škola u kinu, u sklopu kojeg su učenici od prvog do osmog razreda dobili temeljne spoznaje o filmu, njegovu nastanku, filmskim vrstama i žanrovima.

11. 03. Zagreb

U 77. godini života umro je kazališni, televizijski i radijski glumac Ivo Rogulja.

13. 03. — 19. 04. Rijeka

U Muzeju grada Rijeke održana je izložba Zlatne godine filmskog plakata na kojoj su izloženi radovi crtača filmskih panoa i plakata Guglielmoa Stipanova, koji je radio pod pseudonimom Willyja.

18. 03. Zagreb

U dvorani multipleksa Cinestar Avenue Mall održana je kinopremijera dugometražnog dokumentarnog filma *Što sa sobom preko dana* Ivone Juke.

19. 03. — 05. 04. Zagreb

U Galeriji SC-a, u toku njenog radnog vremena, održan je program projekcija Školsko kino, kojim su publici prezentirani filmski i videoradovi važnih hrvatskih autora eksperimentalnog filma.

24. 03. Split

U 69. godini života umro je filmski, kazališni i televizijski glumac Boris Dvornik.

25-30. 03. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a i u klubu SC-a održani su 17. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu dobio je eksperimentalni film Ane Hušman *Manire čine čovjeka* — *ručak*. Nagradu za režiju dobio je Goran Dević za igrani film *Ma sve će biti u redu*, nagradu za najbolji scenarij Igor Mirković za igrani film *Krupni otpad*, nagradu za najbolju montažu Hrvoja Mršić i Nenad Vuković za dokumentarni film *Edo Maačka* — *Sevdah o rodama*, nagradu za najbolju glazbu Hrvoja Štefotić za animirane filmove *Morana* i *Ona koja mjeri*, nagradu za najbolju kameru Boris Poljak za eksperimentalni film *Bastion*, nagradu za najboljeg debitanta Veljko Popović za režiju animiranog filma *Ona koja mjeri* te nagradu za najboljeg producenta Kenges za filmove *Morana* i *Ona koja mjeri*. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Slučajni sin* Tomislava Mršića i Roberta Zuberu (dokumentarni film), *Krupni otpad* Igora Mirkovića (igrani film), *Morana* Simona Bogojevića Naratha (animirani film), *Manire čine čovjeka* — *ručak* Ane Hušman (eksperimentalni film), *Ovoga puta ne možemo reći da nismo znali* Slavena Žimbrenka (namjenski film) te spot pjesme *Pitala si me* Hladnog piva redatelja Dinke Klobučara (glazbeni spot). Nagradu Zlatni Oktavijan za životno djelo dobio je snimatelj Tomislav Pinter. Nagradu publike osvojio je film *Manire čine čovjeka* — *ručak* Ane Hušman. U popratnom programu prikazani su najbolji hrvatski filmovi od 1990. g. prema anketi filmskih kritičara, filmovi nedavno preminulih Zorana Tadića i Ante Peterlića te nagrađeni filmovi prošlogodišnjeg Festivala igranog filma u Puli. Održan je i okrugli stol o Tomislavu Pinteru te predavanje Gorana Dukića o američkoj nezavisnoj filmskoj produkciji.

27. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Vlado Gotovac* Bogdana Žižića.

28-30. 03. Edinburgh

U kinodvorani filmske ustanove Filmhouse održan je ciklus hrvatskih suvremenih igranih filmova (*Armin*, *Ta divna splitska noć*, *Karaula*) i klasičnih animiranih filmova.

30. 03. — 05. 04. Zagreb

U kinu Grič održana je 6. Revija amaterskog filma (RAF). Između ostalog, prikazane su retrospektive filmova Mihovila Pansinija i Luke Hrgovića.

02-06. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su 3. mediteranske igre, posvećene filmu mediteranskih zemalja.

17. 04. Zagreb

U Znanstvenoj knjižari V.B.Z.-a predstavljena je knjiga Ive Škrabala *Hrvatska filmska povijest ukratko* (1896-2006).

17. 04. Dubrovnik

U Art radionici Lazareti, u sklopu programa Kino Karantena, održana je retrospekcija filmova Ivana Martinca.

24. 04. — 21. 06. Varšava

U sklopu izložbe Čim otvorim oči vidim film — Eksperiment u jugoslaven-skoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina u Muzeju moderne umjetnosti predstavljena je i hrvatska filmska eksperimentalna i videoumjetnost.

25. 04. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac započeo je mjesečni program Dokumentarni film petkom, posvećen dokumentarnim filmovima raznih hrvatskih producenata kuća. Za početak su se predstavljali filmovi kuće FADE-IN.

29. 04. Zagreb

Potvrđeno je potpisivanje Memoranduma o razumijevanju između Hrvatske i Europske zajednice o sudjelovanju Hrvatske u programu *Media 2007* Europske komisije, vezanom za audiovizualne djelatnosti, za razdoblje od 2007. do 2013. U natječaju za financijska sredstva programa mogu sudjelovati samo projekti koji uključuju barem jednog partnera iz država članica Europske unije.

07. 05. — 03. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva svih igranih i odabranih dokumentarnih filmova Krste Papića. U sklopu retrospektive 29. 05. održana je tribina s redateljem.

08. 05. Zagreb

U kinoklubu Jadran filma, u sklopu večeri Žutog titla, održana je premijera hrvatskog nezavisnog horor art filma *Daimonion*.

14-25. 05. Cannes

Na filmskom sajmu u sklopu 61. međunarodnog filmskog festivala Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju. Između ostalog, prikazani su filmovi *Tri priče o nespavanju* Tomislava Radića, *Kino Lika* Dalibora Matanića, *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića i *Nije kraj* Vinke Brešana.

15. 05. Zagreb

U sklopu multipleksa Continental Movieplex otvoreno je prvo 3-D kino u Hrvatskoj projekcijom filma *Hannah Montana & Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert*. Tjedan dana kasnije 3-D kino otvoreno je i u multipleksu Cinestar projekcijom filma *Dinosauri: Divovi Patagonije 3-D*.

15. 05. Rijeka

U dvorani Hrvatskog kulturnog doma održana je premijera kratkometražnog dokumentarnog filma *Amato* Dražena Ilinčića.

16. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera kratkometražnog filma *Reciklus* braće Gabelić Birač.

18. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su filmovi Miroslava Mikuljana *Sam* i *Čuvari mrtvih sela*.

18-24. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je prvi Subversive Film Festival, posvećen 40. obljetnici revolucionarne 1968. godine. Osim filmova nadahnutih studentskim i radničkim pobunama 20. stoljeća održani su performansi, umjetničke akcije i predavanja Neila Leacha, Karl-Heinza Dellwoa i Dušana Makavejeva.

20. 05. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih djelatnika za predsjednicu Društva ponovno je izabrana Nada Gačević Livaković, a za potpredsjednika Igor Aleksandar Nola.

23. 05. Varšava

Na 23. Međunarodnom festivalu katoličkog filma i multimedije Niepokalanow 2008. posebnu nagradu festivalskoga žirija dobio je kratki dokumentarni film *Svetište Gospe Trsatske* redatelja Bernardina Modrića u proizvodnji riječkog Istra filma. Drugi film istoga autora i producenta, *Evandjelje po Kloviju*, uvršten je u službenu konkurenciju 4. Međunarodnog filmskog festivala Magnificat 2008. koji se održao od 17. do 21. lipnja u glavnom gradu Bjelorusije Minsku.

26. 05. Zagreb

U kinu Europa održana je kinopremijera dokumentarnog filma *L.A. nedovršeno* Igora Mirkovića.

27-31. 05. Zagreb

U dvorani kinoteke Zlatna vrata i u ljetnom kinu Bačvice održan je 1. festival mediteranskog filma. Najboljim dugometražnim filmom proglašen je *Skafander i leptir* Juliana Schnabela, a najboljim kratkometražnim filmom *Nimbus* Juanja Gimeneza. Posebno priznanje dobio je filma *Žuta kuća* Amora Hakkara.

31. 05. — 07. 06. Zagreb

U otvorenom kinu u Giptoteci HAZU-a te u kinima Europa, Central i Grič održan je 18. svjetski festival animiranog filma Animafest. Veliku nagradu osvojio je film *Sestre Pearce* Luis Cook, a nagradu Zlatni Zagreb film *Krčljavi* Andreasa Hykadea. Nagradu Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije dobio je film *Hezurbeltzak, obični grob* Izibene Oñederra, a nagradu Dušan Vukotić za najbolji studentski film *Neodoljivi osmijeh* Ami Lindholm. Najboljim filmom za djecu proglašen je *Moj sretni završetak* Milene Vitanove, a nagradu publike Mr. M osvojio je film *KJFG No. 5* Alekseja Alekseeva. Nagradu za životno djelo dobio je autor Priit Pärn, a nagradu za poseban doprinos teoriji animacije Clare Kitson. U konkurenciji Velikog natjecanja sudjelovali su hrvatski filmovi *Ona koja mjeri* Veljka Popovića, *Rotatori* Tomislava Findrika, *Motovun Film Festival Intro* Brune Razuma, *Morana* Simona Bogojevića Naratha i *Fantastična odiseja doktora Zodiaka* Matije Pisačića. Između ostalog, u sekciji Svjetski klasičici prikazani su programi Hrvatska animacija 1958/1959 i Iz arhiva Hrvatske kinoteke — restaurirane kopije.

04-07. 06. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je program Sjećanje na Zvonimira Črnka, u sklopu kojeg su prikazani izabrani filmovi u kojima je glumio Črnko.

06. 06. Varaždin

U 71. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Tomislav Lipljin.

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Duško Popović Bibliografija

Knjige

Midhat Ajanović

Karikatura i pokret, devet ogleda o crtanom filmu / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Filmološke studije br. 6 / Urednica knjige: Diana Nenadić / Recenzent: Hrvoje Turković / Lektora: Saša Vagner-Perić / Prijevod sažetaka: Mirela Škarica / Oprema: Mileusić+Serdarević / 343 stranice, fotografije / Zagreb, 2008.

ISBN 878-953-7033-20-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 668542

Sadržaj: Predgovor / I Ogled o mikrokadru / 1. Animacija iz jednog crteža — 2. Umjetno vrijeme — 3. Umjetni prostor — 4. Montaža na tekućoj vrpici — 5. Sintetička vidljivost — 6. Animirani film i filmska animacija — 7. Raznolike animacijske montaže — 8. Avangardistički kolaž — 9. Digitalni mikrokadar / II Karikatura i film / Uvod: karikaturna filmska slika — 1. Vizualni geg u igranom filmu — 2. Karikaturna stilizacija — 3. Tumačenje karikature — pakt između autora i publike — 4. Poopćavanje — 5. Karikaturna montaža — 6. Filmska karikatura kao trenutačni vizualni geg — 7. Filmska karikatura kao kumulativni vizualni geg — 8. Tri primjera filmske karikature / III Humoristični crtež od tiska do filma / 1. Temeljni opus filmske animacije — 2. Crtani humor od tiska do filma — 3. Između propagande i satire — 4. Fizionomije i pantomime — 5. Britanska periodika — rodno mjesto moderne karikature — 6. Prepoznatljivost i stalni likovi — 7. Crtana pantomima Honoréa Daumiera — 8. Od »portreta u pokretu« do grafičke pantomime — 9. »Čovjek-linija« — 10. Strip: radanje grafičke montaže — 11. Montažno dinamiziranje strip-stranice — 12. Grafičko pripovijedanje i metamorfoza — 13. »Kronofotografska« struktura — 14. Cohl na putu ka animaciji — 15. Karikaturist koji je postao »kinematografist« — 16. Američka epizoda i Cohllovo nasljeđe / IV Animirani strip-kvadrat / 1. Strip: tipovi i žanrovi — 2. Max i Moritz uče američki — 3. Nova izražajna sredstva karikaturnog stripa — 4. Strip-kvadrat — grafička prezentacija vremenskoga tijeka / 5. Oživljena strip-stranica — 6. Stripovi prenijeti na film — 7. Krazy Kat — ljubavni trokut u nonsens-svijetu — 8. Pojednostavljeni *slapstick* u animiranoj Krazy Kat — 9. McCayevi snoliki nizovi slika — 10. Gertie — interaktivni *slapstick* — 11. Barré — animacija kao industrija — 12. Metafilmske sponje u *The Animated Grouch Chaser* — 13. Bergdahlov pomorski *slapstick* — 14. Grogg i njegova spasonosna boca / V Samosvjesna crtana figura / 1. Pobunjenik iz tintarnice — 2. Između fotografskog i crtanog prostora — 3. Nijema crtanofilmska burleska — 4. Crtani komedijaš u mačjem formatu — 5. Medijski geg i grafička fatamorgana — 6. Mačak Felix i njegovo vrijeme — 7. Karikiranje snolikom — 8. Mačak u kući — 9. Alice u svijetu crteža — 10. Mačak Felix kao uzor / VI Tex Avery — diznjevski negacija Disneya / 1. Holivudska iluzija života u animaciji — 2. Potomak Suca za vješanje — 3. Warner Bros. »nemoguće stvari« — 4. Parodijski dijalog s Disneyem — 5. Amerikanizacija europskih motiva — 6. Animirani *crazy* humor — 7. Ludi zec i podivljali patak — 8. Brehtovska dekonstrukcija crtanog svijeta — 9. »Gumeni« prostor i vrijeme — 10. Nenadmašni filmski karikaturist — 11. Seks i grad — 12. Screwy — kralj otkaćenog crtića — 13. Avangardist moderne animacije / VII Ideološka panorama Zagrebačke škole / 1. Pogled iz staklene kupole — 2. Antiinformativna karikatura u Jugoslaviji — 3. Walter Neugebauer — iz stripa u film — 4. Veliki miting — socijalistički realizam u diznjevskom ruhu —

5. Odstupanje od diznjevskog modela u Duga filmu — 6. Entfremdungseffekt i *jump-cut* u crtanom filmu — 7. Koncert za mašinsku pušku — karikatura fiktivne Amerike — 8. Dragičeve maglovite panorame — 9. Dnevnik — karikatura stvarne Amerike — 10. Slijepac šeće Grand Canyonom / VIII Don Kihot — Film s tajnom / 1. U panteonu filmskih remek-djela — 2. Uvrijeđeni ekscentrik — 3. Povijesni kontekst — 4. Crtež, pokret, prostor — 5. Percepcija — 6. Jedno tumačenje / IX Crtana »perestrojka« Priita Pärna / 1. Jedan od temeljnih opusa moderne animacije — 2. Svijet snimljen kroz karikaturistov mikroskop — 3. Relikt »socijalističke« animacije — 4. Zabranjena pitanja i bizarna erotika — 5. Eine murul — muzej depresije i beznada iz »realnog socijalizma« — 6. Propitivanje demokracije / Sažetci / Bilješka o autoru / Podaci o tekstovima / Kazala

Katalozi

XVII. dani hrvatskog filma / 25.-30. ožujka 2008. / Izdavač: Sveučilište u Zagrebu — Studentski centar u Zagrebu / Za izdavača: Mr.sc. Niko Vidović, ravnatelj SC-a / Urednik kataloga: Tomislav Mršić / 96 stranica, fotografije, Zagreb 2008.

Sadržaj: Tablica događanja / Tko je tko / Uvodna slova / Direkcija / Selektori / Žiri / Nagrade / Filmovi u konkurenciji / Igrani filmovi / Dokumentarni filmovi / Animirani filmovi / Eksperimentalni filmovi / Namjenski filmovi / Glazbeni spotovi / Popratni program / Kazalo autora u konkurenciji / Kazalo producenata u konkurenciji / Adresar producenata / Impressum

Filmski programi / Film Programmes / Mediteranske igre — Treće Mediteranske igre Rijeka / Zagreb, od 2. do 6. travnja 2008. / travanj 2008. / stranica 12 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnice Petra Corva i Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Mediteranske igre u Rijeci i u Zagrebu od 2. do 6. travnja 2008. — Dragan Rubeša, izbornik programa: Mediteran u valovima riječi / Treće Mediteranske igre — Retrospektiva Roberta Guediguana, Biografija redatelja, Filmografija, Filmovi mediteranskih zemalja, Biografije redatelja, Filmografija / Program projekcija

Festival mediteranskog filma Split, 27.-31. 05. '08 / za izdavača Alen Munitić / urednica kataloga/catalogue editor Gorana Lolić / asistent/assistant Mislav Paparella / autori tekstova/text authors Gorana Lolić, Marija Ratković, Tanja Vrvilo, Uroš Živanović / prevodi/translations Nikola Oruč, Morana Oruč / Layout i vizualni identitet/Layout and visual identity Ljubomir Mateljan / 57 stranica, fotografije / Split 2008.

Sadržaj: Zakačite se za festival!/Get Hooked on the Festival! / Alen Munitić: Dragi prijatelji/Dear friends / Tko je tko/Who is who / Konkurencija/Competition / Kratkometražni program/Short competition / Retrospektivni program/Off program / Fešte/Partys / Index filmova / Index redatelja / Sponzori/Sponsors / Hvala/Thanks

Marina Kožul (ur.)

ANIMAFEST ZAGREB 2008, 18. svjetski festival animiranog filma / 18th World Festival of Animated Film / 31. svibanj — 5. li-

panj 2008., kratkometražno izdanje / Short Film Editon / Autori tekstva/Texts by: Midhat Ajanović Ajan, Monica Blanc Gomez, Borivoj Dovniković Bordo, Saša Brkić, Lidija Butković, Erik van Drunen, Mariusz Frukacz, Clare Kitson, Jayne Pilling, Igor Prassel, Joanna Quinn, Gerben Schermer, Krešimir Zimonić / Suradnici/Collaborators: Matija Brlek, Vjera Matković, Igor Prassel, Marija Ratković, Dinko Tomaš Brazzoduro / Prevoditelji/Translation: Marta Ferković, Ivana Ostojčić, Ana Šupraha, Dinko Tomaš Brazzoduro / Lektorica/Proof Reading: Mirna Belina / Vizualni identitet/CI: Petikat — Stanislav Habjan, Joško Jureškin (oblikovanje/design), Danijel Žeželj (crteži/drawings) / Izdavač/Publisher: Hulahop / Za izdavača/For publisher: Olinka Vištica / 473 stranice, fotografije / Zagreb, svibanj/May 2008

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 668513

ISBN 978-953-55238-0-2

Sadržaj/Contents: Uvodnici/Introduction / In memoriam: Dušan Vukotić / Seleksijska komisija/Selection Committee / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Natjecanje/Competition / Veliko natjecanje/Grand Competition / Studentsko natjecanje/Student Competition / Natjecanje filmova za djecu/Films for Children Competition / Panorama / Velika panorama/Grand Panorama / Studentska panorama/Student Panorama / Hrvatska panorama/Croatian Panorama / Popratni filmski program/Side Film Program / Animafest Special / Žene u animaciji/Women in Animation / Moja Afrika/Out of Africa / Anima Docs / Majstori/ce animacije/Masters of Animation / Svjetski klasi-ci/World Classics / Izbor najbolje poljske animacije 1997.-2007./Best of Polish Animation 1997-2007 / Popratna događanja/Side Events / Prezentacija knjiga/Book Presentation / Razgovori s autorima/Meet the Authors / Okrugli stolovi/Panel Discussions / Izložbe/Exhibitions / Crux-performans/-Crux-Performace / Animafest špice/Animafest Intros / Index / Zahvale/Thanks / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners

Filmski programi/Film programmes / filmski ciklusi proljeće/ljeto 2008. / travanj-lipanj 2008., god. 8., br. 21, stranica 64 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevod s engleskog jezika Tamara Tomić / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus suvremenoga brazilskoga filma::Brazil / Riječ na početku / Tomislav Kurelec: Brazilska kinematografija — jedna od najzanimljivijih / Biografije redatelja / Filmografija / Filmovi Mike Kaurismäki: Finska / Boris Vidović: Braća Kaurismäki — prodor finskog filma / Dragan Rubeša: U sjeni mlađeg brata / Biografija redatelja / Filmografija / Intervju: Mika Kaurismäki — Glazbom do ljudskoga bića / Filmovi Jacquesa Demyja: Francuska / Petar Krelja: Čovjek koji je ostvario Cherbourske kišobrane / Biografija redatelja / Filmografija / Razgovori: Catherine Deneuve — Sve je kriv Jacques Demy / Filmovi Krste Papića: Hrvatska / Juraj Kukoč: Papić — kritička oštrica hrvatske kinematografije / Biografija redatelja / Filmografija / Dokumentarni filmovi Krste Papića / Zapažanja o filmovima — Krsto Papić o progonima svojih filmova / Tridesetpet godina od smrti Pabla Picassa: Španjolska / Jasna Galjer: Picasso — jedinstvena pojava suvremene umjetnosti / Program kratkih dokumentarnih filmova / Zapis: Françoise

Gilot: Život s Picassom (ulomci) / Ciklus hrvatskog filma:: Hrvatska / Tomislav Kurelec: U spomen na Zvonimira Črnka / Filmografija glumca / Nenad Polimac: Nepravедно zaboravljeni velikan / Ciklus suvremenog mađarskog filma: Mađarska / Dragan Rubeša: Ekstatična filmska iskustva / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus španjolskih filmova: Španjolska / Draga Rubeša: Novi španjolski film / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 7. travnja do 27. lipnja 2008.

Časopisi

Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza, broj 62, ljeto 2008. / Nakladnik: Hrvatski filmski savez / Za nakladnika: Dr. Hrvoje Turković, predsjednik HFS-a / Uredivački odbor: Diana Nenadić (glavna urednica), Marija Ratković, Vera Robić-Škarica / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Priprema: Kolumna d.o.o., Zagreb / 50 stranica, fotografije

ISSN 1331-8128

Sadržaj: Tomislav Brčić: Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF / Uvod / 1. Osnove povijesti amaterskog filma u Kraljevini Jugoslaviji / Razvoj amaterskog filma prije 1940. u Zagrebu / Uporaba uske vrpce 9,5 mm / Osnivanje Kinosekcije u Zagrebu / Prva priznanja i osnivanje Kinokluba Zagreb / Aktivnost kinoamatera tijekom Drugoga svjetskoga rata / Počeci kinematografske kulture u Beogradu / Prva skupina kinoamatera u Beogradu / 2. Aktivnost klubova u poslijeratnom razdoblju / Reaktiviranje Kinokluba Zagreb / Odnos komunističkog sustava i Kinoklubova / Marginalizacija kinoamaterizma / Novi utjecaji i promjene / Revizionistička struja u Kinoklubu Zagreb / Osnivanje Kinokluba Beograd / Kinoklub Beograd predstavlja svoje radove / Osnivanje Akademskog kluba i negativan stav prema GEFF-u / Socijalni realizam i crni talas / Osnivanje Kinokluba Split / Početak rada Ivana Martinca u Kinoklubu Split / Prvi Priručnik za kinoamater / 3. GEFF / Poveznice koje su spojile sudionike / Ideja GEFF-a / Pet razgovora koji su formulirali GEFF i manifest antifilma / Prvi razgovor / Drugi razgovor / Treći razgovor / Četvrti razgovor / Peti razgovor / Antifilm / Komentari i recenzije novinara / Sažetak GEFF-a / Filmovi »londonskoga programa« / Avantira, moja gospoda (1960), Kinoklub Beograd / Don Kihot (1961), Zagreb film / Twist-twist (1962), Kinoklub Split / Scuza signorina (1963), Kinoklub Zagreb / K3 — Čisto nebo bez oblaka (1963), Kinoklub Zagreb / Prijepodne jednog fauna (1963), Kinoklub Zagreb / Sretanje (1963), Kinoklub Zagreb / Termiti (1963), Kinoklub Zagreb / Kružnica (1964), Akademski kinoklub Beograd / Kariokineza (1965), Kinoklub Zagreb / I'm Mad (1967), Kinoklub Split / Florescencije (1967), Kinoklub Split / 5. Filmovi beogradskih klubova / Ekstaza (1963), Kinoklub Beograd / Kolt 15 Gap (1971), Dunav Junior Film / Spomenicima ne treba verovati (1958), Kinoklub Beograd / Orfej (1957), Kinoklub Beograd / Zid/Misao i želja (1960), Akademski kinoklub Beograd / 6. Autori / Mihovil Pansini / Ivan Martinac / Vladimir Petek / Tomislav Gotovac / Marko Babac / Ante Verzoti / Vlado Kristl / 7. Zaključak / 8. Selektivne filmografije bitnih filmova kinoklubova / Filmografija Kinokluba Zagreb / Filmografija Kinokluba Beograd / Filmografija Akademskog kinokluba Beograd / Filmografija Kinokluba Split / Bibliografija / Drugi konzultirani izvori / 9. Dodaci / Mihovil Pansini: Amaterizam i kinematografija / Dušan Stojanović: Teze o antifilmu danas

LJETOPISOV LJETOPIS

Preminuli

DVORNIK, Boris, filmski i televizijski glumac (Split, 16. IX. 1939. — Split, 24. III. 2008). Završio je srednju glumačku školu u Novom Sadu te studirao na Kazališnoj akademiji u Zagrebu. Dobitnik je Zlatne arene za filmove *Most*, *Kad čuješ zvona* i *Povratak*. Nastupao je i u kazalištu, a posebnu je popularnost stekao televizijskim ulogama. U kazalištu je velik uspjeh postigao u splitskom HNK-u, pogotovo ulogom Šjor Bepa u opereti *Mala Floramye* I. Tijardovića. Najvažnije filmske uloge vezane su mu uz opuse vodećih redatelja — Branka Bauera, Vatroslava Mimice, Antuna Vrdoljaka. U mladosti na tragu tipa momka iz susjedstva, šarmantan i naočit, opušten u izražavanju emocionalnih registara (*Deveti krug*, *Martin u oblacima*, *Prekobrojna*); u srednjim se godinama razvija u čovjeka od akcije (*Most*), unoseći komični odušak u akcijske role (*Kad čuješ zvona*, *U gori raste zelen bor*), na televiziji nastupajući u ulogama dalmatinskih stereotipa i na lokalnim dijalektima (*Naše malo misto*, *Velo misto*); u kasnijoj fazi ostaje dosljedan svojem izgrađenom glumačkom profilu »narodskog čovjeka«, s naglašenim elementom kontemplacije i životnog iskustva (*Povratak*, *Karneval*, *Andeo i Prah*, *Duga mračna noć*). Imao je uspjeha i kao pjevač dalmatinskih popularnih pjesama (*Nadalina*, *Naše malo misto*).

Filmovi: *Deveti krug* (F. Štiglic, 1960), *Martin u oblacima* (B. Bauer, 1961), *Prekobrojna* (B. Bauer, 1962), *Sjenka slave* (V. Bjenjaš, 1962), *Medaljon sa tri srca* (V. Slijepčević, 1962), *Da li je umro dobar čovjek?* (F. Hadžić, 1962), *Zemljaci* (Z. Randić, 1963), *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963), *Radopolje* (S. Janković, 1963), *Licem u lice* (B. Bauer, 1963), *Svanuće* (N. Tanhofer, 1964), *Lito vilovito* (O. Gluščević, 1964), *Unter Geiern* (A. Vohrer, 1964), *Čovek nije tica* (D. Makavejev, 1965), *Čovik od svita* (O. Gluščević, 1965), *Konjuh planinom* (F. Hadžić, 1966), *Winnetou und sein Freund Old Firehand* (A. Vohrer, 1966), *Kaja, ubit ću te!* (V. Mimica, 1967), *Kad čuješ zvona* (A. Vrdoljak, 1969), *Most* (H. Krvavac, 1969), *Događaj* (V. Mimica, 1969), *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969), *Ljubav i poneka psotka* (A. Vrdoljak, 1969), *Život je masovna pojava* (M. Idrizović, 1970), *Bablje ljeto* (N. Tanhofer, 1970), *Družba Pere Kvržice* (V. Tadej, 1970), *Opklada* (Z. Randić, 1971), *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak, 1971), *Lov na jelene* (F. Hadžić, 1972), *Tragovi crne devojke* (Z. Randić, 1972), *Živjeti od ljubavi* (K. Golik, 1973), *Sutjeska* (S. Delić, 1973), *Derviš i smrt* (Z. Velimirović, 1974), *Crveni udar* (P. Golubović, 1974), *Hitler iz našeg sokaka* (V. Tadej, 1975), *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977), *Letači velikog neba* (M. Arhanić, 1977), *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović, 1978), *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979), *Vreme, vodi* (B.

Gapo, 1980), *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982), *Moj tata na određeno vreme* (M. Jelić, 1982), *Servantes iz Malog mista* (D. Marušić, 1982), *Pismo-glava* (B. Čengić, 1983), *Tajna starog tavana* (V. Tadej, 1984), *Horvatov izbor* (E. Galić, 1985), *Od petka do petka* (A. Vrdoljak, 1985), *Tempi di guerra* (U. Lenzi, 1987), *Marjuča ili smrt* (V. Kljaković, 1987), *Tesna koža 2* (M. Živković, 1987), *Špijun na štiklama* (M. Jelić, 1988), *Karneval*, *Andeo i Prah* (A. Vrdoljak, 1990), *Nausikaja* (V. Ruić, 1996), *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej, 1998), *Transatlantik* (M. Juran, 1998), *Posljednja volja* (Z. Sudar, 2001), *Doktor ludosti* (F. Hadžić, 2003), *Duga mračna noć* (A. Vrdoljak, 2004).

TV uloge: *Letovi koji se pamte* (1967), *Naše malo misto* (1970-71), *Obraz uz obraz* (1972), *Ča smo na ovom svitu* (1973), *Trag* (1974), *Čovik i po* (1974), *Kapelski kresovi* (1974), *Užička republika* (1976), *Roko i Cicibela* (1978), *Vucari Donji i Gornje Polače* (1978), *Velo misto* (1981), *Kiklop* (1982), *Hokejaši* (1986), *Putovanje u Vučjak* (1986), *Zagrljaj* (1988), *Bolji život* (1987-91), *Ne uništivi* (1990-91), *Kanjon opasnih igara* (1998), *Viza za budućnost* (BiH, 2002), *Duga mračna noć* (2005), *Balada o Šarku* (2005), *Ponos Ratkajevih* (2007-08).

LIPLJIN, Tomislav, kazališni glumac (Varaždin, 5. XII. 1937. — Varaždin, 6. VI. 2008). Profesionalnu glumačku karijeru započeo 1959. u varaždinskome HNK. Bavio se i režijom u varaždinskom lutkarskom kazalištu. Na kajkavski je prepjevao Shakespeareove drame *Hamlet* i *Mnogo vike nizašto*; objavio je opsežni *Rječnik varaždinskoga kajkavskog govora* (2002). Filmske uloge: *Lov na jelene* (F. Hadžić, 1972), *Izbavitelj* (K. Papić, 1976), *Treći ključ* (Z. Tadić, 1983), *Ne daj se, Floki!* (TV serija, Z. Tadić, 1986), *Čovjek koji je volio sprovode* (Z. Tadić, 1989), *Snivaj, zlato moje* (N. Hitrec, 2005), *Crveno i crno* (Ž. Senečić, 2006).

ROGULJA, Ivo, kazališni i televizijski glumac (Novi Sad, 5. XII. 1931. — Zagreb, 11. III. 2008). Diplomirao je glumu i režiju na Kazališnoj akademiji u Zagrebu (1956). Od 1959. stalni član Dramskog kazališta Gavella, od 1975. u Jazavcu. Režirao je u kazalištu, a posebno se istaknuo sinkronizacijom crtanih filmova. Uloge: *Izbavitelj* (K. Papić, 1976), *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *Velo misto* (TV serija, 1981), *Poglavlje iz života Augusta Šenoe* (TV, 1981), *Gospodsko dijete* (TV, 1983), *Putovanje u Vučjak* (TV, 1986), *Čarobnjakov šešir* (glas, 1990), *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* (glas, 1997), *Obiteljska stvar* (TV, 1997), *Zabranjena ljubav* (TV, 2004), *Pjevajte nešto ljubavno* (G. Kulenović, 2007), *Bitange i princeze* (TV, 2008).

Sažeci

LJETOPISOV RAZGOVOR

Biofilmografski razgovor s Radojkom Tanhofer: »Drugarice, jel' bi ti htjela u montažu?«

Razgovarali: Petar Krelja, Hrvoje Turković i Slaven Zečević

UDK: 791.623-051Tanhofer, R.(047.53)

Opsežan razgovor s Radojkom Tanhofer, pionirkom filmske montaže u Hrvatskoj. U razgovoru, Tanhofer, čiji je brat bio poznati povjesničar umjetnosti Radovan Ivančević, koji se bavio i obrazovnim filmom, a suprug slavni redatelj i snimatelj Nikola Tanhofer, iznosi sjećanja na svoj dolazak u Jadran film nakon Drugoga svjetskog rata, asistiranje Branku Marjanoviću, klasičnom redatelju i montažeru, produkciju prvih poratnih filmova te rad s nizom klasičnih redatelja čije je filmove montirala 1950-ih i 1960-ih godina — Brankom Belanom, Marjanović, Tanhoferom, Fadilom Hadžićem, Antunom Vrdoljakom i dr.

DELEUZE I FILM

Gilles Deleuze

Okvir i kadar, uokvirivanje i montaža

UDK: 778.53
791.623

Poglavlje iz knjige *L'image-mouvement. Cinéma 1* (Les éditions de Minuit, Pariz 1983), koja će uskoro biti tiskana na hrvatskom jeziku, kao i drugi svezak Deleuzeve utjecajne i često citirane filozofske studije o filmu, *L'image-temps. Cinéma 2* (1985). Drugo poglavlje, pod naslovom »Okvir i kadar, uokvirivanje i montaža«, s filozofskih stajališta razmatra kadar kao temeljnu jedinicu filma i okvir kao cjelinu koja sadržava sve elemente filma, kao i implikacije naslućenoga prostora izvan kadra, te proučava postupke raskadriranja (*decoupage*, *décadrages*), rekadriranja i pokret kao temeljnu jedinicu kadra.

Jacques Rancière

Od jedne slike do druge? Deleuze i filmska razdoblja

UDK: 791.32

Sedmo poglavlje iz knjige *La Fable cinématographique* (Pariz: Seuil, 2001), u kojemu francuski filozof raspravlja o tezama Gillesa Deleuzea o slici-pokretu i slici-vremenu, te o odvajanju slike od »senzorno-motoričke« biti, što je prouzrokovalo krizu slike-pokreta, koja je bila jezgra klasičnog filma, nakon Drugoga svjetskog rata i nastanak modern(istič)ke slike-vremena koja je temelj modernoga filma. Rancière među ostalim ustanovljuje i da su primjeri za dva tipa slike isti (Bresson koji se u prvoj knjizi tumači kao primjer slike-pokreta, a u drugoj kao slike-vremena), odnosno da do spomenute krize dolazi jer tako odgovara tezama Gillesa Deleuzea, tj. tumači Deleuzeovu filozofiju filma unutar obzora umjetničkoga modernizma ili onoga što Rancière naziva estetskim režimom umjetnosti.

Summaries

CHRONICLE'S INTERVIEW

Interview with Radojka Tanhofer: »Comrade, would you like to do editing?«

Interviewers: Petar Krelja, Hrvoje Turković and Slaven Zečević

UDK: 791.623-051Tanhofer, R.(047.53)

A comprehensive interview with Radojka Tanhofer, the pioneer of film editing in Croatia. In this conversation Tanhofer, whose brother was the renowned art historian Radovan Ivančević, who was also engaged in educational film production, and husband the famous director and cinematographer Nikola Tanhofer, remembers her beginnings at the Jadran Film studios after the World War Two, her assistance to Branko Marjanović, classical director and editor, the production of the first post-war films, and her work with a series of classical directors whose films she edited in the 1950s and 1960s — Branko Belan, Marjanović, Fadil Hadžić, Antun Vrdoljak, etc.

DELEUZE AND CINEMA

Gilles Deleuze

Frame and shot, framing and cutting

UDK: 778.53
791.623

A chapter from the book *Cinema 1: The Movement Image* (*L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, Paris 1983) soon to be published in the Croatian language, as well as the second volume of Deleuze's more influential and frequently quoted philosophical film study *Cinema 2: The Time Image* (*L'image-temps. Cinéma 2*, 1985). The second chapter, entitled »Frame and Shot, Framing and Cutting«, considers the shot as a basic film unit and the frame as a unit containing all film elements, as well as indications regarding the off-space. This chapter also examines deframing (*decoupage*) techniques, reframing, and movement as the basic unit of the shot.

Jacques Rancière

From one image to another? Deleuze and film ages

UDK: 791.32

The seventh chapter from the book *La Fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001), in which the French philosopher discusses Gilles Deleuze's theories about the movement-image and the time-image, and about the detachment of the image from the »sensory-motoric« essence, which caused the crisis of the movement-image, the core of classical film, and the appearance of the modern(ist) time-image, the core of contemporary film, after the World War Two. Rancière, among other things, finds that examples for the two type of images are the same (Bresson is in the first volume used as an example for the movement-image, and in the second for the time-image), i.e. that the mentioned crisis happened because it suited Deleuze's theories. In other words, Rancière interprets Deleuze's philosophy within the scope of art modernism or what Rancière calls the aesthetic art regime.

*Tonči Valentić***Mišljenje slike kao slika mišljenja: bilješka o Deleuzeovoj filmozofiji**

UDK: 791.32-051Deleuze, G.

Gilles Deleuze jedan je od prvih filozofa koji je analitički i sistematski pokušao razmotriti problematiku povijesti filma te film kao medij vizualnosti. Njegova filmozofska razmatranja o prostoru i vremenu, odnosno pokretu i vremenitosti filmske slike potakla su čitav niz studija u kojima se u zadnjih desetak godina film analizira iz filozofijske perspektive. U ovom tekstu autor se kritički osvrće na problematiku koju otvara Deleuze, napose kad je riječ o analizi slike kao pokreta i kretanja kao vremena. Osnovna autorova teza je da takvi pristupi osim filmološke imaju i metafizičko-filozofsku težinu: ovdje se ne radi samo o pukoj reprezentacijskoj historiji filma ili »sinkronijsko-dijakronijskoj taksonomiji«, nego o pravoj ontološkoj povijesti vremena kao takvog. Film stoga nije samo jedna od dominantnih vizualnih umjetnosti, nego on omogućava i filozofsku spoznaju svijeta u kojem živimo. Autor primjenjuje Deleuzeova promišljanja na neke od recentnih filmskih ostvarenja, smatrajući da nam takav interpretativni horizont pomaže shvatiti rezove u filmskoj praksi, diskontinuitete u filmskoj povijesti, kao i kognitivne procese kojima se otvaraju vrata jednog svijeta u kojem slika treba postati mišlju, a misao slikom.

*Saša Vojković***Deleuze, Guattari i umjetnost suprotstavljanja dominantnim strukturama značenja**

UDK: 791.633-051Yuen Woo Ping

U ovom eseju autorica sugerira da se »umjetnost« hongkonškog redatelja i koreografa akcije Yuen Woo Pinga treba promatrati u smislu subverzivne funkcije umjetnosti, odnosno — referirajući se na koncept Gillesa Deleuzea i Felixa Guattaria — deteritorijalizirajuće funkcije umjetnosti. U središtu su zanimanja Yuenove kung-fu komedije kao primjer »umjetnosti« omogućavanja ženskih likova i potkopavanja patrijarhalnog identiteta. Glavni je argument da se ovi, u načelu komercijalni filmovi — koji se ne mogu okarakterizirati kao »art-filmovi« (umjetnički filmovi) — trebaju sagledati i propitati u smislu njihove deteritorijalizirajuće funkcije, ili točnije, u smislu sposobnosti da oblikuju omogućavajuću sliku ženskosti. U tom smislu naglasak je na narativnoj reprezentaciji ženskosti i distribuciji moći. Posebno su pertinentni koncepti Deleuzea i Guattaria kao što su deteritorijalizacija, nastajanje/pretvaranje, tijelo bez organa, linija bijega. Svaki od tih koncepta aludira na nehijerarhijske dvosmjerne relacije različitih oblika koje utječu na politike identiteta. U radu se sugerira da je »umjetnost« (specifičnih hongkonških filmova) međuzavisna s određenim režimima znakova. Kad je u pitanju autorski svemir Yuen Woo Pinga i suprotstavljanje teritorijalnim režimima, to također implicira suprotstavljanje strukturama značenja koje su uvjetovane kulturalnim fiksacijama, normama i pravilima koje upravljaju konstrukcijom represivne slike ženskosti, baziranoj primjerice na freudovskoj pretpostavci da su žene pasivne, dok su muškarci aktivni. Suprotstavljanje ovim fiksacijama uključuje vezu između filmske reprezentacije roda i pripovijedanja, no ovdje valja naglasiti da narativna reprezentacija nije određena samo procesom filmskoga pripovijedanja, već i određenim modusom kulturalnog izraza koji informira fabulu filma.

IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA*Mladen Juran***O kolektivnoj svijesti i točnosti podataka hrvatskih živućih fotografija**

UDK: 791(497.5)(091)

Autor se u članku, potaknut recentnim napisima o novim otkrićima iz arheologije hrvatske kinematografije i novim datiranjima najstarijih filmskih zapisa s područja današnje Hrvatske, tiskanima na stranicama *Hrvatskoga filmskog ljetopisa*, pridružuje raspravama, donoseći vlastite ispravke filmografiji *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu od 1904. do 1940. godine* te komentare spoznajama do kojih je došao radom

*Tonči Valentić***Thinking the image as the image of thought. Note on Deleuze's philosophy**

UDK: 791.32-051Deleuze, G.

Gilles Deleuze is one of the first philosophers who tried to consider film history and film as a visual medium in an analytical and systematic way. His philosophy considerations about time and space, i.e. movement and time of film images, triggered a series of studies that have been analyzing film from a philosophical perspective for about the last ten years. The author of this text critically reviews the discussion opened by Deleuze, especially regarding analysis of image as a movement and movement as time. Author's basic idea is that these approaches, apart from its importance for film scholarship, also carry metaphysical and philosophical weight: we are not talking about a mere representational film history or a »synchronic-diachronic taxonomy«, we are talking about a real ontological history of time as such. Film is not just one of the dominant visual arts; it also enables us to become philosophically aware of the world we live in. Considering that that kind of interpretative horizon helps us understand cuts in the film practice, discontinuities in film history, as well as cognitive processes that open the door to a world in which image should become thought, and though an image, the author applies Deleuze's ideas to some recent films.

*Saša Vojković***Deleuze, Guattari and the art of opposing dominant structures of meaning**

UDK: 791.633-051Yuen Woo Ping

In this essay the author suggests that the »art« of the Hong Kong action director and choreographer Yuen Woo Ping should be observed in terms of a subversive function of art, i.e. — referring to Gilles Deleuze's and Felix Guattari's concept — a deteritorializing function of art. The focus is on Yuen's kung-fu comedies as examples of the »art« of enabling female characters and undermining patriarchal identity. The main argument is that these, in principle commercial films — that can not be characterized as art films — should be observed and examined in terms of their deteritorializing function, or better said, in term of their capability to formulate an enabling femininity image. In that sense, the emphasis is on the narrative representation of femininity and distribution of power. Especially pertinent are Deleuze's and Guattari's concepts of deteritorialization, emergence/transformation, body without organs, and line of escape. Each of these concepts alludes to non-hierarchical two-way relations of different shapes that influence identity policies. The essay suggests that the »art« (of specific Hong Kong films) is interdependent with certain sign regimes. When discussing Yuen Woo Ping's authorial universe and opposing territorial regimes, this also implies opposing structures of meaning determined by cultural fixations, standards, and rules which govern the construction of a repressive femininity image, based on for example Freudian assumption that women are passive and men active. Opposing these fixations also includes the relationship between cinematic gender representation and narration. However, it has to be pointed out that narrative representation is not only determined by the process of film narration but also by a specific mode of cultural expression that sends information to film plot.

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA*Mladen Juran***About collective awareness and accuracy of Croatian moving pictures data**

UDK: 791(497.5)(091)

Prompted by recent articles regarding new findings from Croatian cinema archaeology and new findings regarding the date of oldest recordings on the territory of today's Croatia published in this journal, the author joins the discussion contributing his own corrections regarding the data published in *Films in the Croatian Film Archives at the Croatian State Archives*

na svojim dokumentarno-arhivskim filmovima o povijesti hrvatske kinematografije: *Živuča fotografije — slike iz prošlosti filma u Hrvatskoj* (1982), *Škola narodnog zdravlja — naša nepoznata filmska industrija* (1984), *Slike iz partizanske kinematografije* (1985), *Prvi su krenuli dokumentaristi* (1990), *Živuča fotografije II. — hrvatske slike iz prošlosti srednjoeuropskog filma* (2006) te *Živuča fotografije III. — hrvatske slike iz prošlosti mediteranskog filma* (u produkciji).

Slaven Zečević

Povratak u nered (sasvim osobno ponovno čitanje Belanove *Sintakse i poetike filma*)

UDK: 791.32:791.623

Od svih hrvatskih filmskih redatelja koji su svoje autorsko djelovanje usmjerili i izvan granica osnovnog poziva — režije — Branko Belan nameće se kao mogući nositelj titule najraznovrsnijeg filmaša u hrvatskim okvirima. Belan je stvorio obrnuti red filmskog stvaralaštva, ostavivši velik redateljski trag u formativnim godinama hrvatske kinematografije, dakle 1950-ih, da bi iz raznih razloga budućnost posvetio književnosti, scenarijima, filmskoj teoriji, znanosti i obrazovanju budućih filmskih generacija s tek usputnim redateljskim djelovanjem, i to daleko od dugometražnog igranog filma (što je u većoj mjeri bila odluka odlučujućih filmskih struktura). Zamjetna je činjenica da je Belan barem kvantitativno ostavio najmanje upravo u onome uz čega ga najviše javnost veže, u dugometražnom igranom filmu (autor je jednog od najznačajnijih, *Koncert* iz 1954, danas već ustaljenog kao klasika, te tek još jednog, *Pod sumnjom* iz 1956). Početkom 1960-ih Belan se pojavljuje kao prozni pisac raznih žanrovskih usmjerenja te kao autor knjiga filmske publicistike — 1960. izlazi knjiga *Scenarij, što i kako*, 1966. *Sjaj i bijeda filma*, te 1979. knjigu o teorijama montaže *Sintaksa i poetika filma*, predmet analize u ovome tekstu. Belanova knjiga nastavlja se, kao svojevrsna kompilacija povijesnog pristupa filmskoj montaži i teoriji filmske montaže, na tada učestale prijevode stranih autora (Mitry, Bazin, Plazewski, Metz, Burch, a pogotovo Pasolini). Belan se jasno priklonio onim teoretskim promišljanjima filma koja su se trudila provlačiti usporodbe pisanog i govornog jezika s onim što se smatralo jezikom filma, gledajući na film kao na komunikacijski sustav, čime ga uspostavlja na razinu jezika. U članku se detaljno razlažu Belanove koncepcije, po poglavljima njegove knjige, ali se komentira i njezina kompozicija (tj. intencionalni »nered« i fragmentarnost, te citatna struktura), koja umnogome onemogućuje recepciju Belanove studije. Stoga autor zaključuje da Belanova knjiga — sukladno specifičnoj poziciji koju je Belan uvijek zadržao — posjeduje prije svega performativni karakter.

STUDIJE

Krešimir Purgar

»Kadriranje« teksta: filmska naracija i focalizacija u romanu *City* Alessandra Baricca

UDK: 791.632

Autor teksta želi se približiti odgovoru na jedno naizgled općenito pitanje, a ono glasi: može li u vrijeme zaokreta prema vizualnosti i analiza književnog djela kao slikovnog sadržaja dobiti samorazumljivi legitimitet ili je potrebno razviti nove analitičke metode koje će pojačati vidljivost slikovne unutar defaultne tekstualne dimenzije djela? Kako bi konkretizirao svoje teze, autor nastoji pokazati na koji je način moguće čitati roman *City* suvremenoga talijanskog književnika Alessandra Baricca u optici semiotičko-naratoške struje teorije filma. Ponajprije se osvrće na odnos lingvistike i semiotike i njihovo amalgamiranje u strukturalističkoj teoriji filma Christiana Metz te na filmsku naratologiju Seymoura Chatmana, zatim na analize pripovjednih struktura Gérauda Genetta, kao i na specifično »vizualno« tumačenje književno-teorijskih termina Mieke Bal. Premda u njemu nalazimo vrlo malo izravnih aluzija na konkretne filmove, predmet ove analize — roman *City* — izabran je zato što je riječ o paradigmatskom vizualnom tekstu razvijenog postmodernizma, napisanom 1999. i obilježenome mnoštvom strategija prispodobivih prije svega pokretnim slikama našeg vremena. U članku se, među ostalim, primjećuje da je Bariccovo strukturiranje naracije

from 1904 to 1940, as well as his findings during the work on his documentary and archive films on the history of Croatian film: *Živuča fotografije — slike iz prošlosti filma u Hrvatskoj* (1982), *Škola narodnog zdravlja — naša nepoznata filmska industrija* (1984), *Slike iz partizanske kinematografije* (1985), *Prvi su krenuli dokumentaristi* (1990), *Živuča fotografije II. — hrvatske slike iz prošlosti srednjoeuropskog filma* (2006), and *Živuča fotografije III. — hrvatske slike iz prošlosti mediteranskog filma* (in production).

Slaven Zečević

Return to chaos (Personal reading of Branko Belan's *Film Syntax and Poetics*)

UDK: 791.32:791.623

Out of all Croatian film directors who went outside the scopes of their primary vocation — film directing — Branko Belan asserts himself as possibly the most versatile filmmaker in Croatia. Belan created a reverse order of film creation — he left a huge directorial mark in the formative years of Croatian film, in the 1950s, and later for various reasons turned to literature, screenplays, film theory, science, and education of future film generations with only incidental directorial work which was far from the feature-length film (that was more of a decision made by film authorities). The fact is that Belan left the least in the genre that the public mostly attributes to him, the feature-length film (he directed one of the most important films *Koncert* in 1954, considered a classic today, and only one more, *Pod sumnjom* in 1956). At the beginning of the 1960s Belan appears as a prose author of different genres, and as an author of non-fictional books on film in Croatian language — *Screenplay, What and How* in 1960, *Film Splendour and Misery* in 1966, and a book about editing theories, subject-matter of this analysis, *Film Syntax and Poetics* in 1979. Belan's book, as a compilation of historical approach to film editing and film editing theory, is a continuation of then frequent translations of foreign authors (Mitry, Bazin, Plazewski, Metz, Burch, and especially Pasolini). Considering film to be a system of communication, thus putting it at the level of language, Belan clearly sided with those theories that tried to compare written and spoken language with what was considered to be a film language. The article explains Belan's concepts in detail, in the order of the chapters of his book, but it also comments on its composition (i.e. intentional »chaos« and fragmentation, and structure of the book as the series of quotations), which largely disables the reception of Belan's study. The author concludes that Belan's book — in accordance with a specific position that Belan always had — possesses primarily a performative character.

STUDIES

Krešimir Purgar

Framing of text. Film narration and focalization in Alessandro Baricco's novel *City*

UDK: 791.632

The author of the text wants to get closer to answering a seemingly general question — in age of a twist towards the visual, can the analysis of literary works as visual contents gain a self-explanatory legitimacy or is it necessary to develop new analytical methods that will strengthen the visual dimension within the default textual dimension of literary works? In order to make his ideas concrete, the author wants to show a possible manner in which the novel *City* written by the contemporary Italian author Alessandro Baricco can be read from semiotic and narratological aspects of film theory. The author first discusses the relationship between linguistics and semiotics and their amalgamation in Christian Metz's structuralist film theory, then Seymour Chatman's film narratology, as well as Gérard Genet's analysis of narrative structures, and finally Mieke Bal's specific »visual« interpretation of literary and theoretical terms. Although the text provides few direct allusions to concrete films, the subject of this analysis — the novel *City* — was selected because it is a postmodern paradigmatic visual text, written in 1999, and marked with numerous strategies comparable first of all to motion pictures of our time. Among other things, the article also shows that Baricco's narrative structuring is not only evidently

ne samo evidentno nadahnuto mogućnostima filmske kamere, prvenstveno neverbalnim prijelazima iz jednog prizora u drugi, a zatim i filmskim pokretom u prostoru (u njegovom slučaju to prepoznajemo u izmjeni prizornih situacija bez uobičajenih autorovih objašnjenja i pauza u tekstu) nego da i »brzina« Bariccova kinematičkog teksta čak nadilazi brzinu klasičnoga narativnog filma. Neočekivani fokalizacijski obrati u romanu, te specifično literarno korištenje filmskog dugog kadra opisani su kroz usporedbu s istovrsnim režijskim postupcima u filmu *Okajanje* Johna Wrighta. Ikoničnost *Cityja*, na koncu, ne proizlazi samo iz subverzije kanonski izvedenog odnosa »slikovnog« i »tekstualnog« pripovijedanja, a na koji se u svojim razmatranjima pozivaju Genette i Chatman, nego ponajprije iz sveprisutnosti filmskog medija danas i potrebe da se govori novim jezikom slika.

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: Odiseje u svemiru – Paklena naranča

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78

Studija o upotrebi glazbe u filmu *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleyja Kubricka. Prema Kubricku, u filmu je bilo »nužno pronaći način stiliziranja nasilja, kao što je Burgess to učinio svojim književnim stilom. Ironijski kontrapunkt glazbe svakako je bio način da se to postigne. Sve scene nasilja sasvim su drukčije bez glazbe.« Upotreba glazbe u *Paklenoj naranči* nadovezala se na iskustvo 2001: *Odiseje u svemiru*, naročito ono koje je izazvao prizor pristajanja *space shuttlea* na rotirajuću svemirsku stanicu. Pobuna gledatelja koji su bili navikli na standardnu upotrebu glazbe (glazba objašnjava, »prati« scene) učinio je prizor naročito privlačivim različitim tumačenjima, kritikama i interpretacijama, a tu privlačnost nije izgubio do danas. Međutim, šok izazvan valcerom *Na lijepom plavom Dunavu* nije se mogao mjeriti sa šokom koji su izazvale nasilne scene iz prvog dijela *Paklene naranče* koje prati uvertira operi *Kradljiva svraka* Gioacchina Rossinija. Lepršavo orkestrirana Rossinijeva glazba nije djelovala neobično samo s obzirom na tradiciju, nego je djelovala i neprimjereno, neprikladno, čak i moralno neprihvatljivo. No Kubrick, gotovo na isti način kao u 2001: *Odiseji u svemiru*, već samim filmom (tj. načinom na koji je snimljen, montiran, glumljen) objašnjava zašto je upotrijebio baš tu glazbu. Teza je teksta da glazbeni zapis filma prati mijene lika, tj. da se odnos prema glazbi u filmu mijenja kako se mijenja položaj glavnog protagonista Alexa u društvu. U prvome dijelu filma on uživa čineći grozote, pa glazba sugerira zabavu, ples i užitak; u drugom i trećem dijelu Alex je prisilno, iz vlastitog svijeta, gurnut u svijet realnosti, pa glazba gubi kvalitetu ironijskog kontrapunkta, i postaje nezanimljiva paralela filmskim prizorima — najupečatljiviji filmski prizori, oni koji se najviše pamte i na koje se odnose sve kritike, jesu prizori u kojima glazba kontrapunktira viđenom uvlačeći nas u Alexovo nasilno, libidalno ja.

ESEJI I OSVRTI

Marijan Krivak

Zlatna vrata komunizma (O filmskoj poetici Aleksandra Dovženka)

UDK: 791.633-051Dovženko, A.

Kao stožeri sovjetskog filma revolucionarnoga razdoblja obično se navode četiri autora: Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin i Dovženko. Unatoč »ideologiziranosti«, stvorena su djela izuzetne inovativnosti i velikih umjetničkih dosjega, koja će revolucionirati filmsku historiju kroz eminentna sredstva filmske tehnike. Dok je Vertov bio izvorni dokumentarist dinamike revolucionarnog zanosa svojom »kamerom-oko«, Ejzenštejn je predstavljao dramatičara montažnih sklopova u svrhu izlaganja političke ideje, a Pudovkin na neki način utjelovljavao prozaista i epičara u najboljoj tradiciji ruskog romana. Dovženko je, nasuprot njima, »liričar«. Tekst se bavi analizom triju Dovženkovih filmova klasičnog nijemog razdoblja. Povezanost čovjeka sa zemljom, a koja se očituje u svim njegovim ostvarenjima, a posebice u filmu *Zemlja*, više je od pukog umjetničkog habitusa i prožima cjelokupnu njegovu ličnost. Ona je sveprisutna, bilo da se radi o bajci-legendi kakva je *Zvenigora*, revolucionarnoj patetici i opsesiji smrću kakav je *Arsenal*, ili pak poetskim i slikarskim dostignućima, koja dominiraju nad političkom dijalekti-

inspired by the possibilities of the film camera, first of all by non-verbal switching from one scene to another and then by kinematic movements in space (in his case we recognize this in the exchange of situational scenes without usual author's explanations and breaks in the text), but also that the »speed« of Baricco's kinematic text supersedes the speed of the classical narrative film. Unexpected focal twists in the novel, and specific literary use of film's long shot, are described through a comparison with same directing techniques used in John Wright's film *Atonement*. After all, the iconic quality of *City* does not arise only from the subversion of the canonically deduced relationship between »visual« and »textual« narration that Genette and Chatman refer to, but first of all from the current omnipresence of the film medium and the need to speak the language of images.

Irena Paulus

New music guidelines. Kubrick after 2001: A Space Odyssey – A Clockwork Orange

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78

A study on the use of music in the 1971 film *A Clockwork Orange* directed by Stanley Kubrick. According to Kubrick, it was essential to find a way to stylize violence, just like Burgess did in his novel. »The use of music as ironic counterpoint was definitely a way to achieve that. All violence scenes are completely different without music«. Kubrick drew from his experience with 2001: *A Space Odyssey*, especially from the scene in which the space shuttle lands on a rotating space station. Audience rebellion — because they were used to the standard use of music in which music explains and »follows« the scenes — made the scene especially attractive to different interpretations, criticism, and understandings, and it has not lost that attraction to this date. However, the shock that the waltz *The Blue Danube* caused could not be compared to the shock that violence scenes accompanied by Gioacchino Rossini's overture *The Thieving Magpie* from the first part of *A Clockwork Orange* provoked. Not only did Rossini's flutteringly orchestrated music seem unusual in terms of tradition, it seemed inappropriate, even morally unacceptable. However, almost the same way as in 2001: *A Space Odyssey*, Kubrick explains by means of the film itself (i.e. the manner in which it was shot, edited, acted) why he used that kind of music. The text argues that music follows the changes of the character, i.e. the relationship towards music in the film changes the way the protagonist's position changes in the society. In the first part of the film Alex enjoys doing horrifying things, so music suggests fun, dance, and enjoyment. In the second and the third part he is forcibly pushed from his own world into the real life and so music loses the ironic counterpoint quality and becomes an uninteresting parallel to film scenes — the most impressive scenes, the best remembered ones, the ones at which all the criticism is directed, are the scenes in which music serves as a counterpoint to what we see and thus draws us into Alex's violent, libidinal self.

ESSAYS

Marijan Krivak

The Golden crates of communism (on Aleksandar Dovzhenko's film poetics)

UDK: 791.633-051Dovženko, A.

Four authors are usually classified as pivotal to the Soviet film of the revolutionary period: Eisenstein, Vertov, Pudovkin, and Dovzhenko. Despite being »ideologized«, extremely innovative works of a high literary attainment were created and they would later revolutionize film history through eminent cinematic techniques. While Vertov was originally a documentarist of the dynamics of revolutionary enthusiasm with his »kino-eye«, Eisenstein was a dramatist of structures aiming to present political ideas and Pudovkin in a way a prose and epic author of the best Russian novel tradition. On the other hand, Dovzhenko was a »lyrist«. The text analyzes three Dovzhenko's films from the silent film era. Connection between the man and the land, evident in all his films, especially in *Earth*, is more than just a mere artistic habit and it imbues his entire personality. It is omnipresent, irrespective of whether we are talking about a fairy tale-legend, such as *Zvenigora*, revolutionary pathos and obsession with death, such as *Arsenal*, or poetic and

kom u filmu o (prisilnoj) socijalističkoj kolektivizaciji sela — *Zemlja*. Članak završava analizom filma *Zlatna vrata*, posvetom Dovženku što ju je snimila njegova dugogodišnja suradnica i supruga Julija Solnceva.

Srećko Horvat

Sve što nam prešućuju... a otkrivaju distopijski filmovi

UDK: 791.221.8

Esej o tri distopijska filma — *Tihom bijegu* (*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972), *Loganovu bijegu* (*Logan's Run*, Michael Anderson, 1976) i *Oni žive* (*They Live*, John Carpenter, 1988). *Tibi bijeg* ističe se među distopijskim filmovima kao jedan od prvih znanstvenofantastičnih filmova koji se bavi ekološkom tematikom, ali i zato jer filmu zazoran svaki prikaz robota u kontekstu straha pred tehnologijom, premda film govori upravo o svijetu u kojemu je tehnologija uništila prirodu; dapače, upravo su roboti jedini prijatelji koje protagonist filma stječe. *Tibi bijeg* treba iščitati kao kritiku ekološkog pokreta na ravni tehnologija-čovjek, gdje pokazuje da je svaki iracionalni strah od tehnologije već unaprijed dio ideološke svijesti koja ne želi priznati da je čovjek taj koji stvara tehnologiju, pa se film ujedno može vidjeti i kao kritika diskursa ekologije. *Loganov bijeg* je film o odnosu utopije i distopije; međutim, za razliku od jednodimenzionalnih prikaza u kojima se uvijek jasno može razlučiti što je utopija, a što distopija, ovdje je situacija zamršenija: podzemni Grad po svim bi klasičnim definicijama trebao biti utopijski svijet, a gornji svijet distopijski; međutim, ono što je za jedne distopija, za druge je utopija, i obrnuto. Još jedna pouka *Loganovog bijega* je da ljubav uvijek treba neizvjesnost, ono što donosi »vanjski svijet« koji uz sebe nosi i odgovornost. Za ljubav je uvijek potrebno i zlo, tj. da ne postoje savršeni uvjeti — kao što su to bili uvjeti u zapravo distopijskom svijetu gdje svaka želja može biti ostvarena pritiskanjem gumba. U tom se pogledu *Loganov bijeg* ujedno može iščitati i kao kritika hippie-pokreta šezdesetsmaške generacije. Film *Oni žive* u neku je ruku sličan *Invaziji tjelokradica*: u oba filma izvanzemaljci izgledaju kao i drugi ljudi, no ispod vanjštine krije se strašna istina. No za razliku od *Invazije tjelokradica*, koji se može tumačiti kao hollywoodski prikaz McCarthyjeve ere i straha od »crvenih« koji su se infiltrirali u naše društvo, *Oni žive* je ponajprije fokusiran na kritiku ideologije, konzumerizma, reklame; anticipacija lijevih kritika današnjega globalnog kapitalizma.

visual achievements dominating over political dialectics in the film about a (forced) socialization of a village, *Earth*. The article closes with the analysis of the film *The Golden Crates*, dedicated to Dovzhenko and directed by his longtime associate and wife Julija Solnceva.

Srećko Horvat

All that dystopian films are suppressing... and revealing

UDK: 791.221.8

An essays on three dystopian films — *Silent Running* by Douglas Trumbull (1972), *Logan's Run* by Michael Anderson (1976), and *They Live* by John Carpenter (1988). *Silent Running* distinguishes itself among dystopian films as one of the first science-fiction films that deals with environmental issues. Furthermore, the film refrains from any display of robots in the context of fear of technology, although it centres on a world in which nature was ruined by technology. On the contrary, robots are the only friends that the protagonist makes. *Silent Running* should be interpreted as a critique of the environmental movement on the technology-man level. It shows that irrational fear of technology is already in advance part of an ideological awareness that does not want to admit that men create technology, so the film can be seen as a critique of the environmental discourse. *Logan's Run* is a film about the relationship between utopia and dystopia. However, unlike one-dimensional presentations in which it is always possible to make a distinction between utopia and dystopia, here is the situation somewhat more complex: the underground City should by all classical definitions represent a utopian world, whereas the terrestrial world should be dystopian. However, what for some is dystopia, for others is utopia, and vice versa. Another *Logan's Run* message is that Love always needs uncertainty, and this is what the »outer world« brings, together with responsibility. Love always needs evil, i.e. there are no perfect conditions — and these conditions were in fact met in the dystopian world where every wish could come true by pressing the button. In that sense, *Logan's Run* can also be interpreted as a critique of the hippie movement of the 1968 generation. The film *They Live* is in some way similar to the film *Invasion of the Body Snatchers*: aliens look just like other people in both films, but a terrible truth is hidden beneath the appearances. However, unlike *Invasion of the Body Snatchers*, which can be interpreted as a Hollywood account of the McCarthy era and fear of the »red ones« who infiltrated into our society, *They Live* is primarily focused on the criticism of ideology, consumerism, commercials; anticipation of the leftist criticism of today's global capitalism.

O suradnicima u 54. broju

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira komparativnu književnost; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Reviji za sociologiju* i *Čemu*. Zagreb.

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.

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 priredio knjigu Slavoj Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2008). Član uredništva *Zareza*, *Europskog glasnika* i *H-altera*. Zagreb.

Mladen Juran (Zagreb, 1942), filmski redatelj. Studirao dramsku umjetnost pri Theatre National Populaire u Parizu. Od 1973. režirao na TV Zagreb, te niz dokumentarnih filmova o povijesti hrvatske kinematografije. Važniji filmovi: *Živuce fotografije* (1982), *Transatlantik* (1997), *Potonulo groblje* (2001). Zagreb.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolutno komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao tekstove na Film-ski.net i na Vip.movies stranicama. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije* u LZ Miroslav Krleža; s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Suurednik časopisa *15 dana*. Glavni urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000) i *Protiv!* (2008). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Student je doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti i filma. Radi kao

filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljuje u *Vijencu*; filmski suradnik Hrvatskog radija. Zagreb.

Leonardo Kovačević (Nova Gradiška, 1975), diplomirao filozofiju na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove. Urednik je za filozofiju na Trećem programu Hrvatskog radija. 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).

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.

Krešimir Purgar (Zagreb, 1964), diplomirao povijest umjetnosti i talijanistiku. Radi kao istraživač u Centru za vizualne studije u Zagrebu. Objavio knjigu *Neobarokni subjekt: Lovro Artuković i slike našeg vremena* (2006), uredio *K15 — Pojmovnik nove hrvatske umjetnosti* (2007). Priprema doktorat na temu vizualnog obrata i suvremene talijanske književnosti. Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Opatija.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija. Zagreb.

Jurica Starešinić (Karlovac, 1979), apsolutno na Geodetskom fakultetu. Objavljivao u *Zarezu* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Mahično.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *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 Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju na

CEU u Budimpešti. Objavio knjigu *Mnogostruke moderne: od antropologije do pornografije* (2006). Objavljuje u *Vijencu*. Zagreb.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsjeku kulturnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavljivala u međunarodnim zbornicima, časopisima *European Journal of Semiotic Studies*, *Pa-*

rallax, Brief: ASCA Yearbook, New Review of Film and Television Studies i *Kolo* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila knjigu *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001). Zagreb.

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.

Ivo Škrabalo

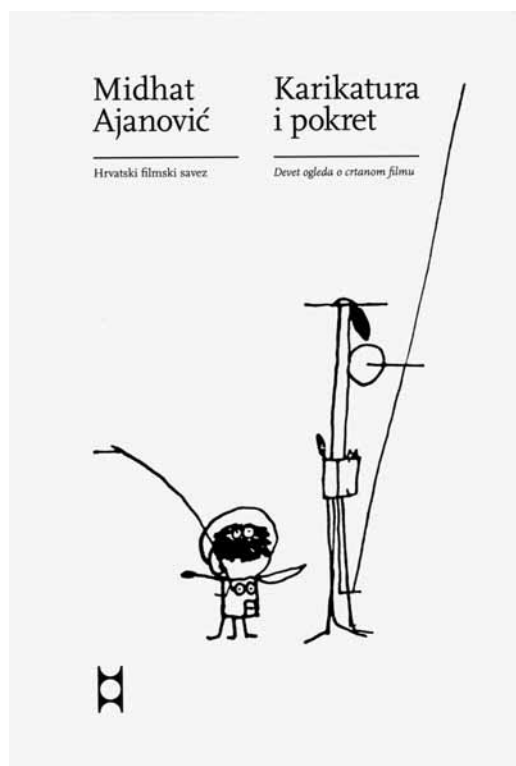
Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)

Biblioteka Tridvajedan, V.B.Z. d.o.o., Hrvatski filmski savez; Zagreb, 2008.

Ivo Škrabalo triput se spisateljski suočavao s hrvatskom filmskom poviješću. Prvi put u osamdesetima u knjizi *Između publike i države* (1985), kada je ta hrvatski film bio sastavnicom jugoslaven-ske kinematografije; drugi put u devedesetima (*101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, 1998), kada se, konačno svoj, hrvao s ne-daćama postkomunističke tranzicije; i konačno, na izmaku prve dekadde novog milenija, kada je svijet počeo prepoznavati taj novi hrvatski film. Svaka inačica te povijesti, osim što je obuhvaćala veće razdoblje, zato je bila drukčijeg konteksta i prizvuka. Nužno su se mijenjali fokus i jačina neizostavne kritičke (katkada i polem-ičke) oštrice njezina pisca.

Pišući treću knjigu hrvatske filmske povijesti, a imajući u vidu da su povijesne čitanke novim naraštajima sve deblje i teže, dok su počeci hrvatskoga filma sve apstraktniji i maglovitiji, Škrabalo je uspostavio i novu ravnotežu u povijesnoj građi. Sve je i dalje tu — 'ukratko', samo je povijest još deset godina bogatija, a novog hr-vatskoga filma — onoga koji se bez prigovora i kontroverzi tak-vim može nazvati, sada je mnogo više. Više je i njegovih bitnih ali zanemarenih aktera, marginalnih ili apartnih fenomena koje je autor apostrofirao i obradio u posebnim doda(t)cima glavnom tekstu, odgovarajući još jednom na pitanje tko je što bio i dao hr-vatskoj kinematografiji.

Cijena: 180,00 kuna



Midhat Ajanović

KARIKATURA I POKRET

Devet ogleda o crtanom filmu

Karikatura i pokret pravi je kompendij znanja o animaciji, ali zna-nja razvijena kao 'popratna posljedica' velike radoznalosti, pro-blemske osjetljivosti i analitičke poduzetnosti njezina autora, Mid-hata Ajanovića. Raspon njegova *pristupa animaciji* je širok, a obu-hvaća teorijsko-interpretativna tumačenja *ključnih svojstava i mo-gućnosti animacije* na kliznoj granici između animiranog i 'živog' filma, animacije i likovnih umjetnosti (Ogled o mikrokadru; Kari-katura i film; Humoristički crtež od tiska do filma; Animirani strip-kvadrat, a i druge rasprave u knjizi). Gotovo sve studije ujed-no su i povijesni pregledi. Neke su izričito 'monografske' povije-sne (Samosvjesna crtana figura; Tex Avery — diznijevska negacija Disneya; Ideološka panorama zagrebačke škole), dok su pojedine portreti umjetnika-prekretnika (*Don Kihot* — film s tajnom; Crta-na 'perestrojka' Priita Pärna). Taj raspon posljedica je temeljne očaranosti Ajanovića suptilnostima, složenosti i iznenađenjima koje postojano otkriva u animaciji i kao zaljubljeni gledatelj, i kao zdušni tumač.

Cijena 180,00 kuna

Knjigu možete naručiti ili kupiti:

HRVATSKI FILMSKI SAVEZ

adresa Tuškanac 1

HR — 10000 ZAGREB

tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764

e-mail vanja@hfs.hr